



FRAGMENTO DE UN ALTAR DE LA VIRGEN. PRINCIPIOS DEL SIGLO XV (?)

DISCÍPULO DEL «MAESTRO DE LA PENTECOSTÉS DE CARDONA» (?) COLECCIÓN PARTICULAR. BARCELONA

## RESTOS DE RETABLOS DESCABALADOS

PRESENTO un haz de buena mies nece-  
sitada de trilla y abaleo, que harán otros,  
o haremos, a medida que vayamos teniendo  
la oportunidad de nuevas confrontaciones  
comparativas, a base de futuros hallazgos.

En primer término, una predela de la pri-  
mera mitad del xv que adquirió, en Madrid,  
el diplomático mejicano señor Pani. Debe  
faltarle algún tablero, pues el *Christus Pa-  
tiens* no cae al centro, como debiera, para  
resultar enfrente del ara y de las especies  
sacramentales, al celebrar el Santo Sacrificio  
en el altar a que perteneciese. Quizá pro-  
cede preguntar si será una reconstitución de  
improvisada estructura, con tablas del neto  
de algún retablo, o falta un panel.

Su filiación debe inquirirse pensando en  
taller tributario de la escuela de Tarragona,  
y en la periferia del círculo de Mateo Orto-  
neda, con el que tiene indudable tangencia.  
Si, como se cree, — con inseguridades siem-  
pre —, proviene de la provincia de Zaragoza,  
de Villanueva del Huerva o Mequinenza,  
en conjetura de conjeturas, podría relacio-  
narse con el posible influjo de los Ortonedas

que anduvieron por allá. Según los docu-  
mentos publicados por Serrano Sanz hubo  
uno llamado Pascasio, que consta trabajaba  
en 1437. También avecindado y con obrador  
abierto en Zaragoza estuvo Pascual —el maes-  
tro de Jaime Arnaldin — que al parecer del  
docto Señor Soler y March tal vez fué hijo,  
hermano, o sobrino de Mateo. Hizo un reta-  
blo para Villanueva del Gállego, cobrándolo  
en 1440, y en 1443 otros trabajos. Pero suyo no  
subsiste nada, o anda revuelto entre lo anó-  
nimo, sin que por lo tanto podamos cotejar.

A través de las producciones de Mateo  
Ortoneda, o de artista en su órbita, pudo  
recibir el sobrehaz borrasiano que revela, y  
con el influjo de Jaime Cirera, que apuntó  
Mr. Post, el eminentísimo profesor de la *Harvard  
University of Cambridge*, en su magna *History  
of Spanish Painting* (1), tenemos explicada  
la savia nutricia del arte de esta predela.

Una tabla de la Colección Muntadas (2), fi-  
gurando la lucha entre ángeles buenos y re-

(1) T. III. Pág. 177.

(2) N.º 194 del Catálogo editado en el año de 1931 por los herederos del Conde de Santa María de Sans.



FRAGMENTO DE UNA PREDELA  
DE LA PRIMERA MITAD DEL  
SIGLO XV. (PARTE DERECHA)

«RESURRECCIÓN», «NOLI ME TANGERE»  
Y «TRES SANTAS VÍRGENES MÁRTIRES  
SEDENTES». PROPIEDAD PARTICULAR

beldes, parece tan conectable con ella, cual si hermanas fueran. Me inclino a creerlo, aún cuando los retoques del repinte tienden a desorientar en tal parentesco. Los tipos avi- rrosters, que también fueron predilectos de M. Ortoneda, se repiten con paralelismo sorprendente. Cómo está montada, representa —de izquierda a derecha—: «San Jorge vencedor del Dragón», la «Caída de San Pablo en el camino de Damasco»; «Cristo varón de Dolor, entre la Virgen y San Juan»; y «Tres santas vírgenes mártires sedentes», de las que más adelante hablaremos.

El mítite mártir de Diocleciano (siglo iv), e infatigable Confesor de Cristo, es un apuesto doncel cortesano, vestido de punta en blanco; pero, sin cuja ni casco, que suple con enhiesta Cruz de volante oriflama. Efecto de la humana propensión a materializar las especulaciones ideales, sus luchas como misionero cristiano que libró a Capadocia del paganismo, cristalizaron en la plástica representación del combate y vencimiento del dragón demoníaco, evocando el triunfo de la Fe sobre la pertinaz herejía del espíritu sobre la materia. Al exaltado idealismo religioso, enhebraron la caballeresca propensión a desfacer entuertos; algo así como Lohengrin en la wagneriana ordalía.

Fué la poética narración de Vorágine lo que inspiró a los imagineros medievales el fabuloso pasaje de la Vida del Santo, cuyas «Actas», al decir del sabio P. Delehaye en

*Légendes Hagiographiques*, «carecen de todo valor, pudiendo considerarse como un verdadero reto a la cordura». Por estas interpolaciones mendáces, desfiguradoras de la verdadera personalidad histórica del mártir, se llegó a poner en entredicho hasta su existencia, sobre la cual puede verse, también, otra obra del ilustre bolandista citado: *Légendes grecques des Saints Militaires*. Fueron varios —Clermont-Ganneau, Sidney Hartland, etc., — los que han pretendido considerar esta escena como resurrección mitológica, rememorando a Horus, vencedor de Tifón, y a Perseo, salvador de Andrómeda.

La juvenil princesita de Silene y el corde- rillo blanco que con ella empareja, son las dos víctimas convenidas como diario tributo para mantenimiento del monstruo, en evitación de que arrasase la ciudad. Tuvo que ser entregada por el propio padre, pues no admitía el pacto distinción de sexo ni casta, forzando al Rey el fatal Destino, para no poder hurtarse a ser victimario de su hija. Por eso le vemos orando, atribulado, en lo alto del muro que hay al fondo, desde donde presencia con la Reina tan singularísima pelea.

Bien que todavía con agreño lenguaje, supo el pintor expresar los principales pormenores de la «Conversión de San Pablo», al que puso los ojos cerrados, en el momento de su caída, sin lo cual sería inexplicable, sólo por la levísima empinada del corcel que cabalga



FRAGMENTO DE UNA PREDELA  
DE LA PRIMERA MITAD DEL  
SIGLO XV. (PARTE IZQUIERDA)

«SAN JORGE VENCEDOR DEL DRAGÓN», «CAÍDA DE SAN  
PABLO EN EL CAMINO DE DAMASCO» Y «CHRISTUS PATIENS  
ENTRE LA VIRGEN Y SAN JUAN», PROPIEDAD PARTICULAR

en silla rasa. Es alusión a la ceguera que le produjeron los resplandores celestiales.

Los tres jinetes de la escolta, como el peón de barretina bermeja y verdegay sobretodo que abre la marcha, parecen asombrados, apesar de no mirar a lo alto. Es una literal traducción pictórica de lo contado por el mismo Apóstol: «Y sucedió, que cuando yo iba y estaba ya cerca de Damasco, a eso del mediodía, me ví subitamente rodeado de una gran luz del cielo. Y cayendo en tierra, oí una voz que me decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues...? Y los que conmigo estaban, vieron en verdad la luz, más la voz no la oyeron... Y ciego por aquella claridad, me llevaron de la mano...» Aludiendo a la magnitud doctrinal del Catolizador del Cristianismo, es alto y de complejión robusta — como un rancio refrán le canta — en discrepancia con su propio decir, y con la cortedad de talla — *tricubitalem*: de tres codos de alto, le llama el Crisóstomo — que consta en las «Actas» apócrifas de su discípula Tecla, patrona de Tarragona; y en varias tradiciones.

El «Cristo de Piedad», prefigurado por Isaías, como «Varón de Dolor, que sabe lo que es padecer, que tomó sobre sí nuestras dolencias y pecados, cargando con nuestras penalidades y que por culpa de nuestra iniquidad fué llagado», está muerto, pero erguido, apoyándose en la Cruz, sin sostén angélico. Su figura magra, de un patetismo dulce y tierno, carece del horrendo aspecto

terrorífico — «desfigurado cual un leproso», dijo el Profeta — que le dan otras veces, con calurosa loa de algunos críticos, como Huysmans en su ameno comentario de los Grünewald, de Colmar.

A modo de blasón, o «Arma Christi», rodéanle los «Signos del Hijo del Hombre» aludidos por el Evangelista, lo que algunas capitulaciones de la época foral llaman «Improprios», modificando el significado del vocablo con que la terminología eclesiástica designa los versículos de amargas reconvenções, recitadas durante la adoración de la Santa Cruz, en la conmovedora liturgia del Viernes Santo. La «Santa Faz», que figura entre ellos, no corresponde a las ensangrentadas Verónicas de Pasión que, con o sin Corona de Espinas, tienen el contristado rostro del Señor y son oriundas de la tradición que identificó a la hemorroisa del Evangelio canónico, con la Berenice del Apócrifo de Nicodemo. Esta proviene de otra trayectoria, que — como la de Borrassá del Museo de Vich —, parte de la legendaria vera efigie que se supuso enviada para la curación de Abgar, el toparca de Edesa, conforme a otro texto: la «Doctrina de Addai»; fábula concienzudamente analizada por Monseñor Duchesme, en *Les Origines du Culte Chrétien*, y después pulverizada por su discípulo, el sapientísimo sulpiciano P. José Tixeront en su tesis de doctorado: *Les Origines de l'Eglise d'Edesse, et la légend d'Abgar*.

DETALLE DE UNA PRE-  
DELA DEL SIGLO XV«RESURRECCIÓN». DISÍ-  
PULO DE ORTONEDA (?)

La primitiva trepa de la composición que reseñamos, ya indicó Mr. Mâle, en *L'Art de la Fin du Moyen Age*, que debió ser importada de Oriente, hacia el siglo XII o el XIII, atribuyéndose después a una visión del Papa San Gregorio Magno. La divulgaron los romeros al retornar de la Ciudad Eterna, y el gran número de indulgencias concedidas a los fieles, que ante estas imágenes orasen devotamente, sería la fuerza motriz propulsora de su auge creciente. Incorporando al escueto tema iconístico de Cristo pacientísimo, las figuras de la Virgen y San Juan rememorá-

base el Calvario y la idea de su perenne sufrir por agravios que recibe de la perversidad e ingratitud humana, luego de muerto, sin limitación de lugar ni tiempo. El discípulo predilecto apoya su mano diestra en la mejilla, con arreglo a la convencional tradición antiquísima, que hace signo de dolor a tal ademán, según cantó Dante (1):

*L'altro redete. ch'a fatto a la guancia.  
De la sua palma sospirando letto.....*

En la «Resurrección», perviven ecos de la

(1) *Purgatorio. LVII.*

DETALLE DE UNA PRE-  
DELA DEL SIGLO XV

pauta iconográfica que pusieron en duradera boga los Serra; pues sigue representando en recinto murado, con profusión de letroides o inscripciones estilizadas tanto en el sarcófago como en el zócalo del fondo, y la Virgen presencia este Misterio — su Cuarto Gozo — en el acto mismo de salir del Sepulcro su Divino Hijo, vencedor de la Muerte, sobre lo cual acabo de ver que apuntó algunas fuentes literarias catalanas el inolvidable Mosén Gudiol en su hermosa síntesis: *La Mare de Déu, en la Resurrecció de Christ.* Quizá, recalando la primacía de tal apari-

«NOLI ME TANGERE». DIS-  
CÍPULO DE ORTONEDA (?)

ción, sigue la del «*Noli me tangere*», a cuya escena se trasladaron, duplicándolos y distribuyéndolos con la simetría propia del gusto de la época, los dos tan característicos arbolillos, — uno picudo y de achaparrada copa el otro — que los famosos pintores trecentistas solían poner en aquella.

Aun cuando en algunos contratos — recordemos el de un amigo de uno de los Ortonda como ejemplo: el de Jaime Romeu (1466), para la parroquial de Lécer (Zaragoza) — preceptuábase poner al Redentor «en forma de ortolano», esta caracterización — oriunda

DETALLE DE UNA PRE-  
DELA DEL SIGLO XV«SANTAS CATALINA, AGUEDA Y  
LUCÍA». DISCÍPULO DE ORTONEDA (?)

del teatro litúrgico — no fué la más preferida por los cuatrocentistas de la Corona de Aragón. En el panel a que nos referimos, se recurrió a una ingeniosa manera de aludirla, sin necesidad de los pajizos sombrerotes que por otras partes vemos y sin la menor alteración de indumento: púsose un legón junto al Resucitado. Era suficiente, para cumplir la misión pedagógica de hacer comprensible al pueblo devoto un árduo pasaje del Evangelio de San Juan; aquel en donde se cuenta como la Magdalena desconoció al Divino

Maestro resurrecto, confundiéndole con el jardinero.

El último plafón de la derecha tiene las tres vírgenes mártires siguientes:

Primero, Santa Catalina de Alejandría (siglo iv). Por algo fué una de las más veneradas en la cristiandad, aún cuando ahora la más sesuda erudición católica, por boca de los Bolandistas, tiende a ratificar las dudas que sobre su existencia suscitó — ya en el siglo XVII — Le Nain de Tillemont. Lleva mandoble alusivo a su decapitación y la rue-

DETALLE DE UNA PRE-  
DELA DEL SIGLO XV«SAN JORGE VENCEDOR DEL DRA-  
GÓN». DISCÍPULO DE ORTONEDA (P)

da del fracasado primer tormento, vistiendo como patrona de filósofos un manto verde, y no el rojo, propio de mártir, cuyo color reservó el artista para el de Santa Lucía. Siguen, por el orden que las nombra el Canon de la Misa, las dos nacidas en la que fué nuestra Sicilia: Agueda de Catania (siglo III) y Lucía de Siracusa (siglo IV). Suelen representarse juntas, porque las Vidas de esta última — sus «Actas» pueden verse: las griegas, en Barreca: *S. Lucia di Siracusa*; y las latinas, en Dufourc: *Etude sur les Gesta Mar-*

*tyrum romains* — cuentan fué muy devota de aquella, por cuya intercesión logró la curación de su madre. Además, hay tanta semejanza en muchos detalles, que A. H. Krappe, en la revista bolonesa de filología e historia, *Nuovi Studi Medievali* (1), llegó a considerar su Leyenda, como una réplica de la de Santa Agueda, que pretendía identificar con la Bona Dea, de la antigua Roma, cuyo culto perduraba bien avanzado el siglo IV. Esta hipótesis, la refutó el P. Delehaye, según ya

(1) Fascículo 2.º del vol. II.

DETALLE DE UNA PRE-  
DELA DEL SIGLO XV«CONVERSIÓN DE SAN PABLO».  
DISCÍPULO DE ORTONEDA (?)

indicó el erudito profesor Don Angel González Palencia en un interesante trabajo modelo que publicó «Investigación y Progreso». En él replantea la curiosa y debatida cuestión de los ojos que, por especial distintivo, suele llevar en salvilla la siracusana, y que no son algo parejo de los pechos cortados que ostenta Santa Agueda; es decir, símbolo de su martirio, pues no le han sido arrancados, aun cuando con error de gran formato así se afirma, no sólo en catálogos de Museos — sirva de muestra, el del Provincial de

Huesca (1), — sinó en publicaciones tan difundidas como el *Dictionnaire des Symboles*, de Verneuil; en el de Guénebault, de la Enciclopedia teológica Migne, etc. El P. Interian de Ayala en «El Pintor Cristiano», conténtase con censurarlo, suponiendo fué mera ficción de artistas. En realidad, es un emblema evocador de que por su lucifero nombre — con lámpara y flamígera luz la pintaron a veces; recuerdo la de Filippino Lippi, en la Catedral de Prato — se ha con-

(1) N.º 16. Edición de 1905.

DETALLE DE UNA PRE-  
DELA DEL SIGLO XV«CRISTO VARÓN DE DOLOR».  
DISCÍPULO DE ORTONEDA (?)

siderado protectora contra la ceguera. Por eso, como *lucis via*, se invocaba en las tan añosas Letanías de agonizantes, conjurándola para proteger y conducir las almas, en su tránsito de las tinieblas a la espiritual luz. A modo de símbolo de la Gracia iluminante, la presentó en la admirable «Divina Comedia», *il suo fedele*, Dante Alighieri, a quien había sanado los ojos, marchitos de tanto llorar por Beatriz, y a quien guió (1) y despejó el camino (2): *Quando chinavi a ruinar le ciglia*.

(1) *Purgatorio. IX.* — (2) *Paraíso. XXXII.*

Como curadora de oftalmías, pienso no desplacerá recordar los ingénuos juegos de palabras o *calembours* que sirvieron a la piedad medieval para elegir sus patronos, sobre lo cual nada mejor que ver aquella y esta voz en las *Caractéristiques des Saints dans l'Art populaire*, del P. Charles Cahier. Recurriéase a los Santos, primero como ejemplo a imitar y como espirituales protectores — con arreglo al ortodoxo sentir teológico, más tarde confirmado en Trento —; después, como a terapeutas, no tardando en producirse «una

verdadera disociación especialista», conforme donosamente ha dicho Eugen Holländer en su grato libro *Die Medizin in der Klassischen Malerei*, en donde transcribe una curiosa descripción nosológica, por Henri de Mondeville, notable cirujano francés del XIII, probatoria de que ya entonces el nombre de varios santos era denominador común a un mismo morbo y viceversa. Así, se llamaba también «mal de San Claro (10 Octubre) toda enfermedad de la vista». Recordemos esta vieja plegaria, que transcribo del manualito de Dom. Besse: *Sanctus clarus appellatur sacris dictaminibus claritas per quem donatur lumine carentibus*. Lo mismo vino a suceder, en otras partes, con San Agustín (por *auge* == ojo) y a su vez no faltan sitios donde (por *husten* == toser) era invocado de los tosicos. Es una de las directrices en que pueden agruparse

las causas propulsoras, de la elección de predilecto patrocinio sanador. Otras, fueron milagros de sus vidas — o de sus reliquias — devolviendo la vista a ciegos, como Santas

Colette (6 Marzo) y Aline (16 Junio); San Rafael, etc. Y el haber ellos mismos padecido de ceguera — o pormenores de su martirio — tal, por ejemplo, San Léger (20 Octubre); Santa Odila (13 Diciembre)...

Bastaría espigar en *Les Saints Patrons des Corporations, et protecteurs spécialement invoqués dans les maladies*, de M. Louis du Broc de Segange, para redactar una larga lista de casos idénticos.

Dejando el descamino, volvamos a nuestra Lucía. No es de ella, sinó de una homónima francesa del siglo XV, que de muerte natural falleció en España, — conocida por Lucía la Casta (3 Diciembre) — de quien se cuenta que acosada por un insistente galán, prendado de la hermosura de sus ojos, para evadirse del amoroso asedio, se los arrancó — en indiscreto acatamiento de una metáfora evangélica — mostrándoselos al acucioso

pretendiente, con el fin de convencerle de lo falaz que resulta la belleza, terminando él por hacerse piadoso cenobita, y ella, por recuperarlos milagrosamente. Sin embargo,



TABLA LATERAL DEL RETABLO DEL MAESTRO DE LA PAHERÍA

«SAN MARTÍN PARTIENDO SU MANTO CON EL POBRE». COLECCIÓN PARTICULAR. BARCELONA

esta leyenda tiene mucho más largo quilometraje de radio ecuménico. Corrió paralelamente a la de Santa Lucía de Siracusa en la Edad Media; que fué cuando se adentró en la literatura cristiana y musulmana, como ha comprobado el Señor González Palencia. No cabe, por lo tanto, pensar en que, por confundirlas los artistas, diesen a una los atributos de la otra. Bien típica y expresiva pieza de convicción puedo adicionar a las que suministran las pinturas de Tarrasa, Albal, etc.: el frontal románico de Don Rómulo Bosch Catarineu, que reprodujo Post (1). Ofrece singularísimo interés a causa de varios detalles, y a la vez que la extirpación ocular en presencia del juez, es bien explícita la casta flor de virginal pureza.

Como prueba de que la tradición tiene amplia estela mayor de lo que parece, y también comprende a píos varones de distinto y distante credo, no estorbará el que citemos algún curioso ejemplo.

(1) Obra citada. T. II, 31.

En las *Logia et Agrapha Domini Jesu*, publicadas por Asin Palacios en la *Patrologia Orientalis* (1), de Didot, se narra que para implorar ansiada lluvia mandó el Divino Maestro hacer oración; pero no sin antes alejar a los discípulos culpables de concupiscencia. Interrogado el único que permaneció en su puesto, sobre si estaba seguro de verse libre de aquella, le respondió: «estando una vez orando vi una mujer a la que impudicamente miré con este ojo; más después que pasó de mí, metiendo en él un dedo, lo arranqué de cuajo y lo arrojé tras ella». He leído algo parejo en la edición Brockhaus de *Katba-Sarit-Sagarra* (2), donde se refiere el caso de un joven sacerdote budista, cuyo dulce mirar había involuntariamente seducido a una mujer que visitaba, a causa de lo cual, arrancándose el derecho, se lo presentó, para que viese la fealdad del causante de su torpeza.

(1) Vol. XIII. Fascículo 3. Número 10.

(2) VI, 28. Pág. 14.

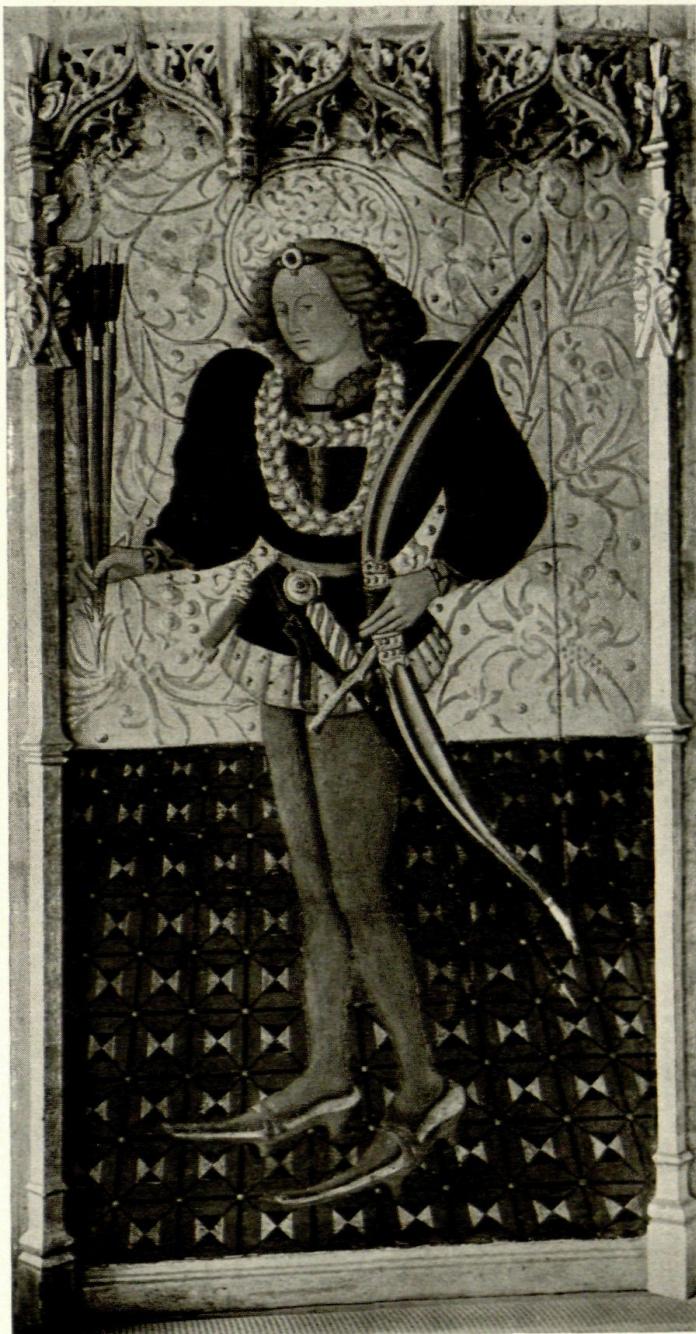


TABLA LATERAL DEL  
RETABLO DEL MAESTRO DE LA PAHERÍA

«SAN SEBASTIÁN».  
COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA



DETALLE DE UNA PREDELA DEL SIGLO XV.  
RETABLO DEL MAESTRO DE LA PAHERÍA

«SAN JERÓNIMO». COLECCIÓN  
PARTICULAR. BARCELONA

Con la misma tendencia ideológica — y acaso por la propensión que señaló Mr. Alfred Maury en sus *Croyances et Légendes du Moyen Age* — intercalaron los hagiógrafos hechos análogos entre los prodigios de varios Santos.

Al pasar por el obligado tamiz eclesiástico, sin duda no se confundieron los emblemas recordatorios de su

poder curador, con los de su martirio. Quizá por eso frecuentemente se yuxtaponen, y además de los ojos suele tener la espada con que le atravesaron el cuerpo, según ciertas versiones, o la degollaron, pues hasta en ésto se bifurcan las disparidades, viéndose que determinadas comarcas muestran gráfica preferencia por representar



DETALLE DE UNA PREDELA DEL SIGLO XV.  
RETABLO DEL MAESTRO DE LA PAHERÍA

«SAN JERÓNIMO». COLECCIÓN  
PARTICULAR. BARCELONA



«SAN JERÓNIMO». TABLA CENTRAL  
DEL RETABLO DEL MAESTRO DE LA  
PAHERÍA. COLECCIÓN PARTICULAR. BARCELONA

uno u otro pormenor de su pasión. Comentando las interpolaciones de milagrería legendaria, un docto y ortodoxo triturador de tópicos vulgares, el benedictino Fray Benito Jerónimo Feyjóo, en su «Teatro Crítico», repite las insuaves censuras del ilustre teólogo dominico P. Melchor Cano: *Dolenter hoc dico, potius quām contumeliose, multo a Laercio severus vitas philosophorum scriptas, quām á Cristianis vitas Sanctorum...* Con no menor veracidad y acierto, después añade: *sine mendacio consummabitur verbum legis.*

\*\*\*

Tiene verdadera importancia, un espléndido y bellísimo retablo catalán — algo repintado —, de uno de nuestros *Kleinsmeisters* del promedio del xv. Al enseñármelo su anterior propietario, mi amigo Don Apolinar Sánchez — recuerdo: el día de Jueves Santo del año en curso — en el acto le dije: del pintor de la Pahería, recordándole lo de Pompenillo, frente al San Sebastián. Tan fácil e inequívoca es su catalogación. Después, al estudiarlo con detenimiento, lejos de rectificar, insistí cada vez con más empeño, reconociendo en él su obra más fina y sazonada, su indiscutible *capolavoro*. El conjunto da la impresión de una esplendorosa pieza de orfebrería esmaltada, que a la vez permite un depurado goce estético, al saborear panel por panel. Arte popular con aroma de romance viejo y heróico; pero, al propio tiempo, sabio y refinado en la ejecución.

Debe atribuirse al anónimo artista que Sanpere trató en vano de identificar con Domingo Sanz, y Mr. Post ha rebautizado *more germanice*, denominándole provisionalmente «Maestro de la Pahería», por el altar de la Capilla Municipal de Lérida, traspasado a su coquetón Museo de Bellas Artes. En el mapa de la pintura catalana lo situó a continuación de la escuela del «Maestro de San Jorge», atribuyéndole varias producciones, que creemos nadie le ha de disputar. Son las siguientes; El retablo de San Blas, de la parroquial de Algayón — entre Binefar y Tamarite de Litera —, donde queda la pre-

dela, con seis de las tablas laterales; la central, fué a parar al Museo Diocesano de Lérida. Un Santiago, de peregrinante, que también halló puerto de seguridad en el mismo Museo; debió ser titular de un desaparecido retablo de Alcolete, cerca de la capital. Y uno dedicado a San Lorenzo, en el Episcopal de Vich.

Tal vez puede conectarse todo ello con el del altar mayor de la parroquia de Pompenillo (Huesca), dedicado a San Miguel. A pesar de citar el recuerdo del mismo Santo que hay en el retablo de los cuatro paheres, Mr. Post lo estudia y clasifica bajo el epígrafe: *The aragonese counterpart of the manner of Guimera*, filiación y nexo que por invidencia mía me confieso inhábil para saber explicar.

El San Sebastián que reproducimos, y que por ciertos detalles ornamentales diríase que presente a los profetas de Granollers, de Pablo Vergós — Museo de Barcelona —, fraterniza con el San Miguel de Lérida y con el de Pompenillo. A su vez, San Martín partiendo el manto con el pobre y montado en palafrén que amusga las orejas, es fiel trasunto del San Jorge leridense, ambos en robustos frisones, idénticos — salvo en la capa —, de redondeada grupa, corto cuello y muy panzones, con similares jaeces.

Digo lo mismo de la labor de los relieves en estuco dorado que hay por los fondos y aureolas, con bodoques y fitaria estilizada, hecha en moldes de análoga matriz. Cada taller tenía los suyos, y pueden servir «de marca de fábrica», como en términos generales indicó Mr. Bertaix. Repítense la propensión a los estrambóticos cubrecabezas y la inolvidable nota humorística que pregonó el tablero de la Epifanía (Lérida), al parigual que la escenita con los camelleros encaramados a un árbol y la que representa la muerte del titular con el almita corpórea volando en cuclillas. La tipología es melliza, lo que puede comprobarse confrontando el San Jerónimo central y algunos monjes de la predela, con el San Blas de Algayón, que también mira al sesgo — en general, las caras suelen ser bizqueantes — como el tonsurado



ÁTICO DEL RETABLO DE SAN JERÓNIMO DEL MAESTRO DE LA PAHERÍA

«CRUCIFIXIÓN». COLECCIÓN PARTICULAR. BARCELONA

diácono que tiene a su diestra y le acolita sosteniendo un abierto Evangelario. Igual semejanza en el pliegue de paños y en la manera de tratar el paisaje; si así puede llamarse al seto de árboles de la Resurrección, que se trasplantó a la tablita del convoy a lomo, en la predela del retablo de San Jerónimo. También las arquitecturas, la tendencia a dibujar manos de cuatro dedos, escamoteando el pulgar y hasta la exótica fauna, pues de los pajarros que hay en la casulla de San Blas — Museo Diocesano de Lérida — remedando alados dragones chinescos, aun cuando pretenden pasar por aguiluchos, voló uno y fué a posarse en el escudo del pintoresco mítite de la Crucifixión, que publicamos. En ella se respeta el viejo canon tradicional de poner a derecha e izquierda del Crucificado, como ale-

goría de la Iglesia y de la Sinagoga — según demostró Mr. Mâle — a Longino y al Portaesponja. Pero aquél no se ha convertido en el innombrado Centurión de los Sinópticos, que más bien parece ser el que señala con el índice, aludiendo al *Vere hic homo Filius Dei erat...* Es el de la lanzada que substituyó al *crurifragium*: uno de los soldados, como indica el Cuarto Evangelio, y su actitud rememora la pía leyenda, divulgada por Vorágine, de su conversión y curación al contacto vivificador de la Sangre Redentora.

La tabla central muy probablemente debió ser la del San Jerónimo; que no sé si podríamos llamar en «Majestad», por el paralelismo entre estas hieráticas figuras de titulares sedentes y las del *Pantocrator*, *Salvator Mundi*, o *Regina Coeli*.



«NATIVIDAD». SEGUNDA MITAD  
DEL SIGLO XV. A. DE VILLANUEVA.  
PROPIEDAD DE DON CARLOS PICKMAN. SEVILLA



«**EPIFANÍA**». SEGUNDA MITAD  
DEL SIGLO XV. A. DE VILLANUEVA.  
PROPIEDAD DE DON CARLOS PICKMAN. SEVILLA

Tiene sus más usuales características: atuendo cardenalicio y el dócil buen león, por algunos considerado como evocación de su austerrísima vida en el yermo, lejos de todo trato humano. Mr. Mâle en *L'Art Religieux du XIII<sup>me</sup> siècle*, advirtió cuán pronto le confundieron los artistas con San Jerásimo, el abad palestino (siglo v) que nombra el Martirologio Romano en 5 de Marzo, y al que, como perro fiel, acompañaba uno en el desierto. Es un eco de la leyenda jerónima que describe como el curado por el Santo se transformó en utilísimo animal doméstico. El hecho me recuerda otros semejantes de la mitología: el referido por Plinio, de Elpis Samio; el del fugitivo esclavo romano Androclo Daco, en las selvas de Libia, etc. Las fuentes de esta iconística se hallan, por vez primera, en una

«Vida», quizá del siglo v, publicada por Martianay en el tomo V, de su Colección *Hieronymi Opera*, y han sido muy bien analizadas por Mad. Louise Pillion en un concienzudo estudio sobre *La Légende de Saint Jérôme*, que publicó la *Gazette des Beaux Arts*. Puntualiza la decisiva influencia que tuvo en estas

representaciones el *Hieronymianus*, del célebre jurisconsulto de Bolonia, Giovanni Andrea, fallecido en el año de 1348. En efecto, no cabe más bello ejemplo de trabazón prieta entre iconografía y textos. Se ha preferido el tipo monacal, joven e imberbe, al de anciano ermitaño barbón o *clerus intonsus*, de Oriente.

Las cuatro escenitas de la predela, dos a cada lado de la Piedad, representan: el Santo extrayendo la espina que tiene hincada en una zarpa el león; y éste, rescatando un asnillo del convento cuya vigilancia le habían confiado, hurtándose una caravana de camellos que acertó a pasar por allí, mientras él dormitaba. Por eso, en el momento de ser recuperado, cuando en viaje de vuelta regresaban por el mismo sitio los mercaderes confiados, puso el pintor a éstos con gran pánico, trepando a los árboles.

Pero hay un curioso lapsus, puede que debido al repinte: la fiera, que, sin duda, es principal protagonista del lance ¡no se ve por ninguna parte! Ambas historias se adaptan a la ingenua narración de Vorágine; que, sin embargo, es muy parca en pormenores de San Jerónimo y no menciona detalles de los



A. DE VILLANUEVA

DETALLE DE LA «NATIVIDAD»

dos plafones de la izquierda. Pueden verse en los documentos exhumados por los Bolandistas, en las *Acta Sanctorum*, (8 Septiembre): Su durísima penitencia en los páramos de Belén, después de salir de Roma «huyendo de Babilonia a Jerusalén» — según el mismo dijo en sus Epístolas — y el tránsito, que, aquí, no es como muchas veces suelen ponerle, yaciendo en tierra, sino en buen lecho de celda con rico soldado. Rodéanle monjes que plañen, mientras uno le pulsa el corazón a ver si late, actitud explicable recordando el pasaje: «con las manos cruzadas al pecho, rezó el Cántico de Simeón y una luz vivísima inundó la estancia, sin que los allí presentes le viesen morir. Y apareció una bandada de ángeles revoloteando a modo de golondrinas, oyéndose una voz descendiendo del cielo que decía:

«Ven mi muy amado, llegó el momento de que recibas la recompensa...» El reflejo de la literatura, no es dable que sea más exacto.

A los viajes laterales del magnífico retablo corresponderían San Martín y San Sebastián, que lleva tres saetas en una mano; tal vez por su popularizadísimo poder alejíaco

de las grandes epidemias medievales y especial abogacía contra los tres azotes — peste, guerra y hambre — simbolizados en las tres flechas con que castiga el Eterno los tres principales pecados causantes de su mayor enojo. Una de las tan frecuentes antítesis devotas, sobre lo cual puede consultarse la selecta bibliografía que cita Mr. Perdrizet en *La Vierge de Misericorde*.

También con seguridad debe atribuirse al «Maestro de la Pachería», una «Cruzifixión» que lleva el número 33 en el Catálogo de la Colección Muntadas, donde se supone aragonesa. Tiene las mismas características cardinales, rebosando humorismo el anecdótico grupo de sayones de la derecha, el que sujeta al buen ladrón, etc. Detalle curioso: El Señor está muerto, Dimas y Gestas viven, después de quebrarles sus piernas.

Sinó suya, de un talentudo secuaz bien próximo será una tabla grande y bellísima, número 166 de la misma Colección. Representa la «Dormición de María», con arreglo a los postulados del Apócrifo *De Transitus*. Dentro de su órbita, puede tal vez incluirse un San Lorenzo de la Colección Lázaro Galdeano (Madrid).



A. DE VILLANUEVA

DETALLE DE LA «EPIFANÍA»

donde, no sé porque fundada razón, ni por quien, se catalogó (número 323. Primera parte) como obra original del cordobés Bartolomé Bermejo, nada menos. Está repintado.

\*\*\*

Encuentro tan enigmáticas como bellas dos grandes tablas con la «Natividad del Señor» y «Adoración de Reyes», que tiene Don Carlos Pickman (Sevilla). Las ví en la Exposición Ibero Americana, donde llevaban los números 33 y 34 de la Sala 11 del Palacio de Bellas Artes. Se tenían por valencianas, y aun cuando me incliné a creerlo, en su factura y composición advierto detalles que me invitan a dudar más de lo que quisiera. En lo que por tierras de Valencia conozco, de la segunda mitad del xv, que supongo es la época de ambas pinturas casi aseguro no quedan producciones afines que, para catalogarlas, puedan servir de asidero.

Trátase de un artista prócer, desconocido y señoero, cuyo nombre aparece, por primera vez, en una de ellas: la que representa la Epifanía, donde hay una cartela que dice «A. de Villanueva», en letra dispareja de los no bien legibles caracteres góticos que la otra tiene: «F. rbo rdbdo m. z».

Con tal apellido, solo conocemos: Un Sancho Villanueva, que trabajaba en Valencia el año de 1398, según documentos publicados por S. Sivera, y un homónimo que floreció en Zaragoza (1517 - 1541), documentado por Abizanda Broto. Pero las fechas imposibilitan el pensar en ninguno de ellos, si no se acaricia la infundada probalidad de algún pariente. Tampoco sabemos la procedencia cierta, por más que el muy amable Señor Pickman me indicó los suponía oriundos de la Provincia de Jaén. Quizá Mr. Dupont la sepa con certeza, pues suyas fueron. Andaluzas no las creo. ¿Castellanias o aragonesas?

Conviene reproducirlas, a fin de darlas a conocer, atrayendo la atención sobre ellas, y para, por lo menos, presentar un nuevo pintor cuatrocentista de gran carácter y excelente maestro, suscitador de dudas y recelos, que no hago más que plantear a la ligera,

confiando que algún día puedan resolverse.

\*\*\*

Del comercio de Arte pasó a una Colección particular de Barcelona un frontal o altar de la Virgen, de fines del xiv o principios del xv, que también reproducimos. Puede ser colocado en la periferia de la escuela de los Serra, por el contacto que revela con la «Anunciación» y el «Bautismo de Cristo», procedentes de Cardona—Museo Diocesano de Solsona—y con el retablo de su colegiata, dedicado a Santa Ana, San Juan Evangelista y un Santo ermitaño, que no es San Benito (Sanpere), ni San Antón (Richert), sino San Amador, como piensa y me dijó Mr. Post, que fué quien rechazó para aquellas tablas la paternidad de Jaime Serra, propuesta por Gudiol, basándose en un documento de 1375, hallado por Mosén Pedro Pujol y Tubau. Separando del acervo atribuido a los Serra un núcleo de producciones fraternas, creó una nueva personalidad artística provisional, a la que adjudicó bastantes obras, bajo el título de «Maestro de la Pentecostés de Cardona». De su círculo, fruto de un innombrado secuaz agraceño, pudiera ser la tabla en cuestión. Hay afinidad relativa en las líneas generales de la composición, tipología y ciertos resabios de taller, imperando una misma gramática ornamental en la estilización de la flora que hay en mantos, paño dorsal, labrados de oro, etc. Es el más próximo parentesco, —de pariente pobre, claro es —, que veo y no me sorprendería, si, al fin de cuentas, resultara de algún imitador o discípulo aragonés.

Representa, con arcáica estructura, «La Virgen y el Niño», que jueguea con un simbólico pajarillo atado; «Anunciación»; «Epifanía», sin que los Magos repitan el típico ademán de señalar la estrella, y, en cambio, descubren sus coronadas testas; «Natividad», a la inmediación de la gruta, con solo la Virgen y San José, cuya tradicional actitud meditabunda, de origen bizantino, se tradujo aquí poniéndole durmiente, como en algunas representaciones primitivas del tema; y, por último, el acatamiento del Mesías a la Ley Mosáica, o sea la «Presentación al Templo».

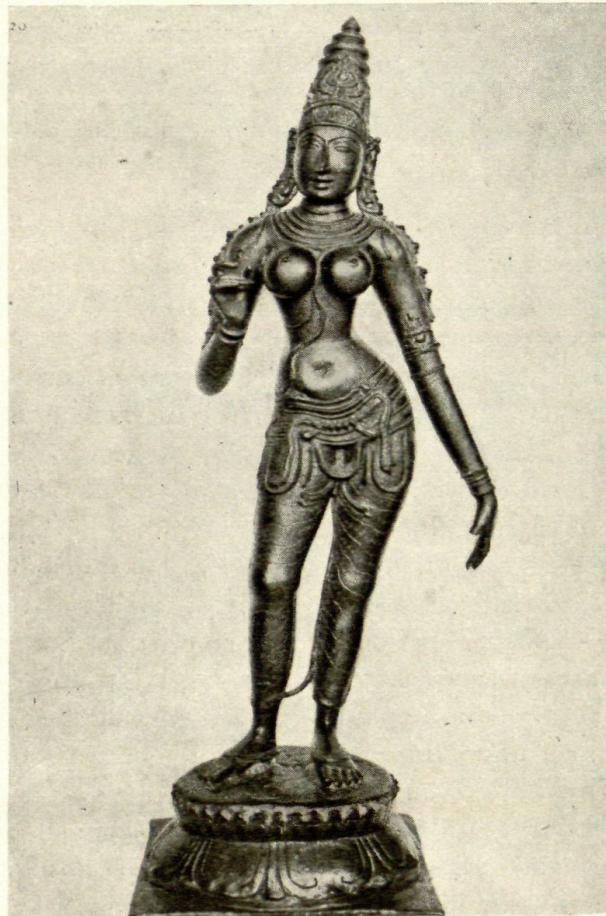
LEANDRO DE SARALEGUI



CHINA, ÉPOCA MING. BRONCES DORADOS

## INFLUENCIA DE LA ESCULTURA ORIENTAL ANTIGUA SOBRE LA ESCULTURA EUROPEA MODERNA

UN enunciado más cabal en esta cuestión de influencias sería el siguiente: Influencia del arte exótico en el arte moderno europeo. Pero ello fuera materia demasiado vasta para un solo artículo. Otra razón de nuestra limitación es la máxima absorción de orientalismo por casi toda la escultura europea moderna, que es hoy día, entre todas las demás, el arte más afin al espíritu y a las formas del Oriente y sobre todo del Extremo-Oriente, el único completamente dominado por el sentimiento asiático. Cosa de unos años



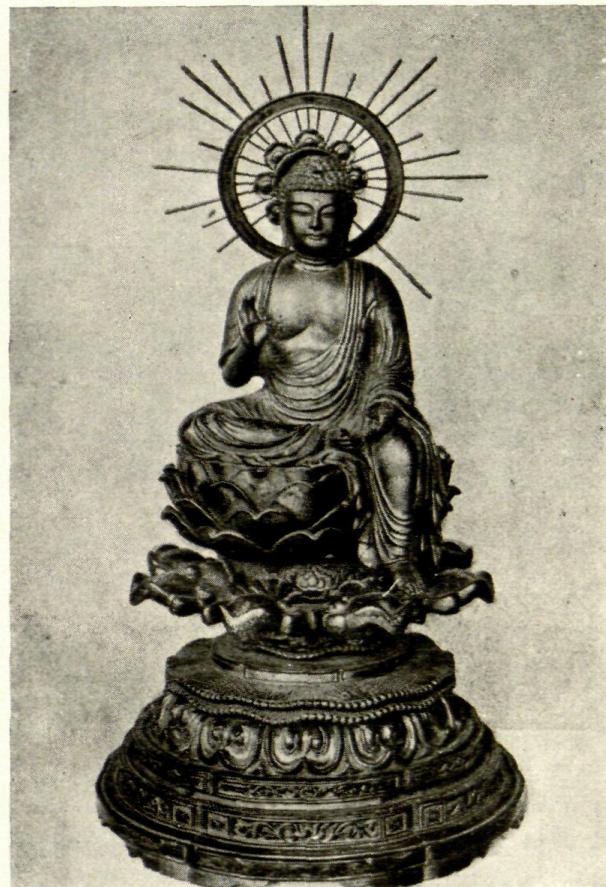
«LACCCHMI». DIOSA DE LA BELLEZA Y LA FORTUNA.  
PARÍS, MUSEO GUIMET

atrás, con ocasión de la apertura de una de las Exposiciones anuales de Bellas Artes barcelonesas, llamadas de Primavera, un escritor algo dado al comentarismo de nuestro movimiento artístico hubo de excluir, refiriéndose a la sección escultórica de aquel certamen artístico, lo siguiente o algo por el estilo: «ésto se acabó; en escultura todo está ya dicho».

Tan terrible sentencia es muy propia de nuestros tiempos de desorientación; ese es un grito de desesperación que, más o menos subrepticio, se delata en el criterio de buena



«SENG GECHÉ LHAMO». DIOSA DE LA DESTRUCCIÓN.  
(THIBET). PARÍS, MUSEO GUIMET



«AMIDA» PREDICANDO. JAPÓN, SIGLO XV  
PARÍS, MUSEO GUIMET

parte de la crítica y hasta en la mayor parte de la conciencia artística de muchísimos artistas de todo género: escultores, pintores, arquitectos, músicos, escritores, decoradores, etc. Por una parte, la mayoría de los artistas se encuentran como desorbitados, como gravitando cada clase por sí, fuera de su particular sistema artístico, buscando en otras esferas de acción alimento espiritual nuevo para nutrir su propio arte de sustancia extranjera. El espíritu, la razón divina de su propio arte, va empañándose y oscureciéndose en el alma de estos artistas desorbitados y el vacío de tal desaparición va atrayendo poco a poco la sustancia y vida de aquellos otros artes o géneros que no debieran confundirse. Así la pintura deviene literaria o filosófica; la música tornase descriptiva o sensacionista; la literatura quiere invadir los dominios musicales, aunque sea en perjuicio de toda su virtud verbal.... Por otra parte, los

agiotistas del mercado artístico exigen continuamente novedades, cualquiera cosa que sea sorprendente, aunque mediocre.

Estos dos factores de decadencia obrando, pues, sobre la actividad de los artistas modernos fuerzan al arte de hoy a salir de la contemplación y de la introspección para lanzarlo por la vía de la invención y del cerebralismo.

No vamos a discutir este desvío ni a buscar remedio a tan artificiosa evolución; vamos tan sólo a examinar la forma que toma ésta que podríamos denominar idea modística en la escultura de hoy día. Entre los diferentes pretextos de modernidad que actualmente impulsan a las artes, veamos el sin duda más activo y eficaz: el orientalismo; y, sacando consecuencias de ello, cuidemos de apreciarlo de la más positiva manera, y en el grado lo más justo posible, como un hecho ineludible al cual nos es necesario adaptarnos.

mos (1) que estas escuelas imponen en primer lugar, un valor de orientalismo predomina en sus producciones, amenudo un valor específico, de una época o de un país exótico determinados.

Quizás la escultura de Renoir, el gran pintor de la carnaza femenina, — escultura tan viva y moderna, tan original, tan idónea con su pintura — escape a esta clasificación orientalizante, a manera de excepción confirmadora de la regla establecida; pero no: el dibujo de Renoir, lo mismo en su pintura que en su escultura, responde a un curvilíneismo, a un serpenteo sensual y a un voluminismo ovóideo que son caracteres propios del arte escultórico del Oriente lejano. Pero el realismo de Renoir es tan brutalmente

(1) Las razones y la legitimidad del arcaísmo, del barbarismo o del infantilismo sistemáticos en el arte moderno es tal vez un tema de tanto interés como el que se refiere a la influencia oriental.

Es una verdad incontrovertible que dentro la escultura europea moderna figuran muchos y buenos artistas orientados bien autóctonamente, o por lo menos normalmente situados dentro del desenvolvimiento histórico del helenismo y del goticismo; dentro de la tradición greco-romana, si se quiere. Es cierto que Rodin, escultor nada orientalista, más o menos tradicionalista, pesa con su ejemplo sobre infinitad de artistas contemporáneos. Pero ya a estas horas poquísimos escultores afiliados al grecorrománismo o al rodinismo encajan dentro de la rigurosa denominación de modernos. La escuela o escuelas que actualmente innovan en el estilo y hasta en el espíritu de la escultura son escuelas determinadamente antieuropeísticas: junto con una revalidación de todos los arcaí-



ESTATUA DE «BODHISATTVA».  
ENCONTRADA EN SHÁHBÁZ - GARHI, HINDOSTAN,  
PROVINCIA DE PECHAWAR. MUSEO DEL LOUVRE

occidental que por esta sola condición preponderante todas las demás quedan relegadas, y por esa circunstancia casi inadvertidas.

Arístides Maillol es también un europeo; pero su europeísmo no es ya de tradición grecorromana si no de tradición griega, o mejor de influencia griega sin tradición; de influencia griega arcáica: esto es, de cuando el arte griego nacía al calor del arte asirio y egipcio. Las primeras obras de estilo griego arcaizante de Maillol parecen inspiradas en el jónismo del tesoro de los Cnidos, en Delfos, o del llamado Sepulcro de las Harpias, etc. Posteriormente este arcaísmo helénico se inspira en el dorismo de las metopas del Partenón, de los frontones de Egina y Olimpia, etc. Y cuando este escultor se dedica a la tapicería, sus composiciones son de un jónismo tan arcaíco que linda casi con el hieratismo decorativo y rígido del arte mesopotámico. Lo mismo se podría decir del alemán Joseph Wackerle cuando no estiliza a la manera del arte greco-búdico y se va a la zaga de los griegos pisistrátidas o de los broncistas de Egina.

Declaradamente orientalizados son, en su mayoría, los demás artistas que figuran a la vanguardia de la escultura moderna. Ahí

tenemos por caso a Bourdelle, evolucionado de unos cuantos años acá por la vía del arte asirio. Un crecido número de escultores alemanes entre los que descuellan Maximiliano

Dasio, K. Goetz, Juan Wysocky, etc., han seguido el mismo camino antes y después que Bourdelle y reciente es aún el éxito del serbio Mestrovich, escultor también asirianizante.

Otro alemán, Enrich Estephani, ha sido uno de los pocos egipcionizantes, y en la misma Alemania han florecido ultimamente escultores divagantes entre distintas estilizaciones asiáticas, híbridas de varios y a veces opuestos arcaísmos.

Aquí encaja perfectamente un inciso sobre la estilización orientalista en Alemania y en Francia; allí, el orientalismo escultórico parece más afectado a lo exterior, sobre todo a lo teatral y patético del orientalismo visto por el europeo, mientras que en Francia el escultor orientalizante semeja, por regla general, haber captado principal-

mente el espíritu de la plástica asiática: sólo Bourdelle en Francia se halla sujeto a aquella exterioridad. Desaparecido Meunier, perfecto artista de Europa, Bélgica entra con Mine en ese asiatismo que nos ocupa, y, como respondiendo a su situación geográfica, colin-



MUJER SALIENDO DEL BAÑO, POR TOCHINOBU.  
COLECCIÓN CAMONDO. MUSEO DEL LOUVRE

dante con Alemania y Francia, nos ofrece un asiaticismo acentuadamente afectado, pero no desprovisto de sentimiento verdadero, aunque éste no sea completamente oriental, sino más bien gótico.

Inglaterra, que modernamente no fué tierra de escultores, nos brinda, como la pequeña Bélgica, un solo escultor orientalizante, y aún de un Oriente tan próximo como el de los países semíticos establecidos a orillas del *mare - nostrum*. Este escultor, Epstein, cuyo éxito ruidoso no se ha extinguido completamente, parece influído por el caracterismo casi feroz de los barros cocidos fenicios; caracterismo amortiguado por el limitado verismo de toda la escultura inglesa en general.

Pero, indudablemente, la escultura exótica más influyente entre las escuelas europeas de última hora ha sido la extremoriental. La India, la China y el Japón han obrado con todas sus gracias y pesadeces, con su abstencionismo refinado y su voluptuosa estilización esférica ovoidea sobre la conciencia artística de

los escultores europeos. También la escultura de fetiches de las razas rezagadas de Oceanía y del continente africano han pesado sobre la estilización escultórica moderna. Los escasos ejemplos que intercalamos de poco conocidas esculturas exóticas darán mejor concepto de esta influencia que todo cuanto pudíramos decir.

No hay necesidad de señalar paralelos entre los Bernard, los Manolo Hugué, los Hans y Joseph Wackerle, los Ernst Barlach, los Ernesto de Fiori, los Gargallo, etc., y las artes exóticas en cuestión, porque tales paralelos se establecen siempre por sí solos, unas veces maquinalmente, con ayuda del solo recuerdo; en otras ocasiones comparativamente, con menor espontaneidad a causa de influencias varias obrando sincrónicamente sobre determinado escultor.

A veces este exotismo salta los mares; este extremorientalismo que hace renacer de manera más o menos libre nuestra escultura se corre más allá en el camino del Sol, hasta los imperios azteca e inca, y nos dá, mixto de



ESCULTURA SÍNICA. MONUMENTO BÚDICO DEL AÑO 543.  
PARÍS, MUSEO CERNUSCHI

americanismo precolombino, de arte negro y escultura sinica, una moderna *originalísima* plástica como la debida al polaco de Londres, Gaudier Brzeska, o la primera que esculpiera el ruso de París, Archipenko.

En España no hemos sentido este renacimiento. Aparte el catalán Manolo Hugué, que, apesar de su tosquedad y pesadez halló una reestilización de cierta escultura sinica, y Pablo Gargallo con sus repujados caracteristas, nadie más ha corrido esta aventura de relativa originalidad. Los demás escultores españoles que han practicado alguno de esos exotismos lo han hecho por reflejo. En rigor de verdad, no se atuvieron a reestilizar, no bebieron en la fuente del relativo pastiche exótico, sino que imitaron a

los reestilizadores alemanes o franceses: produjeron una escultura llamada moderna; si bien de segunda o tercera mano, sin aquellas viveza e ímpetu, sin aquellas fineza y utilidad de los Bernard, Maillol, Dasio, etc.

Y es que estos casi originales escultores vivieron junto a los monumentos de aquellos exotismos, los tocaron y los contemplaron

reales, densos y numerosos, un día tras otro día, ora en las colecciones particulares, ora en los Museos, ora en las subastas de arte de las principales capitales europeas que cuidaron de explorar y tesaurizar el arte de maravillosas civilizaciones asiáticas. Aquellos artistas de París y de Berlín tuvieron en este espectáculo que allí se da frecuentemente, y en los cursos y publicaciones a que da lugar continuamente, alicante poderoso para, sino desarrollar una personalidad verdaderamente original, encaminarla, por lo menos, hacia nuevas soluciones idóneas con el individual temperamento. Y por ello es de augurar para dentro pocos años un verdadero y potente renacimiento del arte escultórico en París, en Berlín, en Munich, y tal vez en Bruselas, y hasta en Londres.

Porque es la verdad que aún aceptando el artificio de estos estimulantes — en nuestro caso el orientalismo — puede esperarse un éxito profundo de verdadera originalidad, de creación escultórica, a plazo más o menos largo. Acátese la voluntad poderosa y en último caso ciertamente impulsora de los



«MONJIU», DIVINIDAD DEL PANTEÓN BÚDICO JAPONÉS,  
POR KANO TANYU (1631 - 1700 (?)). MUSEO BRITÁNICO



EL GENIO DE LOS LEONES.  
ESCULTURA SÍNICA, MONU-  
MENTO BÚDICO DEL AÑO 543

marchantes; acéptese como una fatalidad el momentáneo desvío estético de los artistas encarnizadamente innovadores, y una vez satisfecho este tributo a la moda convengamos en que ello puede muy bien ser un punto de partida más o menos gratuito pero al fin y al cabo posiblemente reorientador, reencaudador del arte por la verdadera vía de las esencias escultóricas; algo así como un refrigerante o un relevo del fatigado tiro de posta que nos lleva en el melancólico retorno del Olimpo.

Nosotros los españoles poseímos un grande imperio asiático y no supimos explotarlo con aquella espiritualidad artística con que obraron pueblos más pequeños y menos ricos en territorios de Oriente. Por este motivo

habremos de limitarnos a ser satélites, como siempre, del nuevo renacimiento escultórico que germina en este vivero de grandes escultores que es Francia; satélites, también, de esta nueva e insospechada tierra de escultores que se anuncia en Alemania.

Y esta triste profecía se podría extender a la pintura, y especialmente a las artes aplicadas, tan bien instruídas en la Europa transpirenaica merced al milagro asiático.

La única manera de prevenir tales humillación y perjuicio sería la de apresurar la fundación de Museos de arte extremoriental y de estudios de arqueología y arte del Oriente clásico, sobre todo del Extremo-Oriente. En Madrid, el Museo arqueológico posee algo de arte precolombino, de escaso interés; cosas de valor etnográfico mejor que arqueológico. El Museo de arte decorativo de Barcelona tiene, asimismo, algo bueno de arte sínico y japonés, algo de arte puro que no corresponde a un Museo de arte aplicado; pero este poco de arte extremoriental aparece, en todo caso, sin relación, perdido su valor en el esporadismo.

No olvidemos que en arte, como en tantas otras actividades superiores de

la humanidad, la luz viene de Oriente. De él fluyen aún ahora y sin cesar los altos estímulos y las direcciones. Salomón Reinach quiso una vez contradecir, con la alta autoridad que todo el mundo le reconoce, esta verdad, y por primera vez falló su propósito. Dijo: *mirage oriental*; pero defendió esta tesis con tales salvedades, que, en definitiva, sin tan siquiera sonreír, el Oriente continuó fluyendo, fluendo...

FÉLIX ELÍAS



LA RELIGIOSA TCHICRI-OJS-HONI. JAPÓN. SIGLO XVII.  
PARÍS, MUSEO GUIMET

## ARMAS BLANCAS DE MANO

## III. — LA DAGA. — EL SABLE

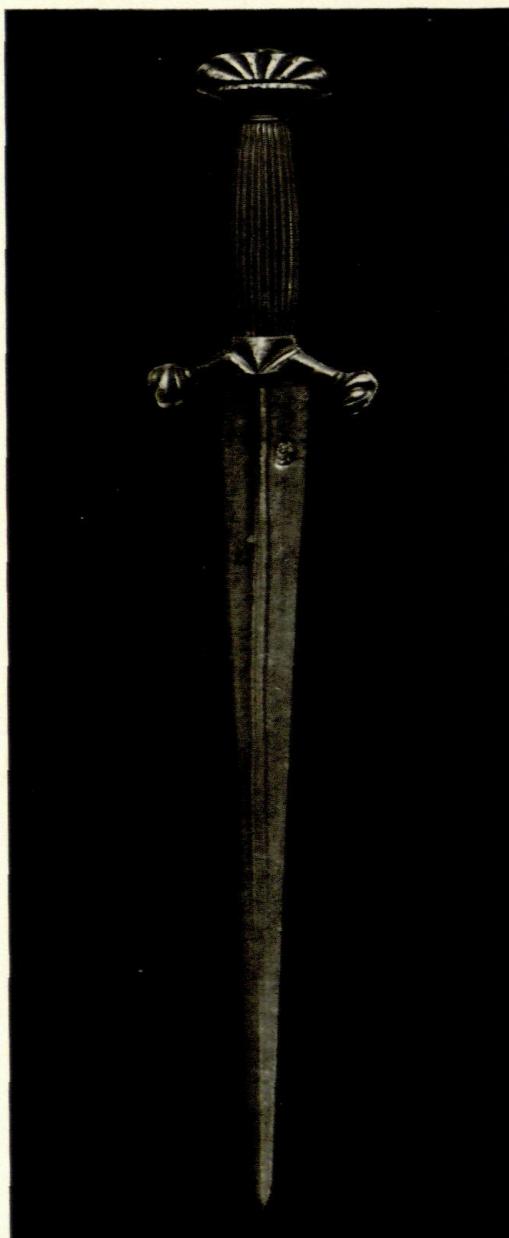
DESPUÉS de la heróica legión de las espadas viene la traidora banda de las dagas. La daga y la espada rebajándose hasta aproximarse al nivel del puñal y del cuchillo. Así, generalmente, ya no se blande la daga con la derecha, cual la noble espada. Se empuña con la izquierda, y sus ataques son astutos y traidoros. Un escritor antiguo la llamaba puñal alargado. Otros, la han denominado espada corta. En la antigüedad clásica es el *parazonium* de los romanos; el *scramasaxe* corto de los sajones.

Los galos la usaron también, más como cuchillo de cortar que como arma de defensa. En la Edad Media reaparece bajo la forma de *pasamallas*, y va pendiente de una cadena que ata a la coraza del guerrero el puño, en el que cabe la mano justa. Tiene dos discos, uno arriba y otro abajo para encajar bien la mano. Raras veces consta de pomo. La hoja triangular o cuadrangular y dura es cual la de una bayoneta, y su longitud varía entre treinta y cincuenta centímetros. Luego, los guerreros usan otra de hoja plana y ancha, y cortante por ambos lados. Ostenta una pequeña guarda de cruz u otra, y pomo. Es la llamada de

*misericordia* que introducíase por entre las rendijas de la armadura del caído, y lo remataban. Si era en un duelo o torneo, antes le hacían gritar: «*Misericordia!*»; y le perdonaban la vida. De ahí, el nombre de *misericordia* que se daba a tales dagas. Su nombre viene de *dagen*, que en lengua alemana equivale a espada corta o puñal.

En el siglo xv, a imitación del *parazonium* romano, la hoja se vuelve ancha y muy plana con varias hendiduras que convergen a la punta. Forma, así, un triángulo de cinco a siete centímetros en lo alto, por treinta a cuarenta en los lados. Se llaman *lengua de raca*, *langue de bœuf*, por la forma de su hoja. Esta forma de dagas se generaliza, especialmente en los países latinos, con ligeras modificaciones, tomando nombres diversos, según ellos. En Italia se les llama *lingua di bue*; en Castilla, y demás tierras interiores de España, son conocidas con el nombre de *costillares*, y también con el de *pistos*.

Sus hojas, muy anchas, y en extremo planas y cortantes, y muy afiladas de la punta, servían para introducirse entre las junturas de la armadura o por entre las costillas del cuerpo, cuando el atacado no llevaba coraza, y pro-



ALEMANIA. DAGA MAXIMILIANA. PIEZA RARA

ducían una herida enorme. En Cataluña se llamaban *desllorigadors*, a causa de servir para romper las junturas de la lóriga, y también *coltells de brega*, por emplearse en las luchas de cuerpo a cuerpo. El nombre de *coltells* provenía, no de *colp* o golpe, como algún erudito mal informado ha pretendido, sino del de *coutel*, que se le daba en el mediodía de Francia, por utilizarse para entrarlo entre las costillas del contrario. También en Italia se le llama *coltello*. Fué arma favorita de los que atacaban a alguien de noche, procurando herirle de improviso por detrás, a traición. Esto motivó que los ciudadanos o patricios de las principales ciudades de Italia no salieran sin llevar debajo de la sobrevesta una *corazzina* que les protegía desde la cintura hasta los sobacos y el principio del esternón

por delante, y por detrás hasta los homóplatos. Y en el cuello llevaban un gorguerín o barbote que les protegía la garganta, para no ser degollados. A más, motivó el uso de tales dagas varias pragmáticas de los gobernantes, prohibiéndolas hasta con pena de la vida. En Cataluña, al igual que en el Languedoc y en Provenza, se las denominaba con el nombre

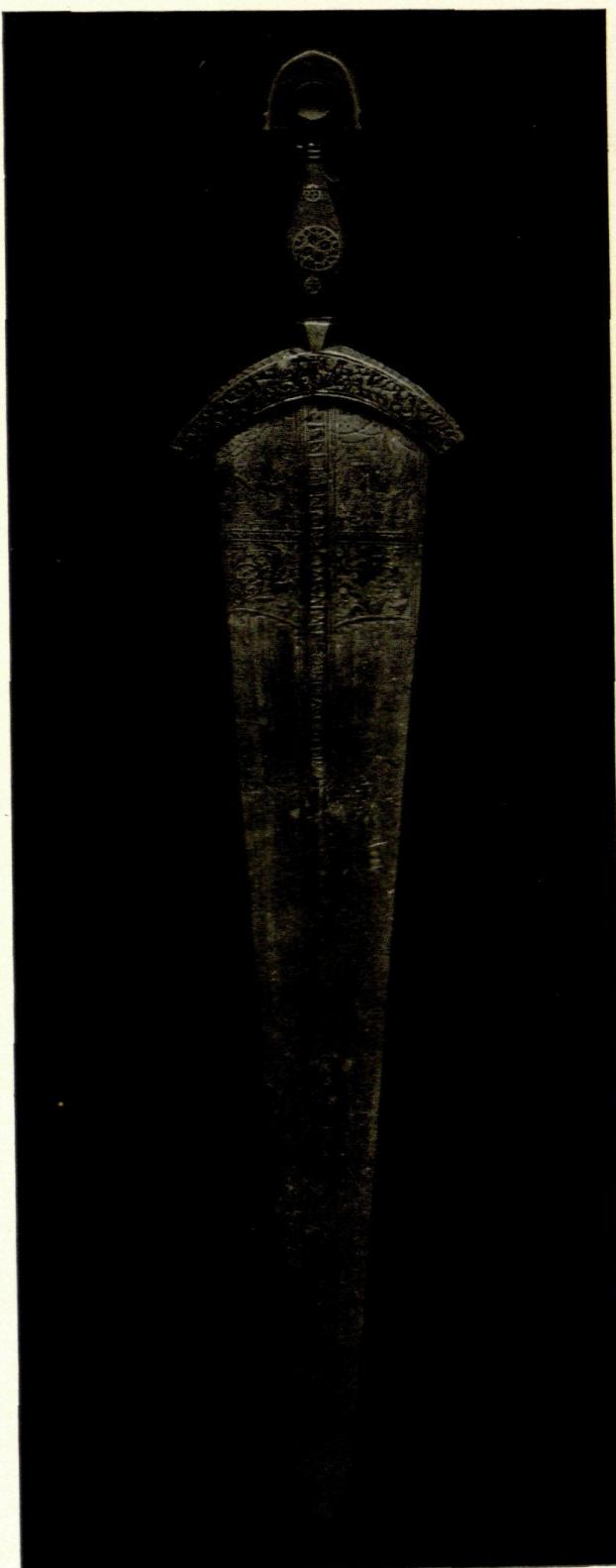
de *dagassas*, y *dagazas* era también el nombre que se les daba en Castilla y Andalucía.

En Alemania y en el norte de Europa la daga, agrandándose, volvióse lo que se llamó *lansquenete*. Esta era una especie de espada corta, de hoja no muy ancha, recta, lanceolada como el gladio, algunas veces, y también llegó a afectar, en raras ocasiones, la forma flamígera. Tenía el mango de madera recubierto de cuero o de hueso, y se ensanchaba en la parte de arriba, cubriendo su extremo superior una plancha de metal. Un anillo delante y otro detrás, inmediatamente debajo del puño, servían de guarda. Por lo general, llevaban tal arma horizontalmente encima del vientre, adherida por un vaina al cinturón y detrás, en los lomos, y en la misma posición. Serviales para cuando les rompían la pica o el espadón.

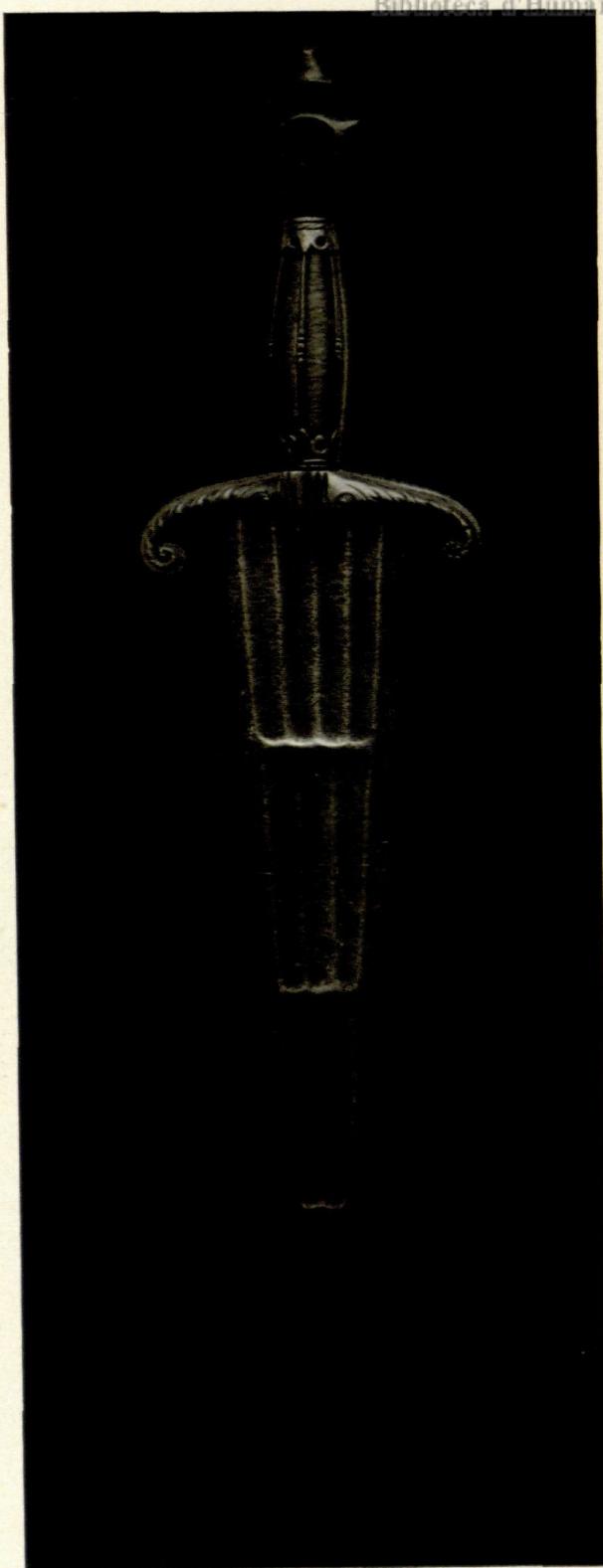
Al cambiar la esgrima, gracias a la adopción de la espada de lazo, y a la supresión del guantelete de hierro, la daga transformóse en una especie de puñal de lazo, que se esgrimía con la mano izquierda para hacer los quites a la espada del contrario, apoyando el pulgar sobre el talón, el cual era lo suficientemente ancho para ello. Las guardas, en



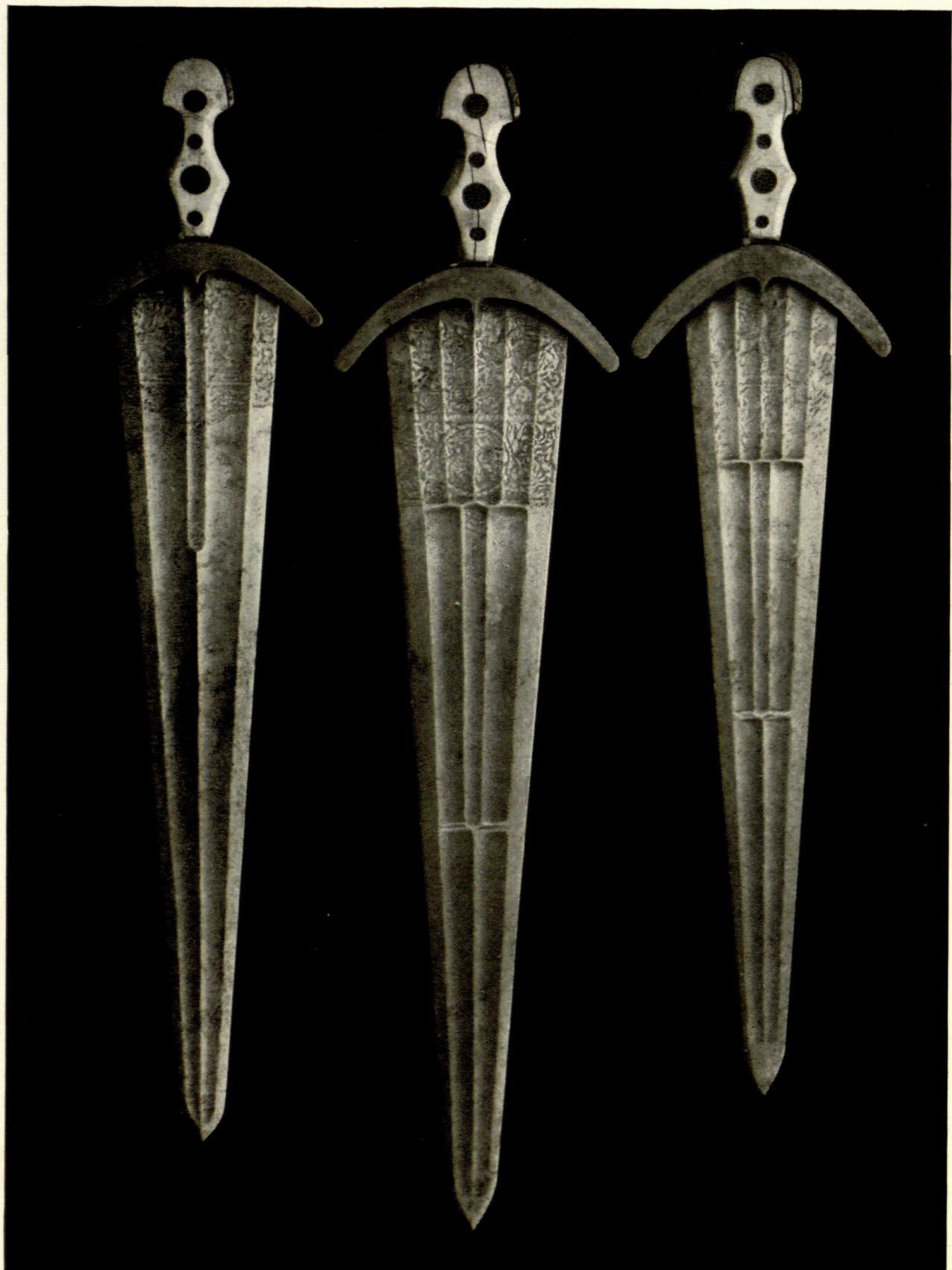
DAGAZZA DE BRAZOS CAÍDOS Y SU VAINA. SIGLO XV



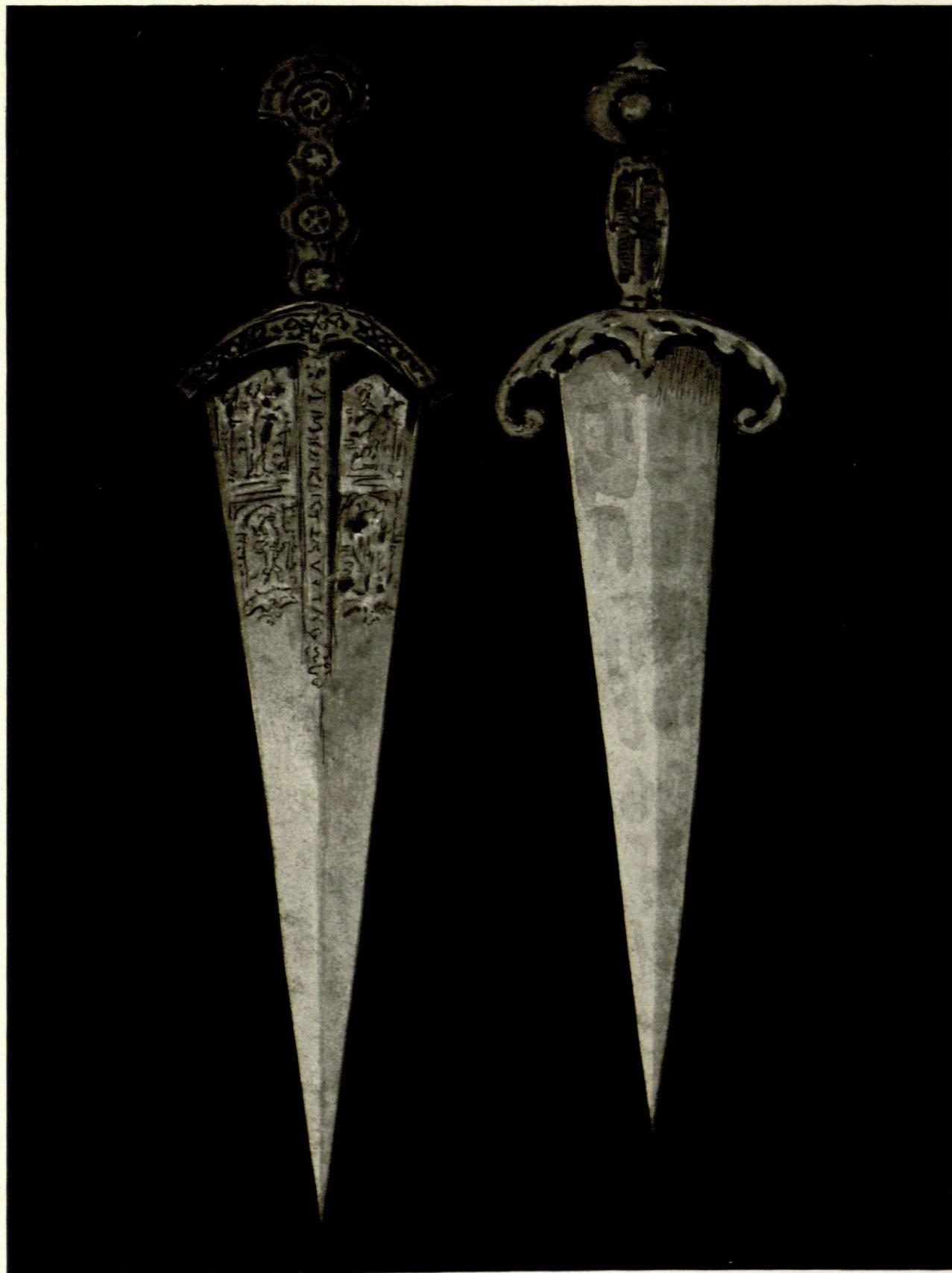
COLECCIÓN SPITZER. «DES-  
LLORIGADOR» CATALÁN,  
MALLORQUÍN O PROVENZAL,  
CINCELADO Y DAMASQUINADO



COLECCIÓN SPITZER. DAGA  
FLORENTINA DORADA Y CIN-  
CELADA. PÓMO DE AGATA.  
PIEZA ÚNICA Y DE VALOR

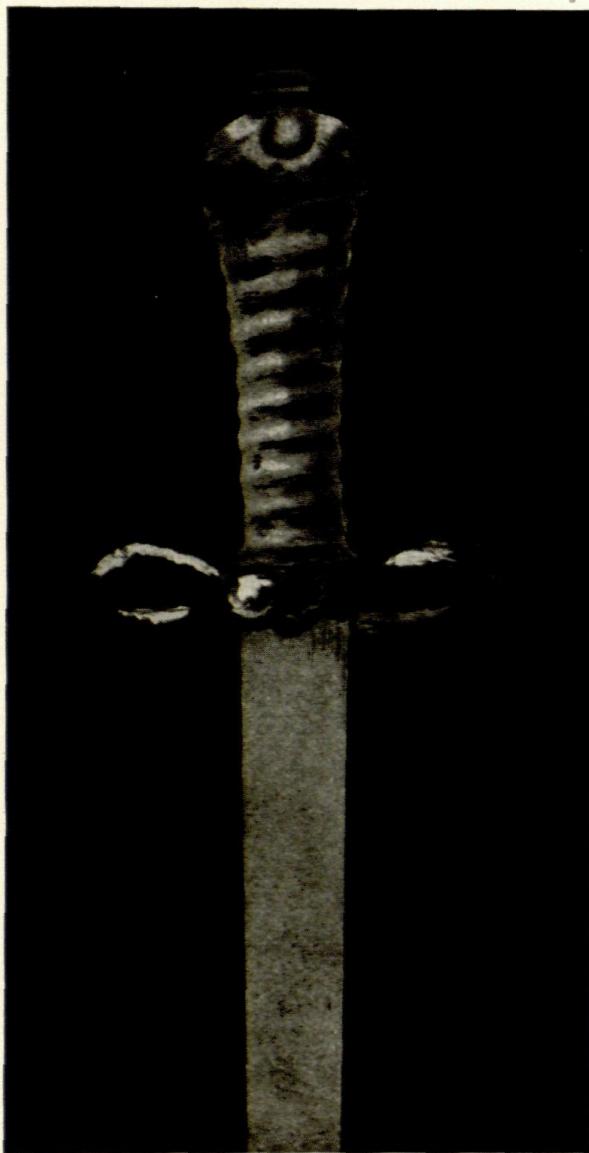


LENGUAS DE VACA, FLOREN-  
TINAS, DE FINES DEL SIGLO XV.  
MUSEO DE FLORENCIA



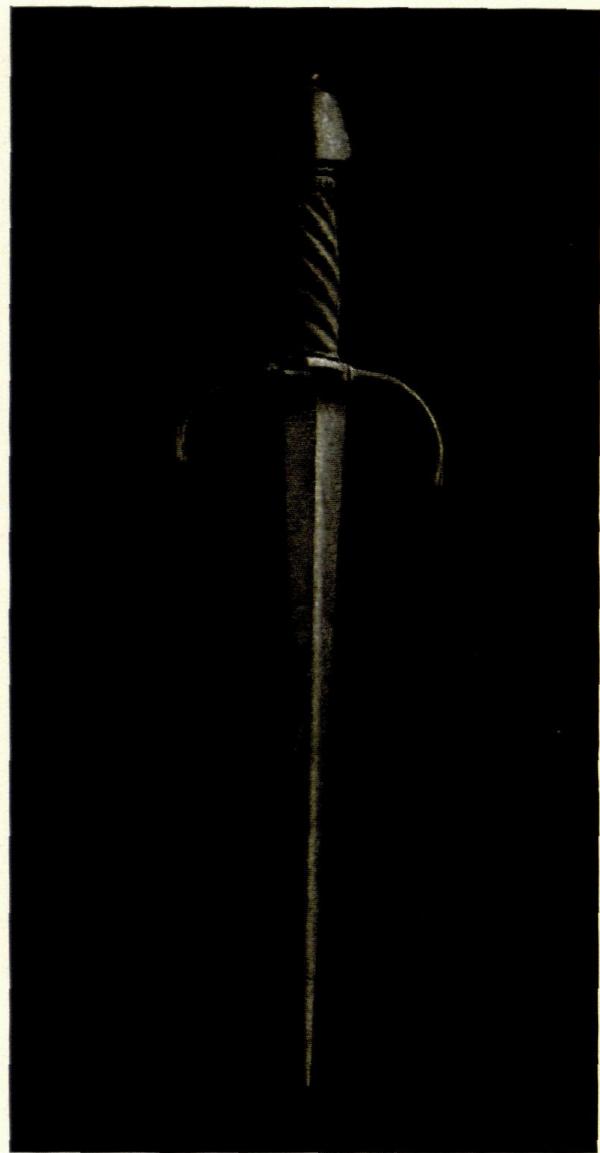
PISTO O COSTILLAR ESPAÑOL, DE TIEMPOS DE LOS REYES CATÓLICOS. MANGO DE ÉBANO INCRUSTADO. HOJA DEMASQUINADA, CON IMÁGENES. GUARDAS DE COBRE

DAGA DE BREGA, CATALANA. 1480. POMO ESMALTADO, PUÑO Y GUARDAS DORADAS Y CINCELADAS. PIEZA ÚNICA. DIBUJO, ACUARELADO, DE POMPEYO GENER



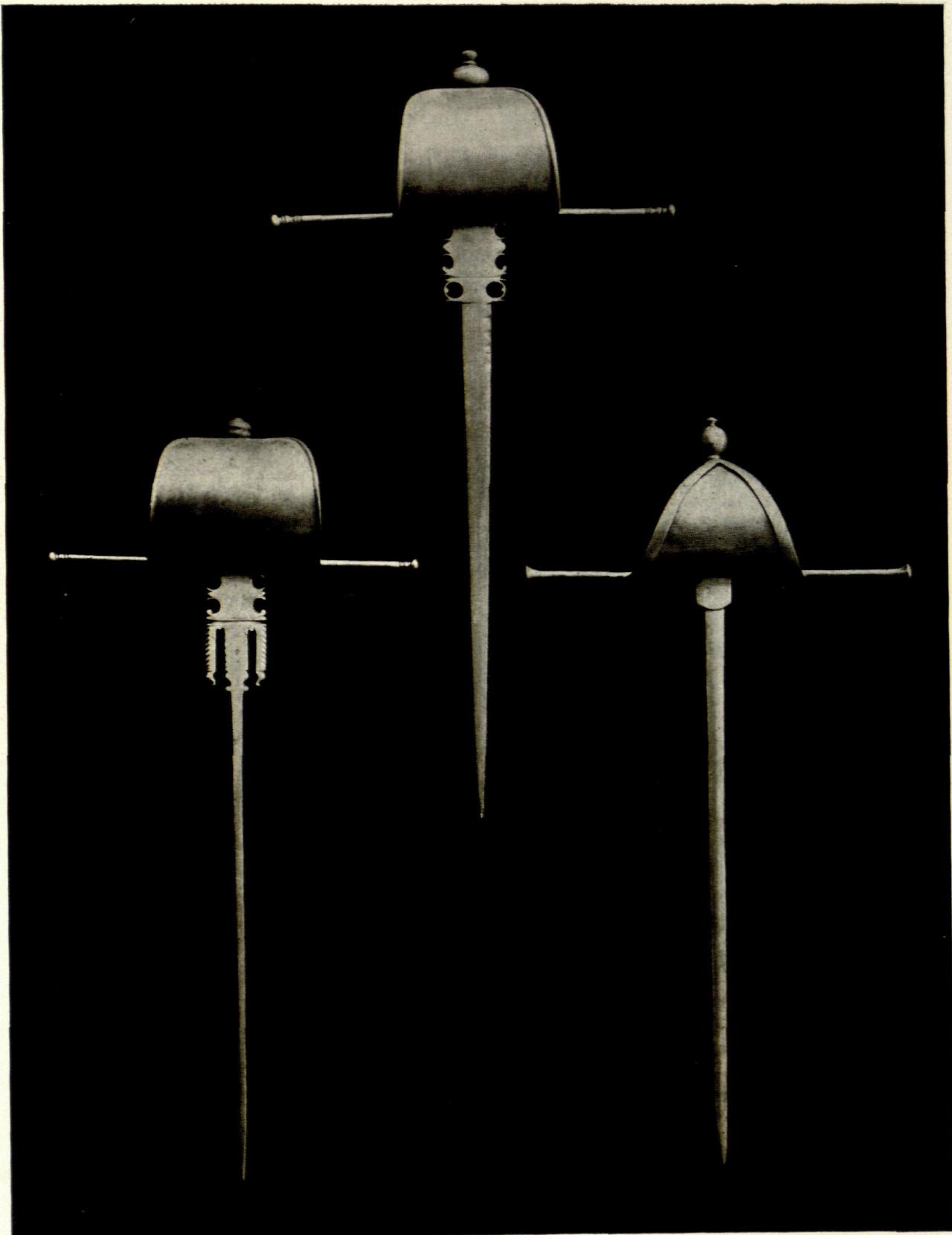
GRUESA DAGA DE LANSQUENETE.  
DEL 1500

general, eran caídas hacia abajo, e inclinadas hacia adelante para coger la espada del adversario. El anillo único, que en su parte delantera formaba el lazo, a veces estaba tapado con un disco lleno de agujeros estrellados, y que servía de rompepuntas. Pronto, en vez del anillo tuvo una concha hacia arriba, para proteger la mano, coincidiendo con las conchas de la espada, hasta que, por fin, al llegar la espada de cazoleta, la concha convirtióse en ancha vela, lisa o con agujeros, y bordeada de un cordón repujado para detener el hierro enemigo. Tras de esta vela, la mano se hallaba completamente protegida.



DAGA DE LAZO DEL 1500 AL 1600.  
ESPAÑA, FRANCIA, ITALIA Y PORTUGAL

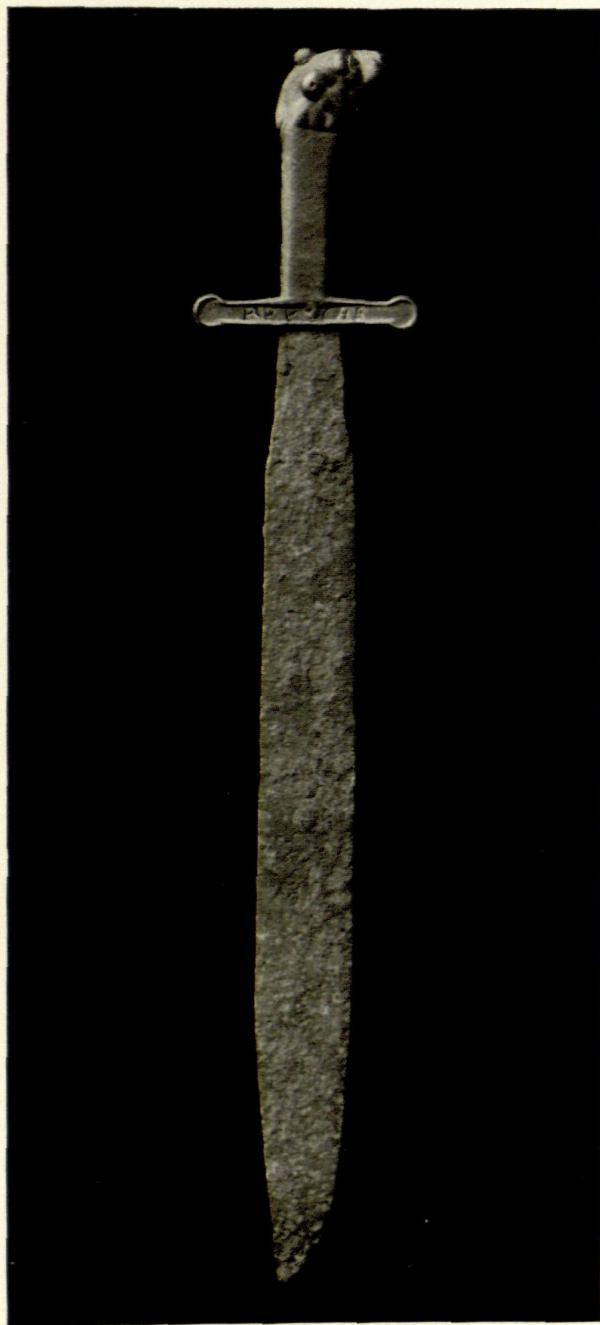
El talón ensanchose enormemente, teniendo en su parte posterior un hueco de la forma de la yema del pulgar del dueño, y alrededor o a los lados se hicieron rompepuntas. La hoja tenía un solo filo, y era dura. Festoneado o ligeramente dentellado constituía un verdadero *rompefilos* o *destrempartalls*, según decíase en Cataluña, Mallorca y Valencia. Y aquí la daga desaparece, pues con la supresión de las espadas fuera de la guerra y el uso de los espadines, la daga queda ya sólo relegada a los asesinos que la justicia persigue, hasta que en absoluto son prohibidas en nuestro país durante el reinado de Felipe V



ESPAÑA. DAGAS DE  
VELA. SIGLO XVII

del *sabel* godo. En francés y en catalán, lo propio que en inglés, se le llamó *sabre*.

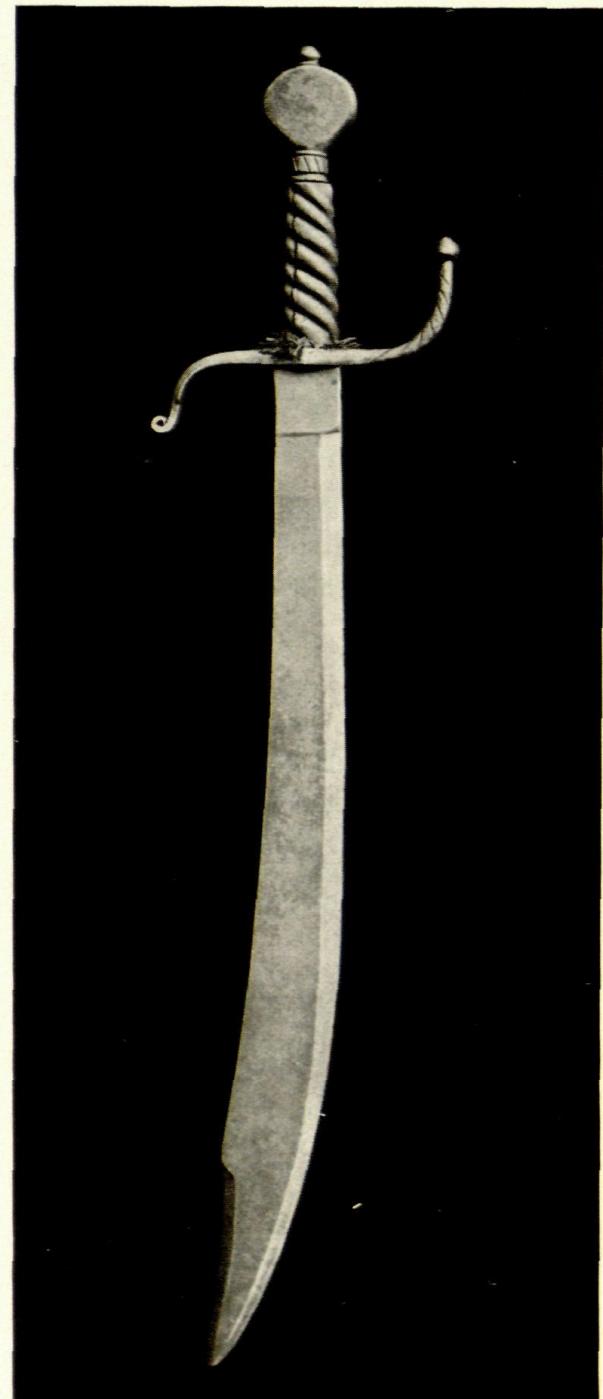
En Europa casi se puede afirmar que es hijo de la cimitarra árabe. La cimitarra la tomaron los árabes de los persas, y su nombre viene del persa *chimchir* o *chimichir*. Los persas, por su parte, la habían tomado de los medos, y de otros pueblos semibárbaros



SABLE ROMANO CON LA CABEZA DE LOBA

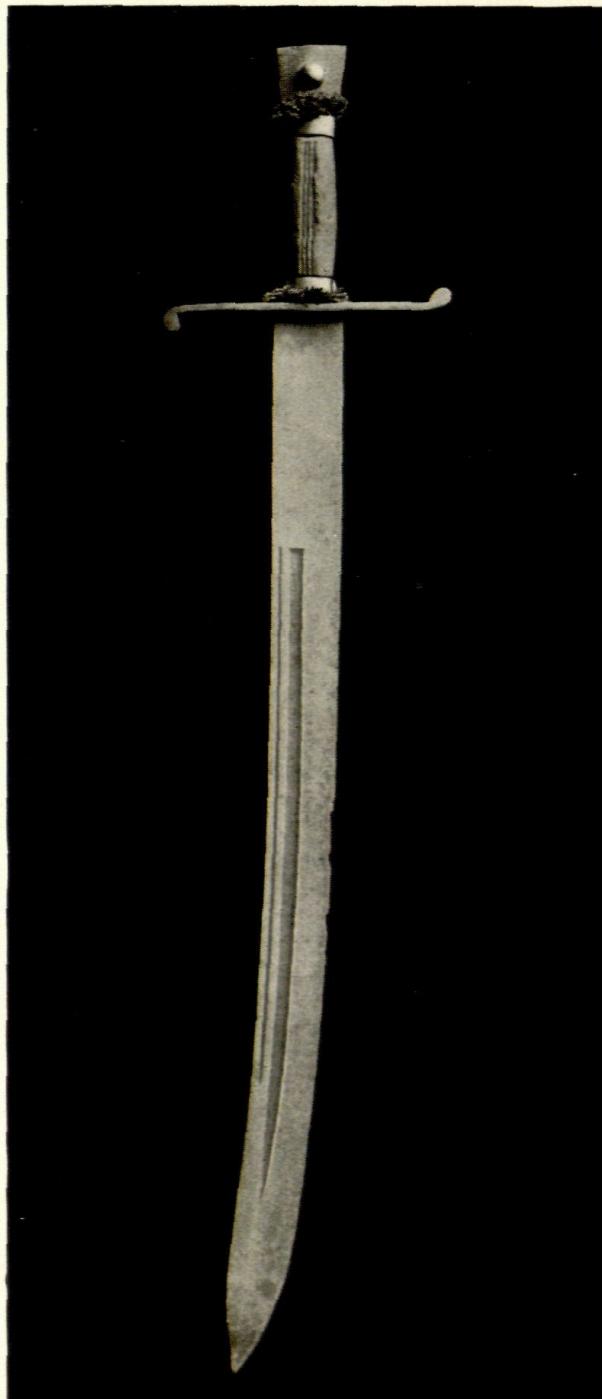
\* \* \*

El sable es arma de mano, curva, cortante, y de un solo filo, cuyo nombre viene del alemán *säbel* o *saebel* o del eslavón *sabla*, y *sabre* en inglés, lo hallamos usado en la guerra, bajo distintos nombres, desde las primitivas civilizaciones del Oriente antiguo. En italiano se le llamó *sciabola*, de *sciare*, serrar; lo que equivale en español a charrasco. En castellano se le dió el nombre de *sable*,



SABLE DEL 1400. INFLUENCIA DE CIMITARRA ÁRABE

del Asia, y lo usaron sólo en la baja época, especialmente al adoptar el islamismo. Los romanos del Imperio utilizaron para ciertas legiones bárbaras, asiáticas o africanas, el *acinaces*, el cual degeneró en *sica*, o sea arma de cuchillada, usada especialmente por gladiadores y asesinos. De aquí el nombre de sicarios que se dió a los que la usaban.



SABLE ITALIANO DEL 1500

SABLE DE HONOR. REGALO DE LOS DOGOS DE VENECIA  
A MARINOS ILUSTRES

La cimitarra, entre los árabes españoles, era mirada con desprecio y considerada arma de bárbaros, apesar de haberla usado Mahoma. Ellos llevaban la espada recta, al igual que los persas de la buena época, *rayo de luz*, signo de lealtad y de caballería. Donde tomó incremento, y se transformó en *alfanje*, fué entre los sarracenos, y entre los moros de España, y, luego, entre los turcos, llegando a

ser, por su curva, que imitaba la de la media luna, el arma simbólica de todos los musulmanes. Del Profeta se contaba que tuvo nueve, cada una con su nombre, llamadas: Mabur, Al-Adhb, Daulfa-car, Ali-Kola (1), Al-Ballar, Al-Hatif, Al-Medham, Al-Rusub y Al-Kadhib. Ellas constituían una fuerza mágica y eran consideradas tan sagradas como el Korán para los musulmes.

La verdadera cimitarra es bastante curva, de un solo corte, ensanchándose su hoja hacia la parte inferior, rematando con una punta muy afilada y cortada en bisel, como la de las *facas*, o de las *navajas* de Albacete actuales. El puño, o no tiene guarda o tiene dos guardas, caídas, lo mismo que en los sables marroquíes. En países de Oriente, a veces tenía por guarda un disco o un travesaño en forma de S.

En Iberia, particularmente en las costas mediterráneas, en las colonias cartaginesas, se usaba una especie de *acinaces* o de *sica*. Era una hoja lanceolada, algo curva, de acero o de bronce, de unos cincuenta a sesenta centímetros de longitud de un solo filo, más estrecha de arriba, que se ensanchaba hasta el tercer tercio inferior, sólo por la parte del filo, terminando en punta. A partir de las líneas convergentes que la formaban, tenía ya dos filos. Su puño era de asta o de madera con clavos, y remedaba la cabeza y el cuello de un ca-

ballo. Esta arma es considerada como de indudable importación cartaginesa.

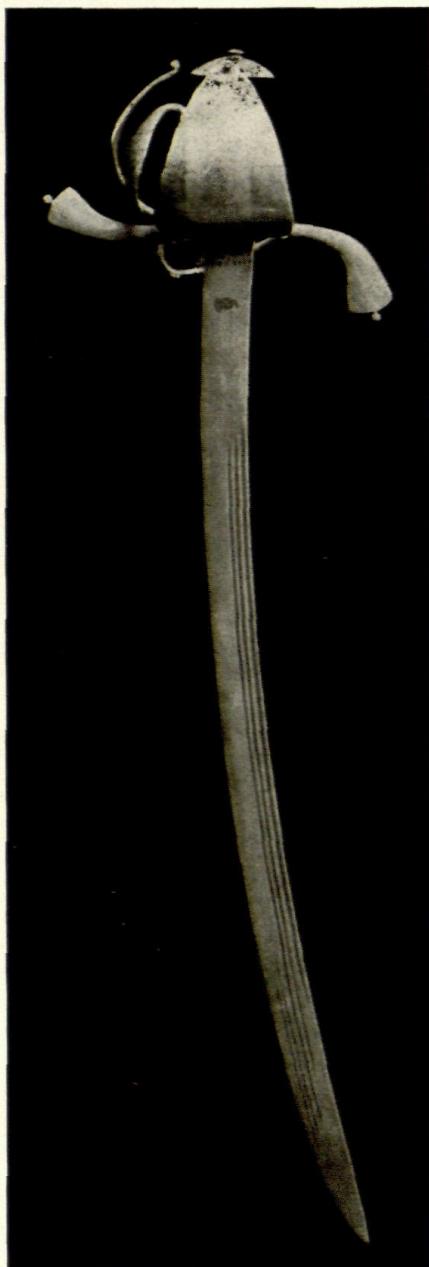
El sable fué, asimismo, el arma de combate de los dacios. Así lo demuestra el bajo

relieve del fuste de la columna de Trajano (101-106 de A. C.) Los dacios se extendían del Danubio a los montes cárpatos, correspondiendo a las actuales Moldavia, Valaquia, Transilvania y una buena parte de Hungría. Así, en Alemania pronto adoptan los bárbaros el sable. En el siglo IV ya lo usan muchas de las hordas germánicas. A partir de la invasión árabe, las legiones que de África se unieron a los árabes llevan la cimitarra, y después de la primera cruzada, su uso se generaliza en tierras de Europa.

El sable, en todas sus formas y con cualquiera de los nombres que se le ha denominado, ya sea *acinaces*, *sica*, cimitarra, alfanje, duseck, flissa, yatagán, khanjar, koukrí, cris, hampok, etc., siempre ha sido considerado como un arma de golpe, usada en la mayoría de las ocasiones sin esgrima, y sí, únicamente para matar o degollar al enemigo derrotado, cuando ya hállese indefenso o apenas si le es dable resistir. Esto es: para rematarlo de una vez en el im-

pulso vehemente de la contienda a ciegas.

A pesar de que los sables se usaran ya en la Edad Media, eran reservados, exclusivamente, a los peones y, en general, a tropas o mesnadas de villanos. El caballero la rehusó siempre, prefiriendo la espada como arma



SABLE ITALIANO DE ABORDAJE  
DEL 1600

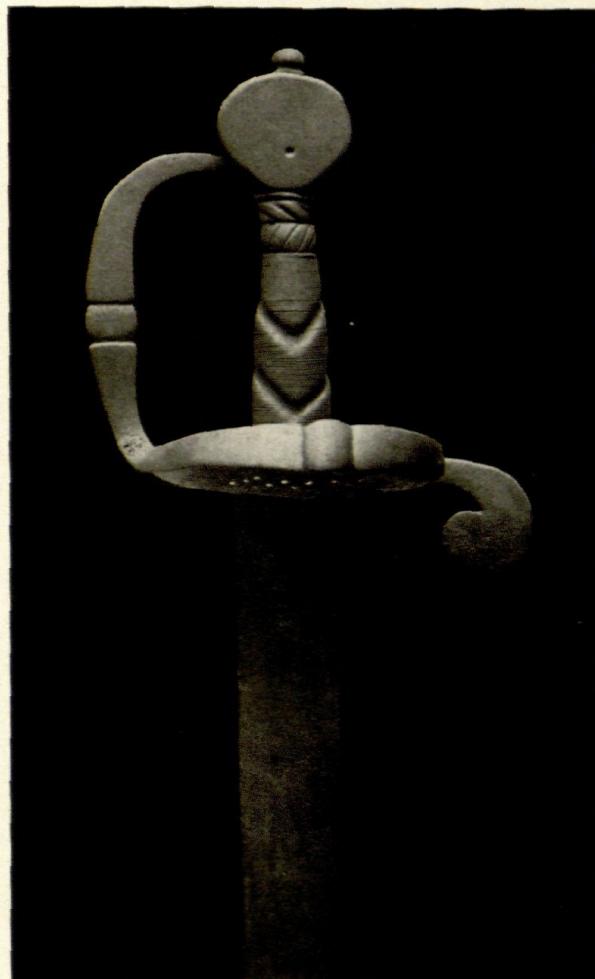
(1) Llevaba este nombre, de la ciudad de Kola, en cuya época había fábricas muy renombradas de armas.



SABLE DE «REITER» ALEMÁN. ÚLTIMOS DEL 1500

más digna del hombre noble, del hidalgo, y del buen cristiano. A Federico Barbarroja, el emperador germánico que estuvo en disidencia con los Papas, se le acusaba, como un crimen, digno sólo de musulmanes, el usar, en ocasiones, una cimitarra de forma árabe. En las mismas cruzadas, fueron mal vistos los que, habiendo perdido su espada en un combate, tomaban el primer alfanje que hallaran a su alcance en el campo o en poder de un prisionero musulmán. Hasta entre los caballerescos árabes españoles era mal visto y considerado como un africano de raza inferior a quien empleaba cimitarra o alfanje.

Lo mismo pasó, en el período del Renacimiento, en la marina mediterránea cristiana. Sólo los dogos de Venecia dignificaron esa suerte de armas, regalando alguna ya muy modificada, como símbolo de valor, a los



SABLE DE LANSQUENETE ALEMÁN DEL 1500

marinos ilustres que se hubiesen distinguido en los combates navales contra los turcos o los piratas argelinos. En aquellos tiempos fué cuando empezaron a usarse por algunos marinos irregulares, corsarios o piratas.

En Alemania se generalizó entre los lansquenetes, a partir de principios del 1500, y, luego, lo adoptaron «reiters» o soldados de a caballo, a imitación de los húngaros; pero en la caballería regular, ni en Francia, ni en España se usaron armas curvas, ni las ciñó ningún caballero tampoco en Inglaterra ni en Flandes. Las armas curvas, de golpe, fueron empezadas a utilizarse, aunque sólo en alguno que otro cuerpo de infantería, a últimos del siglo xvii. Fué preciso la revolución francesa para que el sable se generalizara en la caballería. Algo de ésto pasó también en Inglaterra, cuando la revolución de Crom-

well. Los puritanos se sirvieron de ellas en varias ocasiones. El mismo Cromwell no desdenó su uso varias veces. En cambio, los caballeros y, después de la restauración, todos los militares ingleses, continuaron ostentando el *claymore*, o sea espada escocesa, como signo de nobleza de raza.

En Alemania y en Hungría lo llevaban las legiones de soldados de a caballo, y de ahí el que entrara en esta forma a generalizarse entre la caballería, a partir del siglo XVIII. Usáronlo los piratas durante toda la Edad Media y el Renacimiento, y en esta época empleáronlo, también, los lansquenetes del imperio de Carlos V, y la marinera para el abordaje. En Italia, y especialmente en Génova y en Venecia, lo usaron los marineros, llegando, según resta manifestado, a ennoblecero los dogos venecianos, al regalar sables de honor a los almirantes más ilustres. Estos sables tenían la hoja parecida a la de las cimitarras árabes, si bien algo más cortas, y su empuñadura de marfil o recubierta de terciopelo remataba en un pomo que figuraba la cabeza del león de San Marcos. Su guarda era de lazo, y su empuñadura, por lo general, dorada o pavonada con incrustaciones de oro. Antes de esta época, en las naciones cristianas, en particular en las latinas, como

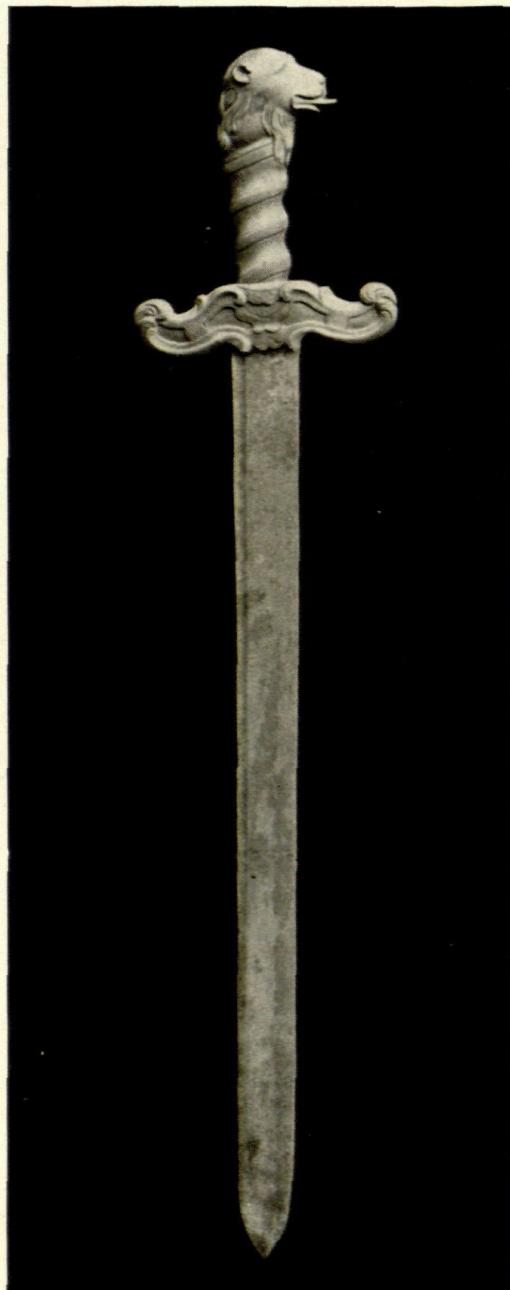
España, Francia e Italia, el sable lo usó solamente algún soldado irregular o algún bandido. No hay más que ver en los tapices góticos en que haya figuras y sean representadas batallas o escenas de la vida de los santos, lo mismo que en los retablos, como los personajes cristianos aparecen siempre con espada, y que tan solo los paganos o los sarracenos ostentan sable, aunque éste sea de la forma del llamado *malcus*, — del charrasco con el cual San Pedro cortó la oreja a San Marcos.

Después del 1600, y aún a fines de ese siglo, empieza ya a entrar en los ejércitos regulares, especialmente como arma de los regimientos de caballería llamados húsares. Cuando la revolución francesa, el general Bonaparte arma con él a sus legiones en Egipto, acabando por ser el arma distintiva de los generales de la República y las del Imperio, continuando, luego, en el siglo XIX, como arma regular reglamentaria.

El sable tiende, en la actualidad, a desaparecer de los ejércitos de Inglaterra, de Francia, de Italia y aún de Es-

paña, siendo substituido en la caballería por la espada alta, y en la oficialidad de las otras armas por la espada más corta, siempre tenida por símbolo del honor del caballero.

POMPEYO GENER †



SABLE DE INFLUENCIA ITALIANA  
IMITACIÓN DE LA SICA ROMANA. DEL 1600.  
DE LA CORTE DE LUIS XIV