



(A) CAPA EN BORDADO INGLÉS DEL CARDENAL CARRILLO DE ALBORNOZ (SIGLO XIV)

CATEDRAL DE TOLEDO

EL FRONTAL BORDADO DE LA SEO DE MANRESA

EN la fastuosidad que desplegaron las artes al comenzar el siglo XIV, los bordados tomaron una parte muy principal, perfeccionándose hasta alcanzar el punto culminante de su curva. Poco más tarde, tuvieron que rivalizar con los tapices y las telas suntuosas.

La sociedad tomó en aquel siglo un nuevo aspecto: las severas costumbres de los tiempos románicos, que habían persistido hasta entonces, cedieron el paso a un lujo cada día más desenfrenado. Los recios trajes tales, holgados y solemnes, fueron substituídos por caprichosos ropajes de seda o de terciopelo, que sin pudor se ciñeron al cuerpo y se decoraron con bordados y perlas, con pieles y plumas preciosas. Se bordaban no solamente los vestidos y los ornamentos sacerdotales, sinó también las libreas, los arneses y las cosas más insignificantes. Los broches, los cíngulos, los collares, las diade-

mas y los sombreros fueron acompañados de deliciosas orfebrerías realzadas con esmaltes.

Afortunadamente, este dispendio de riqueza inconcebible y ruinosa, manifestada en el culto, en las bodas, festines, cortejos, cacerías y viajes, vino a coincidir con un gusto artístico extraordinario, dando lugar, en las obras de arte, al enlace de la forma acertadamente resuelta, y de la ejecución esmerada, llevada a cabo con los materiales más nobles. De ahí, que surgieran labores tan maravillosos como el frontal bordado florentino que se conserva en la iglesia de Santa María o Seo de Manresa. Felicitémonos de que no viniera decorado con líneas de perlas, con gemas u otras piedras finas o preciosas, como era relativamente frecuente en piezas de esta importancia. Las telas que las llevaban, y que conocemos por los documentos o las pinturas de los retablos, no han llegado a nues-



(B) CAPA EN BORDADO INGLÉS, DE LA IGLESIA DE DAROCA (SIGLO XIV)

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID

tros días, por tener aparejada su destrucción en su propia riqueza.

¿Cómo y por qué fué a parar a Manresa este bordado extraordinario?

En esta ciudad se comenzaron, en 1322, las obras de la actual y grandiosa iglesia de Santa María, de tres naves, en sustitución de la insuficiente y antigua iglesia románica (1). La girola o deambulatorio, con sus capillas absidales, se situó un poco más hacia oriente que el templo antiguo, que, en definitiva, debía desaparecer, cediendo el solar de su emplazamiento. Pero al avanzar las obras en dirección al mismo, y construido el tramo correspondiente al crucero, se tropezó ya con el ábside románico de la iglesia primitiva. Agotados de momento los recursos, se hizo un alto de bastantes años en la construcción, sin proceder al derribo de aquélla. Con todo; deseando el pueblo disfrutar del espacio de la parte levantada, se cerró allí transversalmente el nuevo edificio con una pared, a manera de fachada provisional, y se aprovecharon, además, las ventajas que ofrecían los ingresos expeditos a que daban lugar las puertas, ya terminadas, del crucero, y la facilidad con que pudieron comunicarse directamente las dos iglesias, la románica y la gótica. De esta manera, funcionando am-

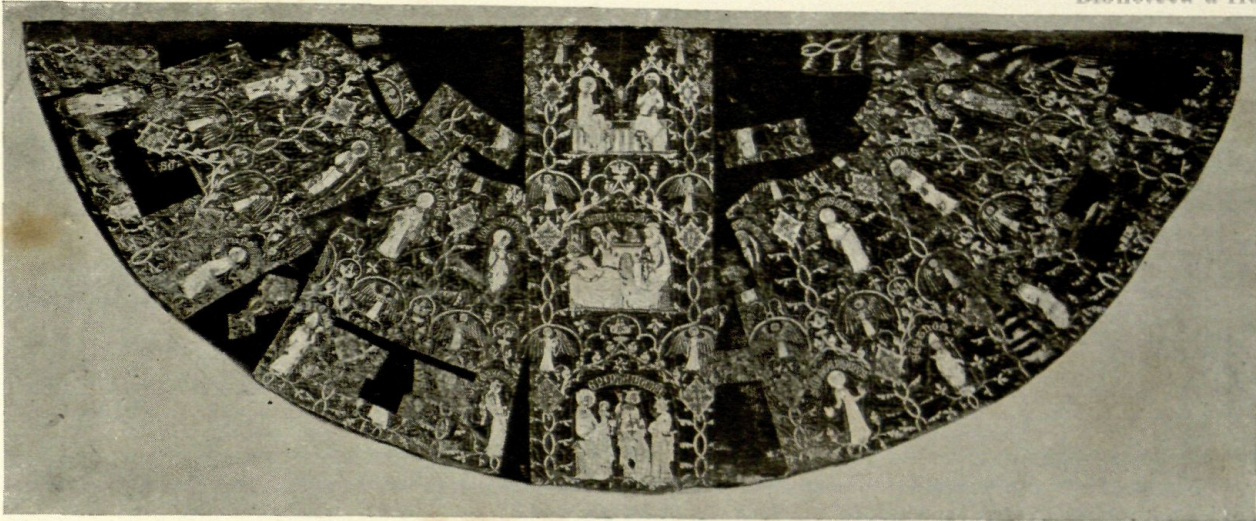
bas a la vez, dióse tiempo holgado para que paulatinamente y sin precipitaciones pudiera traspasarse el culto al nuevo templo, cuidando con el mayor esmero de la construcción de sus altares y de todos los objetos litúrgicos.

La nobleza y las cofradías tomaron por su cuenta, en noble emulación, la fábrica y el servicio de las diversas capillas y rivalizaron en buen gusto. Pero el mayor esmero tenía que manifestarse en el altar mayor. De su decorado y de las piezas inherentes al culto se cuida el noble Raimundo de Area o Ça Era, el cual firmaba en una u otra de estas dos formas: su liberalidad y su entusiasmo evitarán cortapisas económicas a su cometido; y su buen gusto y competencia en las cosas de arte, son garantías de acierto bien conocidas de sus conciudadanos.

El mismo Area construye una de las capillas del ábside con destino a su familia y derecho a enterramiento. En ella coloca un

(1) La fecha de 1328 que hasta ahora ha prevalecido, para el comienzo de las obras, parece equivocada, como demostraremos en su día.

(2) Era el retablo de las once mil vírgenes, advocación de la capilla. De su mérito nos da cuenta, que se le cite, en 1363, como modelo de pintura en la contrata del retablo de Todos los Santos, ejecutado por los eminentes maestros Jaime y Pedro Serra para otra capilla de la misma iglesia. Es probable que el de las once mil vírgenes procediera del mismo taller de los Serra.



(C) CAPA EN BORDADO INGLÉS, DEL OBISPO BALLERA (1353-1377)

MUSEO DE VICH

retablo que decora la pared desnuda, a la manera de las pinturas murales de la iglesia vecina (2). Pero en el altar mayor, situado debajo de la clave central de las bóvedas absidales, no encuentra muro alguno donde apoyar un gran retablo; además, hubiera sido de mal gusto colocarle allí, elevándolo a manera de pantalla, que habría privado la visualidad del deambulatorio y de las radiales capillas del ábside, con sus misteriosas variantes de luz y sombra y el gracioso tiritar de sus pintadas vidrieras. Por esto, cuando, un siglo más tarde, siguiendo la moda dominante, se levanta detrás del ara un alto templo o tabernáculo, se construye completamente

calado a la manera de un encaje de oro, a través del cual aumenta la incierta riqueza del fondo, sin cerrar su perspectiva. De ahí que el primitivo altar mayor de la Seo tomara, de momento, la forma tradicional de los primeros tiempos góticos: una ara grande sostenida por varias columnas; un frontal que cubría y decoraba la parte anterior, dividido en compartimientos con asuntos historiadados; otra pieza de igual longitud, y probablemente de menor altura, colocada encima del ara como una predela o retablo rudimentario adosado a una gruesa losa vertical sustentante de la credencia, de imágenes o de relicarios; y, por fin, una reminiscencia del ciborio



(D) CAPA DEL OBISPO BALLERA. DETALLE DE LA FAJA CENTRAL



(E) FRONTAL DE MANRESA

LA ANUNCIACIÓN

que quedó entonces reducido a seis esbeltas columnitas de mármol numulítico, que todavía hoy sostienen las galerías de las cuales colgaban sendas cortinas protectoras.

Para estas piezas del altar le parecieron poca cosa al noble Area las pinturas y las esculturas, a pesar de que disponía de pintores tan excelentes como el manresano Romeo Despoal, el primer artista ibérico que se conoce de pintura toscana, quien, en 1334, ilumina el hermoso libro miniado de los privilegios de Mallorca; o que también podía llegarse a Barcelona, donde aún se conservan las pinturas giottescas de Ferrer Bassa, ejecutadas en 1343.

Pero, más le sedujeron al noble mecenas el brillo centelleante de las sedas matizadas y los retorcidos hilos de oro y de plata, que importados de oriente por los cruzados, ha-

bían adquirido notable importancia. Al trabajo del pincel antepuso el de la aguja, la cual en manos de un artista puede llegar a los mayores encantos en la línea y en el modelado, con las más vivas irisaciones, vedadas a la pintura. Ciertamente que los tapices, los esmaltes, los vidrios pintados y los mosaicos participan también de cálidas entonaciones; pero sus respectivos valores quedan sometidos al mecanismo de la cuadrícula que el telar imprime al tejido, a las inseguridades del fuego, o a las exigencias de la materia fragmentada. Esto les impide la imitación de una pintura con todas las gradaciones de los colores a la manera de los cuadros; y por esto cuando acarician tal pretensión, olvidándose de su finalidad puramente decorativa, van derechamente a la decadencia. Sólo al bordado, le está permitido, con su libertad



(F) FRONTAL DE MANRESA

LA VISITACIÓN

de trabajo, añadir una brillante decoración a las características propias de una composición pictórica. Pero no era fácil encontrar artistas capacitados para la ejecución de obras perfectas. Dos escuelas se disputaban, en la centuria décimocuarta, la primacía mundial del bordado, y a ellas acudían los refinados de toda Europa: la inglesa y la florentina.

El *opus anglicanum* y el *opus florentinum*, de que nos hablan los documentos, tenían una técnica semejante, pero obedecían a dos conceptos diferentes. El bordado inglés medieval se caracteriza, principalmente, por su tendencia, que se mantuvo en un aspecto más bien decorativo: los personajes o las escenas se distribuyen simétricamente y quedan envueltos, y a veces ofuscados, por las complicadas arquitecturas de los temples que los cobijan, o por los medallones que los circundan, entre los cuales culebrean

hojarascas y arabescos, como una remota reminiscencia de los trazados lineales del antiguo arte celta-británico. Tres notables piezas conservamos aún en España de este *opus anglicanum*: la capa del tesoro de la catedral de Toledo, donada por el cardenal Carrillo de Albornoz (A); la de Daroca, guardada en el Museo Arqueológico de Madrid (B), y la que regaló a la catedral de Vich el obispo Ballera (1353-1377), que, desgraciadamente mutilada, se halla en el Museo Diocesano de esa ciudad, y que es la más característica por la profusión de sus trazados geométricos, los entrelazos de sus tallos y las cabezas grotescas que llenan sus escudos (C) y (D). En el extranjero conocemos, como más notables, la capa de Syon en el South Kensington Museum, y fragmentos en el British Museum, en Inglaterra, y las de San Juan de Letrán en Roma, de Bolonia y de Ascoli en Italia.



(G) FRONTAL DE MANRESA. DETALLE
DEL CALVARIO. EL BUEN LADRÓN



(H) FRONTAL DE MANRESA. DETALLE
DEL CALVARIO. EL MAL LADRÓN



(I) FRONTAL DE MANRESA

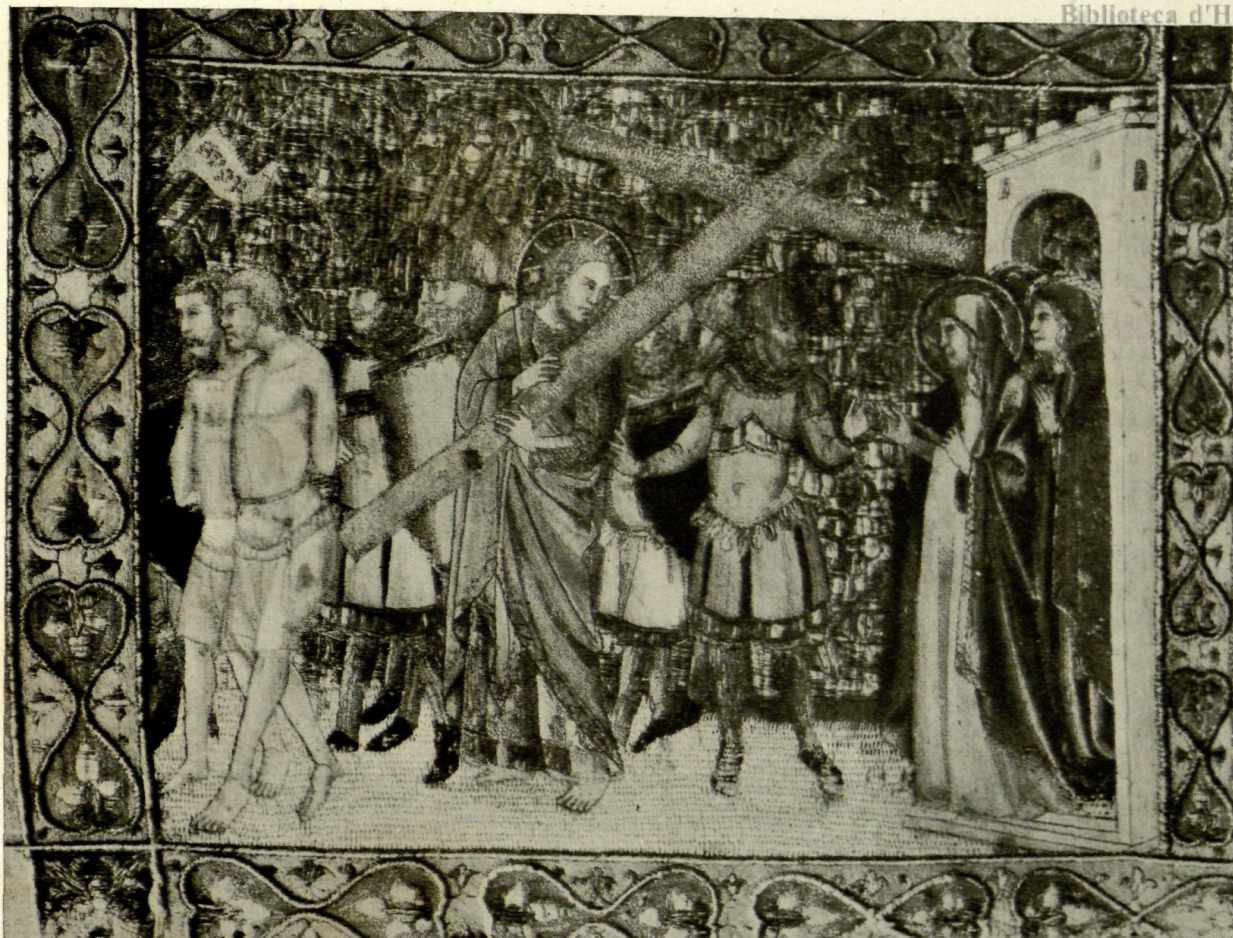
EL BESO DE JUDAS

Estas espléndidas composiciones decoran las capas y las casullas, que son las piezas particulares de aquella escuela. En cambio, no conocemos frontales ingleses, u otras piezas, bordados a la manera de un cuadro o de un retablo. Esto era propio de los talleres florentinos que contaban con los cartones de los famosos pintores discípulos del Giotto. Sus asuntos son grandiosos y repletos de personajes dotados de grande expresión: desaparece la dureza de las caras de los bordados ingleses, se afina el dibujo y se exalta el sentimiento.

Sólo tres grandes composiciones existen de esta alta elaboración florentina, las cuales no han sido todavía suficientemente estudiadas: el frontal que suscribe Jacobo Cambi, en 1336, para la catedral de Florencia (M); el de Manresa, firmado por Geri Lapi, quien no acompaña el año a su firma; y el del Museo Cívico de Pisa, con la fecha de 1325 e ilegible por borroso el nombre del autor (N).

Sin embargo, no es difícil asignar documentalmente una fecha aproximada al segundo. Raimundo de Area dejó un tesoro a la Seo de Manresa, consistente en varios objetos del culto. En los inventarios que de tarde en tarde del mismo se hicieron, constan todas las piezas, siguiendo un orden de valor o de importancia de mayor a menor: primero se citan las diversas telas, comenzando por las bordadas; luego, siguen la cruz dorada, los candelabros, el cáliz, un incensario, una campanilla y una bandeja, todo de plata con esmaltes, una caja de marfil y varios misales.

Al morir el donante, en 1357, hace constar en su testamento de 24 de noviembre, la entrega del tesoro a perpetuidad para el servicio del altar mayor, a condición de que no fuera dejado o transportado fuera de la iglesia de Santa María, ya sea la antigua o la nueva (*extra dictam eclessiam veterem aut novam*) (3).



(1) FRONTAL DE MANRESA

ENCUENTRO DE JESÚS Y MARÍA

Al mes siguiente de firmadas las anteriores cláusulas testamentarias, y fallecido ya el donante, se levanta acta de la entrega del tesoro, por su hijo Berenguer de Area. En ella, al enumerar las telas bordadas, se pone

en primer lugar el palio y después el frontal, ambos bordados en seda con imágenes, *quondam pallium sutum de sirico cum imaginibus et quondam frontale sutum de sirico cum imaginibus*, (4)

(3) Parece como si la sombra del testador estuviera vigilando constantemente el cumplimiento de esta cláusula y la conservación de esta obra de arte donada con tanto cariño. Ya durante los siglos XVII y XVIII sufrió varias recomposiciones, reconocibles por lo grosero de los puntos, que sirvieron a maravilla para que fuera defendiéndose este gran lienzo, de 3,31 metros de longitud, contra los inevitables desgastes y percances a que se daba lugar con su uso continuado.

Hace unos cuarenta años que se dió orden de arrancar y tirar el viejo y sucio bordado, a fin de que pudiera aprovecharse el bastidor de madera que lo sujetaba y clavar en el mismo una seda nueva de inmaculada blancura, más en consonancia con el color litúrgico. Afortunadamente el carpintero, que presta aún sus servicios a la iglesia, sintió un escrúpulo o fuerza superior que detenía su brazo al comenzar la faena: brindóse a construir un nuevo bastidor por unas pocas pesetas y no prevaleció aquella idea desatentada.

En 1888 la Comunidad de la Seo llevó el frontal a la Exposición Universal de Barcelona, donde figuró en la sección

de Arte retrospectivo en la diócesis de Vich. Al desmontarse las instalaciones se embolsó todo junto y se lo llevaron a aquella ciudad, pasando a figurar en el Museo fundado con el mayor acierto por el obispo Morgades. La Comunidad de la Seo no se atrevió a formular reclamación alguna. Pero a los trece años, en 1901, se celebró una *Exposición general manresana* y se solicitó y se obtuvo que el frontal figurara en la misma. Y por el mismo procedimiento de 1888, al cerrarse la exhibición, los manresanos se quedaron con el bordado y lo depositaron de nuevo en la iglesia de la Seo.

Por fin, hace muy pocos años, que un millonario americano instalado en nuestro país, del cual se llevó algunas piezas excepcionales, instaba su adquisición en una cantidad muy tentadora. Se estuvo a punto de ceder. Una orden superior cortó el asunto, evitándose que hoy se admirara este bordado en los Estados Unidos. La última voluntad de Raimundo de Area, de 1357, queda todavía satisfecha.

(4) Libro de la familia Area. Archivo notarial de Manresa.

Enseguida se entregan la capa de coro, la casulla y dos dalmáticas en oro y sedas, albas, cíngulos, amitos, estolas, manípulos y los demás objetos enunciados.

Esta donación testamentaria, *in articulo mortis*, demuestra palpablemente que Area poseía el citado tesoro de bastantes años, durante los cuales fué encargando o comprando en el mercado aquellas piezas escogidas. Pero, como que, según veremos, era persona muy pagada del buen nombre y del noble abolengo de su familia, quiso, al acto de morir, que se diera la mayor solemnidad y perpetua memoria a su hermosa acción.

Veintidós años más tarde, a 6 de mayo de 1379, al tomar posesión del cargo de Sacristanes los clérigos Salomó y Oliva, se les entrega el tesoro, levantando inventario, que también comienza por el palio y el frontal para la decoración del altar (5).

Más explícito es aún el inventario de 1452 que nos habla del *bello palio de oro adornado de diversas labores conjuntamente con su frontal* (6), como si fueran dos piezas inseparables, que adornaban una la parte superior y otra la parte baja del altar (7). Es natural que, al construirse en el siglo xv el altar

actual, en forma de tabernáculo, quedara el palio fuera de su lugar, y que sir-

(5) «Primerament lo pali daur. Item un frontal semblan dobra al altar. Item capa de cor sive pluvial ab nosclá dargent ab pedres. Item casula e dalmatiques dues de drap daur.....»

Libro X de la Pa-bordía de Manresa. 1379-1388. Archivo de la Seo.

(6) «Primo un bell pali daor obrat de diverses obratges ab son frontal lo qual no es del obratge del dit pali lo qual hi feu en Ramón Ça Era.» — Archivo de la Seo.

(7) Podría ser que el palio de referencia fuera un cubre-altar o mantel. Pero, dada la importancia que se da en los inventarios a esta tela de oro con imágenes en sedas de colores, nos inclinamos a creer que se colocaba encima del altar a modo de retablo, tal como algún otro bordado que conocemos, y como también se hacía entonces con los pequeños trípticos o tablas pintadas o esculpturadas, que luego tomaron mayores proporciones.

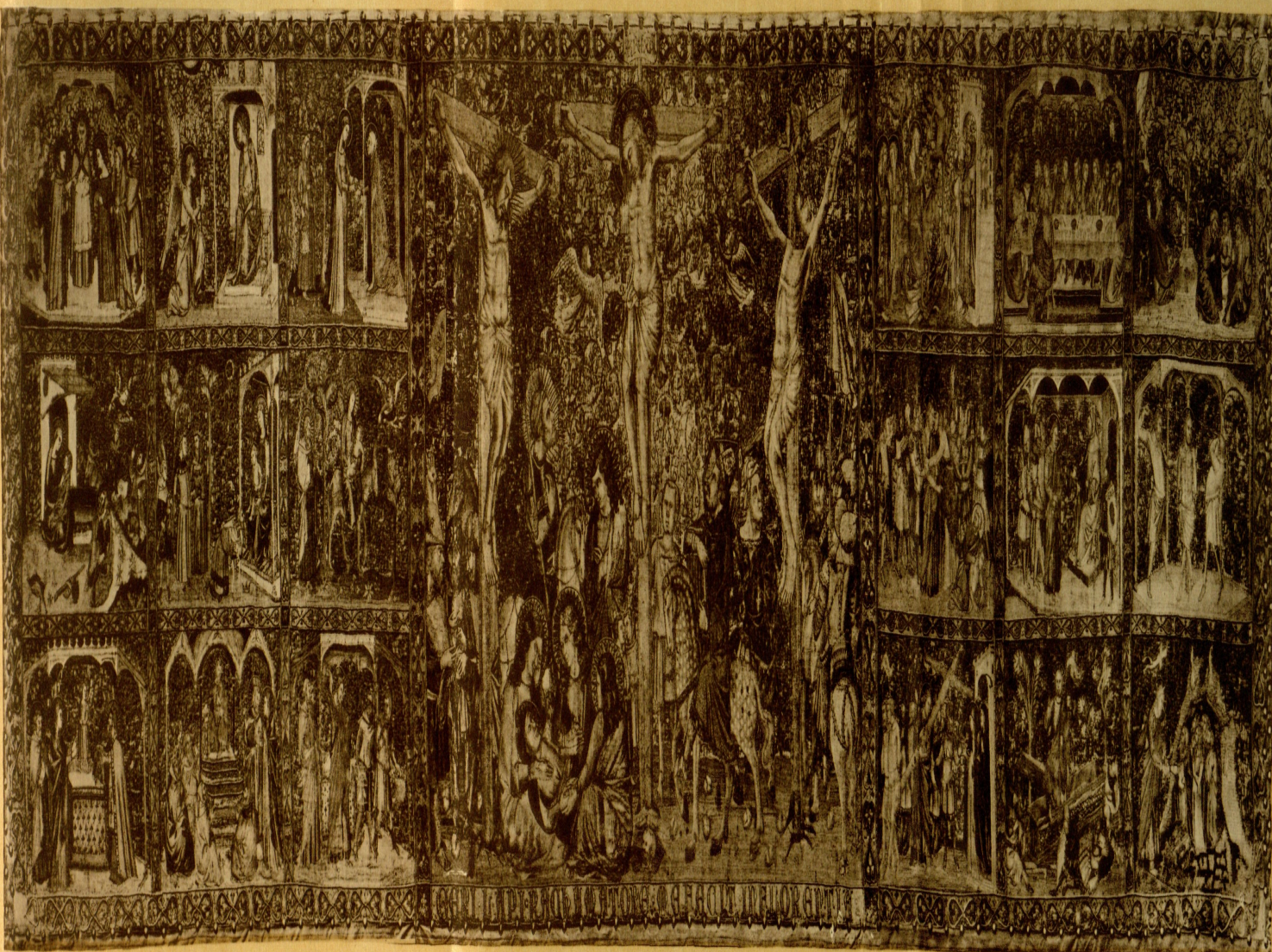


(K) FRONTAL DE MANRESA

DETALLE DE LA ADORACIÓN

FRONTAL BORDADO QUE SE CONSERVA EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA O SEO DE MANRESA. — 3,31 POR 0,90 METROS. — GERI LAPI. — FLORENCIA (CERCA 1340)

EN EL CENTRO SE DESARROLLA LA TRAGEDIA DEL CALVARIO; A LA IZQUIERDA, NUEVE ESCENAS DE LA VIDA DE JESUCRISTO ANTERIORES A LA PASIÓN; A LA DERECHA, OTRAS NUEVE RELATIVAS A LA PASIÓN Y RESURRECCIÓN DEL SALVADOR

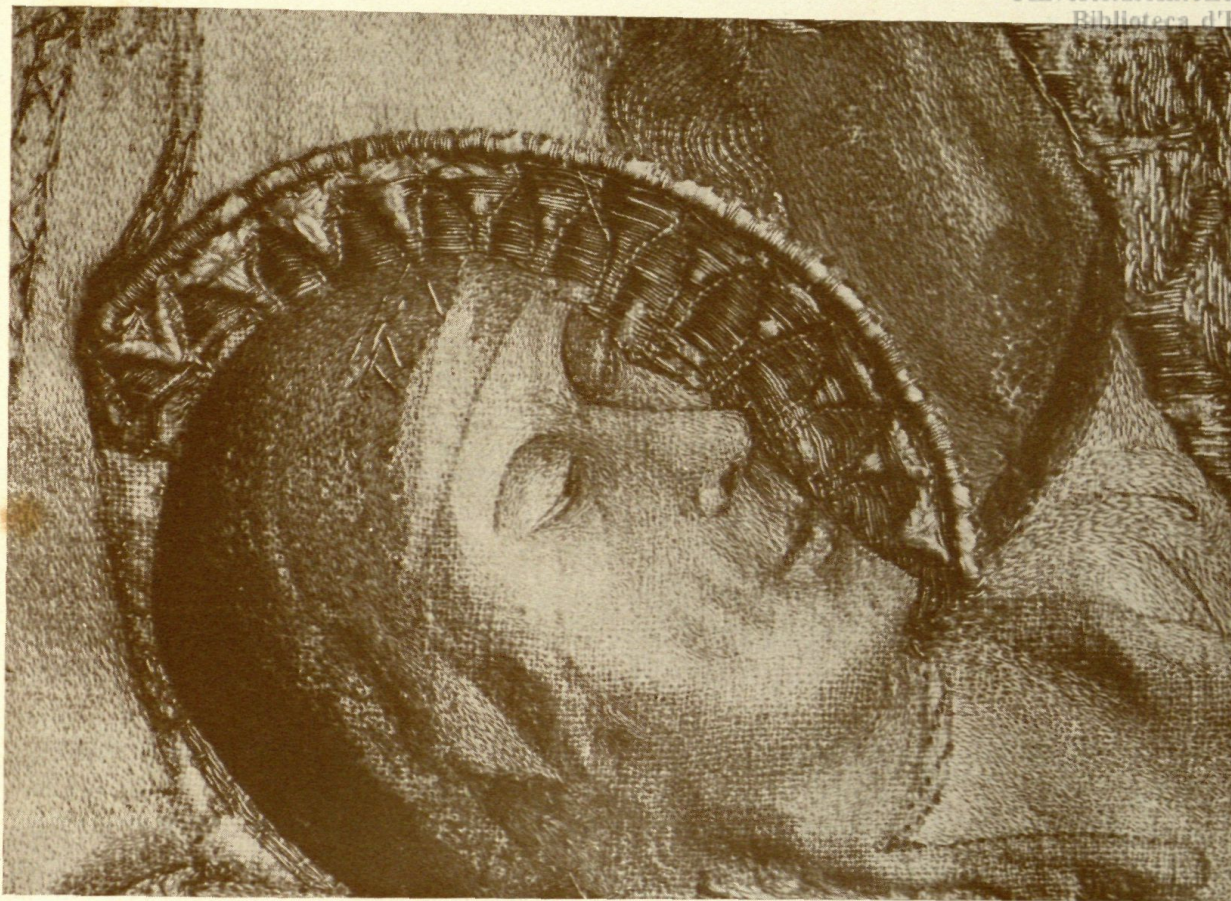


1. *Desposorio de María.* — Simón, con traje azul, túnica blanca y capa amarilla, une la mano de la Virgen, que va de oro y azul, con la de San José, que viste de gris con capuchón rosa y vueltas azules. Santa Isabel, con gran manto amarillo. A la derecha, los heraldos, con cotas rosa, medias azules y esclavinas verdes, suenan en alto sus clarines. A izquierda, los pretendientes rompen sus varas en la rodilla.
2. *La Anunciación.* — La Virgen se halla sentada en un banco, al lado de la puerta, en el pórtico de su casa: manto de oro matizado de azul y vueltas amarillo-verdoso. El Arcángel, con túnica blanca y manto rosa y azul.
3. *La Visitación.* — Santa Isabel, rosa y azul, extiende los brazos a su prima, que viste túnica azul con manto de oro. A prudente distancia la sirvienta, con traje oscuro, lleva el pequeño equipaje y sujeta con la mano izquierda el modesto pañuelo a la cabeza.
4. *El Nacimiento.* — La Madre de Dios, de azul y oro, está sentada con el Niño ante la choza. A su lado, el pesebre, el asno y el buey. Enfrente, José, de oro y encarnado, descansando en el suelo, el cordero y el buey.
5. *La Adoración.* — Los Reyes Magos rica y elegantemente vestidos, de oro y colores, y luciendo doradas espuelas. Un criado, a menor tamaño, recoge las armas y los arrejos: por encima asoman la testuz los tres caballos.
6. *Huida a Egipto.* — María envuelve a su Hijo en su manto azul. José lleva el saco de provisiones a la espalda. Igual que en las dos escenas anteriores, el crudo del invierno no priva de que veamos exuberante vegetación, de técnica admirable: el suelo lo constituye un prado salpicado de flores.
7. *La presentación al templo.* — Colores de siempre: el sacerdote con atavío blanco y amarillo; la Virgen, de azul; San José, de color rosa. En este cuadro y los que siguen, los graciosos y variados templos que los coligian, indican que las escenas se desarrollan en interiores.
8. *Discusión con los doctores.* — Venos a los rubicones con los trajes característicos que llevaban en el siglo catce. En el suelo libros abiertos y pergaminos arrollados.
9. *La expulsión de los mercaderes del templo.* — Jesús, airado, levanta el brazo. Le acompaña un personaje de característicos trazos. Los mercaderes soportan el castigo sin resistencia: pero se llevan cuidadosamente la mercancía.

Jesucristo acaba de espirar de cara al buen ladrón. Un solo clavo atraviesa sus pies, diversamente de los dos que apoyan a cada uno de los ladrones. Gran nimbo cruciforme encima un letrero con las iniciales R. I. E. X. P. Varios ángeles hien des el espacio y recogen amorosamente la sangre que mana de las llagas del costado y manos. Longinos, que acaba de atravesarle el corazón con la lanza, le mira fijamente, montado en su caballo y queda convertido golpeándose el pecho: su cabeza se ilumina con una aureola de rayos resplandecientes. Iguaes destellos circundan también la cabeza del buen ladrón, que acaba de espirar santamente: un ángel recoge su alma y se la lleva al cielo. El diablo arranca la del mal ladrón, introduciéndole un girón en la boca: sus miembros presentan una tensión extraordinaria. A la diestra de Cristo, San Juan, de pie, y las Marías sentadas en el suelo, asisten a la Virgen desvanecida: todos ostentan cabellos de oro y nimbs completos y solemnes, que indican, no una santidad momentáneamente adquirida, sino antigua y acrisolada. La Virgen, con túnica rosa y manto azul; la Magdalena, de color amarillo; Juan con manto oro y encarnado. A la extrema izquierda del cuadro, un grupo de judíos y soldados jugando la túnica de Cristo: cascos y armaduras bordados en plata: por encima de ellos asoman sus caligaduras. A la derecha, el Centurión, a caballo, de púrpura y oro, cubierto con casaca de príncipe o dux y bastón de mando en la diestra. Mira, también, embelesado al Salvador, y una ráfaga de luz inunda su alma. El nimbo exagonal que le acompaña, responde a la antigua creencia de que, si bien no se le vese en los altares, como al buen ladrón y a Longinos, con todo, hay que contarle entre los bienaventurados que hallaron su salvación al pie de la cruz. Delante de él está de pie el judío que lleva la esponja en el extremo de una caña. Detrás, vemos al individuo que, por mandato de la ley, quiebra las piernas de los ladrones, de cuyos cortes mana sangre, respetando las de Jesús, como estaba prohibido: cubre su cabeza con caperuza elegantemente recogida a la manera de un turbante. A la extrema derecha, las fuerzas romanas de a caballo, que acavalla el Centurión, con las lanzas levantadas, y las guía un estandarte con las iniciales S. P. Q. R.

El suelo de la composición, bordado de verde pálido: la tapicería del fondo con vid y racimos, símbolo del sacrificio incruento, en oro y plata sobre fondo azul oscuro. Al pie de la cruz central, dos figuritas con aspecto de retratos, indican probablemente el donante y el artífice bordador. Debajo de este cuadro hay la siguiente inscripción, en hermosas letras de oro de 35 milímetros de altura: «Geri Lapi rachimature me fecit in Florentia».

10. *Entrada en Jerusalén.* — Jesús, con su caligadura, al frente de los apóstoles. Los escribas y fariseos salen a recibirle a las puertas de la ciudad con palmas en las manos. El pueblo judío, representado por figuras menores, extiende sus mantos en el suelo, y aclama al Salvador encaramándose a los árboles o desde lo alto de las murallas, por sobre las cuales asoman los edificios de Jerusalén.
11. *La santa cena.* — Jesús a la testera izquierda de la mesa. Los apóstoles conversando en grupos. Judas, de espaldas y vestido de oro, habla con Cristo. Vailla abundante: fuentes de oro y cuchillos de plata.
12. *La oración en el huerto.* — Un ángel desciende de un nimbo azul hacia Jesús, prostrado en oración. Los apóstoles preñados duermen debajo de un árbol de copa desmenuada.
13. *El beso de Judas.* — Jesús vestido de colores parduzcos. Judas, de rosa, con manto de oro. El pueblo provisto de antorchas. Los soldados llevan al brazo el escudo de Arca con el S. P. Q. R. en la parte superior.
14. *Jesús ante Pilatos.* — Jesús es conducido por un pelotón de soldados armados, ante Pilatos que se halla sentado en su trono, envuelto en una grande boplandia. A su lado, un guerrero hace la guardia de honor, apoyando su diestra en la espada y sosteniendo con el brazo izquierdo el escudo con las armas de Arca.
15. *La flagelación.* — Jesús atado a la columna es azotado. Sayones fieros y rídiculos a la vez.
16. *Encuentro con las Marías.* — Cristo convida a las santas mujeres que esperan su paso en una de las puertas superiores de Jerusalén. La Virgen, de azul y rosa; la otra María, de carmín. Seis soldados con lanzas.
17. *La Resurrección.* — Jesús viste, ahora, túnica de blanco y oro: manto gris con vueltas azules. Soldados profundamente dormidos. Árboles variados y primaverales, con flores, frutas y pájaros.
18. *El descenso a los limbo.* — De la boca del infierno surgen llamaradas y humaredas. Por ella salen los justos reñimidos, vestidos de blanco. La túnica de Cristo va bordada con los colores de gloria del cuadro anterior.



(L) FRONTAL DE MANRESA. DETALLE DE LA VIRGEN DESVANECIDA AL PIÉ DE LA CRUZ. (*Mayor que el original*)

viendo de tela portátil para diferentes usos, acabara por destruirse con el tiempo; y que, en cambio, el frontal que continuó en su sitio, exhibiéndose sólo en los días solemnes, quedando el resto del año resguardado detrás de otros más modestos, — tal como aún lo vimos en nuestra infancia, — se conservara hasta nuestros días, aunque algo deteriorado.

Parece, por lo tanto, que el palio superaba o por lo menos era de igual valor que el frontal. Raimundo de Area hace constar, en su testamento, que el primero le costó 110 libras. No le iría muy lejos el segundo.

Admira pensar el efecto que haría un altar únicamente decorado con estas piezas y servido por clérigos revestidos de casullas, capas y dalmáticas igualmente realzadas con imágenes bordadas en sedas y oro; y que utilizan cálices, custodias, incensarios y demás objetos de orfebrería matizados con piedras y esmaltes. ¡Qué impresión de suntuosidad!

¿Se encargaron directamente estas piezas al taller de Lapi en Florencia, o fueron adquiridas gracias a su comercio de bordados, extendido por toda Europa? Es indudable lo primero. Se echa de ver, de momento, que obras tan importantes como el palio y el frontal, no es probable que corrieran el albur de una venta incierta por los mercados europeos hasta llegar a Cataluña. Sin embargo, la prueba más convincente estriba en las armas de la familia Area o Ça Era, formadas por una área o era en el centro de un escudo, las cuales se repiten hasta veinte veces en las paredes y en los tres Sarcófagos de su capilla de la Seo (LL). Estas mismas armas las vemos insistentemente en los escudos que llevan los soldados romanos bordados en nuestro frontal, en las escenas del huerto de Jetsemaní (1), y Jesús ante Pilatos. El donante holgaba mucho en esto: en las capillas de otras iglesias manresanas, a cuya construc-

ción llegó también su munificencia, se observa igualmente este blasón en escultura policromada y sitio visible (8). Los muebles de la familia acostumbraban a llevar también pintado su escudo (9). Ciertamente que fuera más natural que las armas de Area aparecieran en escudos independientes en la orla u otro lugar del frontal. Pero, con probabilidad, el donante lo compró cuando se terminaba su elaboración en el taller florentino; y sólo cupo el recurso de llenar con sus armas los escudos de los soldados romanos, a fin de no descomponer la composición general.

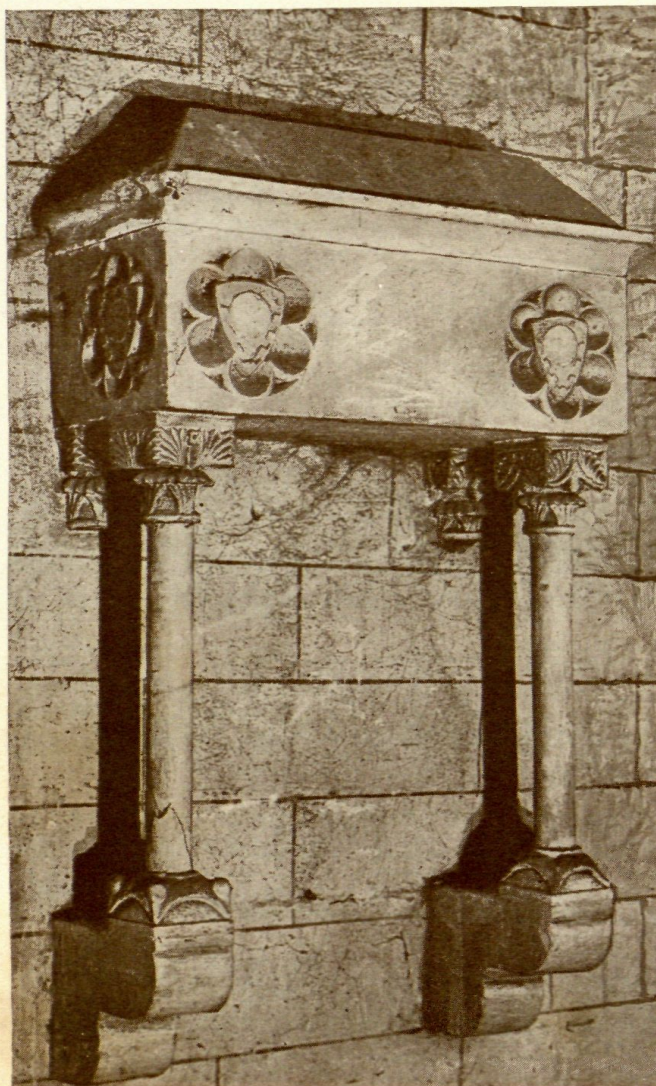
Queda, por tanto, corroborado que cuando en 1357 Raimundo de Area vinculó, en su lecho de muerte, el frontal a la Seo de Manresa, juntamente con otras piezas, sólo dió forma solemne y perpétua a la donación de las mismas, que, de hecho, hacía años que se guardaban en depósito en aquella iglesia y servían para el culto: el frontal de Manresa lo consideramos anterior a 1340. Los talleres de Jacobo Cambi y de Geri Lapi son, por lo tanto, coetáneos. No se producía en Florencia nada mejor que las obras de estos artistas. Para el servicio de un lugar

tan preeminente como la catedral de aquella ciudad, es natural que se acudiera a uno de los mejores talleres de la misma y que se encargara la máxima perfección. Por esto Cambi firma satisfecho su obra: «*Jacobus Cambi florentinus me fecit MCCCXXXVI*» (M). El bordado manresano va signado en grandes

letras de oro, situadas en el lugar más visible, y su autor, en lugar de llamarse florentino, con el orgullo natal de un antiguo ciudadano romano que quiere reflejar en su persona los honores de la gran ciudad, prefiere, al llevar su obra a lejanos países, dar a conocer modestamente su oficio de bordador y la población donde se ejecutan tales maravillas, para que sea respetada de todos: «*Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia*». Difícilmente habría, en la capital de la Toscana, otros talleres de la importancia de los anteriores. Se necesitaban medios poderosos y personal hábil para llevar el bor-

dado a aquellas alturas y producir sin agotamiento las interminables obras que admiramos. Consta que Geri Berto borda un frontal en Florencia en 1366 con destino al Baptisterio. Quizás se trata del continuador del taller de Geri o de Cambi.

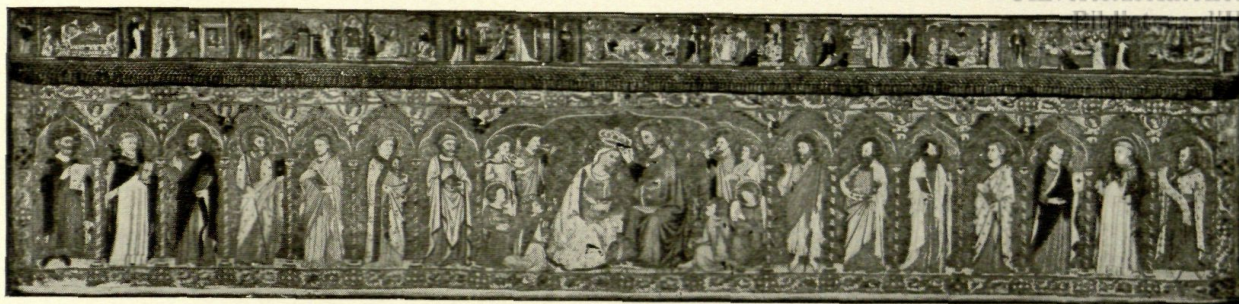
Las demás telas bordadas, del tesoro Area serían indudablemente de esta procedencia. Porque, hay que advertir que no fué una ca-



(LL) SARCÓFAGO DEL NOBLE AREA SEO DE MANRESA

(8) Lo vemos en una de las capillas de la iglesia del convento de Predicadores o Santo Domingo y en la de los Carmelitas, cuyo prior fué un Area.

(9) En 1361 Berenguer ça Era legó, *unum cofrum cum duobis signis de Area*.



(M) JAIME CAMBI (1336)

FRONTAL BORDADO FLORENTINO

sualidad que el donante acudiera a Florencia en busca de ellas para decorar el altar de la Seo: ni la fama de aquellos bordados explica satisfactoriamente, que una de las obras maestras de los primeros tiempos fuera encargada con destino a una pequeña ciudad catalana, cuando las grandes capitales europeas carecían, entonces, de tales joyas. La explicación estriba en las constantes relaciones que algunos nobles de Manresa sostenían con el país italiano, gracias, principalmente, a sus negocios de navegación de cabotaje y de altura. Uno de ellos, Jaime Des Far o de Faro, costeó la capilla absidal de la Seo que hace pareja con la de los Area: allí campean sus grandes escudos, en escultura policromada, consistentes en una hoguera o faro en la cúspide de una montaña cónica, para guía de los navegantes.

Era Desfar consejero de Pedro el Ceremonioso, el cual le nombra frecuentemente en su crónica; y conocía tan a fondo las cosas de Italia, que fué uno de los pocos llamados por aquel monarca para decidir si, en

definitiva, era más conveniente la alianza con Génova o con Venecia, decidiéndose por esta última (10). Su abuelo Riambau Desfar poseía ya una flota armada, que tomó parte en las expediciones de Jaime el Conquistador: el cronista Ramón de Muntaner se trasladó a ella, abandonando unas naves venecianas, en su viaje de regreso del ducado de Atenas a Sicilia (11).

Varios nobles que contribuyeron a la construcción y decoración de la Seo, exportaban grandes partidas de azafrán, tejidos de lana y pieles al norte de Francia, Flandes, Cerdeña, entonces íntegramente catalana, y a Italia, como detalladamente expondremos en su día. Area interesaba, indudablemente, en estos negocios. De ahí, que estas familias de la nobleza de Manresa conocieran perfectamente las ciudades italianas y sus obradores, por lo que se explica que las primeras manifestaciones españolas de las escuelas de Florencia y de Siena aparezcan en esta población.

(10) Crónica de Pedro IV. Libro cuarto, Cap. 9.

(11) Crónica de Ramón de Muntaner. Cap. 238.



(N) FRONTAL BORDADO FLORENTINO (1325)

MUSEO CÍVICO. PISA



(O) FRONTAL DE ALTAR LLAMADO EL «PARAMENTO DE NARBONA» (SIGLO XIV)

MUSEO DEL LOUVRE

Sugestiona intentar una atribución a los dibujos o cartones que sirvieron para el bordado de nuestro frontal. Precisa para esto un minucioso estudio de los pintores toscanos de principios del trescientos. Pero el desconocimiento de muchos de ellos, por una parte, y por otra los lugares comunes en multitud de asuntos religiosos, dificultan en gran manera una adjudicación certera.

La escuela es evidentemente giottesca, y el dibujo, de uno de los discípulos del gran innovador. Tal vez Bernardo Daddi (1300-1366) es el artista que tiene mayores concomitancias con el frontal de Manresa. La Anunciación y el Nacimiento parecen de su mano (12). Con todo, Cristóbal Buonamico, llamado Buffalmacco, en su Crucifixión del cementerio de Pisa, tiene el grupo de las Marías y otros personajes dibujados como en nuestro bordado.

En el cuadro central la escena del Calvario se presenta en Manresa con la profusión de las

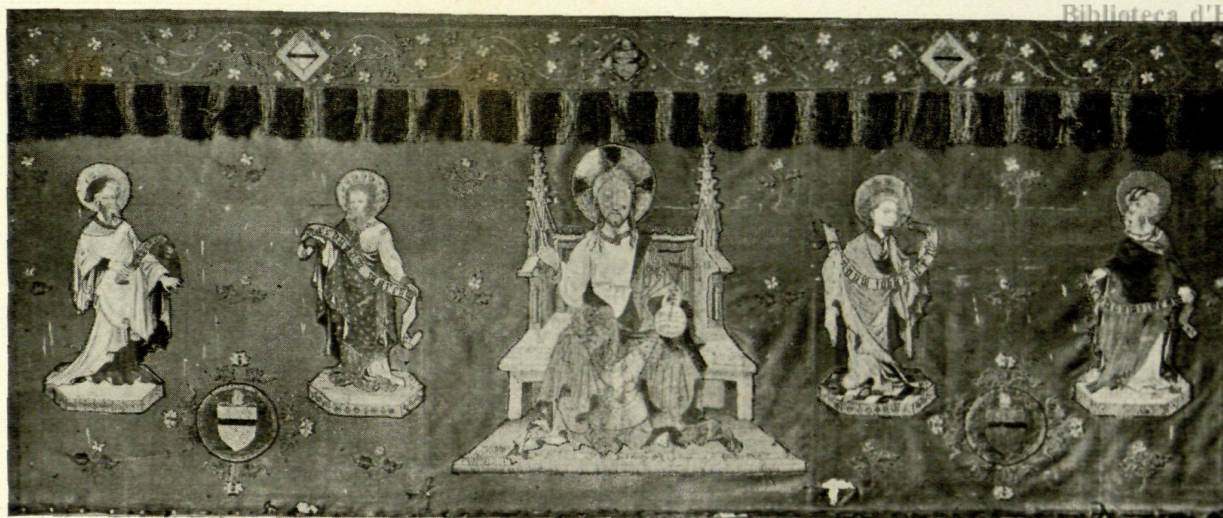
(12) Son semejantes a los que se ven en la predela de su retablo de los «Uffizi» en Florencia.

grandes composiciones. Más de treinta figuras intervienen admirablemente agrupadas. Las tres cruces dominan el conjunto: en ellas, la unción de Cristo y la del buen ladrón, cuya alma al expirar se lleva un ángel graciosamente al cielo (G), contrastan con el desespero del mal ladrón, dibujado con extraordinaria valentía, al cual un diablo arranca la vida, introduciéndole un garfio en la boca (H). Longinos cumple su misión clavando su lanza en el costado del Redentor: pero, al mirarlo fijamente, se convierte y golpea el pecho. San Juan, al pie de la cruz, contempla desolado como María cae desmayada, asistida por dos santas mujeres. A la izquierda, judíos y soldados se juegan la túnica de Cristo. Pero el grueso de las fuerzas romanas está a la derecha: a su frente y a caballo vemos al Centurión vestido a la manera de un príncipe o dux italiano de la época, con su manto de púrpura y oro, casquete ricamente decorado y empuñando una vara o porra de mando. Uno de sus soldados, cubierta la cabeza con su caperuza elegantemente atada a



(P) FRONTAL BORDADO DE ENRIQUE II DE CASTILLA (SIGLO XV)

MONASTERIO DE GUADALUPE



(Q) FRONTAL BORDADO DEL ABAD VILLALBA (C. 1420)

MUSEO DE VICH

la manera de un turbante, como era entonces la gran novedad, quiebra las piernas de los ladrones. Al mismo tiempo, varios ángeles hienden el espacio y recogen amorosamente la sangre que mana de las heridas del Salvador.

Es notabilísimo el campo de hojas de parra y de uvas, bordado en oro y plata, a punto retirado, que forma como la tapicería del fondo de éste y de los demás cuadros del frontal. Esta decoración, que recuerda el picado en oro de los retablos, es de una técnica graciosa y segura, pudiendo servir de piedra de toque para contrastar otras producciones de Lapi.

A la izquierda del cuadro central se desarrollan las escenas de la vida de Jesús anteriores a la Pasión, comenzando por los desposorios de la Virgen y la Encarnación, hasta llegar a la expulsión de los mercaderes del templo. A la derecha van expuestas las escenas de la Pasión, desde la entrada triunfal de Jerusalén, hasta el descenso de Cristo a los limbos, después de resucitado.

El conjunto está dispuesto en recuadros, al modo de las antiguas *pallas* de oro. Las escenas que se desarrollan en locales cerrados van resguardadas por templete de formas variadas y elegantes: las que tienen lugar al aire libre, están indicadas por árboles estilizados que evocan el paisaje.

Los colores son variados, abundando las medias tintas. En los ropajes el azul en va-

rios matices es el que más abunda: la Virgen nunca lo abandona. El rojo púrpura sólo lo lleva el Centurión, por ser privativo de los dignatarios romanos. Judas siempre va envuelto en un manto de oro, que transparenta su alma metalizada. Jesús, en cambio, viste pobremente una parda capa de burel.

El primer cuadro, bastante deteriorado, representa los desposorios de la Virgen, con los heraldos trompeteros a la derecha, y los pretendientes rompiendo la vara a la izquierda. La Anunciación (E) nos muestra como esta composición sienesa, tan magistralmente desarrollada por Simone, llegó a subyugar a los propios artistas florentinos. La Visitación (F) tiene un encanto seductor. Interesantes son los trajes de los Reyes Magos en la Adoración (K), y los de los judíos en la disputa del templo. Es curioso como los mercaderes, al ser expulsados del lugar sagrado, no dejan abandonada la mercancía, sino que, atentos a su negocio, salen con las jaulas llenas de pollos y las cestas repletas de huevos, apesar del castigo y la confusión que se produce. La santa cena muy bien agrupada: Cristo se sienta a la testera de la mesa y Judas en primer término. El encuentro de Jesús con las Marías, en el camino del Calvario, es de una ternura que impresiona (J): las figuras desnudas de este cuadro y las del central, revelan un gran avance en el dibujo, a la manera de un primer destello del renaci-



(R) FRONTAL DE ALTAR BORDADO DE ORO Y SEDAS. (SIGLO XV)

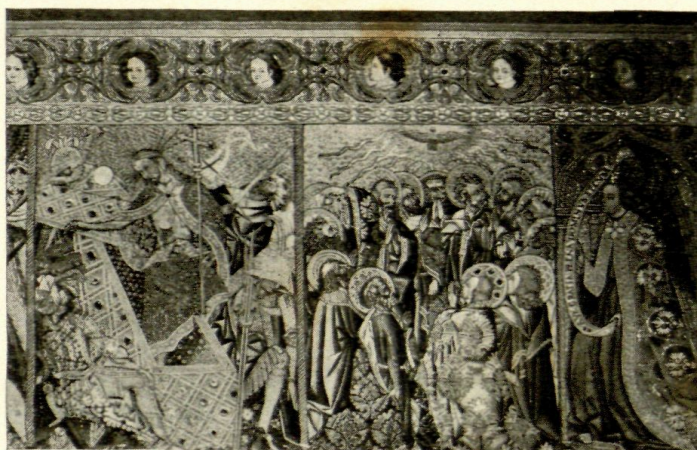
CATEDRAL DE VALENCIA

miento que se aproxima. Intrigan fuertemente las dos figuritas colocadas al pie de Cristo crucificado: no son soldados romanos, ni se confunden con los personajes del pueblo de Israel: su menor tamaño indica que no forman parte de la tragedia del Calvario. Probablemente representan al donante y al propio Geri, o quizás éste y el autor del dibujo.

Falta analizar la técnica de este bordado. Sobre de un tafetán resistente se delinearon los asuntos con gran detalle, y luego el bordador cubrió y matizó de colores todos los elementos, menos las carnes. Las caras, las manos y los cuerpos desnudos, están admirablemente dibujados y lavados, por el maestro pintor, con una tinta sienosa, que ha obscurecido con los siglos, presentando el mismo detalle y pulcritud que si se tratara de una miniatura. Encima de esta preparación de las partes desnudas, el bordador repasa y fija los elementos más importantes; los ojos, la boca, etc.; o bien acusa el oscuro de las sombras o, más frecuentemente, hace resaltar las líneas y los puntos brillantes con imperceptibles

trazos de sedas de claras entonaciones que, al reflejar la luz, acentúan y enriquecen el modelado. Estas sedas son tan finas, que es difícil apreciar donde acaba el bordado y donde empieza el dominio de la pintura. Los brazos y el torso de los cuerpos desnudos del cuadro central, dan idea, en los mismos grabados de detalle que acompañamos, de este procedimiento. Todo lo que va lavado, por serlo con una tinta ligera, deja al descubierto la malla del tejido: en cambio, puede observarse que los trazos bordados se mueven en direcciones diagonales o circulares, siguiendo la intención del modelado. Alguna vez, como en la cara de María desvanecida al pie

de la cruz, al poner Geri el mayor empeño en su cometido, para imprimir la expresión de dolor que afectaba el dibujo, llega a cubrir completamente con las sedas toda la superficie de aquella, con una técnica que no puede sobrepasarse (L). Conocemos algunas composiciones



(S) DETALLE DEL LLAMADO «FRONTAL RICO»

MONASTERIO DE GUADALUPE

en tela del siglo XIV, totalmente lavadas con tinta de color siena o sepia. La más importante de ellas es el frontal de la catedral de Narbona, hoy en el Museo del Louvre, con

el retrato de Carlos V de Francia (o): el dibujo es perfecto, sin que ningún artificio haya podido desfigurar o cambiar la expresión que el pintor dió a los personajes; pero, falta la riqueza del colorido suministrada por las sedas.

En cambio, por el procedimiento mixto del frontal de Manresa, logrose un gran carácter y firmeza de dibujo en las expresiones fisonómicas, y, al mismo tiempo, el encanto incomparable de un brillante colorido. Para ello, se bordó cuidadosamente con sedas de graduadas entonaciones, llevando los puntos en tal forma, que expresaran con gracia y ligereza la intención y modelado del dibujo, evitándose los rellenos o dobleces pesados e inexpressivos. Esto es lo que, precisamente, constituye la labor más difícil del bordador y lo eleva a verdadero artista.

El primero que llamó la atención sobre el frontal de Geri fué el arquitecto inglés G. E. Street, *diablo de energía*, como le llama un compatriota suyo (13). Apesar del gran trabajo que sobrellevaba con la ejecución de obras tan importantes como el grandioso Palacio de Justicia de Londres a la entrada del Strand, de inspirado estilo gótico, su inmensa actividad le permitía, aún, viajar por todo el continente y publicar libros como el *Brick and marble architecture of Italy* y el *Gothic architecture in Spain*, que, salido a luz en 1865, es todavía el mejor compendio de la arquitectura hispana medieval. En cáliditas frases expresa, en esta obra, su admira-

ción por el bordado de Manresa, y al describirle añade: «*aún después de haber visto infinitos bordados en todas las partes de Europa, lo considero con seguridad, como el mejor en su clase y en su época*» (14).

Existen, ciertamente, otros frontales góticos muy interesantes. Con seguridad que en España conservamos los mejores y el mayor número de ellos. Tales son, los preciosos del monasterio de Guadalupe, sobre todo el llamado de Enrique II, de dibujo flamenco (p), el de la Pasión y el conocido por el «Frontal rico» (s); los de las catedrales de Valencia (r) y de Córdoba; el de San Juan de las Abadesas que está en el Museo de Vich (q), quizás dibujado de Luís Borrassá; y el maravilloso de la capilla de San Jorge del palacio de la Generalidad de Cataluña, atribuido al bordador barcelonés Andrés Sadurní, del más puro arte catalán, y que se conserva en el Museo Municipal de nuestra ciudad (t).

Pero, todos ellos son ya labores del siglo xv o de principios del xvi. Sólo el de Manresa pertenece al período de la iniciación de los grandes bordados góticos, cuando este arte fué llevado, casi de golpe, al comenzar la centuria decimocuarta, a su más elevada expresión.

ALEJANDRO SOLER Y MARCH.

(13) Sir Walter Arenstrong. *Histoire générale de l'Art. Grande Bretagne et Irlande*. Pág. 105.

(14) Street. *Gothic architecture in Spain*, pág. 344.



(T) FRONTAL BORDADO DE LA CAPILLA DE S. JORGE DE LA GENERALIDAD DE CATALUÑA. MUSEO DE BARCELONA



F. PRADILLA

VENDIMIARIO, EN LAS PALUDES PONTINAS (ITALIA)

FRANCISCO PRADILLA

IMURIÓ Pradilla! ¡Vivirá su obra artística eternamente! Y ha muerto, sin que en mi ciudad querida, Zaragoza, se haya hecho en vida del maestro, un acto, ni tenido un rasgo, como ahora se dice, que oriente a los de fuera de casa, nacionales y extranjeros, en cuanto a la ecuanimidad de los obligados, relacionada con el artista nacido en Villanueva de Gállego provincia de Zaragoza, y casi barrio rural de la misma, en la cual se manifestó su predisposición por el gran arte de la pintura, al lado del entonces aun no anciano, pero sí notabilísimo escenógrafo, don Mariano Pescador, padre y maestro de varios artistas, todos zaragozanos.

Verdad ciertísima es, que los tres Franciscos gloriosos que nos deparó la suerte, están aún casi por descubrir; lo que de ellos se conceptúa fué importado, se debe a plumas exóticas que gustaron de enaltecer tan sólo estudiando la obra de aquéllos, pues ninguno de los tres necesita frívolos adje-

tivos, verdadera hojarasca que, cual pólvora en festejos populares, sirve para hacer ruido y humo; humo que esfuma o envuelve la cortedad, la desorientación en el tema de aquellos pomposos pretendidos críticos o criticones de arte, salvando la excepción cortésmente.

A Pradilla apenas se le conoce en la porción de patria donde nació y vivió en sus mocedades casi infantiles. Los más, aún aquellos que alardean de dominio en el campo del arte, por sus escritos, según se comprueba leyéndolos, saben de sus cuadros «D.^a Juana la Loca» y «Rendición de Granada»; otros añaden «El suspiro del moro», «El robo de las Sabinas»..... Se hizo paso el prejuicio de que D. Francisco era *pintor de historia*, denominación que, hace ya unos años, equivale a *clasicón*, apodo despectivo, e irrespetuoso creado por los que tras de él llegaron pisándole los talones, más pertrechados de petulancia y de osadía que de



VENDIMIARIO, EN LAS PALUDES
PONTINAS. ITALIA. (FRAGMENTO),
POR FRANCISCO PRADILLA

sanas intenciones; y Pradilla no tuvo el temperamento que se le achaca, ni siguió rutas trilladas; él hizo «Doña Juana la Loca», no por impulso propio, sí por casi imposición-consejo de Casado del Alisal, Director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma. En el cuarto de trabajo de Pradilla, había, entre otros bocetos, este de la reina demente, pues entonces, y aún quizá hoy, se pedían a los alumnos oficiales, de Bellas Artes, composiciones inspiradas en pasajes bíblicos y en momentos históricos, y ese boceto a tal obligación se debe. La «Rendición» es asunto obligado, encargo oficial, que debió ser tapíz estilo siglo xv, y acabó por ser cuadro, todo contra la manera de pensar de mi gran amigo y paisano.

Pradilla ha hecho todos los géneros y ha empleado todos los procedimientos, predominando en su enorme labor los cuadros de costumbres, y éstos, no son conocidos por que se hallan en países extranjeros. La prensa de Alemania, donde se le veneraba, la de Francia, Austria, Inglaterra, Italia, la de América, de Hungría, Bélgica, Rusia, encomió sus cuadros: el *Harper's Magazine* llegó hasta

afirmar rotundamente, que los que denominaron a Pradilla, *Menzel español*, no fueron justos; porque si estaba a igual altura en la composición, le aventajaba en la gracia de su talento, y como colorista. La *Gaceta Ilus-*

trada, de Viena, del 15 de abril de 1892, afirmó que «vale por seis Meissoniers».

El gran Adolfo Menzel, en persona, acudió ante un cuadro de Pradilla, (según *Neueste Nachrichten*, de Berlín, junio de 1892), y exclamó «¡Es tanto como yo!»

La Sociedad de artistas vieneses celebró una de sus exposiciones, en la que se expuso el cuadro «Misa al aire libre en la romería de la Guía, Vigo». Dicha corporación, al dar las gracias al propietario del cuadro que lo cedió para ser allí expuesto, suscribió — abril de 1892 — lo siguiente: «Usted ha enriquecido la Exposición con una obra de primer orden; bajo todos los aspectos de vista, en ella ha

manifestado el artista una capacidad de concepto y un dominio de la técnica que aseguran a este cuadro, en la historia del Arte, un puesto eminentísimo».

Ludvig Pietsch, eminente crítico de Arte en la Gaceta de Berlín *Vossische Zeitung*, reconoció a Pradilla como uno de los más célebres artistas vivientes del mundo, a propósito de un cuadro que clasificó como «perla artística la más preciosa de la Exposición». Tratando de una Exposición de Berlín, el *Schlesischeztg*



F. PRADILLA

MUJER SENTADA

de Bretlan, y juzgando el criterio del Jurado al otorgar las recompensas, publicó: «Sólo es justa la primera medalla concedida a Pradilla» por dos cuadritos de dimensiones pequeñas, encomiándolos sin reservas.



F. PRADILLA

DAMA BORDANDO UN TAPÍZ

En *Rheinisch-Westfälische-Zig*, de Prusia-Essea, se afirmó que Pradilla superaba a todos los artistas modernos, incluso a Menzel y Meissonier.

En el diario general de Alemania *Westdeutsche Allgemeine*, a propósito de una Exposición se dijo: «Cuadros excelentes son los de Viniegra, Salinas, Sorolla, pero ¿qué se debe decir y cómo elogiar los dos cuadros de Pradilla, tan geniales y tan audaces en la ejecución, a pesar de sus pequeñas proporciones?»

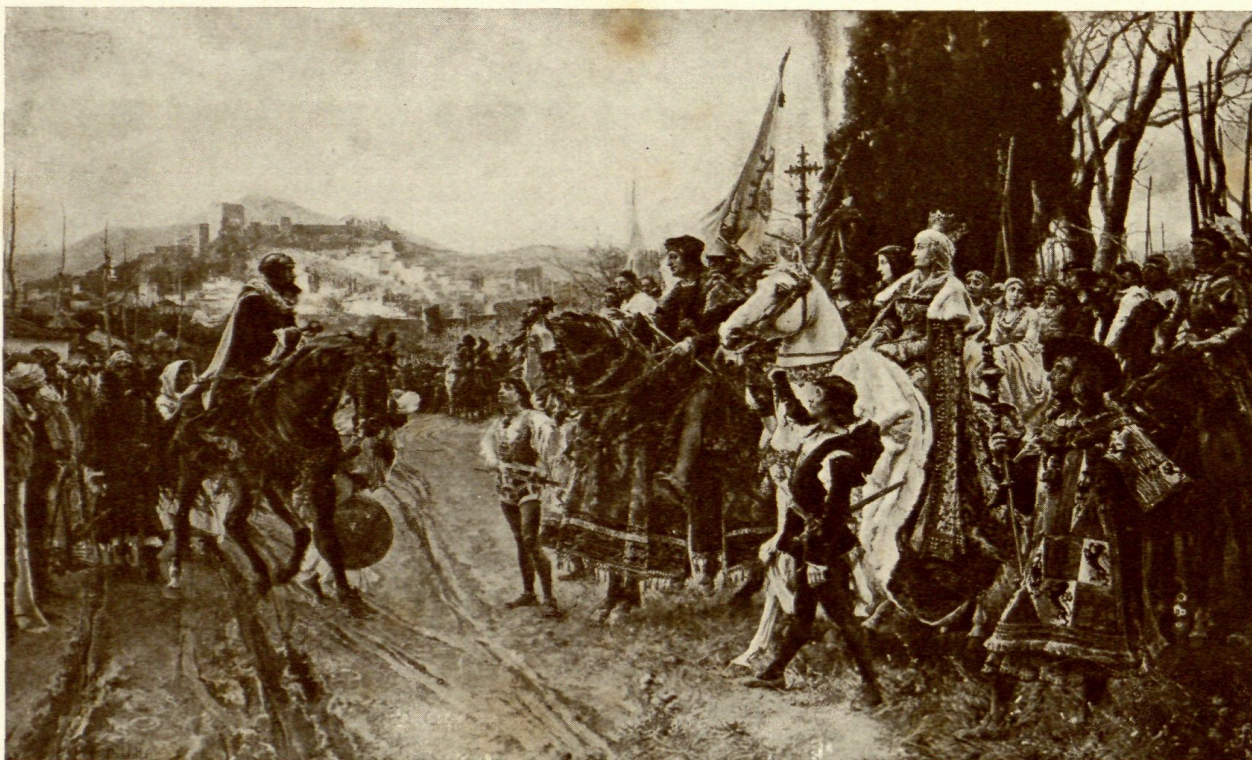
Después de estos extractos traducidos honradamente, que no son más que pequeñísima parte de lo que se escribió tratando de la obra de nuestro D. Francisco, puede resultar hipócrita lo por mí dicho en *Diario Universal* y en *Nuestro tiempo*, de Madrid, en el año 1894? «Pradilla — dije, — a pesar de sus prestigios sólidos, de su fama universal, no deja de estudiar constantemente; es incansable observador de la naturaleza, de las masas, de los valores, de la línea, de la expresión, del desarrollo del asunto que concibe; cuando principia un cuadro lo tiene resuelto.»

Ha producido un arsenal de estudios hechos por todos los procedimientos, que no cabrían en una sala del Museo Nacional de Madrid; en el paisaje ha producido maravillas;

sabido que no es recetario ni amanerado; el asunto, el sitio donde ha de ser colocado, la importancia de la composición le sugieren procedimientos diversos. Con tales condiciones, con tal dominio de la técnica, puestas a tortura por su gran intelecto, necesariamente ha de producir obras notables, soberbias no pocas; a estas últimas pertenece el «Abanderado», que, puesto en el Museo Moderno, desharía cuanto allí se expone bueno, porque hay muchísimas aléluyas que se destroran por sí solas.

El portaestandarte, es un soldado de los primeros años de la centuria XVI, está pintado con determinadas condiciones para ser colocado en departamento de época, teniendo por fondo maderas de nogal y tonalidad verde y por compañía, armaduras guerreras auténticas, iluminadas con luz propia de habitación.

Pradilla, valiente, resolvió las condicionales. El «Abanderado» destaca de los pliegues del pendón que enarbola, cubriendo su cabeza, sombrero con penacho, y su cuerpo férrea armadura, de factura sincera, precisa ejecución e irreprochable del dibujo; la sobrevesta refleja en el guantelete derecho, con variedad de tonalidades armónicas, sin fundir los tonos pero con trabazón admirable, con



F. PRADILLA

LA RENDICIÓN DE GRANADA

suavidad de notas, con hechura delicada, envolviendo en penumbras, sin violencias, la mano que coje la espada; la cabeza, de luz brillante, de factura amplia, es magistral. El maestro, según me dijo, pintó este cuadro, después de muchos años de no hacer el tamaño natural, siguiendo la manera de los grandes pintores del siglo XVII. Conviene saber, que en el extranjero se le concedieron dos personalidades artísticas: *la de la mano grande*, cuando pintaba lienzos de tamaño superior a los de caballete; y *la de la mano pequeña*, cuando hizo las obras llamadas de caballete. Los técnicos conocen bien las dificultades para dominar a gran altura ambas manifestaciones, un mismo individuo.

Su «Vendimiario en las paludes pontinas» (Italia), está visto en el natural: es atrevidísimo. En él, resolvió el problema de pintar al aire libre en crepúsculo vespertino, armonizando los tonos calientes, de la caída de la tarde, con los grises de la noche que se inicia, reflejados en las aguas, envolviendo las figuras retozonas de las mujeres que regresan satisfechas de la recolección. La parte

izquierda del cuadro, el último término, las aguas, la punta de la barca con las uvas, son una preciosidad de color y de hechura, constituyendo sinceros cromatismos, la hierba pisada, los objetos y figuras de interés e importancia relevantes; la línea de la composición es elegante, y en las figuras hay cabezas estupendas.

Bien demostrado queda, que aquellos que reconocen a Pradilla la gloria, exclusivamente por sus dos enormes lienzos, los de la *mano grande* inspirados en asuntos donde son protagonistas individuos de la Casa Real de Aragón unida a la de Castilla para conjuntar la patria hispana, o desconocen su labor de la segunda época, la más genial y robusta, o pretenden ofender su memoria, ya que aceptando tal criterio supondría que el gran aragonés, quedó como un molusco en su concha, en el ostracismo, regodeándose ante la popularidad de sus magníficas, grandiosas composiciones históricas realizadas en plena luz, en pleno campo; aspecto este, por él iniciado, y vencido como ningún otro. Todo elogio de países extraños, fué col-



F. PRADILLA

DOÑA JUANA LA LOCA

mado al juzgar a nuestro artista. Mas en España, pasada la efervescencia, la impresión recibida por su obra de pensionado oficial en Roma, que lo colocó en primer término, a la cabeza de los maestros, ¿fué tan constante la admiración, el respeto y la cortesía tenidas con Pradilla en la Prensa y en los centros culturales? En un párrafo de una de las varias cartas que me escribió, y que guardo como reliquias, fechada en 1919, aclara mi pregunta: «... he quedado aislado en la patria como no lo estuve en el extranjero; de nada sirve que trabaje y produzca más y mejor que nunca y en muchos géneros. Nuestro arte ya no impresiona la vieja, podrida y desgastada placa cerebral de los *pudientes* de nuestros tiempos... ¡Y los prohombres políticos! y los del oficio!... y el caos en que se ha metido la humanidad!...»

Alguien ha hecho notar que no tuvo discípulos. Otro párrafo de una misiva suya, escrita para agradecerme el artículo que le dediqué en *Diario Universal*, antes aludido,

explica bien rotundamente porqué ha sucedido así: «... en cuanto a la excitación que poco hace hizo V. en general y a mí en particular en ese sentido, — (me refería a que para enseñar abrieran los maestros sus Estudios con relativa frecuencia, coincidiendo con la terminación de sus mejores y orientadoras producciones), — es lógica y es generosa de parte de V., pero ya dije a V. muchas veces: ¿Cómo hacer? ¿Educar con nuestras obras? Era preciso que uno creyera que servían para el caso o que los interesados en que *esto* mejor, se lo hicieran creer y por lo que a mí respecta no ocurre ni lo uno ni lo otro; tampoco tengo vela en el.... asunto de la enseñanza oficial, sitiada en fuerza de reglamentación; soy pobre para consagrar tiempo a la enseñanza privada, por amor al Arte, como yo quisiera y no sirvo para enseñar a tanto discípulo; tampoco he visto, en rigor, que nadie tenga empeño en recibir, ni aún gratis, mis consejos, que en Italia y aquí estuve pronto a dar a quien los creyera útiles. ¿Qué puedo yo hacer?

¿Cuál es mi práctica *mi* campo de acción? Pintar lo más seriamente *que me permitan las circunstancias* y exponer mi pintura conforme la vaya haciendo y aun así ¿dónde? La luz artificial no me convence; absorbe toda delicadeza y el Salón Amaré, único que gracias a la amabilidad y gustos artísticos de su dueño existe en Madrid, no puede iluminarse con luz natural. A las exposiciones del Círculo no quiero concurrir mientras sea socio el... que me arruinó, y a las oficiales concurriré cuando a ellas se vaya únicamente a la lucha artística, sean administradas por los artistas y se verifiquen en local y condiciones más adecuadas y estimables. Queda la exposición pública de las obras en el propio estudio y aún esto presenta mil inconvenientes y dificultades. Ya vé V. que he intentado la exposición de varias obras así, a la buena,

F. PRADILLA

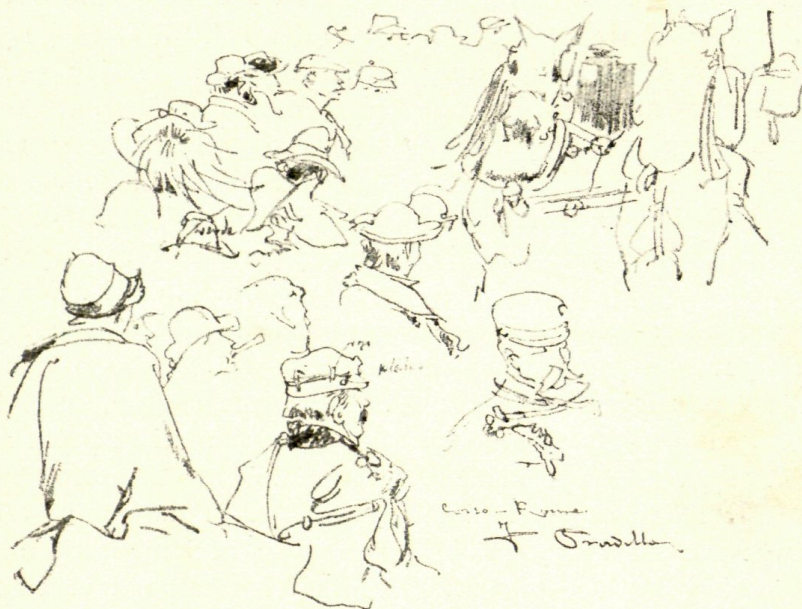
durante 20 días lo menos, y en resumen son contadísimas las personas que han honrado mi estudio con su visita, advirtiéndome que algún periódico de circulación lo ha publi-

cado. Este es un círculo vicioso y obligado y mientras no se purifique y rompa, poco podremos hacer en el Arte. Lo que debiéramos tentar es de romperlo».

Podría seguir copian-do párrafos de cartas, todos interesantes, en los que trata de jurados y de expositores; de contrariedades, de sus tristezas, también de su opinión referente a mi labor, que me enaltece y me consuela. No falta algún párrafo en el que ya el hombre presiente su fin; en carta del 2 de Enero de 1918, me dice: «Tan rudo y contrastado ha sido para mí el año que finalizó. (Trabajé casi siempre hasta las diez de la noche) que hube

de aplazar mi correspondencia al fin de Diciembre y hasta este propósito lo ha estorbado una indisposición de la que ayer me libré. ¡Luchas silenciosas, pero ásperas, de nuestro Arte; sobra de obligaciones, achaques y 70 años que voy pronto a llevar a

cuestas explicarán a V., amigo Gotor, mis largos silencios!» Y en otro párrafo de la misiva, después de acusar recibo de varias cosas y de mi carta, añade: «Con frases que arran-



APUNTES



PORTAESTANDARTE DEL SIGLO XVI
 POR FRANCISCO PRADILLA

can de su noble corazón de antiguo aragonés responde V. a las frases de abatimiento propias del que llegó al fin de su terrenal camino, sin haber logrado uno solo siquiera de sus pequeños ideales, fracasado en todo; pese a una vida de trabajo tan rudo como inútil.... Si; inútil, amigo Gotor. Esto es asunto liquidado; convencido de no ser yo el llamado a realizar aludidos propósitos!»

Y más adelante, después de analizar mi obra de artista y de escritor, y de consolarme, escribió: «¿Qué otra cosa puedo añadirle, si su mal de V. y el mío radican, quizá, en no haber traído al mundo aquella dosis de nativa malicia que hoy se precisa para vivir en el....?»

En ese año de 1917, tan rudo para el gran maestro, a que alude en su carta que acabo de extractar, con fecha 13 de Mayo, me dijo: «Y V., amigo Gotor, se dirá: ¿qué quieren decir estos *garrapatos* que trae la carta? pues dicen que comienzo a preparar mi maleta para el *Gran viaje* y se salvan de los autos de fé, porque aunque nada valen, me sirven para probar, que no olvido a los amigos e irme despidiendo de ellos».

Esos *garrapatos*!, como mi gran amigo y paisano llamó a sus impresiones de Arte que me dedicó, se reproducen para ilustrar este

escrito. Esa carta parte el alma, pues don Francisco, en su ingenuidad y nobleza, revela un abatimiento y un desconsuelo que ha minado la existencia del hombre artista todo corazón, hasta llegar su aniquilamiento con la parálisis y después.... ¡su muerte!... ¡Y yo,

mientras tanto, recurriendo a personalidades para que se hiciera acto de con-trición!

Encauzando tres apreciaciones por el lado de Zaragoza, queda comprobado su amor a la misma — no hay que confundir la ciudad con algunos de los que la ha-

bitaron, la habitan y la monopolizan. — En mi artículo *Goya y Zaragoza*, publicado en *MUSEVM*, ya reproduce la carta de Pradilla que me dirigió por mi ruego, para ser leída en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando se trataba de declarar monumento nacional artístico, al templo del Pilar (declaración que iba a negarse por un informe, según

me avisó personalmente en mi domicilio de Madrid el sabio P. Fita, invitándome a intervenir) y que triunfamos, por lo que Pradilla dijo a propósito de los *frescos* del Pilar, y también con la ayuda política de otro gran corazón, el malogrado D. Segismundo Moret, a quien también recurrí; dijo en esa carta, que se copió en el nuevo informe



F. PRADILLA. DOÑA JUANA LA LOCA Y SU HIJA EN TORDECILLAS
(DIBUJO INÉDITO)



F. PRADILLA. DOÑA JUANA LA LOCA Y SU HIJA EN TORDECILLAS
(CUADRO INÉDITO)



F. PRADILLA

APUNTE AL LÁPIZ

académico, fechada en 5 de Mayo de 1904, que las pinturas de Goya, de los Bayeu, Maella y González Velázquez, que el Pilar atesora, «Constituyen el mejor y más completo Museo de nuestros fresquistas españoles» y añadió: «Si la Real Academia de San Fernando no reconoce valor artístico suficiente en tal conjunto de obras de Arte, preciso será que vuelva sobre su acuerdo respecto de la declaración de monumentos nacionales de buen número de arcos, castillos y torreones que existen en la gloriosa privilegiada lista. Verá V.

como lo reconoce.....» Y lo reconoció por gran mayoría, previo segundo informe. Podría reproducir párrafos de otras cartas

en que el maestro me habla de recuerdos tristes, referentes a cosas y sujetos de mi ciudad siempre querida, pues no ha de decaer el cariño por la madre, fundándose en agravios, frialdades e injusticias de los obligados a enaltecerla. Podría reproducir su lamento por la incomprensibilidad de determinados avecindados en la ciudad *Inmortal*, y por los agravios hechos al maestro a quien, como a Cavia, hasta se le achacó una odiosidad contra la tierra; odiosidad que, con las indiscreciones, pudieron fomentar, de existir desvío,



F. PRADILLA

APUNTE

por actos de individuos, que es cierto que los hubo; pero esos entes no pueden atribuirse la representación de la gran urbe. ¿Para qué



F. PRADILLA

EL RAPTO DE LAS SABINAS

contar a los de fuera estas debilidades? Sólo para ver si sirve de acicate y de expiación, reproduzco una frase, y ese acto de nobleza debe concebirse en grande, sin farandulerías, seriamente, como serio fué el gran maestro a quien se le obligó a escribir: «Las amarguras que me procuró Aragón ya no tienen remedio y con ellas moriré». Aunque pudo, no escribió, como Goya, llamando *viles* a más de cuatro.

¿Y ahora, leyendo esas amarguras, zaragozanos intelectuales, aragoneses de corazón, resurgirán en vosotros iniciativas grandes, elevadas, que borren, aunque tardiamente, esas indiferencias, para que la posteridad os redima del pecado que, tan inconscientemente, así lo supongo, cometisteis con el gran pintor, con nuestra gloria mundial, insospechada al parecer? Se repetirá el caso de Goya, aun no glorificado como venimos obligados, que hasta hemos consentido que sus

huesos no se trajeran a Zaragoza desde París, y se depositaran en el Pilar, por lo que de Madrid no pasaron. Allí están los de mi maestro Unceta, ¿y allí quedan... los de Pradilla, habiendo traído los de Costa y los de Cavia?

En la plaza del Pilar, en medio de sus bellos jardines, hace falta algo grandioso, artístico, que embellezca y se relacione con el gran arte y con el gran templo mariano, zaragozano: allí debe erigirse un monumento serio, artístico, previo concurso nacional, destinado a los más gloriosos pintores aragoneses: Goya, Bayeu, Pradilla y Unceta: los dos Franciscos primeros y Unceta, pintaron en las bóvedas greco-romanas, y el tercer Francisco, no por su culpa, si no pintó allí también, ya he demostrado que con su autorizada opinión de artista, se consiguió que el Santuario famosísimo fuera reconocido, como en realidad lo es, artístico en grado superlativo, por su contenido.



F. PRADILLA

BAJO EL ÁRBOL CONSAGRADO A CERES. OFRENA

Los bustos iniciados con el de Cavia, en la plaza de Aragón, donde preside el monumento dedicado al Justiciazo y a Lanuza, deben continuarse con otros de eminencias político-literarias, cronistas como Zurita, guerreros como Palafox, heroínas como la condesa de Bureta, hombres de ciencia como Santiago y como Pedro Ramón y Cajal....

En la plaza del Pilar, en aquellos grandes jardines, mayores, si se unieran las plazas de ambas Catedrales, Pilar-La Seo, deben ir colocándose bustos de Forment de Olleta, Montañés, Cardenal García Gil....

Hay nombres abundantes para honrar, o mejor dicho para honrarnos, haciendo patente nuestra admiración, sin bullangas ni arlequines. ¿Y en ese Museo provincial zaragozano, sólo continuará un pequeño retrato de mujer, pintado por Pradilla, adquirido de lance, juntamente con el boceto de «La Vicaria» de Fortuny, y otras obras, hace contados meses?

El Ateneo zaragozano le dedicó una sesión necrológica en la que tomó parte mi hijo

primogénito; la Real Academia de Bellas Artes de San Luís celebró actos ostensibles pro-Pradilla: una sesión pública en el Salón de actos del Museo y una excursión a Villanueva de Gállego, a las que fuí invitado especialmente por la Presidencia, asistiendo a ellas; en Villanueva colocaron una lápida esculturada conmemorativa, en la fachada del Ayuntamiento, no faltando los discursos de rigor. El Director del Museo de Arte Moderno de Madrid, señor Benlliure, atendiendo mi ruego, ofreció, según carta que conservo, modelar gratis un busto de Don Francisco, cuya fundición, también por mi indicación, ofreció costear la referida corporación y es de esperar que así se realice.

¿Pero tales actos y propósitos son suficientes para borrar la frialdad con que siempre Aragón trató al gran Pradilla que tanto enalteció a los aragoneses?

Lástima que cuando se dispuso de cantidades importantes bien empleadas en la adquisición de pinturas de primitivos, no se

hubieran destinado algunos miles de pesetas para comprarle un cuadro al Maestro aragonés. Ahora quizá ya sea tarde pero al menos, como se han depositado los dos Goyas—retratos de Fernando VII y el magnífico del Duque de San Carlos—por la Junta del Canal Imperial, de desear es que los dos reyes de Pradilla que posee el Ayuntamiento zarago-

zano sean pronto también depositados en nuestro ya importante Museo Provincial. Ya que por algún tiempo será imposible reunir en una sala, obras pictóricas de las más notables, por lo menos que en la Sala de eminentes artistas aragoneses tenga representación adecuada el gran Pradilla.

ANSELMO GASCÓN DE GOTOR (PADRE).

BIBLIOGRAFÍA

El Real Monasterio de San Juan de la Peña, por Ricardo del Arco. Jaca. F. de las Heras.

El cronista de la ciudad de Huesca no solo expone las vicisitudes porque atravesó dicho monumento y los hechos históricos con él relacionados, sino que, además, hace una descripción del lugar de su emplazamiento, del medio en que se perfila. Y así, el paisaje que lo rodea aparece pintado con atención.

Sobre el monasterio erigido en el siglo x a fines de la siguiente centuria elevóse otro, o por lo menos amplióse aquel, del cual solo restan algunas estancias subterráneas. Por su especial situación, impusiéronse disposiciones muy particulares, tal el claustro cubierto por la peña. Luego la importancia de la fundación dió facilidades para la perfección de la fábrica, que vino a resultar un ejemplar de arte románico de inapreciable estima.

Da noticia, luego, el autor, de que del monasterio anda disperso en otras ciudades españolas; así el anillo del rey Pedro I, el Santo Cáliz o *Graal*, el Libro gótico, el de los Privilegios, etc. Por cierto que el señor Arco señala las coincidencias que se advierten, con referencia a la leyenda de Parsifal, entre el castillo de Monsalvat, descrito en el drama wagneriano, y San Juan de la Peña. Por la antigüedad de este monasterio y la circunstancia de que en él se guardase el Santo Cáliz, deduce la suposición de que de aquel partiese la idea mística del poema del Graal, pasando a la Provenza y de aquí a Alemania, según ya alguien sustenta. Del monasterio de San Juan de la Peña llegaron a depender 126 iglesias y 65 monasterios.

La Jeunesse de Titien, por L. Hourticq. París. Hachette.

Posee el autor de ese libro encantadora habilidad de exposición y evocación, y en este sentido nada desmerece ese libro conque ha aumentado el número de los que tiene precedentemente publicados.

La figura del glorioso pintor veneciano surge bien perfilada en las páginas debidas al historiógrafo francés, quien persigue, por decirlo así, curiosos pormenores para restablecer la vida y la producción del admirable artista. A este efecto señala hacia el año de 1490 el nacimiento de Ticiano, o sea con posterioridad a 1477, que era la fecha en que suponíase había venido a la existencia. Con ello es dable colocar hacia 1510 a 1520 pinturas

que es corriente considerar como de 1500 a 1505, con lo cual no queda por colmar el paréntesis de unos treinta años durante los cuales nada hubiera pintado el artista amigo de Carlos I de España.

El estudio que Hourticq realiza le lleva a asignar a Ticiano pinturas que estimábanse ya de Giorgione, ya de Palma, ya de Sebastián del Piombo. Y así del del cotejo con dibujos del artista parece que cabe considerar como suyos *La Virgen entre San Antonio y San Roque*, de nuestro museo del Prado, y *El concierto campestre*, del Louvre, composición esta última que el autor del libro considera como salida de los pinceles de Ticiano entre 1511



THEODORE AUGUSTE DESCH.

EL VESTIDO DE FLORES

y 1512, y luego retocado cerca de 1530.

Es interesante aquella parte del volumen dedicada a analizar las obras de la madurez del artista, hechas para el duque de Mantua, Federico de Gon-



SEGISMUNDO DE NAGY

CENA EN UN PATIO AZUL (TOLEDO)

zaga, — en el día en el Louvre —: el *Hombre desconocido* — que no es otro que el Aretino en su juventud —; el *Hombre del guante*, que supónese sea Girolamo Adorno, embajador extraordinario de Carlos V, mientras hay que reconocer a Federico de Gonzaga y a Isabel Boschetti en el cuadro que equivocadamente créese como representando a Alfonso de Ferrara y a Laura Dianti.

Por sus puntos de mira, por el conocimiento que revela del pintor que estudia, y por la profundidad de análisis que refleja, el libro en que nos ocupamos se lee con atención y gusto.

Storia dell'arte italiana, por A. Venturi. Volum. VII, 4.^a parte. Milán. U. Hoepli.

La documentada *Historia del arte italiano*, que la tenaz voluntad de Venturi, asistida de sus entusiasmos y de sus vastos conocimientos en las materias artísticas, lleva adelante con ejemplar perseverancia, se ha enriquecido con un nuevo volumen, en el cual se prosigue y se concluye con el análisis de la pintura cuatrocentista. Abarca desde Anto-

nello de Messina, y se estudia, a más de pintores venecianos y veroneses, a los de la Italia meridional, a los lombardos, a los piemonteses y a los ligures.

Multitud de reproducciones favorecen el conocimiento de las creaciones de los artistas cuya personalidad pictórica es puesta de manifiesto por el ilustre historiógrafo italiano.

La Cathédrale de Chartres: Le portail occidental ou Royal, (xii^e siècle), por E. Houbert. Chartres.

Queda el texto reducido a unas cuatro páginas y el resto un noventa y un grabados, donde se reproducen fragmentos poco conocidos, y que, aislados, toman valor particularísimo, que no es dable apreciar en fotografías de conjunto. El autor, que es el guarda de la catedral, tuvo la plausible iniciativa de ir, durante años, fotografiando las estatuas y las cristalerías, y resultado de esa paciente labor es este primer volumen.

Es un gran servicio el que con ello se presta al estudioso de la imaginería medieval.

Courbet, por Teodoro Duret. París. Bernheim jeune et Cie.

El autor de este volúmen fué un tiempo un acérrimo defensor del artista que estudia y de quien traza una animada biografía. En ella es dable seguir el proceso de formación del pintor y su desenvolvimiento, al llegar a la madurez, y también cual era el medio en que movióse y especialmente el estado de la pintura en Francia, cuando, en 1850, presentaba, en el Salón de París, el famoso *Entierro en Ornans* y los *Campeños de Feagey de retorno de la feria*, cuyo sentido realista hubo de chocar con la producción convencional corriente.

Uno de los capítulos lo dedica el autor a exponer la actuación de Courbet en la vida parisiense y el valor de su obra.

Por su interés hay que señalar la parte en que es presentado Courbet como escultor, grabador e ilustrador.

Cierra tal estudio la enumeración de las obras de Courbet en los museos franceses y del extranjero y, a más, una lista de los principales libros publicados que hacen referencia al expresado artista.

L'Art chrétien, por Luis Bréhier. París. H. Laurens.

Va encaminada esta obra, a exponer, de modo muy resumido, la iconografía del arte cristiano. Sobresale especialmente en lo que afecta al Oriente cristiano, y uno de sus capítulos, tal vez el que mayor interés reviste, es el tocante a la influencia que la iconografía bizantina ha tenido en el arte cristiano del siglo XIII y del XIV. Si túvose por extraordinario el influjo ejercido por San Francisco de Asís, en lo relativo al sentimiento de lo patético

en Cimabue, Giotto, Duccio, hoy, a más, merced a descubrimientos hechos, estamos sabedores de que el arte de esos artistas fué más bizantino de lo que se estimaba, ya que imitaban originales bizantinos.

Francisco Lameyer, Pintor, Dibujante y Grabador (1825-1877), por Félix Boix. Madrid.

En anterioridad publicado por su autor en la revista *Raza Española* la biografía y estudio del mentado artista, ha aparecido en un folleto excelentemente presentado. En los tres enunciados aspectos lo analiza, señalando como pinturas suyas pasaron por de Lucas o de Alenza y la importancia de sus copias de Goya, cuyo mecanismo se apropia fácilmente, poniendo asimismo, de relieve las acuarelas que pintó y en las que échase de ver la influencia que en él ejerció Mariano Fortuny.

El señor Boix cita los grabados al agua fuerte que de Lameyer son conocidos y también dibujos al lápiz, a pluma y a pluma con aguadas de tinta china o realzados con lápices de colores y blancos.

Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela, por José María López Landa.

Trátase de un estudio que fué premiado en el certamen que organizó la Academia Bibliográfica Mariana de Lérida. A más del estudio particular de tal monumento establece el autor un estudio comparativo con la fábrica de otros notables monasterios.

Acompaña a esa parte una relación histórica desde la fundación, en 1146, aproximadamente, por D. Pedro de Atarés, señor de Borja, hasta que en 1877 la Compañía de Jesús se hizo cargo del monasterio, a la sazón poco menos que en ruínas.



COFRE DE NOVIA, ESTILO ALEMÁN, SIGLO XIV

MUSEO DE MUNICH

ÍNDICE

ÍNDICE

POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

TEXTO

	PÁGS.		PÁGS.
Dominguez Bordona (Jesús)		Nelken (Margarita)	
Libros miniados en Aviñón	319	La exposición de retratos de mujeres españolas y la de «El arte en la Tauromaquia»	I
Elías (F.)		Henri Le Sidaner	41
Geraldo E. Moira	305	Salón de Otoño. Madrid. 1920.	141
Sobre el estilo pictórico de «El Greco».	335	Una aguafortista rusa. Angelina Beloff.	315
Vidrios esmaltados.	363	La Asociación de Artistas Vascos, en Madrid.	327
Gascón de Gotor (Anselmo)		La obra de Mateo Inurria	400
La Lonja de Zaragoza	55	Rodriguez Codolá (M.)	
El Arte Mahometano Español	79	Un retrato de Felipe IV, de Velázquez	96
La Aljafería de Zaragoza, en tiempo de los Reyes Católicos.	249	El pintor de las tragedias del mar Carlos Cottet	99
Pradilla.	430	Benito Mercadé	197
Gestoso y Pérez (J.)		Simón Gómez.	343
Pintores sevillanos primitivos	135	Sarthou C. (Carlos)	
Golferichs (Macario)		Retablo de la «Creación»	152
Notas históricas sobre el vidrio.	355	El arte cristiano retrospectivo en la provincia de Castellón.	157
Gómez Moreno (M.)		Los tesoros artísticos de Játiva.	231
Iglesias Mozárabes. Arte Español de los siglos IX al XI	117	José Benlliure Gil	377
Gos (François)		Serrano (Ignacio)	
Encajes y bordados de estilo	206	Exposición de arte español. Londres, 1920.	260
Gudiol, Pbro. (José)		Soler y March (Alejandro)	
Barquillos y Barquilleras	68	Pintura catalana trecentista. De la escuela italiana al estilo propio.	265
Mélida (José Ramón)		El frontal bordado de la Seo de Manresa	411
Joyas fenicias y cartaginesas. El Tesoro de Aliseda (Cáceres)	219	Anónimos	
Argentería Ibero-Romana	395	Bibliografía	374, 442
		Ecos artísticos.	115, 153, 227, 370, 410

GRABADOS

	PÁGS.		PÁGS.
Alemán (Rodrigo)		Cabrera (Jaime)	
Paciencia del coro. Catedral Plasencia . . .	40	1406. Retablo de la Cofradía de San Nicolás de Bari. El Santo salva al niño ahogado con su copa de oro. (Seo de Manresa) . . .	273
Alenza (Leonardo)		El emperador de Bizancio y sus ministros . . .	274
La esposa del Conserje del Museo del Prado	26	1406. Retablo de la Cofradía de San Nicolás de Bari. Resurrección de los tres adolescentes asesinados. (Seo de Manresa) . . .	272
Arrué (José)		Detalle de la corta del árbol de Diana . . .	274
Discusión de una jugada	330	1406. Retablo de la Cofradía de San Nicolás de Bari. Medición del trigo desembarcado ante las puertas de Bizancio.-Corta del árbol consagrado a la Diosa Diana y fuga del diablo. (Seo de Manresa) . . .	275
Arrué (Alberto)		Retablo de la Cofradía de San Nicolás. Prodigio de San Miguel en el monte Gargano. (Seo de Manresa)	277
Tamborilero vasco.	331	El Obispo y sus acompañantes en el monte Gargano	278
Bayeu (Francisco)		1406. Centro del bancal del retablo de la Cofradía de San Nicolás. El entierro de Cristo. (Seo de Manresa)	279
La hija del pintor	16	Detalle del entierro de Cristo	280
El juego de la vaquilla.	31	Retablo de la Cofradía de San Nicolás de Bari. San Miguel pesando las almas, y San Pedro recibiendo las escogidas. (Seo de Manresa)	283
Beloff (Angelina)		La Virgen entre ángeles músicos (Museo Episcopal de Vich)	281
Interior	315		
Calle	316	Cambi (Jaime)	
Procesión	317	Frontal bordado florentino.	425
Mujeres	318		
Benedito (M.)		Carreño de Miranda (J.)	
Valenciana (Estudio)	143	La Reina Doña Mariana de Austria, esposa de Felipe IV	13
Benjumea (Rafael)		Marquesa de Santa Cruz	14
La Infanta Doña Isabel.	30	Dama desconocida.	15
Benlliure (José)		Doña Isabel Díaz de Morales	15
Interior de la ermita de San Félix	247		
Procesión del Corpus en San Francisco de Asís.	377	Clará (José)	
El mes de María en Valencia	378	Ternura (bronce)	151
Carretero	379		
Corral montañés	380	Cottet (Carlos)	
Idilio	381	En el fondeadero	99
La barca de Caronte	382	Velatorio	100
La visión del Coliseo	383	Mujer de Ouessant, sosteniendo en el regazo el cadáver de su hijo.	101
El Alcalde de Rocafort.	384	Duelo	102
Ratones de Sacristía	385	Plaza de Segovia	103
El Catecismo	386	Mala noticia en el país de la mar	105
Retrato.	387	Ensenada bretona	106
Vieja aragonesa	388	Costa bretona	107
Interior de la ermita de la Sangre, en Livia.	389		
El tío Andreu	391		
El Cardenal	392		
Visión. San Vicente predicando el juicio final	393		
Bolillera	394		
San Francisco de Asís	394		
Bonet (Esteve)			
«Calvario». Grupo escultórico, en la Colegiata	258		
«El Cristo de la columna». Obra escultórica	258		
Cabanas Oteiza (Angel)			
Puente de Ondárroa	328		

	PÁGS.
Las hogueras de la noche de San Juan en Bretaña.	108
Dolor	109
Una tarde en Douarrenez	110
Día de luto en el país de la mar	111
Lamentaciones de las mujeres en torno de la iglesia incendiada	112
De retorno.	113
Córdoba	114
Salamanca.	115
Procesión	116
Chermite (Juan)	
Dibujo. Corrida en Valladolid el 27 de Julio de 1592.	33
Desch (Theodore Auguste)	
El vestido de flores.	442
Echevarría (Juan de)	
Gitanilla	329
Espinosa (Jacinto Gerónimo de)	
San Pedro Pascual ayudado en la misa por el Niño Jesús	264
Esquivel (Antonio M.)	
Una dama con su hija.	27
Esteve (Agustín)	
Marquesa de Ariza.	23
Fernández Cruzado (J.)	
Doña Angela Moret de Beruete.	28
Fortuny (Mariano)	
Alhambra. Patio de la Alberca.	268
Geri Lapi	
Frontal bordado que se conserva en la igle- sia o Seo de Manresa	421 y 422
Gol (José M.)	
Vidrios esmaltados.	355 y 356
Vidrio soplado al molde, refinado a la muela y esmaltado.	357
Vasos esmaltados	358
Vaso esmaltado.	359
Vasos esmaltados	361
Vidrio soplado directo al aire y abierto a ma- no, con irisaciones y reflejos metálicos	362
Jarra esmaltada	363
Vidrios esmaltados.	364
Plato esmaltado	364
Vaso soplado directamente al aire y abierto a mano.	365
Plato soplado directamente al aire y abierto a mano.	365
Platos y vasos esmaltados	366
Vidrio trabajado a las pinzas	366
Vidrio esmaltado a tres fuegos.	367
Vaso esmaltado	368

Jarrita decorada	368
Vidrio granizado	369
Gómez (Simón)	
Cabeza de gitano	343
San Buenaventura.	344
Dibujo.	344
Retrato de C. Vidiella	345
Un cazador	346 y 347
Pensativa	348
Retrato	348
Cabeza de estudio	349
Yo también fui soldado	350
Echadora de cartas.	351
¡Viva la Pepa!	352
Cabeza de estudio	353
Estío	354
Invierno	354
Gómez Mir	
Iglesia del Salvador	141
Paisaje.	143
González (Bartolomé) y taller de Velázquez	
Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV	11
González (Bartolomé) y Diego de Veláz- quez.	
Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV	11 y 12
Goya	
La Tirana.	17
Doña Manuela Girón y Pimentel, Duquesa de Abrantes.	19
Marquesa de Lazán	20
Duquesa de Alba	21
Marquesa de Casa Pontejos	22
El juego de la vaquilla.	35
Cabeza de toro en forma de trofeo.	35
La procesión	260
Gutiérrez de la Vega	
Una pintora	27
Gutiérrez Solana	
Las peinadoras.	146
La tertulia del café de Pombo	147
Henault (Augusto)	
Gitana.	153
Hermoso (Eugenio)	
Sorpresa del picador «Monilla»	39
En la huerta	144
Una serrana	145
Inglés (Jorge)	
Doña Catalina Suárez de Figueroa, Mar- quesa de Santillana.	2
Inurria	
Ensueño	149

	PÁGS.
La Marina.	400
Gitana.	400
Estudio	401
El Gran Capitán	402 y 403
La parra	404
Desnudo	405
Forma.	406
Señorita de Montoya	407
Idolo eterno	408
Doctor Montoya	409

Jacomart

Colegiata de Játiva. Tabla de San Ildefonso; del retablo del Pontífice Calixto III	244
Colegiata de Játiva. Tabla del Bautismo de San Agustín; del retablo de Calixto III	245
La Virgen, Santa Ana y el Niño Jesús. Tabla del siglo XV	262
Tabla La Magdalena. Siglo XV	259
Tabla del retablo Pontificio del donante cardenal Borja (después Calixto III), retratado a los pies de San Ildefonso	260

Le Sidaner (Henri)

Haupton-court.	41
Casas sobre el canal	42
El Palacio Ducal	42
La casa bajo la nieve	43
El patio de honor (Versalles)	44
La plaza del Teatro-francés (París).	45
El Palacio Antiguo (Venecia)	46
La Serenata (Venecia)	46
La mesa	47
La ventana de los claveles	48
Los cisnes de Brujas	48
Port Saint Jean	49
La iglesia a la luz de la luna	51
La mesa del marino.	51
El pequeño canal (Venecia)	52
El ramo	53
El postre	54

López (Vicente)

La esposa de D. Antonio María de Segovia «El Estudiante»	24
Doña Dionisia de Salas y Boxados, esposa del Marqués de la Romana	25

Lucas (Eugenio)

En la Dehesa «La Muñosa»	36
(Copia de Goya). Retrato de José Romero	36
Corrida de toros en un pueblo.	37

Madrazo (Federico de)

Doña María Agustina Larrañaga de Zabaleta, ama de S. A. la Infanta Doña Isabel.	29
La señora Olave	30

Maeztu (Gustavo de)

El orden	150
Las mujeres del mar	334

Martiareña (A.)

Lola	332
La Serrana.	332
Capullo rojo	333
Capullo blanco	333

Menéndez (Luís)

María Luisa Gabriela de Saboya	16
--	----

Mercadé (Benito)

La iglesia de Cervara	197
Autorretrato	197
Coro de Santa María Novella (Florencia)	198
Ultimos momentos de Fray Juan Clímaco	199
Santa Teresa en el coro	200
Traslación del cuerpo de San Francisco de Asís	201
San Buenaventura.	202
La Casa de Maternidad de Barcelona	203
Retrato	204
Santa Rita de Casia	205

Mestres (J.)

El callejón.	154
----------------------	-----

Mezquita (López)

Pilarcita	267
---------------------	-----

Mir (J.)

El patio rosa	150
Tardor.	230

Mogrobejo (Nemesio)

Eva (bronce)	338
------------------------	-----

Moirá (G.)

Luneto de un salón de música.	305, 306 y 307
Techo de la «Unitarian Church House de Liverpool»	308
Techo de la «United Kingdom provident Institution»	309
Plafón decorativo del trasatlántico «Medina»	310
Plafón decorativo del trasatlántico «Medina»	310
Plafón decorativo del trasatlántico «Maloja»	311
Plafón decorativo del trasatlántico «Medina»	311
Plafón decorativo	312
Boceto de un plafón	312
Europa	313

Monsó

Retablo (1400). Villarreal	189
--------------------------------------	-----

Murillo (B. Esteban)

Retrato de Gabriel Murillo	262
Milagro de San Diego. Museo Nacional del Louvre. París	375

	PÁGS.
Nagy (Segismundo de)	
Gitanas granadinas	341
Cena en un patio azul (Toledo)	443
Pantoja (Juan)	
Dama desconocida.	8
Doña Ana de Austria con una enana	8
La Duquesa de Braganza	9
Felipe II	262
Dama desconocida.	10
Pinazo Camarlench	
Ignacito	264
Pinazo (Ignacio)	
Rosita.	268
Pradilla (Francisco)	
Vendimiario en las paludes pontinas (Italia).	430
Vendimiario en las paludes pontinas. Italia. (Fragmento)	431
Mujer sentada.	432
Dama bordando un tapiz	433
La rendición de Granada	434
Doña Juana la Loca	435
Apuntes	436
Porta estandarte del siglo XVI.	437
Doña Juana la Loca y su hija en Tordecillas. (Dibujo inédito)	438
Doña Juana la Loca y su hija en Tordecillas. (Cuadro inédito)	438
Apunte al lápiz	439
Apunte	439
El rapto de las Sabinas.	440
Bajo el árbol consagrado a Ceres. Ofrena	441
Raurich (N.)	
Barrio latino	228
Visión mediterránea	229
Ribalta (Francisco de)	
San Bruno. Castellón	180
San Roque. Castellón	181
Castellón. Calvario	195
San Pedro.	263
Sánchez Aranjó (A.)	
En la fronda	142
Sánchez Coello (Alonso)	
Doña Leonor Mascareñas, aya de Felipe II.	5
La Duquesa de Béjar	6
La Princesa de Eboli	7
Sánchez (Juan y Diego)	
Una de las caídas de Nuestro Señor en el camino del Calvario	135
Una de las caídas de Nuestro Señor en el camino del Calvario (fragmento).	137 y 139
Serra (Pedro)	
Retablo de Todos los Santos, de San Cugat. Los Apóstoles y los Confesores	265
1395. Remate del retablo del Santo Espíritu. La Crucifixión. (Seo de Manresa)	266
1395. Retablo de Todos los Santos. San Cugat del Vallés. (Museo Diocesano. Barcelona).	267
1395. Políptico del Santo Espíritu de la Cofradía de Curtidores. Detalle de la Tabla central representando la Pentecostés. (Seo de Manresa)	269
1395. Políptico del Santo Espíritu de la Cofradía de Curtidores. Tabla lateral representando el primer sermón de San Pedro a los judíos. (Seo de Manresa)	271
Serra (Jaime y Pedro)	
1363. Tabla central del retablo de Todos los Santos, de Tortosa	268
Tejeo (Rafael)	
Dama desconocida.	28
Theotocopuli (Domenico)	
La Anunciación	265
Toledo (Juan de)	
Rejoneadores	39
Torre (Quintín de)	
Amparo. (Madera policromada)	339
Amparo. (Madera policromada)	339
Marino vasco. (Pintura policromada)	340
Regoyos (Darío de)	
Camino de las neveras.	337
Urbina (Lucio O. de)	
Auto-retrato	327
Urgell (Ricardo)	
Café Concert	266
Vázquez Díaz	
El cartujo	148
Unamuno. (Museo de Bilbao)	148
Velázquez	
Retrato de Felipe IV. (Museo del Prado)	96
Retrato de Felipe IV, cuya existencia se ignoraba	97
Vergara	
Fresco en la Arciprestal de Villarreal	174
Fresco en la Arciprestal de Villarreal	174
Comunión de Santa Teresa por San Pedro Alcántara	187
Villarreal. Cúpula de la Capilla de San Pedro Alcántara	190

	PÁGS.		PÁGS.
Zaragoza (José Ramón)		Aljafería mudéjar. Vanos y parte de la esca-	
Aldeana de Ferracina	142	lera principal	249
Zubiaurre (Ramón de)		Aljafería mudéjar. Tímpanos de los huecos	
Remeros vencedores de Ondarroa	335	de la escalera principal	250
El violinista Costa.	336	Aljafería mudéjar. Puerta de ingreso al Sa-	
Los intelectuales de mi aldea	336	lón del Trono	251
Zurbarán		Aljafería mudéjar. Puerta de servicio en el	
La Condesa de Monterrey presentando a una		interior del Salón del Trono	252
imagen a una Comunidad de Dominicas.	1	Aljafería mudéjar. Artesonado del Salón	
		del Trono de los Reyes Católicos	253
Anónimos		Aljafería mudéjar. Fragmento del gran ar-	
Abanico del siglo XVII. La plaza Mayor de		tesonado del Salón del Trono	254
Madrid, en tiempos de Carlos III	34	Aljafería mudéjar. Otro artesonado	254
Abanico del siglo XVII. Caballeros rejoye-		Aljafería mudéjar. Parte central del arte-	
neando toros	34	sonado del Escudo real.	255
Aljafería. (El Mehreb)	79	Aljafería mudéjar. Otro detalle del arteso-	
Aljafería (Celosía de la). Museo Provin-		nado del Escudo heráldico	256
cial de Zaragoza	80	Aljafería mudéjar. Artesonado del Escudo	
Aljafería. Decoración del Oratorio.	81	real.	257
Aljafería. Interior del Oratorio.	82	Aljafería mudéjar. Artesonado de la sala	
Aljafería. Friso del Salón del Trono. (Frag-		llamada de Santa Isabel de Aragón	258
mento). Museo Provincial de Zaragoza	83	Aljafería mudéjar. Parte del artesonado de la	
Aljafería. Puerta del Oratorio	84	llamada Sala de Santa Isabel de Aragón.	259
Aljafería. Decoración de un ángulo del Ora-		Aljafería. Fragmento del artesonado de la	
torio	85	Sala de Santa Isabel. (Museo Provincial	
Aljafería (Capiteles de la). Museo Provin-		de Zaragoza)	259
cial de Zaragoza	86	Altura. Retablo de la Virgen	184
Aljafería (Capiteles de la). Museo Provin-		Anillos signatorios y sortijas de oro, fenicios	
cial de Zaragoza	87	Ara romana hallada en Cartagena en el si-	
Aljafería (Capiteles de la). Museo Provin-		glo XVI y dedicada a la Diosa Paz	373
cial de Zaragoza	88	Arqueta marfileña. Arte italiano del siglo	
Aljafería (Arco procedente de la). (Fragmen-		XV (reverso)	249
to). Museo Provincial de Zaragoza	89	Arracada de oro, fenicia	221
Aljafería (Restos procedentes de la). Museo		Bandeja de plata	37
Provincial de Zaragoza	90	Barquillera (A)	68
Aljafería (Arco de la). (Restaurado). Museo		Barquillera (B)	69
Provincial de Zaragoza	90	Barquillera (C)	69
Aljafería (Tablero y ménsulas de la). Mu-		Barquillera (D)	70
seo Provincial de Zaragoza	91	Barquillera (E)	71
Aljafería (Tablero y ménsulas de la). Mu-		Barquillera (F)	72
seo Provincial de Zaragoza	91	Barquillera (G)	72
Aljafería (Ménsulas árabes de la). Museo		Barquillera (H)	73
Provincial de Zaragoza	92	Barquillera (I)	73
Aljafería (Capitel de la). Museo Provincial		Barquillera (J)	73
de Zaragoza	92	Barquillera (K)	74
Aljafería (Tablero decorativo de la). Mu-		Barquillera (L)	75
seo Provincial de Zaragoza	93	Barquillera (LL)	76
Aljafería (Tablero decorativo de la). Mu-		Barquillera (M)	77
seo Provincial de Zaragoza	93	Biblia Hispalense. Decoración de arcos, re-	
Aljafería (Tableros decorativos de la). Mu-		cuadrando el canon de Eusebio	130
seo Provincial de Zaragoza	94	Biblia de S. Isidro. Adoración del Cordero.	131
Aljafería (Tableros decorativos de la). Mu-		Bordado chinesco sobre gasa de China.	217
seo Provincial de Zaragoza	95	Brasero de plata, cartaginés	222
Aljafería mudéjar. Epoca de los Reyes Cató-		Brasero de plata, cartaginés	222
licos. Escudo Real, fines del siglo XV	249	Broche del cinturón fenicio de oro	224
		Broche del cinturón fenicio de oro	224

	PÁGS.
Broche del cinturón fenicio de oro	225
Burgos. Museo Provincial. Frontal de altar, en bronce esmaltado. (Siglo XI)	156
Burriana. Cruz de la parroquia del Salvador.	159
Burriana. Lucillo en la iglesia del Salvador.	163
Burriana. Retablo de la parroquia del Salvador	176
Cabeza de toro en bronce. (Siglo XVII antes de J. C.) Hallada en Costig (Baleares)	33
Cáliz del Papa setabense Alejandro VI.	242
Capa del Obispo Ballera. Detalle de la faja central	413
Capa en bordado inglés del Cardenal Mendoza de Albornoz	411
Capa en bordado inglés de la iglesia de Daroca	412
Capa en bordado inglés del Obispo Ballera.	413
Capa pluvial inglesa del Obispo Ballera (1352 a 1377) (fragmento)	155
Capa pluvial, de Damasco, del siglo XVI, en la Colegiata	250
Capa pluvial, con antiguo brocado, estilo Renacimiento	251
Castellón. Puerta lateral de Santa María	173
Castellón. Iglesia de Santa María. Detalle de la puerta principal	188
Castellón. Iglesia de Santa María. Detalle de la puerta principal	189
Castellón. El nacimiento de Jesús. Tabla descubierta en el Ayuntamiento	193
Casulla terciopelo rojo, en la Seo. Faja siglo XVI	253
Catedral de Braga. Copa de S. Giraldo	122
Catedral de Astorga. Redoma de cristal	126
Catedral de Astorga. Caja de Alfonso el Magno	129
Cinturón fenicio de oro (Trozo del)	224
Cinturón fenicio de oro (Trozo del)	225
Códices castellanos. Colofón de la Biblia de S. Isidro.	132
Códices castellanos. Visión apocalíptica	133
Códices castellanos. Visión apocalíptica	134
Cofre de novia, estilo alemán. Siglo XIV	444
Colegiata. Casulla de brocado, siglo XVI, con bordados de imaginería. Renacimiento. (Anverso y reverso).	252
Collar fenicio, de oro	220
Cruz procesional gótica esmaltada (Anverso de la). (Siglo XIV)	236
Cruz esmaltada del siglo XIV. (Reverso de la)	237
Cruz del siglo XIV. (Esmalte extremo de la)	238
Cruz del siglo XIV. (Esmalte central «La Cena»).	238
Custodia de plata del siglo XVII	246
Custodia gótica de la Seo. Siglo XV, con restauración posterior	255
Chest. Cruz de término	161
Chest. Puerta lateral de la iglesia	166
Detalle llamado del «Frontal Rico»	428
Diadema de oro, de tipo ibérico. Collar fenicio, de oro	219
Diana (Cabeza de) hallada en Ampurias	227
Encaje Appenzell	208
Encaje Appenzell	208
Encaje Appenzell e inglés	208
Encaje Appenzell	209
Encaje de Bohemia	213
Encaje de Brujas a la aguja	214
Encaje de Brujas	216
Encaje búlgaro	214
Encaje de carácter búlgaro en redecilla italiana	217
Encaje Colbert.	214
Encaje español.	215
Encaje de estilo oriental	209
Encaje de Irlanda	213
Encaje de Jerusalem a mano	213
Encaje de punto a reticella.	206
Encaje de punto a reticella.	206
Encaje de punto a reticella.	206
Encaje de punto de Venecia	210
Encaje moderno	215
Encaje moderno	216
Encaje moderno	216
Encaje de punto de Venecia	210
Encaje Richelieu	207
Encaje ruso	212
Encaje de Venecia	210
Encaje de Malinas.	211
Estatua romana. Museo de Burgos.	372
Frontal de Manresa. La Anunciación	414
Frontal de Manresa. La Visitación.	415
Frontal de Manresa. Detalle de la Crucifixión	416
Frontal de Manresa. Detalle de la Crucifixión	417
Frontal de Manresa. El beso de Judas	418
Frontal de Manresa. Encuentro de Jesús y María	419
Frontal de Manresa. Detalle de la Adoración.	420
Frontal de Manresa. Detalle de la Virgen desvanecida al pie de la Cruz	423
Frontal bordado florentino (1325)	425
Frontal del Altar llamado «Paramento de Narbona»	426
Frontal bordado de Enrique II de Castilla.	426
Frontal bordado del Abad Villalba.	427
Frontal bordado catalán	428
Imágen de plata, del Renacimiento	256
Imágen de plata. (San Pedro). Siglo XVII	256

	PÁGS.		PÁGS.
Inicial de la «Grant coronica de los Con- quiridores». (Bib. Nac. Mss. 10134 bis) .	320	Museo de Játiva. Macolla de la cruz gótica de término, en cuyo capitel aparece el escudo de la ciudad	264
Isabel la Católica	3	Ostentorio de oro, plata y pedrería (siglo XVII). Detalle central de la custodia gó- tica de la Seo	254
Jarra talaverana. (Siglo XVII)	38	Piezas fenicias de oro, de aplicación, para adorno de una tela	226
Játiva. Cruz de término, estilo Renacimien- to en la ermita de San José	240	Pila de San Félix. (Aspecto lateral. La Vir- gen de la Leche).	232
Jérica. Casulla del siglo XVI	162	Pila de San Félix. (Aspecto de frente. El Nacimiento de Jesús)	232
Jérica. Dalmática del siglo XVI	162	Pinturas rupestres del Navazo (Albarracín). .	32
Jérica. Sepulcro de los fundadores del Se- cós	163	Pulseras fenicias, de oro	220
Jérica. Escultura del Renacimiento, en el Secós	172	Punto de Francia hecho en España	212
Jérica. Cruz procesional, de plata, en la Ar- ciprestal	178	Relicario gótico.	242
Juan Fernández de Heredia. (Marco Anto- nio personificado en). (Bib. Nac. Mss. 10134 bis)	323	Relicario del siglo XV	243
«La Adoración de los Reyes». Tríptico del siglo XVI	227	Relojos de bolsillo (hacia 1820) y botones de casaca (siglo XVIII).	38
«La Anunciación», con el retrato de D. Fer- nando Alvarez de Toledo	261	Retablo mayor de San Félix. (Tabla cen- tral del)	257
«La Creación». Retablo	152	Retablo gótico de la ermita de San Félix .	241
«La Crucifixión de San Pablo» (del antiguo retablo mayor de San Pedro)	263	Retablo gótico procedente de la arruinada ermita de Santa Ana	261
«La Piedad», relieve escultórico de princi- pios del siglo XVI, remitido de Roma por Alejandro VI	260	Retrato de Alfonso XI de Castilla. (Bib. Nac. Mss. 10134)	324
«La Purificación de la Virgen»; en el reta- blo de los Dolores, de la iglesia de San Pedro	262	Retrato de Fernández de Heredia. (Bib. Nac. Mss. 10131)	319
Mérida. La columna de la Concordia . . .	371	Retrato de Fernández de Heredia. (Bib. Nac. Mss. 10133)	321
Miniatura del libro de las Cántigas. Lance de una corrida en Plasencia	40	Retrato de Fernández de Heredia. «Flor de las Historias». (Biblioteca de El Esco- rial)	322
Misal de San Cugat. Inicial del rezo del día del «Omnium Sanctorum»	270	Retrato de Fernández de Heredia (Bib. Nac. Mss. 10134 bis)	325
Morella. Cruz de término	159	Retrato de Fernández de Heredia. (Bib. Nac. Mss. 10134)	326
Morella. Arciprestal. Puerta de las Virge- nes	166	Rubielos de Mora. Eva saliendo de una cos- tilla de Adán. (Una de las tablas del re- tablo de La Creación)	152
Morella. Templo de Santa María. Tímpa- no de la puerta principal	182	San Baudel de Berlanga. Interior, desde la cabecera	123
Morella. Arciprestal. Puerta de los Apósto- les	183	San Baudel de Berlanga. Angulo de N. E. .	125
Morella. Arciprestal. Descendimiento de la Cruz	185	San Baudel de Berlanga. Tribuna	127
Morella. Trascoro de mármol filigranado, en el gótico templo de Santa María. . .	196	San Mateo. Interior de su templo gótico .	164
Museo de Játiva. Detalle de la ornamenta- ción de la Pila oriental	231	San Miguel de Escalada. Pretil utilizado co- mo dintel en el pórtico	117
Museo de Játiva. Clave, policromada, de la bóveda ojival, en la ya desaparecida ca- pilla de los Papas setabenses	231	San Miguel de Escalada. Pretil del Presbi- terio	118
Museo de Játiva. Relieve lateral de la Pila oriental.	233	San Miguel de Escalada. Pretil del Presbi- terio	119
Museo de Játiva. Cruz gótica del camino de Valencia.	234	San Millán de Suso. Modillones del alero .	121
Museo de Játiva. Patio Renacimiento . .	240	Santa Ana y la Virgen. Mármol policroma- do; siglo XV	239
		Segorbe. Capilla en la iglesia parroquial del claustro de la Catedral	165



	PÁGS.		PÁGS.
Segorbe. Sepulcro de los esposos Espejo	165	Villarreal. Predella de un retablo gótico	157
Segorbe. Catedral. Retablo de la Sala Capitular	168	Villarreal. La Virgen del Rosario	158
Segorbe. Seminario. Sepulcro de D. Pedro Miralles	171	Villarreal. Cruz de término (reverso)	160
Segorbe. Espiga de un retablo procedente de la Cartuja de Vall de Cristo	192	Villarreal. Cruz de término (anverso)	160
Segorbe. Retablo de la Sacristía en la Catedral	188	Villarreal. Cristo del Hospital	169
Segorbe. Catedral. Sillería esculturada.	190	Villarreal. Crucifijo de marfil	169
Sepulcro de San Pascual. Lámpara barroca.	173	Villarreal. Sepulcro de Fray Diego Bailón	170
Seo de Manresa. Sarcófago del noble Area	424	Villarreal. Parroquia de San Jaime. Custodia	175
Sepulcro romano. Museo Arqueológico Nacional de Madrid	370	Villarreal. Parroquia del Salvador. Custodia	175
Tablero del siglo XVI. Madera policromada.	374	Villarreal. Puerta de acceso al camarín de San Pascual	177
Tárrega (Cataluña). Ventanales románicos.	410	Villarreal. Copón de plata dorada de la parroquia de San Jaime	179
Tejido granadino del siglo XIV	376	Villarreal. Decoración del camarín de San Pascual. (Detalle)	186
Tesoro de Perotitos (El). Fíbulas ibéricas de plata.	395	Villarreal. Celda de San Pascual Bailón, convertida en capilla. (Detalle).	191
Tesoro de Perotitos (El). Copa romana de plata con adornos dorados. Alto 0'210. Diámetro 0'182	396	Villarreal. Altar de la celda de San Pascual Bailón. (Detalle)	191
Tesoro de Perotitos (El). Brazaletes ibero-romano de plata	395	Virgen de la Seo (La). Patrona de Játiva	235
Tesoro de Perotitos (El). Pátera ibero-romana de plata repujada con adornos dorados. Diámetro 0'175	397	Virgen de Vallivana. (De barro cocido).	158
Tesoro de Perotitos (El). Copa ibero-romana de plata. Alto 0'070. Diámetro 0'140.	398	Zaragoza. La Lonja y el Pilar	55
Tesoro de Perotitos (El). Copa ibérica de plata. Alto 0'090. Diámetro 0'155	399	Zaragoza. Un ángulo de la Lonja	56
Traiguera. Arqueta marfileña	194	Zaragoza. Exterior de la Lonja.	57
Valdediós. Celosías de las ventanas del pórtico.	120	Zaragoza. El alero de la Lonja	58
Vall de Crist. Detalle de la puerta del templo	167	Zaragoza. Galerías altas de la Lonja	59
Vall de Crist. Capilla de San Martín	167	Zaragoza. Puerta de la Lonja, antes de la restauración	60
Vall de Crist. Ex-cartuja	172	Zaragoza. Una de las puertas de la Lonja, decorada con herrajes	61
Vaso de vidrio con inscripción geroglífica grabada (fragmento)	226	Zaragoza. La Lonja. Portada de la ex-capilla del Angel	63
Villafranca. Detalle del retablo de Montoliu, fundador de la escuela del Maestrazgo.	161	Zaragoza. Columnas y bóvedas de crucería del Salón de la Lonja	64
		Zaragoza. La Lonja. Detalles de la bóveda de crucería	65
		Zaragoza. Otro aspecto de la parte superior del Salón de la Lonja	67

ESTA PUBLICACIÓN, EDITADA, GRABADA
E IMPRESA EN LOS TALLERES THOMAS,
DE BARCELONA, FUÉ COMENZADA EL
X DE ENERO DE MCMXVIII; TER-
MINÓSE DE IMPRIMIR ESTE
SEXTO VOLUMEN EL
XXXI DE AGOSTO
DE MCMXXV

