

PREDELA DEL RETABLO DE «LA VIRGEN DE LA HUMILDAD»

PRINCIPIOS DEL SIGLO XV

## EN TORNO A LOS SERRA

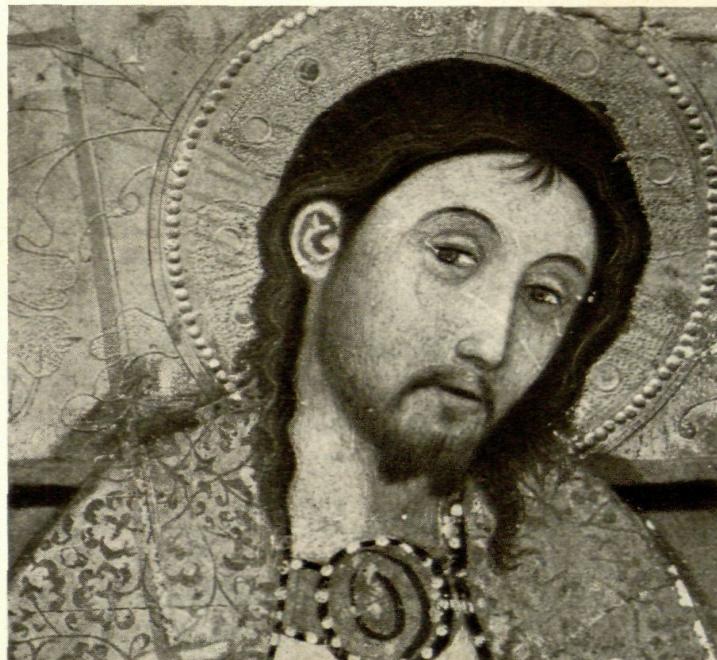
ENTRE la brillante legión de trescentistas catalanes no hubo quien llegase a ejercer un influjo directriz y docente más destacado y longevo que el de los hermanos Serra, cuyo obrador afamadísimo estuvo medio siglo en plena producción.

Como artistas normativos que fueron, su escuela logró extraordinarios ecos de grande y persistente latitud, con gran número de discípulos directos e imitadores, lo cual, si bien hace más dificultosa la siempre resbaladiza senda de las atribuciones, en cambio

facilita los prolegómenos de la provisional clasificación que sólo consiste en aproximar con diferente radio a sus obras documentadas, otras que con ellas acusan afinidad mayor o menor. Con las auténticas de Pedro Serra tienen mucha, cuatro bellísimas tablas —por 1400—, de factura cuidada y pulquírrima, que tuve la satisfacción de hallar en poder de un anticuario de Madrid. Son por lo menos de su estilo y proceden de un

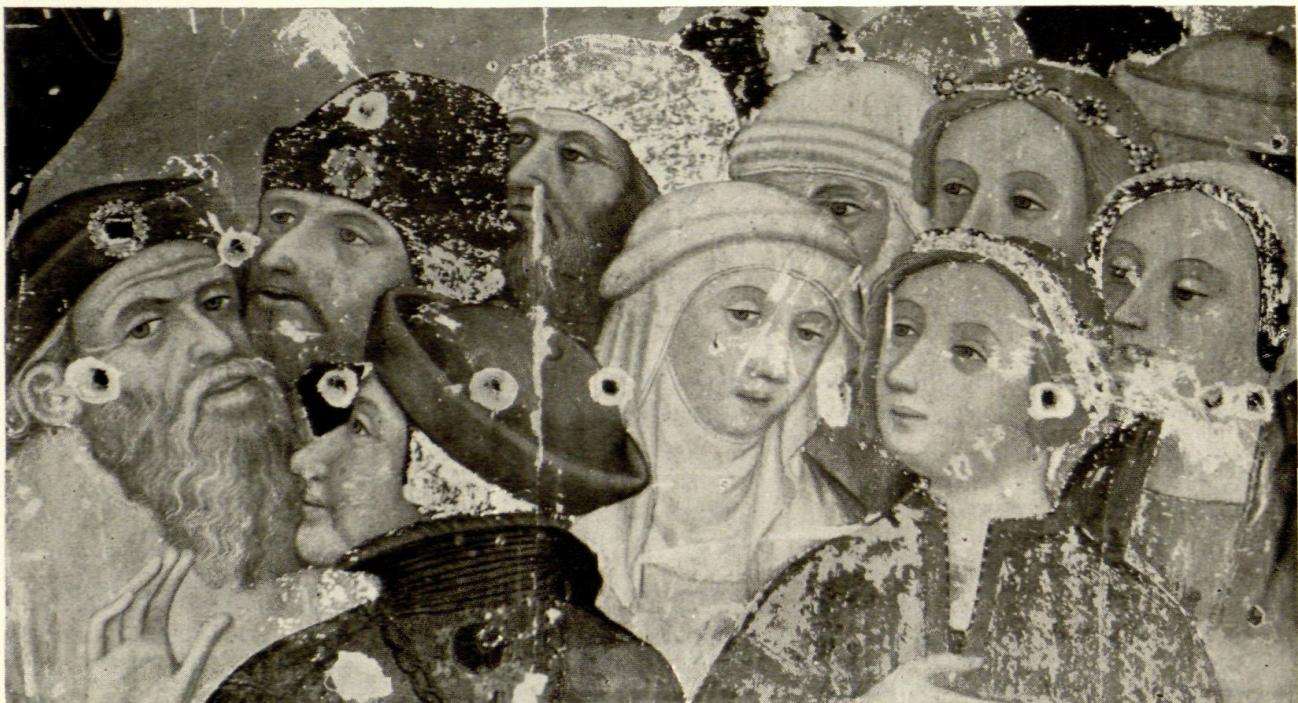
pueblo de la montaña de Lérida (1), donde formaron parte de un gran retablo dedicado a San Pedro. Es cierto que los fondos carecen de la estampación en dibujo apanalado que Mosén Gudiol señaló como muy típico de su labor personal; pero no lo es menos, que también falta en obras que ya nadie le regatea y bien certeramente dijo el Señor Soler y March, en magistral estudio sobre Ortoneda, que la forma de los hierros empleados en la impresión del picado del oro, aún siendo de importancia, no es suficientemente decisiva. Además de la similitud de técnica y colorido, abundan particularidades bien características, tan es así, que hasta retoña el recuerdo de la manera de Jaime, su epígono y hermano mayor. Sirva

(1) Al corregir pruebas, obra en mi poder una carta (17-5-1933) de Don Apolinario Sánchez, propietario de estos paneles, comunicándome le consta que los atribuye al propio Pedro Serra el docto hispanista M. Walter W. S. Cook, y en la misma idea los publica R. Chandler Post en el volumen IV de su «History of Spanish Paintings», que aun no he visto, ni me ha sido dable encontrar en Valencia.



DETALLE DE LA «RESURRECCIÓN». DISCÍPULO DE PEDRO SERRA

PREDELA DE UN RETABLO. POR 1420 (?) DE PROPIEDAD PARTICULAR. MADRID



PEDRO SERRA (?) DETALLE DE  
«LA PREDICACIÓN DE SAN PEDRO»

TABLA DE UN RETABLO DE PRO-  
PIEDAD PARTICULAR. MADRID

como muestra la doble arruga frontal en líneas paralelas y la triple de la comisura ocular, como en el retrato de Fray Martín de Alpartil (Zaragoza), donde puede comprobarse analogía con la forma de tratar el cabello en la cabeza del San Pablo de las tablas que presento.

La figura del Redentor, con el flequillo tripartito sobre la frente y las orejas redondeadas, es fiel trasunto del de Pedro Serra e igualmente las aristocráticas cabecitas femeninas que atentas oyen la predicación del Apóstol titular, recordando la misma escena de un tablero lateral del retablo del Espíritu Santo que fué de la Cofradía de Curtidores, en la Seo de Manresa, donde, además de semejanzas de indumentaria, telas y labrado de las aureolas, aparece, aunque cambiado de sitio, casi repetido, uno de los espectadores: el anciano barbilongo y cenceño.

No conozco datos fidedignos sobre la procedencia indiscutible y cierta, de la «Resurrección de Tabita», que hay en la Colección Schiff, de Pisa; pero sospecho que pudiera resultar hermanable con los paneles a que me refiero, y que, sin la menor duda, son

mellizos de los que vi en la Exposición de Barcelona propiedad de Don Rómulo Bosch.

Es innegable que muchas aparentes conexiones de obras coetáneas pueden con frecuencia explicarse por la costumbre de transmitir las tradiciones artísticas de taller en taller, especialmente de los más renombrados a los de menos relieve; sin embargo, en las de la escuela de los Serra place pensar — aún cuando no pase de ahí — en otras posibilidades, porque además de Pedro y Jaime había otro hermano pintor, cuyo estilo personal es desconocido. Me refiero al Juan documentado por Sanpere como ciudadano de Barcelona en 1376, y por el Señor Rubió en 1381. Al menos, es muy grato acariciar, con esperanzada fe, la epifanía del futuro; que acaso llegue a despejar esta incógnita, y la de saber si fueron o no pintores el otro Juan y el otro Jaime — hijos de Jaime —, que, según hallazgo documental del Señor Durán y Sanpere, estuvieron bajo la tutela de su tío Pedro.

Las cuatro tablas en cuestión representan: Una escena evangélica, que es «La Predicación de San Pedro» a un numeroso audito-

rio de hombres y mujeres, todos con rico indumento y expresivos ademanes de atracción, rememorando las censuras y exhortaciones a penitencia que al pueblo hebreo dirigía el Santo, según las «Actas» canónicas; y tres asuntos legendarios, que son:

San Pedro y San Pablo arrodillados ante un magnate — del que no es visible más que parte de su ropón — al que acompañan cuatro aspaventados personajes. Será la comparecencia ante Nerón en las luchas con el mago, narradas por Jacobo de Voragine.

El «Quo Vadis»: A la puerta de una ciudad murada y torreada, Jesucristo, llevando al hombro una cruz de largo astil, — evocadora del «Vengo para ser de nuevo crucificado» —, se aparece a San Pedro, que va con otro Apóstol, detalle raro, porque los Apócrifos, en que se basa, con reiteración advierten lo contrario; así, el «Actus Petri» (XXXV-6): «salió sólo, diciendo: Que ninguno venga conmigo, quiero salir sólo. Pero cuando pasaba la puerta vió al Señor entrando en Roma....»

«La Crucifixión de San Pedro»: Ante un Emperador tiarado con «trirregnum» papal — costumbre no infrecuente por Cataluña —

está el Redentor reconfortando al mártir, que, además de clavado, se halla sujetado al leño del suplicio por cuerdas en sus pies y manos, que unos sayones acaban de atar.

Las ligaduras pudieran provenir de la predicción de su muerte, según el Evangelio de San Juan (XXI-18): «Extenderás tus manos y te ceñirá otro y te llevará donde tu no quieras». Y los cuatro clavos — en algunas Iglesias venerados como reliquias — por la tendencia, que insistentemente destacó Mr. Alfred Maury en sus «Croyances et légendes du Moyen Age», de interpolar en las «Vidas» de Santos, pasajes y pormenores de la del Salvador.

El representarle crucificado cabeza abajo, quizás sea debido a que, habiéndose realizado algunos suplicios en esta forma durante la persecución de Diocleciano, pudo estimarse tan singular actitud muy apropiada para distinguir y realzar al Jefe de la Iglesia sobre la multitud de mártires cruciarios. Después vendrían, como supuso Leon Vouaux, las explicaciones teológicas — paralelismo con la caída del primer hombre, espíritu de humildad y mortificación, etc. —, recogidas en los escritos de algunos Padres (San Ambrosio,



PEDRO SERRA (?) DETALLE DE LA «COMPARECENCIA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO ANTE NERÓN»

TABA DE UN RETABLO DE PROPIEDAD PARTICULAR. MADRID



DETALLE DE LA «NATIVIDAD». DISCÍPULO  
DE PEDRO SERRA. PREDELA DE UN RETABLO.  
POR 1420 (?) DE PROPIEDAD PARTICULAR. MADRID



DETALLE DE LA «EPIFANÍA». DISCÍPULO  
DE PEDRO SERRA. PREDELA DE UN RETABLO.  
POR 1420 (?) DE PROPIEDAD PARTICULAR. MADRID



PEDRO SERRA (?) DETALLE DE  
«LA CRUCIFIXIÓN DE SAN PEDRO»

TABA DE UN RETABLO DE PRO-  
PIEDAD PARTICULAR. MADRID

San Agustín.....) y en Apócrifos como el ya citado «Actus Petri», el «Pseudo-Linus» etc.

\* \* \*

Creo que debe incluirse dentro de la órbita de los Serra, como conectable a su arte, pero en algo mayor alejamiento de factura y fecha, que las tablas de San Pedro, un importante fragmento de predela, del mismo propietario y del mismo lugar de procedencia.

Será obra de algún discípulo, participante del estilo de ambos hermanos y formado en sus disciplinas cuyos resabios conserva. Imita la tipología y copia servilmente las composiciones y usuales pormenores de sus maestros, repitiendo el arcaico dibujo menudo en la fitaria de los ropajes, más propia de la segunda mitad del siglo XIV, que avanzado ya el XV, a fines de cuyo primer cuarto supongo

debieron pintarse los tres plafones que tiene.

Figura en ellos la «Natividad», «Epifanía» y «Resurrección». Esta última emparenta con la del retablo del Espíritu Santo de Manresa; las otras dos escenas se aproximan mucho más a las del políptico que mandó a la Exposición de Barcelona (Sala XVIII número 1072) la Iglesia parroquial de Abella de la Conca, y que se atribuye a Pedro Serra.

Tampoco falta externo contacto con el retablo documentalmente auténtico de Jaime, el del Santo Sepulcro de Zaragoza, pues fielmente se reprodujo: el lucero con cara humana — no se si aludiendo al «ángel bajo la forma de estrella» que, según los Apócrifos, habló y guió a los magos —; el afajamiento del Niño; el pesebre con sus machones y arrendaderos, etc. Como allí, está en el Nacimiento San José sedente — es muy anciano,



RETABLO DE «LA VIRGEN DE LA HUMILDAD».  
PRINCIPIOS DEL SIGLO XV. ARTE CATALÁN O VALEN-  
CIANO INFLUIDO POR EL PINTOR DRL RETABLO DE LOS SS. JUA-  
NES DE ALBOCACER (?) DE PROPIEDAD PARTICULAR. MADRID

TABLA CENTRAL DE  
UN RETABLO  
ITALO VALENCIANOSIGLO XV.  
MADRID  
(COMERCIO)

le fatigó el camino —, y se apoya en el báculo con las dos manos; pero, aquí, tienta la posición de una de ellas, para pensar en reflejo de las Natividades nocturnas, en donde suele figurar como ceroferario, cuidando que no apague la candelita el viento.

Es también de semejanza grande, hasta la muy acarnerada cabeza de la mula, siendo curioso el comprobar como, contrariamente a los textos, en los «duorum animalium» que según la Versión de los Setenta profetizó Habacuc (III-2), no aparece casi nunca por aquí el asnillo que pintan en otras partes, interpretando literalmente el «Bos et asinus» del Seudo-Mateo (Capítulo XIV) y en acordancia con la simbólica prefiguración de Isaías (1-3). Recordemos el adagio:

«*Vetus Testamentum in Novo patet*»  
«*Norum Testamentum in Vetere latet*»

Nos explica porque fué la idea bien acogida no sólo en la creencia popular, a la que siempre fué grata, sinó en los libros místicos que mayor influjo ejercieron en la pintura gótica, tal por ejemplo el Seudo-Buenaventura (Capítulo VII): la «Vita Christi» (Capítulo IX) del «Cartoixá», que no sólo fué divulgadísima en tierras de lengua de Oc, sinó que inspiró la dedicada al noble Don Pedro de Artés, por nuestro Fray Francisco Ximénez, de la que para probar su auge bastará decir que aún se conservan más de una veintena de manuscritos del xv; la «Leyenda Aurea» de Voragine, que tuvo muy tempranas versiones catalanas..... Esta literatura es la que fué interpolando menudencias como la de arrodillarse los dos animales, que según algunos viejos «Autos Sacramentales» llegan a dialogar entre sí alegremente. En otras partes, la tradición es menos firme, más voluble y los pintores, al parigual que los poetas en sus ingénuos villancicos, pusieron indistintamente mula o asno. En el «Romancero y Cancionero Sagrado» de Sancha, Torres Naharro, Lope de Sosa, Fray Pedro de Padilla..... pueden oponerse a Fray Paulino de la Estrella, Alfonso de Bonilla, Alonso de Padilla, etc.

El Divino Infante yace muy recto en su improvisado humildísimo brizo, como en las primitivas representaciones gráficas de este asunto,

particularidad que algunos simbolistas a ultranza consideraron transcripción del: «*Filius autem hominis non habet ubi caput reclinet*» (Lucas IX-58). Son excesivas tamañas sutilezas, y la mera concordancia no argumenta; sería demasiado artificiosa la rebusca exegética.

\* \* \*

En substancial estudio reclamó con gran acierto el erudito Mr. Bazin para la escuela de los Serra una hoja de retablo del xv que hay en el «*Musée des Arts Decoratifs de París*»; mas como en la «*Gazette des Beaux Arts*» (1929) únicamente reprodujo dos tableros, y en minúsculos fotografiados, no desplacera el ver publicados los tres en mayor tamaño y comentar algo de su iconografía, que no carece de interés.

En la «*Natividad*» no es insólito, como se dijo, ni mucho menos, el encontrar junto a la Virgen, y de hinojos, a la partera Salomé —ni aún a las dos que citan los Apócrifos, y vemos en un frontal de Vich—, ni el que lleve la aureola que la tradición pictórica suele ponerle. Ya he indicado en otra parte varios casos, y sería demasiado fácil hacer una larga lista de muestras, pues por toda nuestra florida costa del sol no escasean y tienen muy larga pervivencia, tanto, que aún bien avanzado el siglo xv aparece de vez en vez. Se arrodilló



ESCUELA  
DE  
P. SERRA

FRAGMENTO DE UN RETABLO DE LA  
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV.  
«MUSÉE DES ARTS DECORATIFS», PARÍS

ante el Señor, para con frases que presienten las del «*Nunc dimittis*», de Simeón, darle gracias por la instantánea curación del brazo herido en castigo de su incredulidad. Así lo cuenta el Seudo-Mateo (Capítulo XIII) y, entre otros, el Evangelio de la Infancia, según el cual (Capítulo III) vino a convertirse en su «sirviente y esclava por todos los días de vida».

Lo que, aún siendo frecuente, no concuerda con la letra, es su juventud; pues con reiteración la llaman «vieja mujer de raza hebráica», sin duda en recuerdo del Exodo (II-7). De provecta edad la puso Martín Torner en la Sarga de Morella, y fué, quizás, lo que confundió a Beti, tomándola por Santa Ana. Más tarde fué censurada y suprimida por la Iglesia su antes tolerada presencia, pensando, muy atinadamente, que representaba perniciosa duda en la virginidad «post partum», vulnerando la confesión dogmática del Concilio de Efeso. Pero no antes de que los fermentos que han de gestar la Reforma empiecen a surtir sus primeros efectos. Después los anatemas son más acerbos, baste recordar como lo comentó Molano en «De Imaginib» (Libro II. Capítulo XXVII) y los aduaneros de la imaginería piadosa que le siguieron en ello.

Los Magos que la leyenda hizo Reyes en busca de literal acoplamiento a lo profetizado (Salm LXXI-10), son de la usual escalonada edad, y los dos que están más próxi-

mos hablan entre sí, aludiendo a la estrella que les condujo a Belén. Es una rancia costumbre oriunda del teatro litúrgico, señalada por Mâle.

Hasta muy adelantado el siglo xv no suele representarse al descendiente de Cam con tez bruna, caracterización que no es precoz ni profusa en tablas levantinas; por eso aquí son los tres blancos.

La escena es en interior, recordando el: «*et intrantes domum*», del Evangelio de San Mateo y, con arreglo a él, no representa el Mesías más que las pocas fechas que median entre el 25 de Diciembre y el 6 de Enero, aún cuando las más veces — la predela que antes aludimos es un ejemplo — se le figura de cierta mayordad, efecto de las narraciones extra bíblicas que suponen acaeció el hecho a los dos años del Na-

cimiento, cronología bastante aceptada gracias al apoyo que le prestaron San Jerónimo, San Epifanio, etc.

El mismo ahebrado de ortodoxia y heterodoxia se acusa en la iconografía de la Resurrección. Poner los miltes tumbados será un reflejo del «gran temor y asombro de los guardas que quedaron como muertos» al aparecer el aquí no visible Angel, de que habla San Mateo. El estar caída la piedra del Sepulcro pudiera ser efecto de la tramoya teatral propia de las dramáticas representaciones de «Misterios»; pero conviene no olvidar que los cuatro Evangelios repiten



ESCUELA DE  
PEDRO SERRA

DETALLE DE LA «RE-  
SURRECCIÓN». PARÍS



ESCUELA DE PEDRO SERRA

acordes que cuando llegaron las Santas Mujeres vieron revuelta la losa de la tumba; transformada ésta con el tiempo en sarcófago, no es ilógico pensar que aquella se supusiera tapa, no de la entrada o puerta, sinó de la urna. De tablas en que son los Angeles con sus propias manos quienes la mueven, podríamos hacer repertorio algo extenso.

Hay en este tablero una extraña rareza: El Resucitado carece de los estigmas de su Pasión y Muerte. La importancia que tal pormenor encierra es grande, pues, según la Escritura, mostró las manos pies y costado a los Apóstoles para que le reconocieran, y el poco crédulo Tomás sin tocar no quiso creer. Según algunos famosos libros de devoción — así el «S. Humanae Salvationis» (Capítulo XXXIX) el «Speculum B. M. Virginis» (Capítulo XI), etc. — servirán sus Sacratísi-

LA «RESURRECCIÓN». TABLA DE UN RETABLO. PARÍS

mas Llagas para después de resurrección testimoniar la Redención y abogando por los pecadores ser presentadas al Eterno Padre, quien ante ellas «non potest ullo modo fieri repulsa» con arreglo a la especulación mística. Todo lo cual induce a recelar mucho de tan desusada supresión, que pudiera ser originada por el habilísimo repinte que sufrieron estos paneles; pero, tal vez, por excesiva suspicacia me trae a la memoria otros errores, como el de un Morales del siglo xx: un San Francisco estigmatizado con clavos y expuesto en Madrid, del que se ocupó oportunamente Don Elías Tormo.

Las Apariciones a la Virgen no son Escriturarias, ciertamente; pero en esto, como en otras cosas, cumplen los llamados Evangelios Apócrifos su misión de iluminar las épocas de la Vida pública de Jesucristo que los

Canónicos dejan algo en penumbra: su infancia y postrimerías. El de San Bartolomé —fragmento 11 de la versión copta— y el de los Doce Apóstoles—fragmento 14—son bien explícitos, pues atribuyen a Nuestra Señora y no a la Magdalena la escena y palabras del «*Noli me Tangere*», cuya tradicional estructura pudo dar la idea o al menos influir en la composición que nos ocupa.

San Ambrosio en el «*Lib. de Virginibus*» dice: «*Maria resurrectionem Domini vedit, et primo vedit*». Como él, otros Padres y Doctores de la Iglesia. Los libros devotos hicieron el resto, así la ya citada «*Vita Christi*» (Capítulo LXIX) del cartujo Ludolfo de Sajonia y el Voragine (Capítulo LIV) que taxativamente advierten se apareció «en primer lugar a la Virgen», a quien, según el Seudo-Buenaventura, ya consoló el Señor desde la Cruz, diciéndole se-

ría «la primera que le vería salir de la tumba». Se llegó aún a más, pues se trató de justificar el porque los Evangelistas lo silenciaron. Recordando que a las predicaciones de San Vicente Ferrer atribuyó el añorado y sapientísimo Mosén Gudiol cierto valimiento en las orientaciones de la iconografía catalana, leamos —en la concienzuda transcripción del Señor Sanchis Sivera— el Sermón del Domingo 23 de Abril de 1413: «n'on dien res, que no'u curaren; axi com en un procés

han dat sos testimonis, e no'y han mes la mare per testimoni». Y a continuación añade: «La primera rahó per que aparech primer a la Verge Maria, fonch per complir so que habia manat de honrar pare e mare».

La segunda, porque «tots los Apostols e dexebles lo dia de la passió, perderen la fe, mas en la Verge ferma hi fon» etc. ¿No és, por lo tanto, muy natural que para destacar gráficamente tal primicia se situase la escena en el acto mismo de la Resurrección?

Sin recurrir a la sagacísima tesis de Mr. Bazin, que atribuye su génesis a una necesidad material, a la falta de espacio para exponer los numerosos asuntos aludidos en los grandes ciclos narrativos de los polípticos, puede por lo menos explicarse tal iconística. Las apariciones a que él se refiere, suponiéndolas presenciadas por María «desde la ventana de su casa», son



ESCUELA DE  
PEDRO SERRA

DETALLE DE LA «ADORA-  
CIÓN DE LOS REYES». PARÍS

muy distintas, son las tan frecuentes en la pintura valenciana —más que en la catalana— cuatrocentista, las del «*Te Deum*» en que va el Redentor con los Padres del Limbo por Él libertados; bastaría insistir con la misma clave de la predicación vicentina, y veríamos como repite que esperando impaciente al Hijo, la Madre amantísima «aná e obri la finestra», «e va a la finestra» «e sta a la finestra»..... Estimo impertinente porfiar hasta la pesadez y malversar el tiempo



ESCUELA DE PEDRO SERRA

«ADORACIÓN DE LOS REYES». TABLA DE UN RETABLO. PARÍS

del lector aduciendo más pruebas. La plantilla original debió ser creación de los Serra, y, quizás, el mayor fué quien ideó poner al Resucitado en equilibrio sobre el borde del sepulcro y frente a él, con la codiciada simetría propia de la época, los dos soldados yacentes, y otros detrás que sólo dejan ver sus capaces, todo en cercado recinto con los típicos arbollillos, uno de redonda copa y otro un ciprés picudo, tal vez para evocar el pleno campo. Es, además, evidentísimo el subsidio que las representaciones del drama litúrgico aportaron a la estructuración de este asunto.

\* \* \*

Al avanzar el siglo xv los ecos del arte de los Serra se afeblecen; pero todavía perduran

intensos en rezagados arcaizantes que vienen a ser como una degenerada floración terminal de su escuela, sin que merezcan ser tratados con desden, pues para la hitación del conjunto histórico interesan. Cuando y donde no llega la savia estilística, su iconística pervive con larguezas, y es a la que ahora me refiero y por la que reproducimos un retablo valenciano (?) del principio de dicha centuria que fué vendido en Madrid no ha mucho tiempo. Es obra basta y montañeña, fruto inmaduro de algún asperrimo artista lugareño, muy anejable — si no es el mismo — al autor de otro retablo de propiedad particular (1) que se guarda en Barcelona.

(1) Clichés 11.890 a 11.984, de A. Mas.

En las tablas laterales: «Anunciación», «Natividad», «Epifanía», «Ascensión del Señor», «Pentecostés» y «Resurrección». En la primera y tercera ostenta la Virgen corona de altos florones, lo cual no sorprende, pues el mismo y otros atributos de realeza lleva ya en la pintura de la época románica, correspondiendo al dictado que por lo menos desde el siglo XI le prodiga la mariología medieval, en antífonas tan populares como la Salve y en las glosas y meditaciones que sobre ella predicaba San Bernardo (siglo XII) y San Buenaventura (siglo XIII). Pocas habrá más amplias y expresivas que las del antes citado «Speculum Beatae Mariae Virginis», —que al presente se atribuye al franciscano Conrado de Sajonia—, que la pondera y llama (Capítulo III-4): «Emperatriz del cielo, de la tierra y de los abismos, de los ángeles, de los hombres y de los demonios».

Lo que resulta más peregrino es ver en la «Natividad» a la comadrona coronada. Distaba mucho el pintor de aptencias puristas, según muchos detalles claramente revelan, y en la ordenación de la predela omitió la tan discutida como defendida primacía de San Pedro, colocándole a la izquierda de la titular, a cuya diestra puso a San Pablo. Entre estos dos firmes pilares básicos de la Iglesia están las imágenes de las por entonces tan imploradas Santas Catalina y Bárbara, y,

en el medio, «Christus Patiens» con la Dolorosa y San Juan Evangelista.

En el viaje central, bajo el obligado Calvario, la Virgen de la Leche, que como las de la Humildad tiene al pie la luna (Apóc. XII-1) menguante.

Es una de las muchísimas variantes que tuvo la feliz y arraigada creación de las madonnas catalanas de tipo Tobed, Plandiura, Muntadas, etc. De como pasaron a ultra Ebro, he presentado, hace ya tiempo, algunos ejemplares en el «Archivo» de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, sintetizando el estudio del tema iconístico de la Virgen lactante, y refiriéndome, principalmente, a obras valencianas, como adición al luminoso trabajo de Tramoyeres, comenzado con gran amplitud en MVSEVM, y no ultimado. Entonces hube de omitir algu-



ESCUOLA DE  
PEDRO SERRA

DETALLE DE LA  
«NATIVIDAD», PARÍS

nas tablas que después me fué dable conocer, una de las cuales debo reproducir ahora, la de la Iglesia del Salvador, de Valencia, que lleva sobrepuertos collares y corona, sin duda por no bastar a los fieles la de simbólicas estrellas que tiene su aureola primitiva con arreglo al: «et in capite ejus corona stellorum duodecim».

Esta poética y humanísima advocación mariana, que ha gozado de gran predicamento en la época foral, fué fomentada por cistercienses y dominicos, floreciendo con mayor exuberancia cerca de los lugares que



ESCUELA DE PEDRO SERRA

LA «NATIVIDAD». TABLA DE UN RETABLO. PARÍS

como preciada reliquia veneraban nada menos que —según rezan las viejas consuetas— «la sancta llet ab que Jesus nodriren», conforme ocurría en la Seo Valentina.

El Jesusito es —y suele ser casi siempre— un niñazo demasiado grandullón para requerir nutriz, costumbre que puede ser reflejo sentimental del idealismo propugnado por la Orden que fundó el Desposado con la Pobreza. Su influjo en el Arte bien lo indicó Thode en su obra capital: «Franz von Assisi».

No estorbará transcribir un párrafo de Sor Isabel de Villena, ya que como evidenció el docto Mosén Barrera —en conferencias del Ateneo de Barcelona— para componer su interesantísima «Vita Christi», espigó en más añejos campos místicos. Dice así (Capítulo XCI): «No desmama la Senyora lo seu Fill fins hague complits tres anys, car no tenia les delicadures que les altres mares acostumen dar a sos fills quant les desmamen

ans de temps, ans era tanta la necesitat e pobresa de sa Senyoria.....»

Apesar de la tosquedad material que su ejecución revela, contemplando la íntima ternura maternal de María, se piensa en la dulce invocación de Jacopone da Todi:

*«Quando figluiol, quando padre é signore, quando Dio, é quando Gesù lo chiamari; ó quanto dolce amor sentiri al core quando in grembo il tenevi ed allattari».*

Los artistas valencianos cuatrocentistas hicieron, durante largo tiempo, maravillas de color y de belleza; pero, al decir de Pijoan, «en retablos que todavía son catalanes por su iconografía y por sus líneas generales». Las diferencias no pueden ser más que las posibles entre hermanos gemelos, tan es así, que aún vislumbro cierto lejano regusto de los Serra en unas magníficas tablas que de Valencia emigraron a Madrid, e ignoro donde al presente se encuentran.



«LA VIRGEN DE LA LECHE».  
TABLA DE FINES DEL SIGLO XIV

En ellas deslumbra la pujante fronda itálica, bien que de segunda mano; el estudio de su filiación estilística, dándoles apropiado sitio dentro de la pintura valenciana, no tiene hueco aquí, por lo cual sólo reproduciremos la hoja que debió ser central de un descabalado retablo.

Tiene, en el ático, la Crucifixión con muy numerosas figuras; y en las espinas laterales, el Gabriel y la Anunciada estantes.

IGLESIA DEL SALVADOR. VALENCIA

fuése, porque, según las «Fioretti», se iluminó todo el monte Alverno, cuyo paisaje abrupto y peñascoso puede verse al fondo, sin que falte junto al ermitorio el confidente Fray León «la pecorella de Dio». A la derecha, «San Jorge» caballero en corcel blanco, rescatando a la bella princesita y alanceando al dragón, lucha que presencia gran gentío desde las almenadas torres de una ciudad que se vislumbra en último término.

LEANDRO DE SARALEGUI

Presenta la Virgen a su Divino Hijo — que lleva filacteria con el «Ego sum lux...», de San Juan (VIII - 12) — un vistoso gilguerillo como símbolo del alma bienaventurada que hacia Él vuela en alas de la plegaria y de la Fe. Diríase que representa la misión de Mediadora o «advocata peccatoris» con que figura en las letanías y «laudes marianae», tan eruditamente analizadas por el P. A. de Santi.

Tampoco es de olvidar el canto del Rey Profeta (Salm XXIII-7): «Anima mea sicut passer.....» En lo bajo: «La estigmatización de San Francisco» por un alado serafín, escena nocturna; pero cual si diurna

## EL PANTEÓN DE REYES DE SAN ISIDORO DE LEÓN

SUS PINTURAS MURALES Y SUS CAPITELES

EL viajero artista y soñador que penetra en el Panteón de Reyes de San Isidoro de León, goza, en aquel estrecho recinto, de una serie de emociones profundas que en vano se buscan muchas veces en edificios más grandiosos, espléndidos por sus dimensiones y líneas, ricos por sus elementos decorativos.

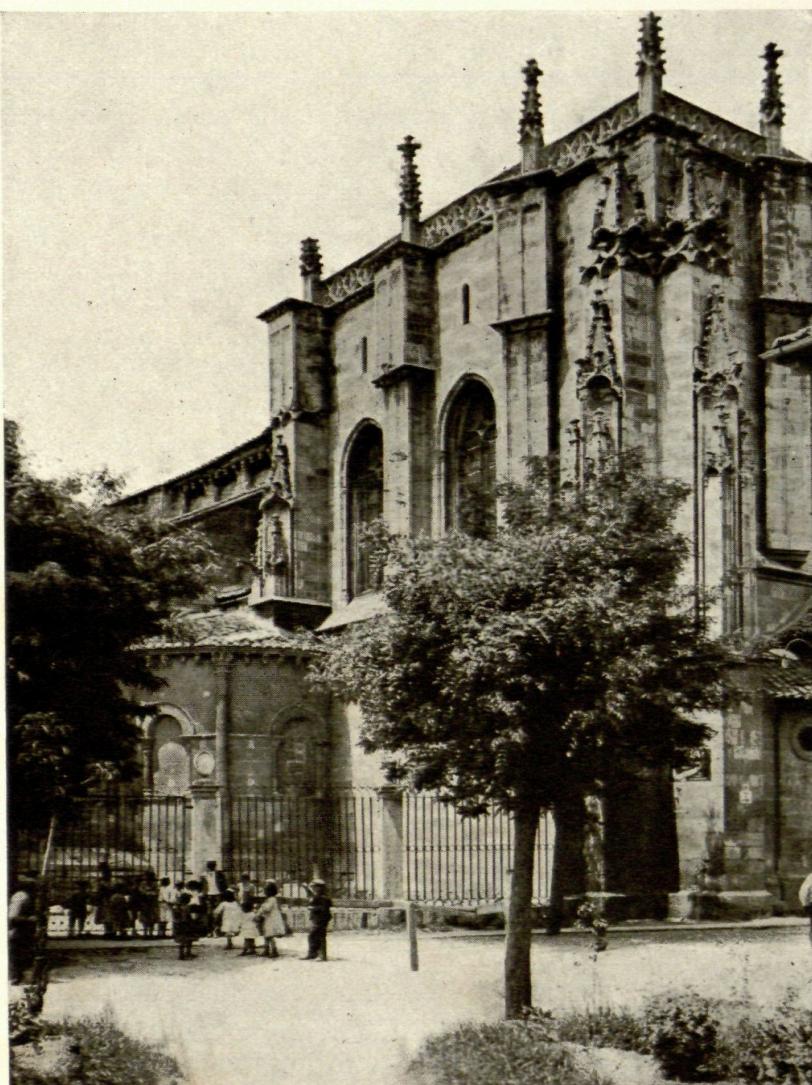
Ante su vista se presentan bellos capiteles, historiados unos; llenos de cogollos o piñas otros; con aves afrontadas los del tercer tipo. Sobre la bóveda vetusta se extienden extrañas pinturas murales; en el suelo fijan la atención sepulcros lisos en su gran mayoría y que dicen más a la imaginación

que los llenos de pomposos epitafios....., y por la mente desfilan, en confuso tropel, las vagas figuras de Alfonso V, su fundador, según el Fudense; de Don Fernando y Doña Sancha, que le donaron el crucifijo de marfil primorosamente trabajado — joya que hoy se guarda en el Museo Arqueológico Nacional—; de Don García, asesinado a la puerta del tem-

plo por los Velas alaveses; acompañados de cien sombras más de monarcas, príncipes e infantas que allí dejaron sus cenizas, viniendo a reunirse con los restos de sus antecesores en el transcurso de algunas centurias.

Arte e historia le dan, a la vez, el valor de un Museo que declara a qué altura llegaba el primero en los días en que fué construido, y el de un libro escrito en esos caracteres ideales sólo descifrables por el que sabe sentir los hechos que se expresan con los colores y las piedras labradas. Representan a aquél las formas de imperfecto modelado y la sencilla aplicación de las tintas uniformes acusa-

doras de la sencilla técnica de los siglos XI y XII. Tienen los datos históricos que con él se relacionan, el perfume de las épocas críticas para la humanidad; períodos de gestación indecisa de lo que ha de ser con el tiempo una nación. Todo cuenta al pensador cómo se luchaba en tan remotos siglos con dificultades enormes para que, al fin, se llegara a las



LEÓN

ABADÍA DE SAN ISIDORO



LEÓN. PANTEÓN DE LOS REYES

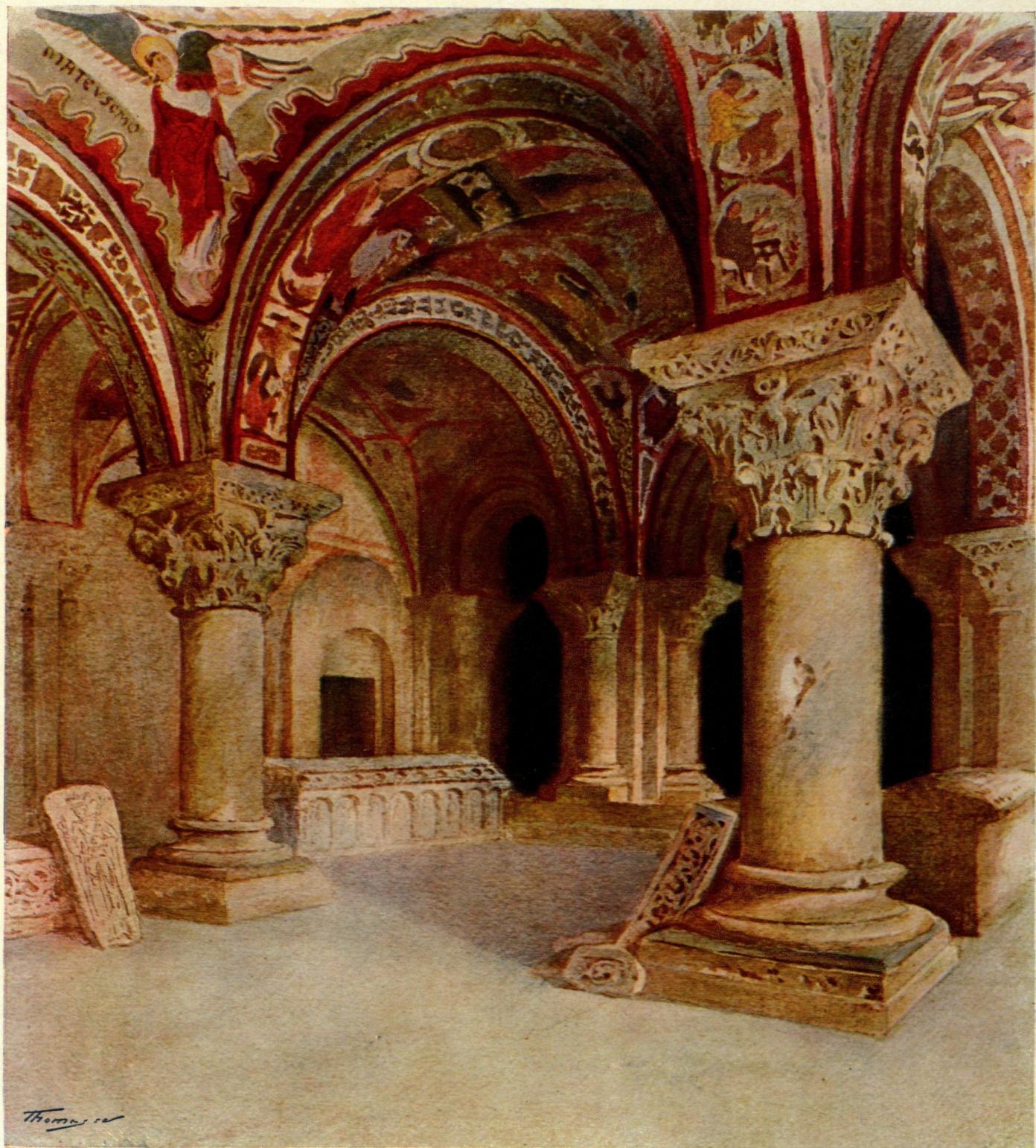
INTERIOR

perfecciones modernas de la pintura y la escultura y a la constitución más firme y más definitiva de los pueblos en la edad presente.

Las pinturas murales de tan importante Panteón de Soberanos poseen un interés excepcional. Puestas todas las obras del mismo género en los templos de occidente para sustituir a los brillantes mosaicos de los orientales, han llegado a alcanzar en nuestros días un valor arqueológico que las hace en gran parte superior a aquellos. Pudo creerse, durante algún tiempo, que escaseaban en España; pero el descubrimiento de las de la capilla del aceite de la Catedral vieja de Salamanca, que están fechadas en el año 1300 de la era, y firmadas por Juan Sánchez de Segovia, y los hallazgos de las de *San Baudelio de Casillas de Berlanga*, y algunas más, trazan diferentes etapas en los progresos de este arte, presentando fases bien determinadas de su desarrollo y de su excepcional interés dentro de las abundantes e interesantes manifestaciones artísticas con que cuenta nuestro país.

Asuntos, dibujo, modo de aplicación del color, rasgos especiales de las fisionomías en las figuras humanas, reproducción de edificios, prácticas agrícolas recordadas en las figuras correspondientes a cada mes que allí se han evocado, y la especial indumentaria, ofrecen, en conjunto, tal serie de datos para la historia artística del período y forman un cuadro tan singular para el conocimiento de la sociedad de la época, que los numerosos y discretos estudios que desde hace tiempo se viene dedicando a semejantes pinturas, y la especial atención de los investigadores no se elevan todavía más que a una pequeña suma de esfuerzos y trabajo, en relación con el valor de tamaño tesoro.

Parece observarse en ellas que sus autores se inspiraron en códices de fechas lejanas, y que su aspecto general es arcaico, respecto de lo que acusa alguno de sus detalles. Las líneas y perspectiva de las distintas fábricas que se han copiado sobre aquellos muros resultan, al contrario, mucho más perfectas



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



LEÓN. PANTEÓN DE LOS REYES  
POR TOMÁS AYMAT MARTÍNEZ



LEÓN. PANTEÓN DE LOS REYES

DETALLE DE LAS PINTURAS DE LA BÓVEDA

que en la famosa tapicería de Bayeux, que es uno de los documentos europeos de fecha más conocida. Tienen los monumentos, en la obra española, muros de verdad, pórticos, torres y los demás elementos arquitectónicos. Son, en la obra normanda, simples tendentes anuales con algunas maderas, en las que sólo se recuerdan los perfiles generales de los templos y palacios. Refleja, por lo tanto, un gran adelanto la primera sobre la segunda.

¿A qué se debe ésto? ¿Al aspecto más sencillo que suelen tener los bordados que las pinturas? ¿A un mayor adelanto de nuestro arte de la época? ¿A la fecha, bastante posterior al siglo XII, en que pudieron ser hechas las pinturas murales de San Isidoro? Las dos primeras explicaciones resultan poco satisfactorias, y hay, además, algún detalle que sólo puede explicarse por el transcurso de bastantes años entre una y otra creación.

Por el tono de su color y su estado debe pensarse que fué realizada la mayor parte de este trabajo sin solución de continuidad. Por

las distintas proporciones de las extremidades en las variadas figuras humanas, el pliegado de los ropajes que presentan diferencias de unas a otras y las formas animales que allí se observan se les estimaría de períodos bastante separados entre sí, afirmaciones contradictorias que sólo pueden armonizarse admitiendo que unas han sido copiadas de unos códices, y otras, de otros; dándose a las de los más elevados personajes, celestes líneas convencionales, cual signo de majestad.

La figura del Padre Eterno bendiciendo al Mundo con su mano derecha y con el sagrado libro abierto en la izquierda, es de un hieratismo mucho más marcado que otras muchas figuras repartidas por aquellas bóvedas. Adviértense en esas bien marcadas tendencias, a darles movimiento apropiado, hallándose colocadas unas en actitud de hablar, y dispuestas, otras, cual si escucharan lo que les comunican. La desproporción de los brazos en la primera, y, también, exageradísima respecto a la que se observa en las

del tipo de las segundas, equivalen casi en longitud a la altura total que debe tener el cuerpo, a juzgar por las dimensiones de la cabeza, y, sin embargo, hay ya en esta imagen una indicación a destruir la simetría en los paños, que la coloca en el período en que, procurando imitar más la libertad natural, se hacían caer los de un lado en pliegues verticales, mientras se conservaban en forma ondulada los de la parte opuesta. El tetramorfo que le rodea está compuesto de figuras humanas, en las que la cabeza fué ya reemplazada por el símbolo del Evangelista correspondiente. Y allí hay de todo: dibujos de perfil y violentísimos escorzos, muchos correspondiendo a ese antiquísimo momento de vacilación en que separándose ya los artistas de aquella monótona disposición de todas las representaciones que caracteriza al códice *Vigilanus*, al escurialense del Santo Beato y antiguo del Garsea, y de las mismas reminiscencias, ya bastante modificadas, que alcanzaran a las miniaturas del siglo siguiente, andaban con suma tiento por los nuevos caminos de un arte menos

mecanizado, aunque muy lejano, todavía, de la relativa perfección que imperó en los códices de la decimotercera centuria.

Todo en aquellas imágenes es arcáico, pensamiento directo y líneas con que se le ha realizado; pero es arcáico en muy diversos grados, pasándose, con ellos, de unos a otros, desde el imperio más absoluto de formas impuestas, hasta vacilantes albores de espontaneidades. Con un detalle conciso se observa más que en las restantes la representación dada de lo más vetusto: en las obras idénticas, en todos los personajes que las ostentan. En otro, ya citado, se expresan los elementos más progresivos, en la copia de los edificios. Las *imágenes de los meses*, que en tantos códices y capiteles, del pe-



LEÓN. PANTEÓN  
DE LOS REYES

DETALLE DE LAS PIN-  
TURAS DE LA BÓVEDA

ríodo románico, representan, en España y fuera de España, los trabajos agrícolas, son, también, muy curiosas en estas pinturas, observándose en diversos pormenores notas que las aproximan y otras que las separan de las que en fecha posterior se hicieron en uno de los ábacos del magnífico claustro de la Catedral de Tarragona; que, a la vez que



LEÓN. PANTEÓN DE LOS REYES

DETALLE DE LAS PINTURAS DE LOS MUROS

un monumento artístico de primer orden, brinda amplio campo de investigaciones arqueológicas.

A Enero corresponde la figura de Jano, con los dos rostros divididos en sentidos opuestos, abriendo con una mano la puerta de un templo y cerrando con la opuesta la de otro. En Febrero es cuando busca aquí el calor de las llamas del hogar el anciano que en miniaturas de otros códices y relieves representa el mes anterior, declarando las diferencias de clima en las comarcas distintas de nuestra Península. En Marzo se ve la poda de la vid. La figura en Abril lleva en las manos espigas; las de Mayo, guía un caballo; la de Junio, siega yerba, y la de Julio, gramínea. En Agosto se ve el empleo del látigo trillador, y en Septiembre esprime el agricultor, en un calderete, el zumo de las uvas. En Octubre se ceban los cerdos; en Noviembre se hace la matanza, sin derramamiento de sangre por desmenuzamiento, que aquél resulta por el golpe de un martillo, agarrando a la víctima por las orejas, en vez de

hacerla pasar entre las piernas del sacrificador, y al vencer el mes de Diciembre aparece el hombre dedicado a los placeres de la mesa. Componen entre las expuestas, y otras pinturas y relieves, preciosos datos para conocimiento de la historia del trabajo silencioso, del esfuerzo diario por dominar las fuerzas de la naturaleza y ponerlas al servicio del hombre, y de esa eterna lucha por crear la riqueza y la fuerza real de las sociedades, que sin presentar el interés ficticio de los hechos políticos, constituye, en el fondo, la verdadera historia de la humanidad.

A lo que declaran las creaciones del color se asocia lo que cuentan las del modelado de las piedras. Con no ser muchos los capiteles, se ven representados en ellos las más variadas direcciones y hasta las fases diversas de desarrollo de aquel arte tan interesante, producto de tantas influencias distintas sintetizadas sobre un fondo común, y en el que se suman, en España, elementos de tan opuestos orígenes; arte conocido, en general, con el nombre de *románico*. Sobre ellos se

destacan: la lucha del hombre con la fiera o el monstruo, de filiación oriental; pasajes evangélicos como el sacrificio de Isaac; parejas de animales puestos unos frente a otros y de reminiscencia persa; follajes con piñas o pomás; lo que refleja tradiciones de estilos de fecha muy alejada, junto a lo que nos pone en los albores de un nuevo arte.

Cambió también de unos a otros la factura; hay algunos de un modelado bastante perfecto; parecen, en cambio, sin concluir varios de sus compañeros. Descúbrense, según se ve, muchas diferencias de líneas y trabajo, a un análisis detenido, y se observa al mismo tiempo que todas ellas se han sintetizado en un cuadro orgánico, que fundieronse de tal modo en un todo, que, al imprimir a cada una el sello de adaptación al país, se les ha dado tan completa unidad, que la impresión de conjunto es la de una obra inspirada por entero en un mismo pensamiento dictador, dentro de un mismo estilo y con carácter indiscutiblemente muy propio.

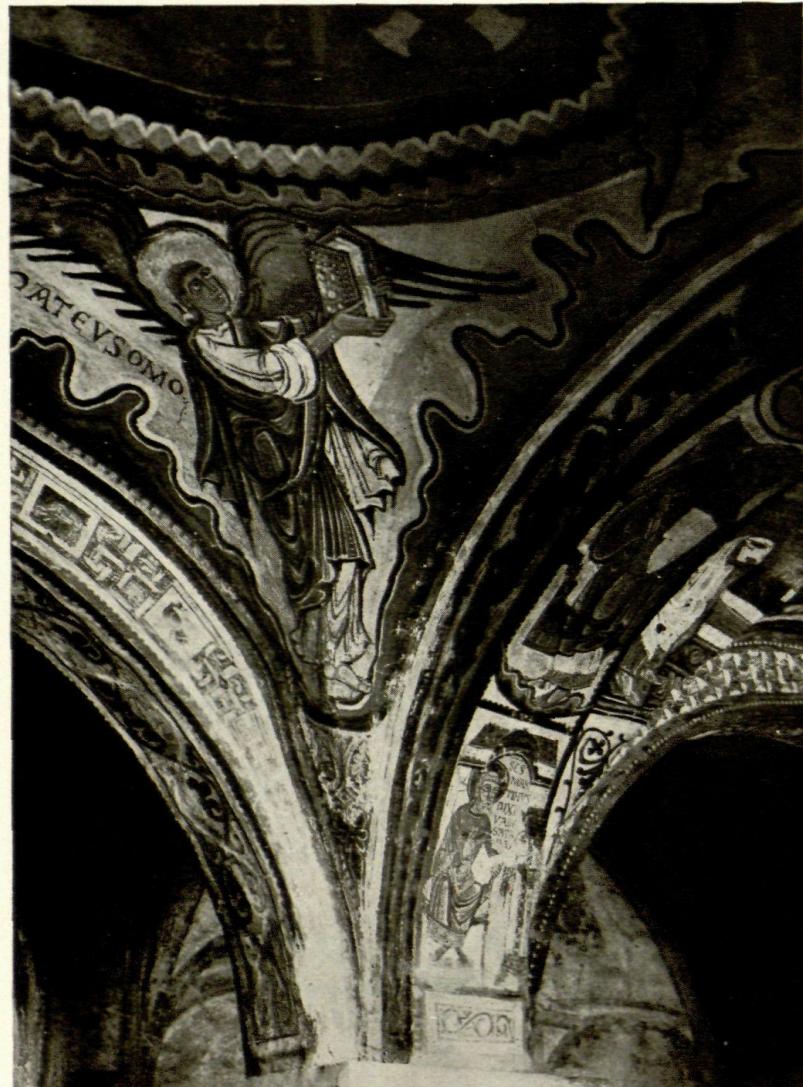
Se tienen realmente, y acentuadas, todas las creaciones artísticas que en largos años,

desde los siglos XI al XII, se fueron haciendo en el edificio de San Isidoro de León y las principales joyas que la enriquecieron en los días de su esplendor. Su majestad augusta inspiraba indudablemente tal respeto, que se imponía al espíritu de todos los que trabajaran en él, arrastrándoles a crear un arte que podría calificarse de un modo singular con el nombre de aquella hermosa fábrica. Producen allí tal encanto hasta los mismos desdibujos, acusadores de esfuerzos en que cada maestro procuraba hacerse superior a sus medios, que la obra es calificada de bella en sí misma por todos los observadores amplios de alma, que no esclavizaron sus juicios a un criterio cerrado de época

y escuela, que no se empeñan en ver sólo la luz por una rendija ni en mirar las producciones artísticas con arreglo solamente a una determinada y estrecha pauta.

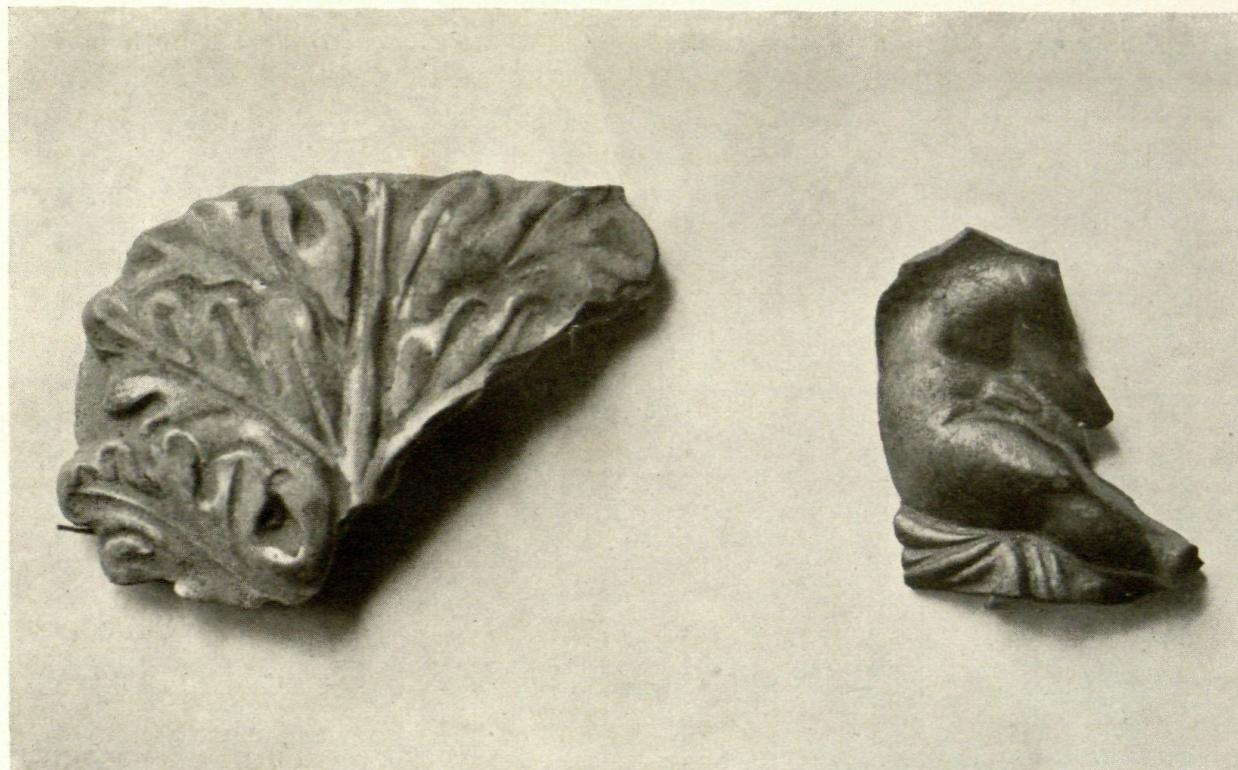
No conozco ni en España, ni fuera de ella, otro recinto destinado a guardar restos de príncipes que supere en interés artístico ni histórico al monumento susodicho.

ENRIQUE SERRANO FATIGALI †



LEÓN. PANTEÓN  
DE LOS REYES

DETALLE DE LA DE-  
CORACIÓN PICTÓRICA



HOJA DE CARDO CLÁSICA. LOZA AZUL TURQUÍ SOBRE ARCILLA ROJA TRANSPARENTE EN LAS PROMINENCIAS Y TIENE IRISACIÓN ARGÉNTEA DE ENTERRAMIENTO

FRAGMENTO DE DESNUDO FEMENINO SENTADO SOBRE ROPAJES. LOZA DE VIDRIADO NEGRO, CON IRISACIÓN ARGÉNTEA DEBIDA A LA DESCOMPOSICIÓN QUÍMICA DE ENTERRAMIENTO

## NUEVOS Y TRASCENDENTALES DESCUBRIMIENTOS EN LA CERAMOGRAFIA HELENICA

A finalizar el décimo y último volumen de su *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, el más importante seguramente de la serie, volumen dedicado a la antigua cerámica de Atenas, los Señores Perrot y Chipiez escriben las siguientes palabras: «Cuando en un museo, como el de la manufactura de Sèvres, pasamos de las lozas italianas y francesas, de las porcelanas de la China y del Japón, a las vitrinas donde se exhiben las vasijas pintadas de Grecia, experimentamos una singular impresión. Nuestra vista, que acababa de ser deslumbrada y encantada por los colores cálidos y vivos de esta vajilla multicolor, se encuentra como entristecida por el aspecto algo macilento de la alfarería de Corinto o de Atenas. Necesita de un esfuerzo para

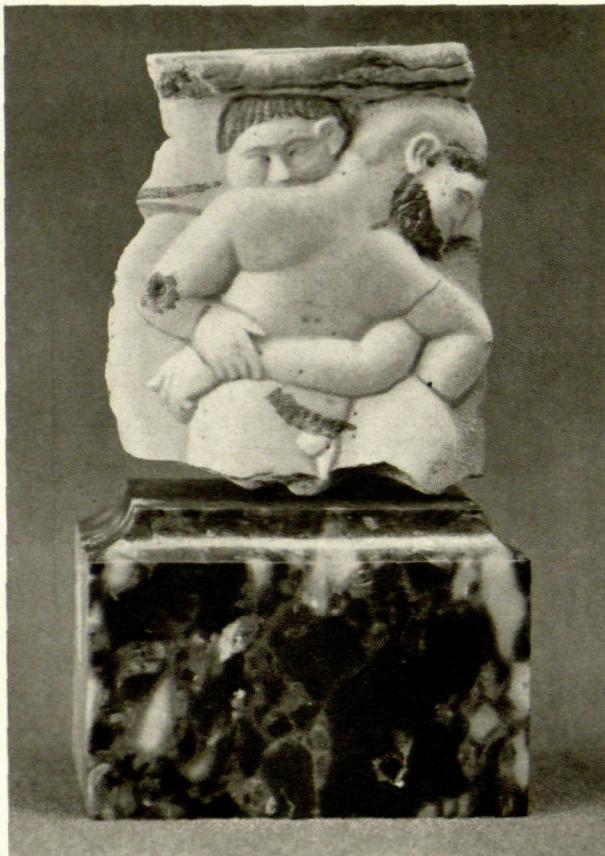
reaccionar y reponerse. Solamente después de un determinado intervalo de reflexión, y casi de recogimiento, nos hallamos en disposición de apreciar plenamente los méritos y la originalidad de una cerámica tan diferente de sus rivales; sólo así nos sentimos capaces de admirar, además de la riqueza y elegancia de la ornamentación, la libre ejecución de las figuras, la atinada exactitud de sus contornos y la de las líneas más sútiles que modelan el torso y las extremidades, la precisión de los movimientos, el arranque y la finura de la línea pura».

En efecto, los valores técnicos de la cerámica griega hasta hoy conocida, con ser magníficos, quedan muy por debajo de los valores artísticos, de sus valores de pura

plástica artística, valores pictóricos y, muy particularmente, de dibujo; y estos valores plásticos son y serán cada vez más estimados tanto desde el punto de vista artístico como desde el punto de vista arqueológico. La decoración de la cerámica helénica de figuras negras, de figuras rojas, así como la decoración en frío y extensamente policroma de los lequitos funerarios es de una belleza comparable, en los mejores ejemplares, a la belleza de las mejores estatuas y relieves de la Grecia de Pericles. Desde el punto de vista arqueológico la decoración de la cerámica griega tiene el valor inmenso de darnos a conocer, de manera muy aproximada, lo que debió ser la desaparecida pintura mural y sobre tabla de la antigua Grecia.

Es cierto, también, lo que en el precitado párrafo del volumen X de su *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* dicen los meritísimos Señores Perrot y Chipiez de la macilentez que presenta la técnica de los ceramistas griegos, por lo menos la técnica hasta aquí conocida. Esta es técnica más de alfarero que de locero; y tocante a la decoración puede decirse que la tradicionalmente conocida cerámica griega está técnicamente muy por debajo de la de los alfareros que la aplican vidriada. No hay duda de que tanto el negro de la decoración cerámica griega como el barniz que aviva y alegra ligeramente la indigencia del soporte — una arcilla sumamente ferruginosa —, son dos

elementos perfectísimos desde el punto de mira de su precariedad; pero no hemos de olvidar esta. La pasta de la cerámica griega en cuestión es también muy perfectamente elaborada, muy depurada y fina, admirablemente torneada y cocida con precisión magistral. Pero no es más que una arcilla ferruginosa como la de nuestros más humildes alfareros, libre de todo problema de adaptación a las maravillosas cubiertas de vidriados y de esmaltes que califican a la loza, a la porcelana, y a la greda de los pueblos clásicamente ceramistas. Y así como la loza, y en mayor grado la porcelana y la greda, se cubren con esmaltes y vidriados de una grande dureza, el barniz y la pintura que cubren a la cerámica griega son de tan débil resistencia que, a poco de ser usada y lavada esta cerámica griega, pierde su decoración, y antes perdió ya su barniz. Por tal razón, la cerámica griega con decoración muy artística, pero cocida a bajísima temperatura, no debió servir para el uso corriente, sino que debió ser una vajilla cara reservada a las raras grandes solemnidades. Ya es sabido, por otra parte, que las ánforas y los lequitos funerarios, cuya decoración extensamente policroma era pintada a más baja temperatura todavía, cuando no era pintada en frío, resultaba tan inconsistente que no servía para otro fin que el de mobiliario fúnebre. Hay que ver, además, con qué facilidad se desprende de la vajilla griega de figu-



LUCHA DE ATLETAS. LOZA ESTANÍFORA, O PLOMBIERA SOBRE ENGALBA. FONDO DE COLOR AMARILLO DE CANARIO, CARNACIONES BLANCAS Y VIOLÁCEAS DE MANGANEZO LAS VELLOSIDADES

ción muy artística, pero cocida a bajísima temperatura, no debió servir para el uso corriente, sino que debió ser una vajilla cara reservada a las raras grandes solemnidades. Ya es sabido, por otra parte, que las ánforas y los lequitos funerarios, cuya decoración extensamente policroma era pintada a más baja temperatura todavía, cuando no era pintada en frío, resultaba tan inconsistente que no servía para otro fin que el de mobiliario fúnebre. Hay que ver, además, con qué facilidad se desprende de la vajilla griega de figu-



CUENCO DE ARCILLA DURA, CON CUBIERTA VIDRIADA, DE COLOR AZUL TURQUÍ

ras negras, y de la de figuras rojas que la tenga, la limitada policromía de los colores blanco-lechoso y violeta aplicada después de lo negro, pero a más baja temperatura. De manera, que de la cubierta y de la decoración de la cerámica griega puede asegurarse que no es más que una pintura o un barniz simplemente fijados por un fuego leve: con la uña podemos fácilmente hacer saltar la una y el otro. He aquí las razones por las cuales la cerámica helénica nos pareció, hasta aquí, relativamente macilente y áspera.

Todo esto es cierto, certísimo hasta los momentos actuales; pero, a partir de estos últimos años, las apreciaciones sobre la cerámica de la antigüedad griega serán muy otras. Descubrimientos recientes logrados por una misión arqueológica francesa en Asia Menor, dirigida esta misión por el ilustre arqueólogo Victor Langlois, cambian por completo el panorama de la ceramografía helénica, hasta el punto de que en lo sucesivo habrá que abandonar aquel peyorativo de macilentez otorgado universalmente y en absoluto a la cerámica griega de la antigüedad. La misión Langlois descubrió en Esmerina, en Tarso y en Cilicia abundante cantidad de cacharros de cerámica netamente helénica, de los siglos V y IV antes de C., decorada con relieves y con cubiertas policromas de vidriado dispuesto directamente sobre arcillas de diferentes tonos más claros que el rojo oscuro de la cerámica pintada, o superpuestas a una blanca engalba mediadora. Tal vez alguno de dichos cacharros ostente cubierta de esmalte; particularidad posible, a juzgar por las apariencias, que no hemos podido verificar. Esta loza sorprendente se

halla expuesta en las salas primera, segunda y tercera de cerámica griega del Museo del Louvre, en vitrinas cuya inspección detallada habríamos solicitado de la Dirección de aquel departamento del museo nacional francés, si la forzada rapidez de nuestra visita a dichas colecciones no lo hubiera impedido. Entonces habríamos podido decidir sobre la importante cuestión de la cubierta esmaltada o estanífera. Ello es importantísimo, puesto que en la historia de la cerámica la cubierta

estanífera presupone una etapa tecnicista avanzada. En el desarrollo de un arte cerámico cualquiera se producen fatalmente en todas las latitudes y en todos los tiempos las fases siguientes: la alfarería sin decorar o con decoración incisa; la alfarería con decoración pintada; entre estas dos fases, o simultáneamente con cada una de ellas, la decoración pastillada; luego, la cubierta

con decoración o sin ella, con decoración pintada o de relieve, pero vidriada, esto es, con cubierta plombífera —a base de plomo—; en períodos ya muy avanzados aparece la cubierta y la decoración estaníferas —a base de estano—; por fin los pueblos de máxima tradición cerámica producen las cubiertas estaníferas o plombíferas sobre pastas duras, las cuales requieren cocción a altas temperaturas, y, por lo tanto, implican dificultades enormes, compensadas por los efectos más deslumbrantes, más sensuales, de la cerámica; también por la mejor homogeniedad de la cubierta y la pasta, por la mayor resistencia del material.

Pues bien, en la nueva cerámica helénica, exhibida en el Museo del Louvre, parece descubrirse al través del cristal de la vitrina al-

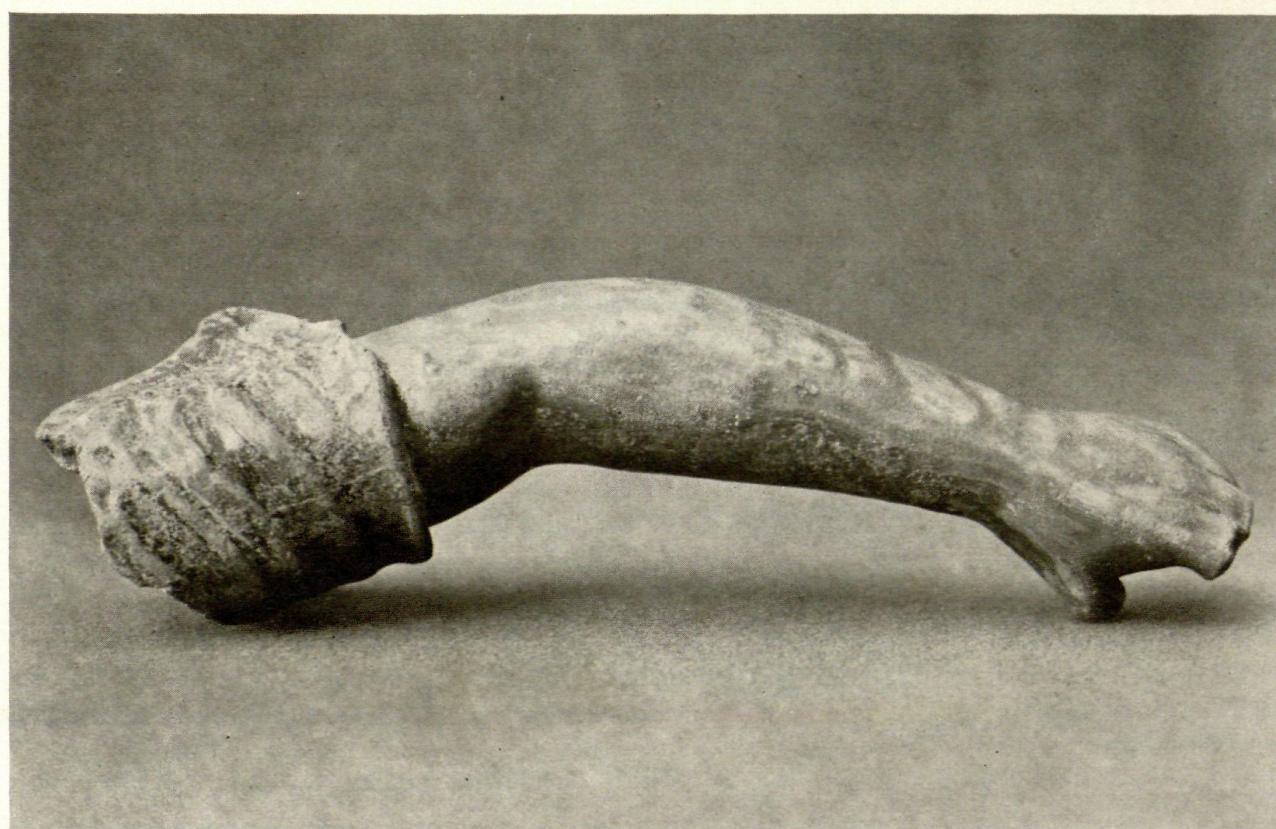


ARIBALA QUE REPRESENTA A UN PUERCO-ESPÍN CABALGADO POR SU PEQUEÑUELO. ARCILLA DURA CON ESMALTE AZUL TURQUÍ

guna pieza con cubierta de estanífero. Pero, aunque así no fuere, puédense sacar la consecuencia de que la loza fué conocida y magistralmente fabricada por los helenos del siglo de oro de la Grecia. Y esta perfección es tanta que presupone una tradición, probablemente una larga tradición; lo cual no sería de extrañar si tenemos en cuenta que la Creta minoana fabricó cerámica con cubierta de estanífero sobre pasta dura, a la manera de los antiguos caldeos, asirios y persas, algo aproximado a la vajilla de azul turquí de los ceramistas faraónicos. Ya es sabido que en el mundo helénico esta preciosa cerámica egipcia era frecuente, como artículo de importación directa. Y es de notar, a este propósito, que entre estos triturdísimos cacharros de loza helénica se encuentran piezas más o menos completas de azul egipcio, pero con decoración en relieve de puro estilo griego: unos boles o tazones muy parecidos a los que, siglos después, vaciados en la vajilla de plata con decoración repu-

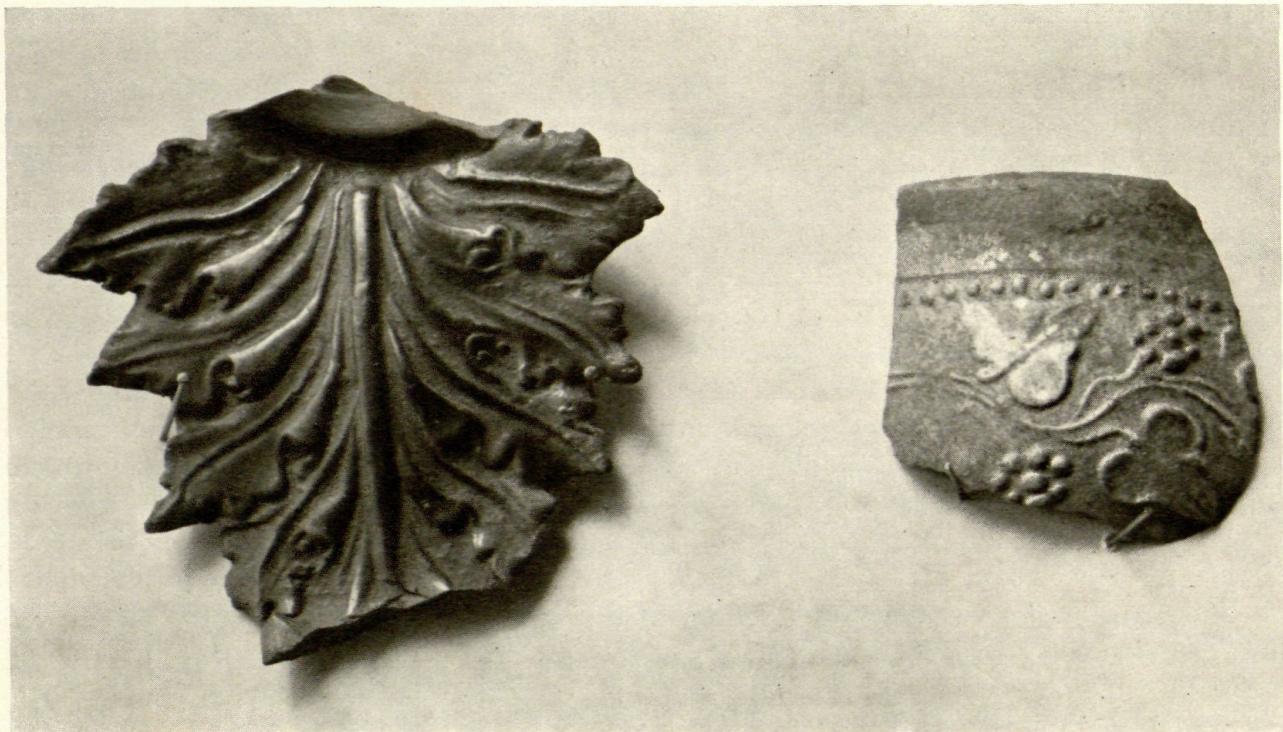
jada, elaborarán en el mundo romano los alfares de la llamada cerámica aretina. Estos tazones griegos también parecen vaciados en los de la vajilla de plata.

Algo más descubrimos en esta loza helénica, algo de más sorprendente a lo hasta aquí descrito: una cubierta de declarado reflejo metálico — pero no un vago reflejo, ni mucho menos una irisación como las que se producen en los vidrios y en la cerámica de loza largo tiempo sujetos a la descomposición química de enterramiento, sino un franco reflejo metálico de tono rubí. — Examinado este fragmento de reflejo metálico por un técnico ceramista, ha declarado que no se trata en tal caso sino de un reflejo metálico fortuito. Pero este técnico no ha emitido su dictámen con entera libertad, pues que no pudo efectuar el exámen de su objeto sino al través del cristal de la vitrina. Por otra parte, también podría ser que este fragmento fuese de aluvión en algún yacimiento cerámico de estratos cronológicamente distanciados.



BRAZO DE UNA ESTÁTUA DE  
MEDIO TAMAÑO NATURAL

LOZA VIDRIADA, DE COLOR AMARILLO EN  
LA CARNACIÓN Y VERDE EN LA MANGA



HOJA DE CARDO CLÁSICA. LOZA VIDRIADA DE COLOR NEGRO, CON LEVE IRISACIÓN ARGÉNTEA

ZARZA. LOZA VIDRIADA DE COLOR AZUL TURQUÍ, SOBRE ARCILLA ROJA, LEVEMENTE IRISADO DE TONO ARGÉNTEA, DEBIDA Dicha IRISACIÓN A LA DESCOMPOSICIÓN QUÍMICA DEL VIDRIADO

Los bajorrelieves que decoran esta singular cerámica son de carácter floral, animalista y figurativo, siempre de muy buen estilo y pulcramente esculpidos y vaciados. Los colores de dichos esmaltes y barnices, si de esmaltes se tratara también, son los siguientes: blanco, negro, amarillo de canario, violáceo de manganeso, azul turquí, ocre, verde esmeralda, bistre y pardo. Entre los fragmentos reproducidos en estas páginas hay que hacer mención de un brazo como de figura masculina, de tamaño mitad del natural.

Se trata, pues, de verdadera loza artística griega, del más esplendoroso momento helénico, loza de cubierta plombífera y probablemente estanífera, refinadamente y profusamente decorada con bajorrelieves y en posesión de una extensa y delicada paleta. Nos inclinamos a suponer que en las vitrinas de loza helénica del Museo del Louvre, o en otro lugar que los excavadores helenistas nos revelarán algún día, existe loza helénica de estanífero. Nos induce a suponerlo el hecho de que esta cerámica, que en muchos de los

cacharros se revela, al través de los cristales de las vitrinas del museo, elaborada con arcillas pardas, grises, rosadas u ocres, cubiertas con vidriado, esto es, con cubierta plombífera, quiere imitar la opacidad del esmalte estanífero por medio de la ya mencionada interposición de una engalba blanca entre lo vidriado y la arcilla: la opacidad de lo estanífero que permite ocultar el tono oscuro y, por lo tanto, cromáticamente perturbador de la arcilla, lo consigue el locero que no tiene a mano esmaltes, o que no sabe manipularlos, con la estratagema de la engalba. Y esta estratagema se nos hace manifiesta al través de la historia cerámistica, a partir del momento en que se descubre el esmalte estanífero; luego continúa esporadicamente el empleo de las engalbas, alternando con el de los esmaltes, aunque siempre a precario, por falta de esmaltes o por ignorancia de su empleo. En todo caso el empleo de las engalbas presupone imitación del esmalte, de lo estanífero, y, por lo tanto, la existencia de él.

FÉLIX ELÍAS

## ARMAS BLANCAS DE MANO

## I. — LA ESPADA

**S**U nombre deriva del latín *Spata*, que luego, en Italia, se transformó en *Spada*, y en España en *Espada*. En francés *Epée*, de igual origen como en catalán *Espasa*. En alemán, en inglés y demás lenguas sajonases *Shwert* y *Sword*, respectivamente.

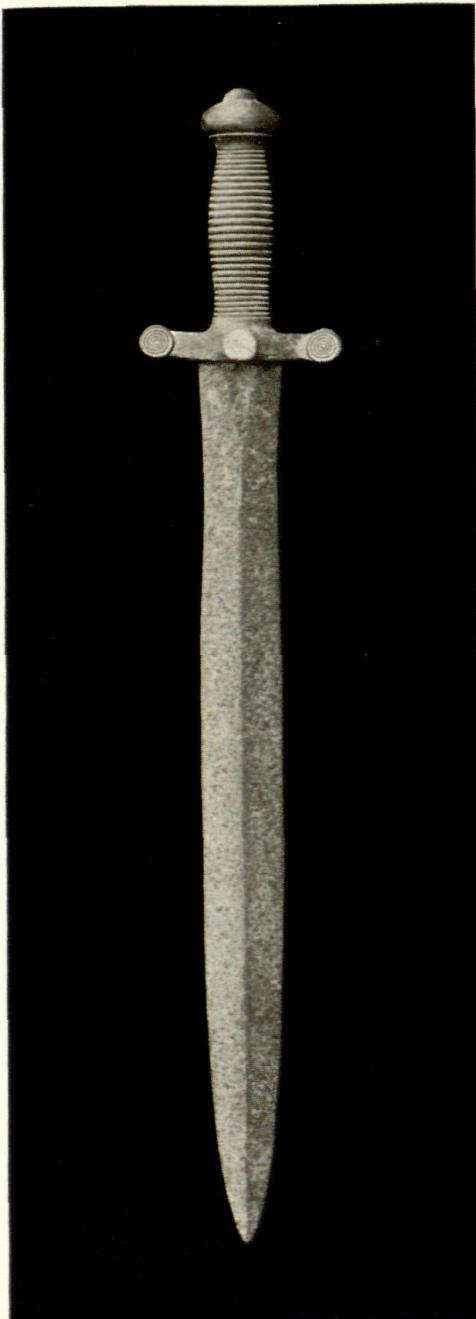
La espada ha sido, por excelencia, el arma de los caballeros. Los griegos y los romanos no la llevaban más que en tiempo de guerra. En cambio, para los persas, los germanos, los galos, y los escandinavos fué, siempre, signo de superioridad y de mando. Y lo mismo aconteció en las naciones cristianas durante la Edad Media y aún en el Renacimiento, prolongándose en algunas hasta últimos del siglo XVIII, aunque fué bajo la forma de simple espadín.

La espada la constituye la hoja más o menos larga y más o menos ancha, el puño, el pomo, y las guardas, las cuales pueden ser sencillísimas como en las espadas de cruz, que la forman un simple travesaño, y complicadísimas como en las de farol o las de esqueleto en que hay guardas y contraguardas entre lazos con los gavilanes para cubrir toda la mano y constituir, así, su completa defensa. Las guardas pueden ser

una cruz larga y delgada llamada en francés *guillons* y unos ganchos debajo de la cruz llamados en español *gavilanes*, y en francés *poidane*, y *passots* en catalán. A veces cúbrenlos *gavilanes*, por debajo de la cruz, dos conchas, o una taza más o menos ancha, y más o menos profunda.

\*\*\*

En la más alta antigüedad la espada fué usada en Egipto, en Babilonia, y en Pérsia. Era relativamente corta, y su puño y guarda formaban una sola pieza, siendo de cobre por lo general, chapado a veces de oro o de plata, a veces eran de marfil o de madera con aplicaciones metálicas. Las hojas eran de cobre templado. Lo mismo pasaba en los primeros tiempos de Grecia, en la época de la guerra de Troya, en que las hojas aún no eran de acero. La hoja de este metal empezó a usarse en los tiempos de Heriodo. La forma de la hoja de la espada griega como después la de la romana llamada *gladio* (*gladium*) era lanceolada y de unos sesenta centímetros de



ESPADA FRANCA

larga, como máximo, midiendo en su parte ancha de cinco a siete centímetros. La espada romana, primitivamente muy corta, era

defectuosa para el combate. En tiempo de la república, Escipión la cambió en sus legiones por la espada usada en la Hispania Tarraconensis, que era más larga, midiendo su hoja setenta centímetros, siendo más alta del centro, y con los bordes muy cortantes y la punta subida o de diamante. Su sección cuadrangular forma un losange aplanado. Se fijaba el puño por una espiga que la atravesaba y venía a remacharse encima del pomo, como en las espadas de la época moderna. No tardaron en adoptarla todas las legiones de Roma.

Las espadas egipcias y las asirias fueron un poco más largas. Las persas se parecen bastante a las que los árabes españoles usaron en la Edad Media, y eran de una longitud mucho mayor, alcanzando sus hojas unos ochenta centímetros. Eran de arriba a abajo y completamente rectas, convergiendo los dos cortes sólo un poco antes de la punta.

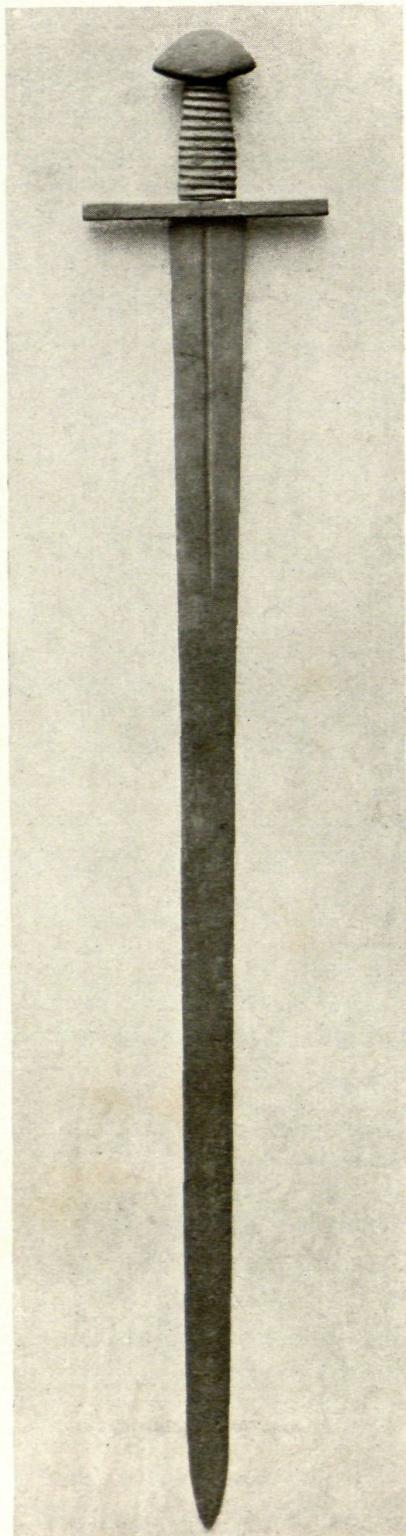
En los pueblos del Norte — bárbaros aún — usabase una espada que consistía en una hoja plana de unos sesenta a setenta centímetros de largo por cuatro o cinco de ancho, con un puño de cuerno o de metal, casi sin guarda; e iba acompañada siempre de otra más corta, en general de un solo filo, como un cuchillo. Se llamaban *Scrama sax*; y aún así se denominan en los museos germánicos, en los cuales se hallan rarísimos ejemplares. El *Scrama sax* corto

fué el origen de la dagna — *Degen* en alemán —, según algunos distinguidos tratadistas. Las espadas célticas son, a poca diferencia, de la longitud de las alemanas, sólo que

su hoja está como si fuese copiada de la de un lirio, con nervios curvilíneos cual la del vegetal en cuestión. La vaina es de cobre o de bronce como la hoja, y el puño está unido a la hoja por unos clavos remachados. Apenas tiene guarda; a lo más, un corto arco de círculo hacia abajo que sujetala hoja su parte alta, y otro en sentido contrario, que limita el puño en su extremidad superior, al igual que si fueran dos antenas. Esta forma continua, más o menos complicada, entre los galos, en la época en que ya usan hojas de hierro. En Irlanda usábanse, desde la más alta antigüedad, según acredita algún ejemplar encontrado en los pantanos de Lissane, unas espadas bastante largas — de ochenta a noventa centímetros de hoja. — El puño lo constituían dos placas de hueso o de metal, y la hoja era estrecha, de sección cuadrangular, rígida cual las hojas de las espadas de verdugillo o de los estoques.

\* \* \*

En la Edad Media, al invadir y conquistar los bárbaros el imperio romano, las espadas se modificaron, en virtud de una nueva manera de batirse. Se servían de la espada, más como arma de golpe, que como arma de punta, y, además, las



ESPADA DEL SIGLO XI

cotas de placas y de escamas recubriendo el cuerpo de los guerreros exigían otra esgrima diferente. Conservaron las hojas la longitud germánica, y las guardas afectaron, ya de una manera muy acentuada, la forma de un travesaño que debajo del pomo daba a la espada la forma de una cruz. Esto fué resultado de la conversión al cristianismo. Los bizantinos iniciaron el ejemplo, dando a la guarda de sus espadas la forma de los brazos de una cruz formada por rayos, que empiezan estrechos y acaban anchos, a modo de las del nimbo crucífero de Cristo. Y al llegar Carlomagno a formar el gran imperio cristiano, todas las espadas ya son crucíferas, en oposición a las árabes que difieren por la forma del puño.

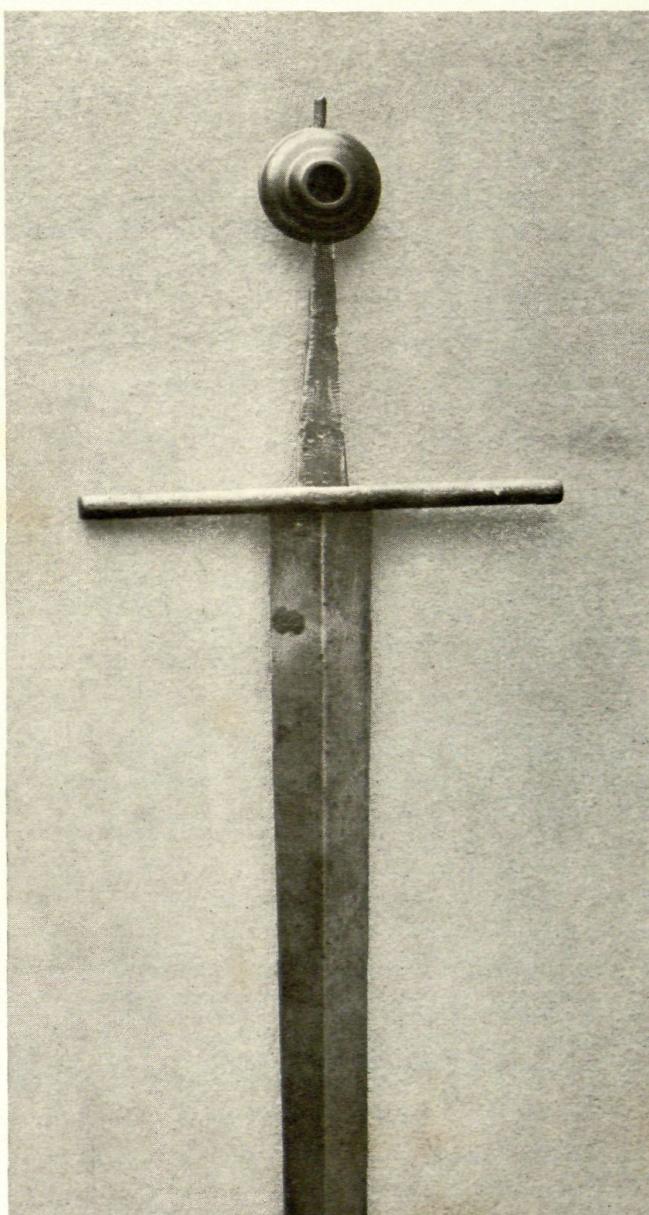
\* \* \*

El gladio romano, símbolo de la fuerza y del dominio, al volverse espada, después del triunfo del cristianismo, en occidente como en Bizancio, se ennoblecen al adoptar la forma de la cruz, y viene a ser ya el símbolo de la fe y el de la caballería. Pudiéramos decir que es el talismán de los privilegios del caballero cristiano. Durante toda la Edad Media y el Renacimiento no se concibe sin espada un caballero o un hidalgo bien nacido. Y los

reyes, cuando quieren distinguir a un ciudadano honrado o a un alto funcionario de los municipios libres, le conceden el derecho de espada. Tanto ennoblecen, que se otorga a los hombres de ciencias, de letras, y de justicia, de la cual viene a ser el símbolo. A los doctores se les ceñía una espada de honor al darles la investidura, diciéndoles, al entregársela: *Ad confalgendum ersoribus*. El espaldarazo de la hoja de la espada consagraba al caballero, como el cachete del obispo consagraba al cristiano.

Las crónicas más antiguas de la Edad Media hablan de la espada, como si fuera un ser vivo. Se la bautizaba como a buena cristiana que era. Los grandes señores y los reyes tenían un empleado especial que se la llevaba en todas las ceremonias, presentándosela con ambas manos en el puño, con la punta hacia arriba. Era el *Feraute*, —de *Fer haut*, hierro alto—, era el *breteuil*, —de *Bret* o *Brando*, espada— nombre que en Francia degeneró en *breteur* espadachín, y en *brétol*, pillastre o truhán en tierras de Cataluña y Provenza.

El nombre que se le daba a la espada en el bautismo, lo guardaba toda la vida. La de Carlomagno, se llamaba *Toyeuse*; la de Rol-



ESPADAS DEL SIGLO XII AL XIII

dán, *Aurandal*; la de Renato, *Flambaut*; la de Oliveros *Haute claire*; la que el Cid conquistó al rey moro de Valencia se llamaba *Tizona*; y la que obtuvo del Conde de Barcelona, *Collados*. Así eran particularizadas.

Bayardo habla a su espada como si fuera una amiga, después que con su espaldarazo hubo consagrado caballero a Francisco I de Francia. El inventario de las armas de Luis XII designa una, entre las que poseía dicho monarca, nombrada la *espada de Lancelot du Lac*, y dice de ella que es hada. ¡Qué emocionante resulta esa vida que se concedía a este instrumento de guerra! El hombre, en aquella época, trataba con sin

igual cariño al arma y al caballo que le ayudaban a vencer. A obtener la victoria.

Largo sería de reproducir aquí los discursos y las palabras cariñosas que cada caballero dirigía a su espada. Cuando se sentía morir, herido por el enemigo, se la ponía encima del pecho, abrazándola, y besaba su cruz. Y luego se le enterraba con ella, para que no se separara de él ni en el sepulcro.

Durante la Edad Media, en el pomo de la espada se ponían reliquias de algún santo. En la hoja se inscribía una leyenda La *Tizona* que el Cid ganó al rey moro de Valencia

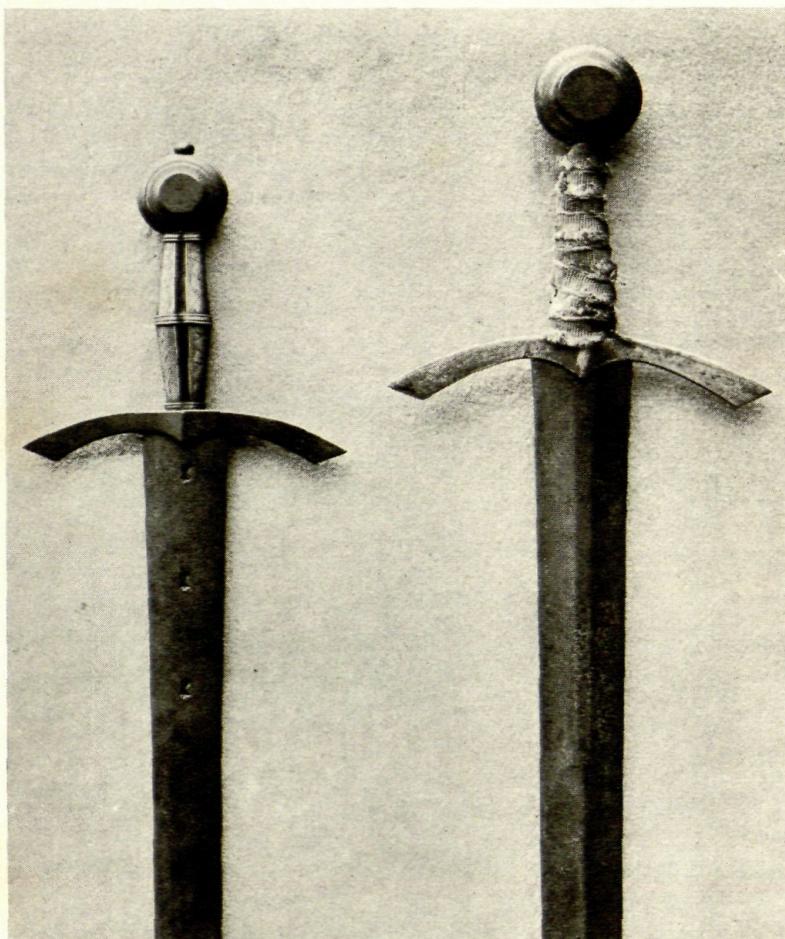
llevaba esta piadosa inscripción, — que él hizo grabar después de haberla bautizado — *Ave María Gratia plena*. La collada, llevaba en una parte de la hoja la afirmación: «*Sí! Sí!*», y en la otra la negación «*Non! Non!*». Otra espada de un héroe castellano llevaba

este rezo marcado en su hoja: *In te Domini Speravi*. Una espada alemana vimos en el museo de Augsburgo que tenía el siguiente lema: «*Ne moriar in terram ad extremum Teoráh*». Posseemos una espada española de lazo, de últimos del 1500, adquirida en Leyden, en cuya hoja de Toledo se lee: «*Nisi dominus me frustoa*» — Ni Dios me empuña. — Esta sola inscripción hace la historia del truhán que la

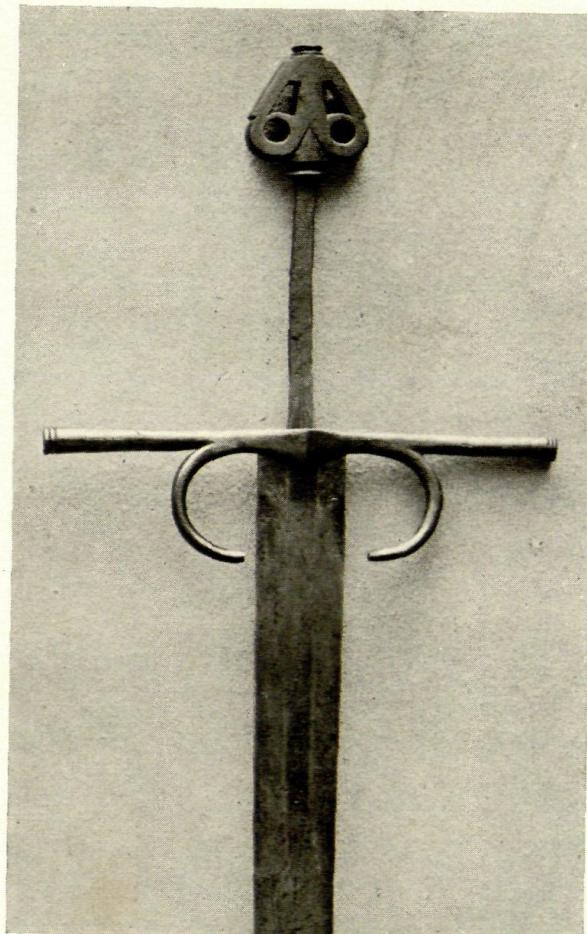
llevaba, ex-estudiante de Salamanca, espadachín aventurero, alistado en los tercios de Flandes para entregarse a toda clase de desmanes. A vivir sin sujeción.

Tenemos otra de las llamadas de *passot*, o sea de un solo gavilán debajo de la cruz, con un solo corte, espada de tajo muy reforzado y ancho, que de seguro pertenecería a algún pirata catalán cuyo lema es: «*Fotli! Fotli! Fotli!*». Lema bien gráfico, por cierto.

En la colección de Don José Arguz, de Madrid, había una que decía: «*Conmigo y un buen corazón tienes bastante*». Una de cruz



ESPADA GINETA Y ESPADA DE ARZÓN O MONTANTE DEL SIGLO XIV

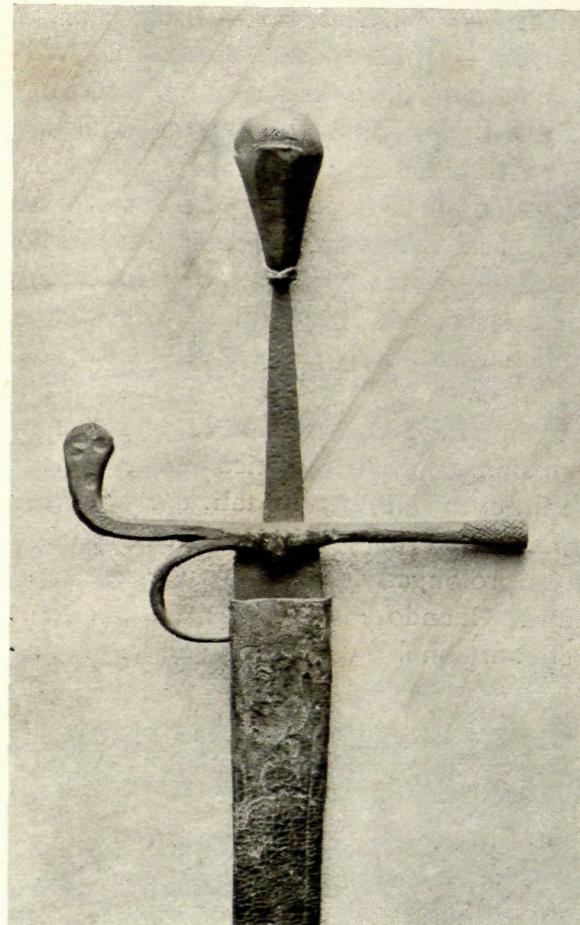


ESPADA DE GAVILANES DE POMO DE LLAVE.  
FINES DEL SIGLO XIV EN CASTILLA

caída tuvimos en las manos, que había pertenecido a la *Colección de Osuna*, cuyo lema era: «*Hago Reyes y rompo Leyes*». En fin, conocidos de todos son los lemas altisonantes: «*Dios y mi dama*», «*Rey, Patria, y Ley*», «*No me saques sin razón, no me envaines sin honor*», etc.

El espadero firmaba su espada, o la marcaba, como los buenos libreros del Renacimiento firmaban sus libros. Así la *cabeza de carnero*, de Julián de los Vegas; la *media luna*, de Ratvia; el *lobo*, de Passau, son para un coleccionista de espadas antiguas lo que para un bibliófilo el *ancora de los Aldes*, la *cabeza de Jano de los Setzer*, o la *esfera de los Elzevires* grabadas en la portada de una edición princeps.

Limitándonos, por ahora, a la espada cristiana, la vemos, como resta indicado, un poco más larga que la romana, en la época



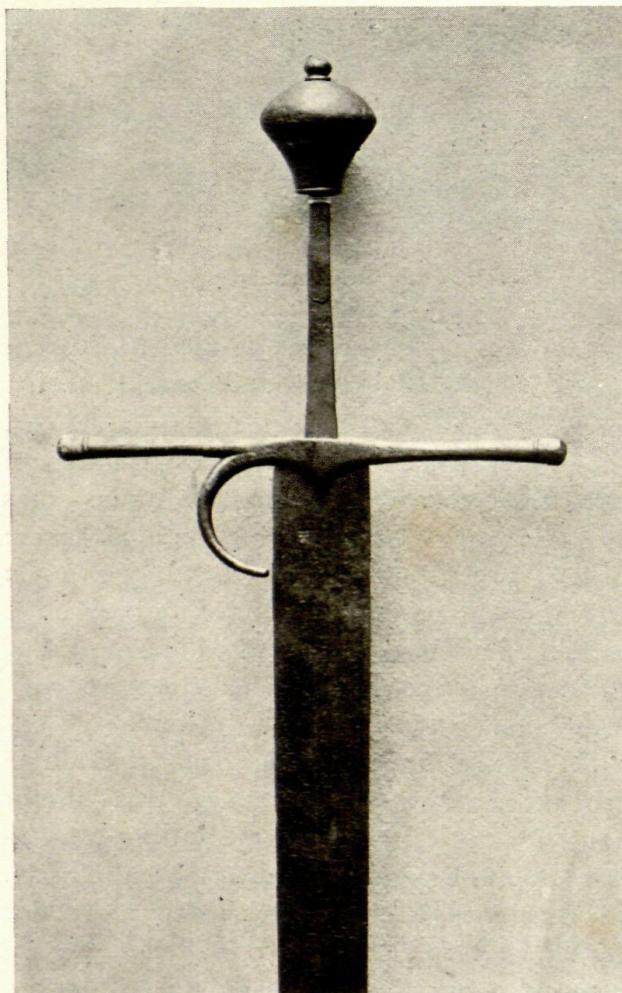
MONTANTE DE «PASSOT»  
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIV

carlovingia. El pomo es como medio disco; el puño, grosero, de hueso o madera; la cruz, gruesa y más larga que la romana; la hoja, ancha, terminada en punta casi roma para hacer saltar las placas o escamas de las cotas de cuero. Pronto la cruz se alarga, al alargarse la hoja y el puño — siglos XI, XII y XIII —; afectando el pomo la forma de un disco o galleta en el cual los caballeros hacen grabar su escudo o insignias, y les sirve de sello para sellar con cera los pergaminos.

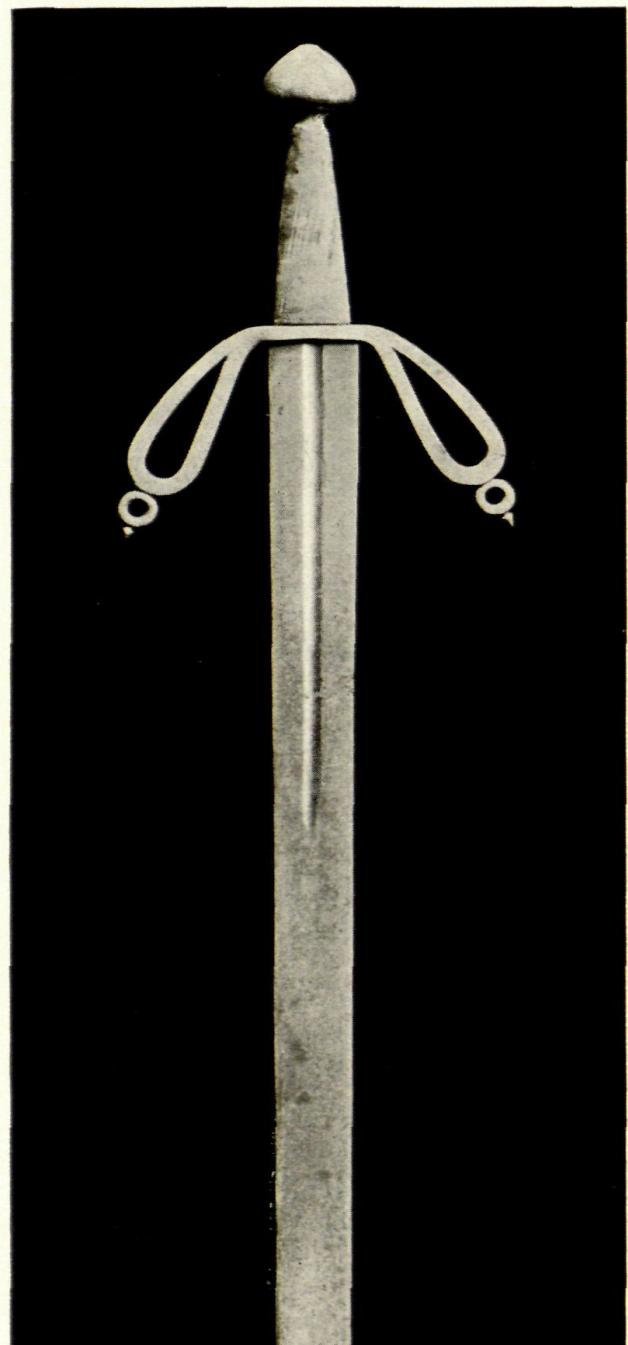
En el XIV empiezan ya los brazos de la cruz a inclinarse hacia abajo, para mejor hacer los quites; el pomo afecta, a veces, la forma de una pera, redonda o algo aplana. En ocasiones, debajo de la cruz aparecen dos ganchos retorcidos, que son los *gavilanes* para detener o enredar la espada del contrario.

Aquí la espada podríamos decir que se desdobra en *Montante* — *Epée d'arçon*, en

francés — y en *Gineta* o — *Braquemart*, en francés — El Montante va sujetado a la silla, y tiene la hoja muy larga, con el puño largo también, y el pomo grueso para poder hacer el contrapeso; pero resultando el centro de gravedad en la intersección, o sea el centro de la cruz. Estas espadas, cuando el caballero iba a pie, en tiempo de paz, o en las ceremonias, las ostentaba envainadas en la mano como su bastón, o se las llevaba su escudero. La *Gineta* o *braquemart* era una espada relativamente corta que los caballeros llevaban siempre al lado, verticalmente, colgando de un cinturón o de un talí, tenía, también, la forma de cruz, y la hoja, la de un triángulo muy prolongado, cuyos filos van rectos a la punta. Cuando en el combate caían de caballo, al ponerse de pie, tiraban de la *gineta*.

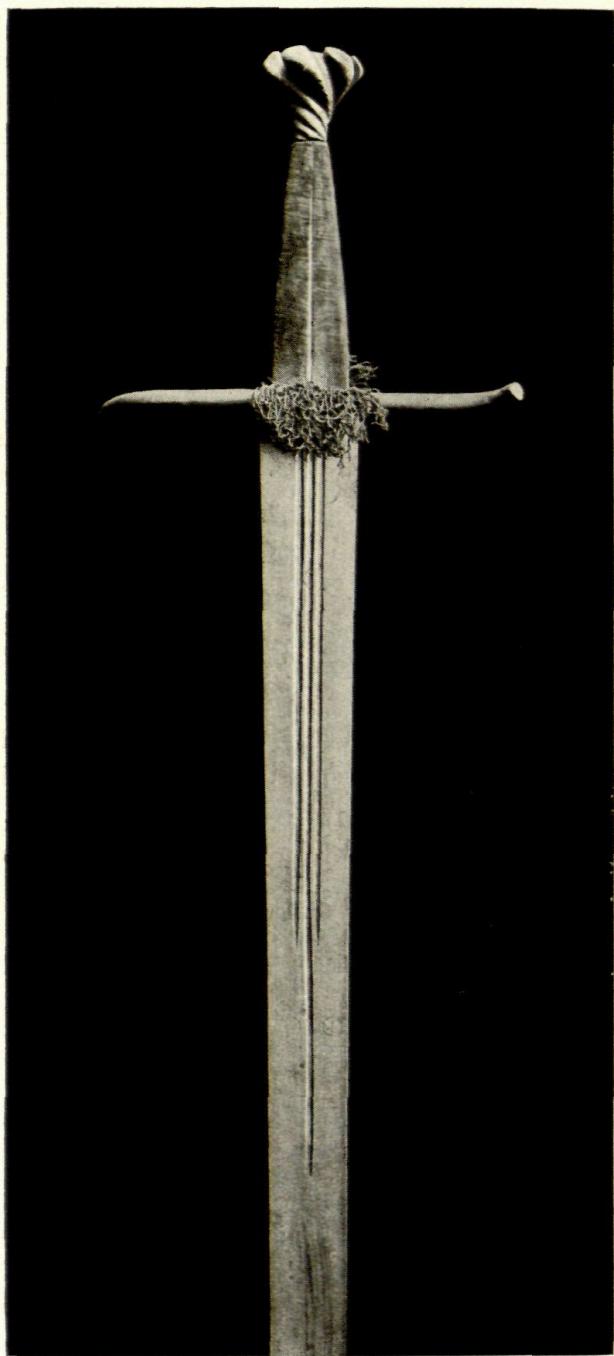


ESPADA CATALANA DE «PASSOT».  
QUE SE LLEVABA EN LA SILLA DEL CABALLO



ESPADA DE CRUZ CAÍDA.  
ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS

A veces de su puño colgaban una pequeña rodelia que empuñaban con la mano izquierda para la defensa. Los montantes fueron las primeras espadas en que apareció un gavilán debajo de la cruz para meter el dedo índice, y sujetar mejor así el arma. Pronto empezó a retorcerse en alto el brazo correspondiente de la cruz o guarda para proteger mejor el guantelete. Medida de natural prudencia.

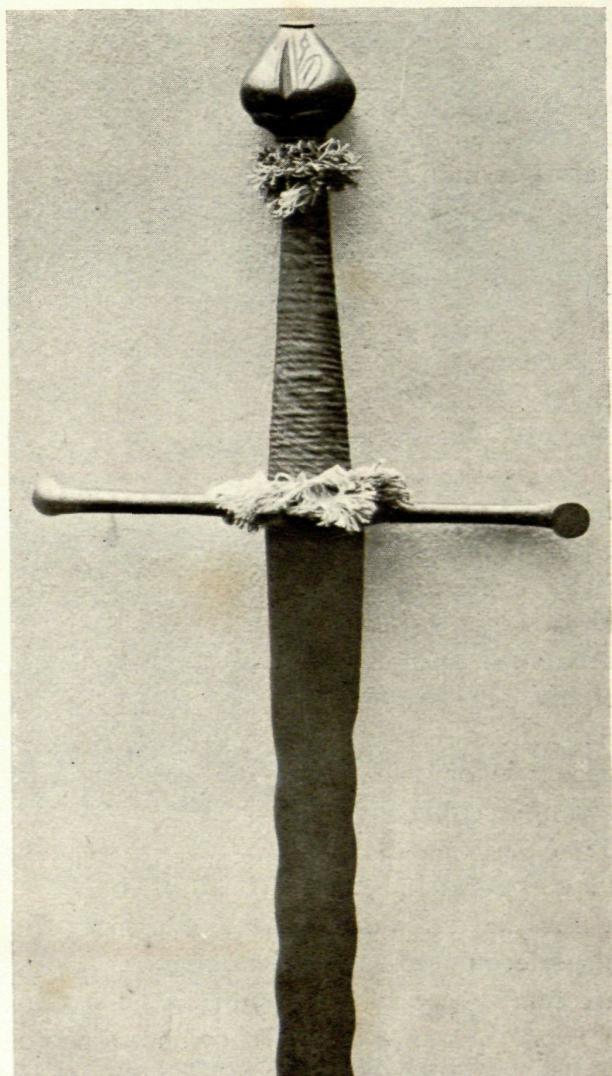


ESPADÓN DE JEFE DE LANSQUENETES.  
ÉPOCA DE CARLOS V

*Braquemarts, Brets, Arandós,* y otras espadas cortas, también fueron usadas por los hombres de arma de Axtu, y por los ballesteros. Llegado el siglo xv, y con la influencia árabe española, las espadas se modificaron. Los brazos de la cruz, ya retorcidos hacia abajo, y con dos gavilanes, se prolongan más en su caída, se ensanchan y se taladran, estrechándose algo ya la hoja. El pomo, en gene-

ral, se vuelve calado, y adopta la forma llamada de llave. El vaciarse las guardas y el pomo tribulado, con grandes agujeros, tiene dos objetos, el de aligerar su peso, pues la hoja vaciada por canales o más estrecha no es ya tan pesada; y el de coger la punta de la espada contraria, y romperla en su quite.

Las hojas de las espadas que anteriormente eran de sección cuadrangular en losange aplanado o de grano de trigo, con un nervio en cada cara, para hacerlas duras, a fin de pasar las mallas, se aligeran también, y empiezan a tener canales, — uno, tres o más —, como para facilitar la salida de la sangre del cuerpo que van a herir, y así entran más fácilmente. A partir de aquí, sólo se conser-



ESPADÓN

van duras las hojas triangulares o cuadrangulares, más estrechas y largas como espadas de desafío. Estas hojas duras se llaman *estoque*s, del alemán *stok*, palo, y en español *verduguillos* cuando son extensivamente delgadas y largas. Aquí hace su aparición el *espadón* o *mandoble* —confundido en general por los cómicos, con el montante o espada de arzón. — Según un tratadista alemán, en los países germánicos existía ya el *mandoble* desde el siglo XII. Los más antiguos que hemos visto en los museos de Munich, Augsburgo, Nuremberg, Mainz, y en los de Suiza, Italia, Francia y España, se remontan a principios de 1400. Se extiende su uso, y se organizan secciones de *landsquenettes* con espadón

a fines del XV, y dura todo el XVI, hasta que el perfeccionamiento de la infantería con el arcabuz hace ya inútil esta arma. El *espadón* o *mandoble* tiene la altura del hombre que lo lleva. Y su cruz, la anchura de su pecho y espaldas. El pomo acostumbra a ser cilín-

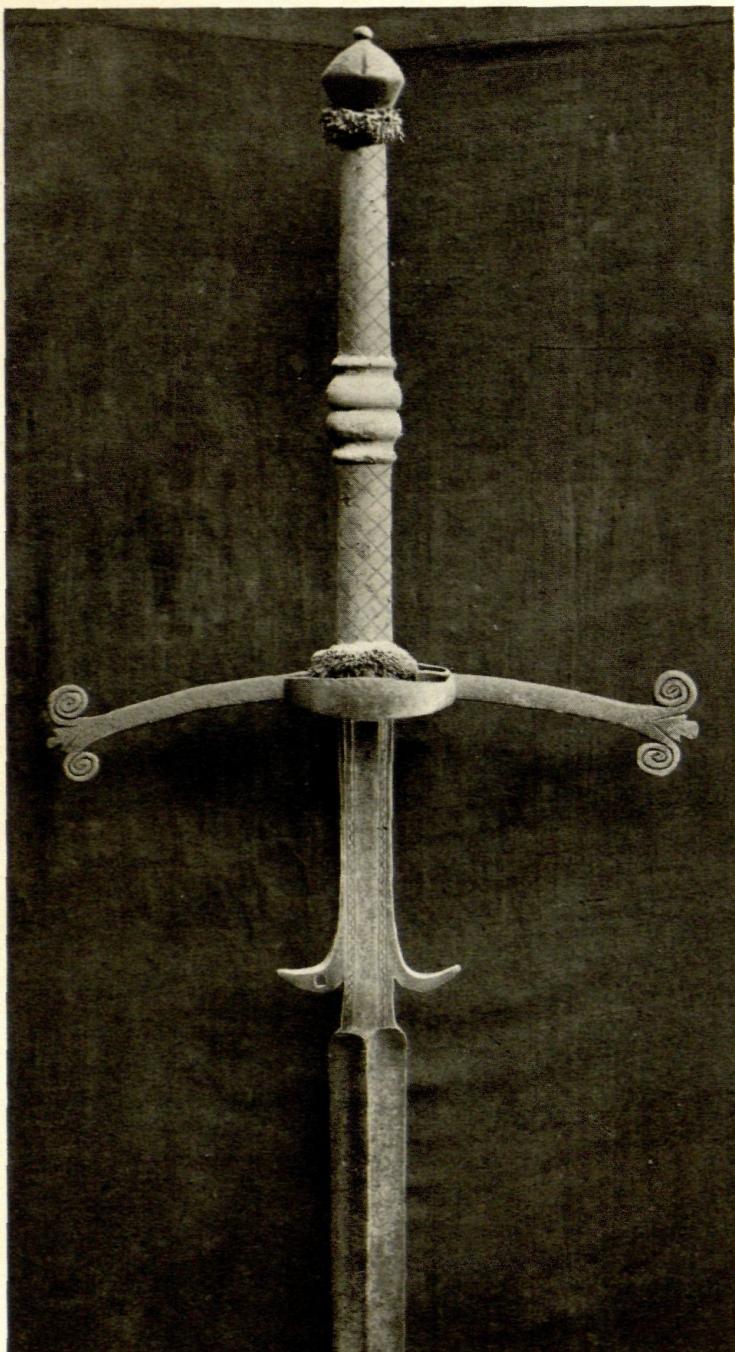
drico de cono truncado o de bola y en medio del mango hay dos ranuras que marcan la división del sitio en que han de ponerse cada mano. Al principio son de cruz sencilla; luego esta se termina con flores de lis u otros adornos, y algunas se retuercen. Otras adquieren gavilanes o anillos protectores de las manos. En la hoja, pronto aparecen, en la parte alta, al terminarse el *talón* o *recazo*, dos salidas en forma de media luna para detener el espadón del contrario en los quites.

La influencia del espadón sobre la espada tiene por consecuencia el que esta, a ambos lados de la cruz, en el centro, o inmediatamente debajo del puño, tenga uno o dos anillos para detener el arma del adversario.

Se les añade, para taparlos, placas de acero en forma de hojas de malvas o conchas.

Como se ve por lo expuesto, el estudio de las armas utilizadas por el hombre es de sumo interés.

POMPEYO GENER +



MANDOBLE DEL SIGLO XV