

LOS GRANDES TEMAS DEL  
ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA

II

CRISTO EN EL  
EVANGELIO

Library of The Theological Seminary

PRINCETON · NEW JERSEY



NB050

.G75

v.2





Digitized by the Internet Archive  
in 2014

LOS GRANDES TEMAS  
DEL ARTE CRISTIANO  
EN ESPAÑA

# BIBLIOTECA

DE

## AUTORES CRISTIANOS

BAJO LOS AUSPICIOS Y ALTA DIRECCION DE  
LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

LA COMISION DE DICHA PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD ENCARGADA DE LA  
INMEDIATA RELACION CON LA B. A. C.,  
ESTA INTEGRADA EN EL AÑO 1950  
POR LOS SEÑORES SIGUIENTES:

### PRESIDENTE:

Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Fr. FRANCISCO BARBADO  
VIEJO, O. P., *Obispo de Salamanca y Gran Canciller  
de la Pontificia Universidad.*

**VICEPRESIDENTE:** Ilmo. Sr. Dr. GREGORIO ALASTRUEY,  
*Rector Magnífico.*

**VOCALES:** R. P. Dr. AURELIO YANGUAS, S. I., *Decano de  
la Facultad de Teología;* R. P. Dr. Fr. SABINO ALON-  
SO, O. P., *Decano de la Facultad de Derecho;*  
R. P. Dr. Fr. JESÚS VALBUENA, O. P., *Decano de la  
Facultad de Filosofía;* R. P. Dr. Fr. ALBERTO COLUN-  
GA, O. P., *Catedrático de Sagrada Escritura;* Reve-  
rendo P. Dr. BERNARDINO LLORCA, S. I., *Catedrá-  
tico de Historia Eclesiástica.*

**SECRETARIO:** M. I. Sr. Dr. LORENZO TURRADO, *Profesor.*

LA EDITORIAL CATOLICA, S. A. — APARTADO 466

MADRID • MCML

✓  
LOS GRANDES TEMAS  
DEL  
ARTE CRISTIANO  
EN ESPAÑA

ORDENACION DE LAS OBRAS MAESTRAS POR TEMAS RELIGIOSOS,  
A CARGO DE UNA COMISION DE  
PROFESORES UNIVERSITARIOS

TOMO SEGUNDO

W

# LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA

## Serie I.—CRISTOLÓGICA

- VOLUMEN 1.<sup>o</sup>—Nacimiento e infancia de Cristo.  
— 2.<sup>o</sup>—Cristo en el Evangelio.  
— 3.<sup>o</sup>—La Pasión de Cristo.  
— 4.<sup>o</sup>—Vida gloriosa de Cristo.

## Serie II.—MARIANA

- VOLUMEN 5.<sup>o</sup>—La Inmaculada Concepción.  
— 6.<sup>o</sup>—Niñez y adolescencia de la Virgen María.  
— 7.<sup>o</sup>—La Virgen Madre en la Escultura.  
— 8.<sup>o</sup>—La Virgen Madre en la Pintura.  
— 9.<sup>o</sup>—La Virgen Dolorosa.  
— 10.—Tránsito, Asunción y Coronación de María Santísima.

## Serie III.—HAGIOGRÁFICA

- VOLUMEN 11.—San José, Santa Ana y San Joaquín.  
— 12.—El franciscanismo en el Arte.  
— 13.—Representación artística de Santiago.  
— 14.—Representación artística de los Santos españoles.  
— 15.—Santas Mártires y Santas Vírgenes.  
— 16.—El Precursor, Apóstoles y Discípulos de Cristo.  
— 17.—Representación artística de los Ángeles.

I  
SERIE CRISTOLOGICA

TOMO II

CRISTO  
EN EL  
EVANGELIO

✓  
POR EL PROF.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID Y DECANO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS; SUBDIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO DE LAS REALES ACADEMIAS DE LA LENGUA, DE LA HISTORIA Y DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

MADRID • MCML

NIHIL OBSTAT:

LIC. LORENZO VICENTI,  
*Censor.*

IMPRIMATUR:

✠ JOSÉ MARÍA,

*Obispo aux. y Vic. genl.*

Madrid, 9 diciembre 1950.

# I N D I C E G E N E R A L

	<i>Págs.</i>
PRELIMINAR ... ..	3 *
NOTAS PREVIAS ... ..	5 *
PARTE I.— <i>Año primero de la vida pública de Jesús</i> ... ..	13 *
I.—El bautismo ... ..	13 *
II.—Las tentaciones en el desierto ... ..	22 *
III.—La refacción de Jesús por los ángeles ... ..	25 *
IV.—Las bodas de Caná ... ..	26 *
V.—La expulsión de los mercaderes de las gradas del templo ... ..	31 *
VI.—El paso de Jesús cerca del Bautista ... ..	34 *
VII.—Jesús y la samaritana ... ..	35 *
VIII.—La predicación ... ..	36 *
IX.—La vocación de los Apóstoles y la pesca milagrosa ...	38 *
X.—Las curaciones ... ..	40 *
XI.—La vocación de San Mateo ... ..	42 *
PARTE II.— <i>Año segundo de la vida pública de Jesús</i> ... ..	45 *
I.—Curación del paralítico de la piscina y del hombre de la mano seca ... ..	45 *
II.—Curación del siervo del Centurión ... ..	48 *
III.—La resurrección del hijo de la viuda de Naím ... ..	49 *
IV.—La pecadora unge al Señor ... ..	50 *
V.—Prosiguen los milagros y la predicación ... ..	54 *
VI.—Tres milagros más ... ..	56 *
VII.—La multiplicación de los panes y de los peces ...	58 *
VIII.—Jesús camina sobre las aguas. Desconfianza de San Pedro ... ..	60 *
PARTE III.— <i>Año tercero de la vida pública de Jesús</i> ... ..	63 *
I.—La mujer cananea ... ..	63 *
II.—La entrega de las llaves a San Pedro ... ..	64 *
III.—La transfiguración ... ..	66 *
IV.—Pasajes no representados y representaciones no identificables ... ..	72 *
V.—Cristo en casa de Marta y de María ... ..	73 *
VI.—El perdón de la mujer adúltera ... ..	75 *

	<i>Págs.</i>
VII.—La curacion del ciego de nacimiento ... ..	76
VIII.—Tres parábolas: el buen pastor, el hijo pródigo y el pobre Lázaro ... ..	78 *
IX.—La resurrección de Lázaro ... ..	83 *
X.—Al acercarse la Pascua ... ..	86
XI.—La despedida de la Virgen María ... ..	89
XII.—La entrada en Jerusalén ... ..	92 *
XIII.—La predicación en el templo ... ..	95 *
XIV.— Preparativos de la última cena ... ..	100 *
FINAL ... ..	105 *
INDICE DE PERSONAS CITADAS ... ..	109 *
INDICE DE LÁMINAS ... ..	115 *

# CRISTO EN EL EVANGELIO



# P R E L I M I N A R

*Este segundo tomo de LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA continúa el que publiqué hace dos años El Nacimiento y la Infancia de Cristo. Entre medias, por mayor diligencia de su autor, D. José Camón Aznar, salió el tercero: La Pasión de Cristo.*

*El título del presente: Cristo en el Evangelio—acordado cuando se planeó la serie—acaso suscite en algún lector el recelo de si será indicador de que los demás no se ajustan al relato evangélico. Aunque obvia, se hace la aclaración de que, en lo esencial, e incluso en casi todos los pormenores, los artistas han seguido el texto canónico. Si en la narración literaria y artística del nacimiento y de los primeros años de la vida del Salvador se advierte influencia de los Apócrifos, éstos callan ante lo explícito de los auténticos desde el Bautismo hasta la Ascensión y pierden, en absoluto, su papel de fuentes supletorias que, no siempre con aguas turbias, desempeñan para el conocimiento de la infancia del Señor. Se ha preferido el enunciado Cristo en el Evangelio, por muy comprensivo, al usual y menos poético Vida pública de Cristo.*

*Abarca nuestro estudio las representaciones del Salvador desde su bautismo en el Jordán hasta la entrada en Jerusalén. En rigor, debiera incluirse La última Cena, puesto que la Pasión no comienza, propiamente, hasta la Oración en el huerto de Getsemaní; pero el autor del tomo tercero hubo de iniciarlo con la institución de la Eucaristía. Un tan docto arqueólogo como el doctor M. Trens, en su libro El arte en la Pasión de Nuestro Señor (Barcelona, 1945), hace arrancar su estudio de La entrada en Jerusalén; dígame en prenda de imparcialidad.*

*Para evitar reiteraciones inútiles me remito, acerca de las directrices de este trabajo, al Preliminar del volumen precedente. Seguiré en éste la misma marcha.*

*Si al tratar del nacimiento y de la infancia del Salvador se advirtió desproporción en el número de las representaciones plásticas entre los diversos pasajes, mayor diferencia se encontrará en el desarrollo del libro presente. El Bautismo y La resurrección de Lázaro dieron inspiración para innumerables obras de arte: síguenles Las bodas de Caná, La Transfiguración y La entrada en Jerusalén. De los demás hechos de la vida de Jesús anteriores a La última Cena, la cuantía de las representaciones es menos abundante: de varios hay en España ejemplos escasos, cuando no únicos: de alguno no he sido capaz de encontrar muestra; sirva esta confesión para que se me rectifique, con ganancia para el acervo riquísimo de nuestras artes figurativas; ganancia, sobre todo, en densidad, por lo vivificadora que ha sido, es y será, para el espíritu y para las formas, la inspiración evangélica.*

*Aunque habrá quien piense que la interpretación plástica de las parábolas introducidas por Cristo en la predicación no entra en su iconografía, fuera absurdo prescindir aquí de ellas, pues si la figura adorable del Rabí de Galilea no suele aparecer cuando se representan artísticamente, tales ejemplos fueron forjados y dichos con tanto vigor formal, que su traducción gráfica por pintores y escultores muéstranos cómo comprendían las palabras, tan plásticas, del Divino Maestro.*

*Otra prevención ha de hacerse: en los períodos de plenitud del arte pictórico, como el siglo XVII, escasean las representaciones de los pasajes evangélicos, si se exceptúa el Bautismo; porque ya el insigne iconólogo francés M. Emile Mâle observó cómo los artistas barrocos prefirieron pintar visiones y éxtasis en vez de los hechos milagrosos de Jesús.*

*Para cabo de esta Advertencia, téngase por reiterada la sujeción de cuanto se lea en estas páginas al magisterio supremo de la Iglesia Católica.*

Madrid-octubre de 1950.

# NOTAS PREVIAS

LOS DIECIOCHO AÑOS DE VIDA OCULTA.—Tras el relato por San Lucas del hallazgo de Jesús en el Templo, discutiendo con los Doctores, consigna el evangelista:

«Y descendió con ellos [sus Padres] y vino a Nazaret, y les estaba sujeto. Y su Madre guardaba todas estas cosas en su corazón. Y Jesús crecía en sabiduría y en edad y en gracia delante de Dios y de los hombres»<sup>1</sup>.

El texto, hermoso, pero impreciso, es el único que de modo auténtico pinta la vida de Cristo a lo largo de dieciocho años. Medítese en lo extraño que resulta comprobar que la fantasía devota apenas haya intentado llenar ese lapso con hechos y prodigios verosímiles. Los mismos Evangelios apócrifos callan. Dos—los llamados *Historia copta* e *Historia árabe de José el carpintero*<sup>2</sup>—tienen como asunto el relato, puesto en boca de Jesús y dirigido a los Apóstoles, de la vida y muerte del Santo Patriarca. La trascendencia artística de tal narración se redujo a las representaciones del tránsito al que asisten la Virgen y Jesús, ya adulto. Su estudio corresponde al volumen IX de nuestra serie.

Los escritores ascéticos tampoco aventuran explicaciones sobre los años de la vida oculta; en el tomo precedente, al final, aduzco lo que escribe el P. Fernando de Valverde que, desde luego, abría senda fácil y grata para la

<sup>1</sup> Cap. 2, 51-52. Igual que en el volumen anterior, cito por *Los Santos Evangelios: Vida y doctrinas de Nuestro Señor Jesucristo según los evangelios concordados con gráficos, notas explicativas e índices, por el... doctor don ISIDRO GOMÁ Y TOMÁS, Cardenal arzobispo de Toledo...* (Barcelona, Ed. Casulleras, 1943). Es la 6.<sup>a</sup> edición.

<sup>2</sup> Publicadas en *Los Evangelios apócrifos*, traducción, introducción crítica y notas de E. GONZÁLEZ BLANCO (Madrid, Librería Bergua, Biblioteca de Bolsillo, sin año). Estas *Historias* citadas en el t. III. Ya se advirtió en el tomo anterior (p. 12) la mácula grave de esta publicación.

imaginación de los españoles, pero que éstos no quisieron explorar:

«Dispuso [Cristo] su modo de vivir en la casa de sus Padres, formando de ella un monasterio y en él las leyes substanciales del estado religioso, observando estrecha pobreza, virgen castidad y exacta obediencia a sus padres, empleando aquel retiro en ejercicios de ayuno y oración; acompañando de profunda humildad estas virtudes»<sup>3</sup>.

En esta dirección se inspiraron quienes pintaron a Jesús en hábito de sacerdote; debe recordarse la frecuente representación originada por las revelaciones de la venerable vallisoletana doña Marina de Escobar (1554-1633), que biografió con prosa admirable el P. Luis de la Puente, de la Compañía de Jesús<sup>4</sup>.

Lo dicho explica la carencia de representaciones del Salvador, pasada su primera adolescencia—los doce años que tenía cuando discutió en el Templo—y en la plenitud vital cuando comienza su misión, según el cálculo más recibido, hacia el otoño del año en que cumplía los treinta, que se supone sería el 778 de la fundación de Roma<sup>5</sup>.

Las veces en que, excepcionalmente, se figura a Jesús en el taller del carpintero—por ejemplo, en el cuadro de Espinosa del Museo de Valencia<sup>6</sup>—no se pueden citar como interpretaciones distintas, en realidad, de las de los años anteriores.

Es, pues, la fisonomía y el porte de Jesús adulto, constituido su tipo morfológico, lo que tenemos que estudiar, según lo concibieron y representaron los artistas a lo largo de casi dos mil años.

CÓMO ERA JESÚS.—Estimo inexcusable dar noticia somera de una cuestión iconográfica ardua que, para mayor gloria de Dios y esplendor del arte cristiano, hubo de zanjarse a tiempo.

Me refiero a la suscitada por escritores eclesiásticos de antigüedad, virtud y autoridad grandes, sustentadores de la tesis de la fealdad física de Cristo. El empeño de realzar el espíritu sobre la carne—heno que se seca, sombra que se desvanece—, la lucha contra la sensualidad pagana, fundamentaron la arriesgada afirmación, que puso en peligro gravísimo al arte cristiano incipiente.

<sup>3</sup> FRAY FERNANDO DE VALVERDE, *Vida de Jesuchristo nuestro Señor Dios* (Lima 1647).

<sup>4</sup> *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de Escobar* (Valladolid 1665). El P. de la Puente había sido su confesor. Fundó la Venerable la Reforma de Santa Brigida.

<sup>5</sup> I. GOMÁ, ob. cit., p. 26.

<sup>6</sup> El cuadro de Espinosa fué publicado en la *Gazette des Beaux Arts* (1946, marzo).

Menéndez Pelayo, en la *Historia de las ideas estéticas*<sup>7</sup>, aduce los textos de Clemente Alejandrino en el *Paidagogos* y de Orígenes en su escrito *Contra Celsum*. El primero—que murió antes del año 215<sup>8</sup>—escribió: «No era hermoso [Cristo] con la fantástica hermosura de la carne, sino con la verdadera belleza del alma, que es la caridad, y con la verdadera belleza del cuerpo, que es la inmortalidad.»

Mientras que el segundo—que murió mediado el mismo siglo III—asegura: «Constat quidem Scripturis Iesu corpus fuisse aspectu deforme». La única base bíblica para tal aserto es el dicho profético de Isaías, que traducen así el Padre Bover y Cantera:

«No tiene apariencia ni belleza para que nos fijemos en él ni aspecto para que en él nos complazcamos»<sup>9</sup>.

La desventurada idea prendió en otros apologistas como San Cirilo de Alejandría, San Justino, San Cipriano, San Basilio y apunta hasta en el mismo San Agustín. No hay que decir que Tertuliano la extremó; con su fogosidad e ímpetu, llega a emplear la expresión: «ignobili aspectu eius...»<sup>10</sup>

Enfrente se situaron, con decisión, San Jerónimo, San Gregorio Niseno—† en 395—, San Juan Crisóstomo—† en 407—, y Teodoreto de Cyra—† hacia 460—; por fin, San Juan Damasceno—† en 749—, consigna:

«Se representó [a Cristo] tal como lo habían pintado los historiadores antiguos: con cejas juntas, ojos hermosos, nariz larga, cabellos rizados, cuerpo inclinado hacia adelante, rostro juvenil, barba negra, tez color de trigo, que era también la de su Madre; dedos largos»<sup>11</sup>.

El tipo así descrito ya no había de modificarse, radicalmente, jamás.

En las más antiguas representaciones romanas y ravenateses—algún sarcófago, algún mosaico, el relieve de las puertas de Santa Sabina...—figúrase a Jesús adulto sin barba; mas no se generalizó este uso<sup>12</sup>. En tanto de siglo

<sup>7</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...* (Madrid, Edición Nacional, 1940), t. I, pp. 145-9.

<sup>8</sup> BERTHOLD ALTANER, *Précis de Patrologie* (Mulhouse, Eds. Salvator, 1941); tomo de este libro las fechas de los Padres.

<sup>9</sup> *Sagrada Biblia*, versión crítica... (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947).

<sup>10</sup> En *De carne eius*, citado por MENÉNDEZ PELAYO, ob. cit., t. I, p. 148.

<sup>11</sup> SAN JUAN DAMASCENO; la descripción de Jesús léese en el *Dictionnaire d'Archeologie chrétienne*, dirigido por Dom Cabrol, t. VIII, 1.º, c. 195.

<sup>12</sup> Veremos llega al siglo XI, bien que alternando con el rostro barbado desde los siglos V y VI, aun en el mismo monumento; por ejemplo, en San Apolinar, de Ravena (BRÉHIER, *L'art chrétien...* (París 1928), pp. 72-3).

a siglo, de arte a arte, se transmite el tipo iconográfico que todos reconocemos, a veces, hasta sin atributos. ¿Por qué caminos la figura de Jesús se mantiene constante, salvando fronteras y milenios?

Es obligado dar alguna noticia del Santo Sudario:

Guárdase la reliquia llamada «il Santo Sindone», venerada en Turín, en la capilla de la Catedral. Su historia documentada se sigue desde 1087 y pertenece a la familia de Saboya desde mediados del siglo XV. Es un lienzo fino de 4,10 m. de largo por 1,40 de ancho y conserva dos huellas producidas por vapores exhalados por un cuerpo muerto sobre la mezcla de áloe y mirra con sangre, de la parte anterior y de la posterior de un cadáver, cuya estatura medía 1,77<sup>13</sup>.

No puede omitirse la referencia a la labor apasionante de un hombre de ciencia, Paul Vignon, que durante muchos años ha estudiado, por todos los procedimientos científicos, el Santo Sudario.

El profesor francés mencionado ha consagrado su vida al análisis, y a lograr la reproducción fotográfica exacta, reavivada en lo posible, de la santa imagen. La Iglesia no ha definido solemnemente su autenticidad; pero ha aprobado los trabajos realizados y mantiene en culto la reliquia.

<sup>13</sup> PIERRE MORNAND, *Le visage du Christ... précédé de Jésus était-il beau?*, par FRANÇOIS MAURIAC (Paris, Bibliothèque Française des Arts, 1939); es libro de escaso texto y abundantes y excelentes ilustraciones. Sobre el Santo Sudario se han dado recientemente algunas informaciones. Al fotografiarlo el 1898 Secondo Pia, observó con asombro en el negativo una imagen positiva, esto es, que la figura era un «negativo». En 1931, el fotógrafo Giuseppe Eurie reveló centímetro a centímetro el lienzo. El profesor Vignon, tras largos trabajos en un laboratorio de la Sorbona, dedujo que la imagen se formó naturalmente por los vapores emanados por el cuerpo, determinantes de reacciones químicas; por ejemplo, los vapores amoniacales del sudor producido por torturas físicas. El profesor Cardiglia, de la Universidad de Nápoles, experimentó con sudarios perfumados con óleo y mirra sobre cadáveres sepultados, y opina que bastó el contacto para producir la imagen; en cambio, el profesor Masera dice que la ciencia carece de medios para explicar el hecho. El cirujano Barbet cuenta en el Sudario las huellas de quinientas heridas, entre ellas las de los cuatro clavos, la corona de espinas y la del costado. Constataciones tan asombrosas aguardan la definición suprema; aunque no llegase a ser formulada, los estudios hechos acrecen extraordinariamente la venerabilidad de la reliquia y refuerzan el valor iconográfico del documento único. Cuenta España con bibliografía, bien que de segunda mano, acerca de este apasionante tema: M. HERNÁNDEZ VILLAESCUSA: *La Sábana Santa de Turín* (Barcelona 1903); P. BARBET: *Las cinco llagas de Cristo. Estudio anatómico y experimental. Prólogo del Dr. Enriquez de Salamanca* (Madrid 1950); T. LERGA LUNA y L. LÓPEZ GÓMEZ: *La herida del Corazón de Jesús y el Santo Sudario* (Biblioteca Sindoniana, número 7).

Si intentásemos, en vano, prescindir del valor emotivo del Santo Sudario y lo mirásemos sólo desde un punto de mira iconográfico, habría que repetir las frases de François Mauriac en su ensayo *Jésus était-il beau?*:

«Lo extraño es que, por una filiación misteriosa, casi todas las imágenes de Cristo triunfante que inventaron los pintores, desde las primeras efigies bizantinas hasta los Cristos de Giotto y del Angélico, de Rafael, de Tiziano o de Quintin Metsys, proceden de este misterioso dibujo sepultado en el Santo Sudario, y del cual ninguno de los innumerables artistas que lo reprodujeron ni sospechaban la existencia»<sup>14</sup>.

En la lámina primera del presente libro se reproduce el rostro impreso en el Santo Sudario. En materia tan grave sólo la recogida de los textos y noticias que preceden puede ser permitida al profano. Añádase, tan sólo, que en el rostro están patentes así la tumefacción de las mejillas, producida por los golpes, como quizá la fractura de la nariz, causas deformantes, y, sin embargo, la nobleza y hermosura de la faz cautivan a cuantos la contemplan.

Por mera curiosidad iconográfica, pues alguna huella pictórica se encuentra en España, haré referencia a la tradición, que data por lo menos del siglo III, en que ya la recoge Eusebio de Cesárea, y que difundió Jacopo de Vorágine en la *Leyenda áurea*, lectura frecuente en el siglo XV y en el XVI de escritores, artistas y devotos. Refiérese que Abgar, rey de Edesa, hubo de escribir a Nuestro Señor Jesucristo y, como quisiese conocerle, le envió un pintor, el cual, cuando vió el resplandor de su rostro, fué incapaz de retratarle; tomó entonces el Señor un lienzo de hilo que llevaba, y se lo pasó por la cara, para que en él quedase su imagen; recibidos el retrato y la carta de Jesús por el rey, curáronle de la lepra que padecía. La historia dió asunto a una de las preciosas tablas pintadas por Luis Borrásá para el retablo de Santa Clara de Vich, y que acabó en 1414. Origináronse en esta leyenda los Santos Rostros de Jesús no ensangrentados; así como los que lo están nacieron del relato, no evangélico, pero más creído, de la Verónica que enjugó la faz del Señor en el camino del Calvario. Acerca de todo esto léase el estudio de Mosén José Gudiol: *Las Verónicas*, publicado en «Vell y Nou» (abril de 1921).

PLAN DEL LIBRO.—Desembarazado el campo de nuestro estudio con las notas precedentes, señalaré las divisiones con que conviene desarrollarlo.

<sup>14</sup> MORNAND, ob. cit., p. 11.

Al seguir, como en el tomo I, la obra preciosa del Cardenal Gomá *Los Santos Evangelios*, para el orden de los pasajes de la vida de Jesús y para los textos que los narran, debo acomodar a su división por años el material gráfico allegado; pues ya insinué que hay sucesos de la historia evangélica carentes de traducción plástica en España; aun tomado el concepto con la amplitud de incluir las obras que aquí se ejecutaron y las que aquí se conservan, o de aquí salieron.

En tres partes, correspondientes a los años de la misión del Redentor, queda dividido el presente estudio; y cada una se subdividirá en el número de capítulos que el reparto requiera.

LOS CICLOS DE REPRESENTACIONES.—Una objeción se ha hecho al orden de las láminas en el tomo I. Hay quienes hubiesen preferido ver agrupadas las tablas de un mismo retablo, las miniaturas de un mismo códice, cuando su serie relata episodios sucesivos de la vida de Cristo. No cabe duda que, artísticamente, ganaría el libro y que sería más provechoso su repaso para comprender mejor el desarrollo pictórico, etc.; pero no me decido a adoptar la innovación, porque pienso que el aspecto iconográfico debe estar sobre todos en esta publicación. Además, mediante los índices, cada cual puede recomponer el conjunto de cada ciclo a bien poca costa.

Citaré, por lo abundantes en pasajes del período evangélico que aquí se estudia, el gran retablo de la Catedral vieja de Salamanca, obra de Nicolás Florentino de mediados del siglo XV<sup>15</sup> y el políptico de la Reina Católica, que hubo de constar de cuarenta y seis asuntos y del que hoy resta poco más de la mitad<sup>16</sup>. Ya del siglo XVI debe recordarse la serie de tableros de Felipe de Borgoña, de su taller y de un continuador ya barroco en la sillería del coro de Burgos, donde no menos que docena y media de relieves narran pasajes de la vida de Jesús entre el Bautismo y la última Cena<sup>17</sup>.

Téngase presente respecto a otros reparos—sin duda merecidos—hechos al volumen precedente, que un libro no agota nunca las facetas múltiples de un tema; desarró-

<sup>15</sup> M. GÓMEZ-MORENO y quien esto escribe: *El retablo de la Catedral vieja de Salamanca* (Madrid 1928), tirada aparte de «Archivo Español de Arte y Arqueología».

<sup>16</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El retablo de la Reina Católica* (Madrid 1930), tirada aparte de «Archivo», que también publicó en 1931 *Addenda et corrigenda* a dicho estudio; véase del mismo: *Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica* (Madrid 1950).

<sup>17</sup> E. TORMO Y MONZÓ, *Algo más sobre Vigarni*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1914), pp. 280-5.

llalo desde un punto de vista personal: si su autor procura acomodarse a criterios diversos, crecen los riesgos para un malogro.

El anhelo que inspira estas páginas no es otro que el de informar al devoto y al curioso, y abrir perspectivas a quienes deseen profundizar en materia casi virgen entre españoles. Todo lo demás—crítica, amenidad, erudición—se sacrifica a aquel designio; se ha querido, asimismo, lograr la mayor claridad expositiva, siguiendo el orden establecido en el volumen precedente, aun a trueque de hacer más fatigosa la lectura de éste por el número de temas, que casi triplica la veintena, que hubo de estudiarse al tratar de la *Natividad e Infancia de Cristo*.

Para que el lector juzgue por sí mismo, extracto en cada pasaje el texto sagrado, que deberá contrastar con las obras de arte reproducidas; hallará en ello provecho y gusto y hasta advertirá particularidades que el autor calló por evitar prolijidad, o de las que no llegó a percatarse.



# P A R T E I

## AÑO PRIMERO DE LA VIDA PÚBLICA DE JESUS

### I. EL BAUTISMO

No incluye el Cardenal Gomá el Bautismo ni los hechos realizados hasta después del primer milagro dentro del año inicial de la misión del Salvador y los agrupa bajo el título *Período de preparación*, para el objeto del libro resulta más práctico no separarlos.

Cuanto concierne a la aparición del Precursor y a sus predicaciones, historiadas por San Lucas, San Marcos y San Mateo, tendrá lugar adecuado en el tomo XVI de esta serie.

Al caso presente importa ya el pasaje evangélico que sigue:

«... como recibiese el bautismo todo el pueblo, entonces vino Jesús de Galilea, de Nazaret, al Jordán hacia Juan para ser bautizado por él mismo. Mas Juan se lo impedía diciendo:

—*Yo debo ser bautizado por ti y ¿tú vienes a mí?*

Y, respondiendo, Jesús le dijo:

—*Deja ahora, porque así conviene que cumplamos toda justicia.*

Entonces lo dejó. Bautizado, pues, Jesús, al punto alzóse del agua. Y he aquí que estando orando se le abrieron los cielos y vió al Espíritu de Dios que descendía en figura corporal, como paloma que venía sobre sí y que se ponía sobre Él...

Y el mismo Jesús comenzaba a ser como de treinta años»<sup>18</sup>.

Lo puntual del texto evitó vacilaciones y extravíos a los artistas, y por eso, fuera de la crucifixión, acaso no haya pasaje de la vida de Cristo representado con más constante uniformidad. Tanta, que confieso no me explico las dudas de Bréhier ante el fresco de la cripta de Lucina en el cementerio de Calixto, que se data a fines del siglo I, o a comienzos del II, donde un hombre a la orilla de un río tiende la mano a un adolescente para ayudarle a salir del agua, mientras que un pájaro vuela en el aire. Parece que deba tenerse por la más antigua representación del Bautismo del Señor, puesto que, no ya adolescente, sino infantil, es la figura del Salvador en la cámara de los Sacramentos del mismo cementerio, admitida unánimemente como representación del relato evangélico<sup>19</sup>.

En el siglo IV la escena presenta ya la composición que había de perdurar: en la catacumba de Ponziano, Cristo, adulto, con el agua a la cintura; San Juan con nimbo y cayado y un ángel con un paño que cubre sus manos, y que se explica como desempeñando el papel de paje en la etiqueta imperial, no como portador de la sábana para enjugar a Jesús<sup>20</sup>.

Mas vengamos a los ejemplares españoles.

Si, como se supone, el poema de Prudencio *Dittocheum* compónese de una serie de dobles dísticos como inscripciones o rótulos de pinturas vistas acaso en una iglesia española, tendríamos en el correspondiente al Bautismo el más antiguo testimonio peninsular de la representación<sup>21</sup>. Y en muy poco tiempo posterior será un monumento insigne, el sarcófago descubierto en 1834 en el cerro de Tolmo, cerca de Hellín, y que se guarda en la Real Academia de la Historia. Entre pilastras se figuran diversos pasajes evangélicos: el segundo de la derecha es el que se reproduce, emparejado con *El sacrificio de Isaac* (lám. 2). El escultor conocía su oficio, maneja con destreza el plegar de los ropajes y viste al Precursor con un curioso y desusado indumento corto, pues no parece la zalea acostumbrada<sup>22</sup>.

No encuentro de nuevo la representación del pasaje

<sup>18</sup> El texto básico es el de San Mateo, 3, 3-17 (GOMÁ, ed. cit., página 68).

<sup>19</sup> L. BRÉHIER (ob. cit., p. 44) le hace dudar el aspecto juvenil, mejor de adolescente; pero es que en los primeros siglos hasta como niño se le representa.

<sup>20</sup> L. BRÉHIER, ob. cit., p. 98.

<sup>21</sup> PRUDENCIO, *Carmina* (Roma 1788). Sobre el valor de estos dísticos como documentos arqueológicos, véase M. MENÉNDEZ PELAYO, ob. cit., t. I, p. 299, nota.

<sup>22</sup> J. R. MÉLIDA, *La escultura hispano-cristiana* (Madrid 1908), tirada aparte de *Pequeñas Monografías de Arte*.

en España hasta la *Biblia* llamada de Avila, hoy en la Biblioteca Nacional; en el folio 349 figúranse, juntamente con el Bautismo, episodios anteriores y sucesivos: *Bodas de Caná*, *Purificación* y *Las tres tentaciones en el desierto*. Era el artista ducho en comunicar vivacidad a las escenas; rehuía la verticalidad y la rigidez, y acertaba al agrupar, con un muy libre concepto de las proporciones. No se había publicado, hasta ahora, el Bautismo (lám. 3), que lo practica aquí San Juan por inmersión, pero sí otras ilustraciones, y ninguna acredita mejor lo que va dicho que la *Incredulidad de Santo Tomás*, no superada en exageración expresiva por los delirios modernos<sup>23</sup>.

En cambio, en la pintura mural, la monumentalidad que la condiciona comunica al Bautismo severo juego de masas de color. Son ejemplos impresionantes: la que procedente de Santa Eulalia de Estahon se exhibe en el Museo de Barcelona con las tres figuras de rigor—el ángel que guarda, sin duda, las vestiduras del Señor y, rastro de los tiempos en que se estilaba personificar al genio del río, el letrero JORDANVS—y la de Roda de Isábena (Huesca), menos solemne, pero a la que el pintor ha dado emoción mediante la abertura y frontalidad de los ojos grandes: el Bautista tiene las manos sobre el Señor desnudo (lámina 4)<sup>24</sup>.

Para no abrumar al lector en tema tan abundante en ejemplos, sólo de pasada mencionaré el relieve de la portada de la Catedral de Toledo, donde se pormenoriza el Nacimiento y la Infancia de Jesús (lám. 2 del tomo precedente), mientras, con muy desproporcionado reparto, se relata en cuatro relieves el milagro de las bodas de Caná. El escultor sumergió a Jesús hasta la cintura en las ondas del Jordán, densas y picadas; el Bautista, que con un vaso echa el agua por la cabeza de Jesús, y el Ángel viste hopalandas amplias (lám. 5). Es muy similar la escena en el sepulcro de D. Gonzalo de Mena en la Catedral de Sevilla (lám. 13).

La fijeza en los datos suministrados por los Evangelios sujeta la fantasía de los artistas y, debido a esta causa, ya señalada, la narración plástica del pasaje apenas presenta variantes, fuera de las técnicas. Anotaré, sin embargo, algunas:

<sup>23</sup> Sobre la Biblia de Avila: J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición de códices miniados españoles* (Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929), pp. 185-6.

<sup>24</sup> El *Bautismo* de Estahón lo publicó CH. R. POST, *A history of Spanish Painting* (Cambridge, Mass, 1930), t. I, pp. 114-5, fig. 11. El fresco de Roda, estudiado por W. S. COOK, *Romanesque Spanish Mural Paintings* (New York 1929), tirada aparte de «The Art Bulletin».

En la tabla, de fines del siglo XIV, de San Juan del Barranco (Teruel), los ángeles asistentes son tres, el Precursor lleva nimbo poligonal, distintivo, casi constante, en el arte levantino de los bienaventurados de la Ley mosaica; falta la Paloma del Espíritu Santo y se pinta el cielo estrellado en pleno día; un pormenor, que no sé explicar, es la fuente dentro de la gruta, en la orilla del río (lám. 6). Del mismo tiempo habrá de ser la pintura del taller de Pedro Serra en Santa María de Manresa (lám. 7), también con el cielo estrellado, y en la que a dos ángeles se añade un testigo o un neófito. Lorenzo Zaragoza, o quien fuese el gran pintor del tríptico del cartujo Fray Bonifacio Ferrer —jurista y compromisario en Caspe, como su hermano San Vicente—, trata con grandiosidad nueva la escena del Todopoderoso, que, rodeado de ángeles, envía el Espíritu Santo al Hijo, quien eleva sus ojos al cielo; el Bautista cae de rodillas ante la intervención divina (lám. 8).

En algún caso, como en la tabla de Luis Borrás del Museo de Barcelona, el número de ángeles asistentes asciende a cuatro, el paisaje adquiere importancia y el Precursor, si bien descalzo, viste túnica ceñida y manto (lámina 10); mientras con zalea y libro aparece en la pintura algo anterior de Albocácer (lám. 12).

Elegancia y esbeltez hacen originales así la tabla de Ródenas (Teruel) (lám. 9) como la de Evol en la Cerdaña, hoy francesa (lám. 11), donde el goticismo florece con delicadeza casi enfermiza.

El gusto por lo episódico y lo pintoresco, patente en las obras de Maestre Nicolás Florentino, frenado por el relato evangélico, tiene que contentarse, al pintar el *Bautismo* en el retablo de la Catedral vieja salmantina, con llenar el fondo desplegando un paisaje variado—río, puente, bosque, monasterio...—donde no falta ni el ermitaño en el hueco de un peñasco (lám. 14). Es de notar que en esta tabla Jesús se inclina ante San Juan, para recibir el bautismo, en tanto en las representaciones precedentes, y en casi todas las siguientes dentro del siglo XV, se muestra el Señor erguido.

La poesía de aquel siglo refleja la perplejidad de San Juan en el trance de administrar el bautismo al Hijo de Dios; Fray Ambrosio Montesino pone en sus labios estas palabras:

¡Oh Señor! ¿Quién será osado,  
sin que caiga de su estado,  
baptizar tu carne munda?  
Dios mío, vete de aquí  
que tiemblo y esté erizado,

porque yo he de ser de ti  
y tú, Rey, nunca de mí  
baptizado <sup>25</sup>.

Este sentimiento tradúcese en muchas pinturas y relieves de entonces mediante la reverencia con que procede el Precursor al bautizar a Jesús, distante de la impasibilidad manifiesta, por ejemplo, en el sepulcro de D. Gonzalo de Mena en la Catedral de Sevilla antes citado (lám. 13) <sup>26</sup>.

En el modo de figurar el rompimiento de gloria se observa constancia en la interpretación del texto evangélico. En la hermosa pintura de Sarrión (Teruel), obra del taller de Rexach (lám. 15), con personajes de proporciones alargadas, se asoma el Padre Eterno entre ángeles que desarrollan el rótulo: *Iste est Filius meus...* Análogo grupo, con ángeles músicos, ocupa la parte superior de la bellísima miniatura flamenca de un manuscrito de la Biblioteca de Palacio (lám. 17) ejecutada con la minuciosidad y la amplitud de paisaje características de la escuela. Flaquea la verdad, que también la sella, en la mucha diferencia de años que separa a Jesús de San Juan—sólo en seis meses más viejo—<sup>27</sup>; error en el que no inciden ni el admirable escultor de estilo nórdico que talló el retablo de la cartuja de El Paular (lám. 18); ni el maestro que trabajó en la de Miraflores, sea o no Juan Flamenco, según piensa Post (lámina 19) <sup>28</sup>; ni los artistas davidianos de la bellísima tabla de la Colección Roda (lám. 20) y del tríptico de Guadalupe (lám. 21); ni el anónimo, quizá Juan de Flandes, del de la Colegiata de Covarrubias (lám. 23). En todas estas pinturas las variantes iconográficas son nimias.

Si se examinan las interpretaciones netamente españolas, tampoco se echarán de ver peculiaridades que las distinguan, por definir un sentido particular o un sentimiento diferenciado. Del gran pintor castellano Pedro Berruguete hay un *Bautismo* entre las tablas de Santa María del Cam-

<sup>25</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid 1893), t. IV, p. 257 y ss.; la composición se titula: *Coplas a reverencia de San Juan...*, por mandado del rey don Fernando. La devoción de los Reyes por los dos Santos Juanes no necesita ponderarse. En su sepulcro, en la Capilla Real de Granada, hay un relieve del bautismo (M. GÓMEZ MORENO, *En la Capilla Real*, «Archivo» (1925), fig. 66).

<sup>26</sup> *La escultura en Andalucía* (Sevilla, Laboratorio de Arte), lámina 59.

<sup>27</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas* (Madrid 1933), t. I, p. 436, n. 1008. Es del famoso códice que se ha supuesto perteneció a la Reina Católica, a su suegra doña Juana Enriquez y a doña Juana la Loca. Según Durrieu, obra maestra del flamenco Guillermo Vrelant.

<sup>28</sup> Post, ob. cit., t. IV, pp. 236-46.

po (Burgos) (lám. 22) de intensidad concentrada, por lo ceñido de la composición y lo ligados que se muestran los personajes; el fondo se les subordina, adquiriendo valor pictórico el Jordán visto en profundidad y, en cambio, anúlense los pormenores del paisaje. Vuelven éstos a abundar en la hermosa tabla de Marchena, pintada por Alejo Fernández, dispuesta con claridad y equilibrio de masas y con el ángel de la izquierda que evoca modelos italianos (lámina 25)<sup>29</sup>.

El Renacimiento pleno trajo una leve modificación en la manera de concebir el Bautismo del Señor. Es la que formula un poeta más devoto que inspirado, Damián de Vegas, en fecha tardía, 1590:

Hoy dos extremos se han visto  
 cuales nunca se verán:  
 Cristo arrodillado a Juan  
 y Juan bautizando a Cristo<sup>30</sup>.

En los ejemplos hasta ahora registrados sólo en el de Nicolás Florentino se subrayó la actitud con que Jesús recibe el bautismo, inclinado ante el Precursor, pero, en las más de las representaciones renacentistas, aparece genuflexo. Entre los más bellos *Bautismos* italianizantes se citarán el medallón del sepulcro de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada, el de la tumba de D. Juan Ortega de Velasco, empezada en 1548, en la capilla de Santiago de la Catedral burgalesa, y el posterior en la del Cardenal Tavera, en su Hospital de Afuera (Toledo), esculpido por Alonso Berruguete desde 1554 hasta 1561.

Quizá la más notable representación española del Bautismo dentro del siglo XVI será la que, encargada por el venerable humanista Agnesio, pintó Juan Vicente Masip, el padre de Juan de Juanes, el año de 1535 para la Catedral de Valencia; a la reverente actitud de Cristo corresponde el Bautista, casi rodilla en tierra también; las figuras de los Padres de la Iglesia—San Gregorio, San Agustín, San Ambrosio y San Jerónimo—y el retrato del donante dan grandiosidad a la composición, cerrada por Dios Padre sobre nubes y querubines; faltan los ángeles servidores (lámina 26)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> D. ANGULO, *Artistas andaluces: Alejo Fernández* (Sevilla, Laboratorio de Arte, 1946), pp. 25-6.

<sup>30</sup> DAMIÁN DE VEGAS, *Poesía cristiana, moral y divina* (Toledo 1590), «*Romancero y cancionero sagrados*», en B. de AA. EE. t. XXXV, página 547.

<sup>31</sup> Lo estudió E. TORMO, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1916), p. 231. No he consultado el libro *Historia de San Juan Bautista* (Valencia 1527), que acaso illustre la composición compleja de este cuadro con algún texto.

Mas que esta eliminación del dato tradicional no respondía a mudanza en la inspiración, se demuestra con ejemplos contemporáneos y siguientes. Importante es el de Juan Fernández de Navarrete *el Mudo* que le sirvió para introducirse en la obra de El Escorial. Pintó para ello una tablita, cuidadosamente, modelo para presentar a Felipe II y que, firmada J. F., se conserva en el Prado y de ella habla el P. Sigüenza (lám. 27). Cuatro ángeles mancebos portan los lienzos y las vestiduras de Jesús. Nótese que el Bautista no emplea un vaso para la aspersion, fórmula casi inmutable en lo medieval, ni la concha de «vieira», o venera, como en la pintura del padre de Juanes, ni la diestra, según se ve en muchas tablas flamencas, sino las dos manos<sup>32</sup>. Su factura es sobrado minuciosa y difiere de la avencianada y más decidida que luego hubo de emplear. ¿Influirían el gusto y el consejo de Felipe II en el cambio?

Un manierista en una pintura de la Capilla del Obispo (Madrid) (lám. 28) introduce a varios que aguardan el ser bautizados, cual si el bautismo del Señor coincidiese, para mostrar humildad, con el de otros muchos.

Las diferencias que el genio de los artistas introduce en la representación, mejor dicho en los accidentes de ella, nada las declara con mayor elocuencia que si comparamos el *Bautismo* de Tintoretto, del Prado (lám. 29), con el de artista tan cercano a Robusti como el Greco en el dinámico boceto de la Galleria Corsini de Roma (lám. 30) para el lienzo del Museo del Prado. Mientras el veneciano pinta a Jesús, el Bautista y la paloma del Espíritu Santo en la soledad de un paisaje, el cretense llena el espacio, detrás y por encima de los protagonistas, con cinco ángeles y con un deslumbrador rompimiento de gloria, en que esplende el Padre Eterno en óvalo de luz, como en la «almena mística» medieval, rodeado por ángeles mancebos y ángeles niños, aparición bullidora, pudiera decirse trepidante, en contraste con la figura de líneas clásicas, aunque de canon estirado, del Precursor, una de las más bellas entre las masculinas del Greco (lám. 31, que es pormenor del cuadro madrileño).

No conozco *Bautismo* español del siglo XVI que introduzca alegorías paganizantes como la personificación del río, que se dió en mosaicos ravenatenses y en pinturas murales catalanas, según queda dicho, y llega a verse en poesías devotas nuestras; por ejemplo, en el soneto de don

<sup>32</sup> Al pie de la lámina 27 se puso, erróneamente, *El Escorial (Madrid)*, cuando, como es de todos sabido, se guarda en el Museo del Prado. Según el P. Sigüenza, «es de mucha estima, porque está excelentemente labrado».

Luis de Ribera, inserto en su libro *Sagradas poesías* (Sevilla 1612) que escribe del Jordán:

Despojóse la veste y la corona,  
y su vejez, de las náyades bellas,  
en peso soliviada y detenida,  
al inflamar del Hijo la persona,  
la Paloma, en la luz de las estrellas,  
testigo fué de gloria nunca oída <sup>32</sup>.

El tránsito del clásico al período artístico realista no aporta innovaciones. Durante su desarrollo histórico y técnico se asienta la práctica de simplificar la escena, reduciendo a dos los ángeles que sirven como pajes; compruébase en el relieve, muy severo, de la sala capitular hispalense esculpido casi con seguridad, por Marcos Cabrera en 1590 (lám. 32), como en el dibujo cuadriculado que firma Eugenio Cajés, perdido en Gijón con el soberbio conjunto heredado de Jovellanos en el incendio del cuartel de Simancas en 1936 (lám. 33) <sup>34</sup>, como en el sobrio table-ro de Montañés en Santa Clara de Sevilla (lám. 35). Todavía aventaja a estos ejemplares en concentración y sencillez el gran altorrelieve de Gregorio Fernández del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, pues prescindió hasta de los ángeles servidores (lám. 34). En estas dos últimas obras, admirables, Cristo está arrodillado, y en la de Martínez Montañés también lo está el Bautista.

Alonso Cano en un dibujo, manchado al aguatinta, del Museo del Louvre (lám. 36), mueve las figuras con menor violencia que en el hermoso relieve del retablo del Bautista en Santa Paula de Sevilla, donde el Señor diríase anonadado <sup>35</sup>.

De Carreño se conocen tres dibujos y dos lienzos con este asunto. Los dibujos de Jesús y de San Juan (láminas 37-38), bellísimos, hízolos para el cuadro, menos afortunado de lo que por los estudios cabría vaticinar, que está hoy en la parroquial madrileña de Santiago (lám. 39). Otro dibujo de Jesús en el Jordán, que por herencia de Fernández-Durán entró en el Prado <sup>36</sup>, se relaciona con la pintura, fechada en 1682, notable en particular por el grupo de ángeles, que en 1930 estaba en el comercio de Nueva York (lámina 40).

Sin embargo, dentro del barroquismo, la composición

<sup>32</sup> *Romancero y cancionero*, cit., p. 60.

<sup>34</sup> Lo publiqué en *Dibujos españoles* (Madrid 1930), t. II, lámina 182.

<sup>35</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Alonso Cano, escultor* (Madrid 1926), tirada aparte de «Archivo» (1926), fig. 26.

<sup>36</sup> *Dibujos españoles*, t. V, lám. 389, publiqué «Jesús en el Jordán», del legado Fernández Durán al Museo del Prado.

más recargada y compleja es la que firma en 1667 Juan de Pareja, en el Museo Arqueológico oscense: el paisaje muy accidentado, con cerros, arbolado uno, otro con imponente fortaleza, peñascoso un tercero, deja ver al fondo la predicación del Precursor; en primer término, los protagonistas y tres ángeles mancebos; en un rompimiento de gloria esplendoroso, el Padre Eterno, el Espíritu Santo y cortejo angélico <sup>37</sup>.

Carécese de *Bautismos* pintados por los máximos pintores españoles—Velázquez, Zurbarán, Ribera—y, asimismo, de los mejores del siglo XVIII. Análoga deficiencia se registra, según veremos, respecto de los más de los temas de la vida de Jesús, como si después del siglo XVI, fuera de la Natividad y de la Infancia y del ciclo de la Pasión, decreciese la linfa inspiradora del Evangelio para los artistas nuestros.

Completarán lo concerniente a la iconografía del Bautismo del Señor en España las opiniones del P. Interián de Ayala en su *Pintor christiano y erudito*.

Califica de «cosa inepta y casi diría ridícula» que no pinten a Cristo «metido algún tanto profundamente dentro del agua, sino sólo el talón, o, lo que más, hasta la mitad de la espinilla» porque «no era tal el río Jordán... como es el río Manzanares..., donde algunas veces apenas corre agua»; y propugna que se le represente «metido en el agua hasta el pecho».

Esfuérzase, luego, en defender «el modo más cómodo y oportuno» para figurar el Bautismo: «pintar las corrientes del Jordán y mucha gente alrededor de ellas, al Bautista cubierto con su pellica, a Jesucristo vestido con su túnica, humedecidos sus cabellos, orando a Dios y de rodillas, y sobre su cabeza al Espíritu Santo en figura de paloma y al Padre Eterno como que, abriéndose los cielos, se deja ver resplandeciente» <sup>38</sup>.

Las prescripciones del docto e ingenuo mercedario no fueron eficaces; según se apuntó, ni Tiépolo ni Mengs en España, ni Paret ni Goya desarrollaron el suceso inicial de la vida pública de Jesús, y los artistas de segundo orden que pintaron o esculpieron el Bautismo continuaron la tradición iconográfica, que tan antiguos y tan gloriosos precedentes tenía.

<sup>37</sup> Está en el Museo Arqueológico de Huesca, depósito del Prado; se reproduce en la lám. 49 de *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales* (Madrid 1947).

<sup>38</sup> FRAY JUAN INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano y erudito...* (Madrid 1782), t. I, pp. 297-303.

## II. LAS TENTACIONES EN EL DESIERTO

Escribe el Maestro Granada: «Después que en el bautismo sonó aquella voz de Padre que decía: *Este es mi amado Hijo, en quien yo me agradé*, luego sois llevado por el Espíritu Sancto al desierto a pelear con el enemigo. Allí ayunastes y orastes cuarenta días, antes que comenzásedes la predicación del Evangelio, para enseñarnos, también, con qué género de aparejo nos habemos de apercebir cuando quisiéremos comenzar alguna obra señalada. Allí peleastes con nuestro adversario y vencistes a nuestro vencedor y a él quitastes las fuerzas y a nosotros las añadistes para que así lo pudiéramos vencer»<sup>29</sup>. Estos encendidos conceptos corresponden a la narración de San Mateo y de San Lucas, muy abreviada por San Marcos y que falta en San Juan:

«En aquella sazón—escribe el primero—Jesús fué conducido del Espíritu Santo al desierto para que fuese tentado allí por el diablo.

Y después de haber ayunado cuarenta días con cuarenta noches, tuvo hambre.

Entonces, acercándose el tentador, le dijo:

—*Si eres el Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en panes.*

Mas Jesús le respondió:

—*Escrito está: no sólo de pan vive el hombre...*

Después de esto le transportó el diablo... a la ciudad de Jerusalén y le puso sobre lo alto del Templo.

Y le dijo:

—*Si eres Hijo de Dios échate de aquí abajo; pues está escrito que te ha encomendado a sus ángeles, los cuales te tomarán en las palmas de sus manos...*

Replicóle Jesús:

—*También está escrito: No tentarás al Señor tu Dios.*

Todavía le subió el diablo a un monte muy encumbrado y mostróle todos los reinos del mundo y la gloria de ellos.

Y le dijo:

—*Todas estas cosas te daré si, postrándote delante de mí, me adorases.*

Respondióle entonces Jesús:

—*Apártate de ahí, Satanás, porque está escrito: Adorás al Señor Dios tuyo, y a él solo servirás.*

<sup>29</sup> FRAY LUIS DE GRANADA, *Meditaciones muy devotas*.

Con esto le dejó el diablo...»<sup>40</sup>

La minuciosidad con que refiere el Evangelio lo ocurrido evitó libertades excesivas al figurarlo; tanto, que el celoso P. Interián de Ayala apenas encuentra resquicio para introducir reparos, aunque censure la costumbre de «pintar al diablo en traje en todo semejante al que llevan los religiosos, ya sean de los que llaman mendicantes o monacales. Pues esto, a mi parecer, huele más a sátira e impiedad herética que a otra cosa». Sin embargo, acepta que «se le represente como hombre que profesa santidad»; «basta pintarlo macilento, erizados los cabellos y cubierto con algún basto pellejo; y agrega: «que se le añadan pequeños cuernos en la cabeza o uñas de grifos en los pies, no es cosa fuera de propósito».

«No es improbable—continúa—que el demonio, cual otro Proteo, tomó otras formas..., a saber: en la segunda [tentación], la de un ángel luminoso...; en la tercera es de creer que tomaría la figura de un majestuoso Emperador vestido de púrpura...»; «hombres doctísimos han tenido por muy difícil el explicar cuál fué el lugar del Templo adonde llevó a Christo el demonio..., digo que aquel lugar no fué otro sino el que llamamos en castellano *ba-laustre* más alto y elevado que rodeaba todo el techo..., lugar muy cómodo para pasear o conversar»<sup>41</sup>.

El pasaje, con prestarse por su índole, rica en episodios, para la representación artística, abunda menos de lo que pudiera calcularse en la iconografía cristiana. Además, hay desproporción entre el número de veces que se figuró en la Edad Media y en tiempos posteriores.

Hasta cuatro ejemplares notables se reconocen en España anteriores al siglo XIII: la pintura mural de San Baudelio de Casillas de Berlanga; el relieve sur del crucero de Siones (Burgos), del tercer cuarto del XII<sup>42</sup>, y dos capiteles: el relieve en el tímpano de la izquierda en la Puerta de las Platerías de la Catedral de Santiago, descrita por el *Codex calixtinus* en el siglo XII:

«Hay delante del Señor ángeles horribles, que parecen furias infernales, poniéndole sobre el pináculo del Templo, y otros le ofrecen piedras, excitándole a que las haga panes, y otros le muestran los reinos del mundo... También

<sup>40</sup> Evangelio de San Mateo, 4, 1-11, en la traducción que publicó Torres Amat.

<sup>41</sup> INTERIÁN DE AYALA, ob. cit., t. I, pp. 303-10.

<sup>42</sup> W. S. COOK, ob. cit., estudia las pinturas de San Baudelio, o San Baudilio; antes había publicado varias, entre ellas *Las tentaciones*, J. GARNELO en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1924), p. 106. El relieve de Siones, reproducido por A. KINGSLEY PORTER, *La escultura románico-española* (Barcelona 1929), t. II, p. 118.

hay otros ángeles hermosos, esto es, buenos, detrás de su espalda y otros más arriba que le presentan incensarios».

¿Qué añadir al minucioso autor del *Liber Sancti Iacobi*? En la lámina 41 puede comprobarse la maestría narrativa del escultor compostelano y cómo supo diferenciar los ángeles de los demonios alados <sup>43</sup>.

No decae, en comparación, el «expresionista» iluminador de la *Biblia de Avila*, que desarrolló con vigoroso énfasis las tres tentaciones: en la primera el Señor, sentado, ve al demonio desnudo y horrendo que desde encima de las ramas de un árbol le ofrece las piedras; en la segunda escena se figura la última tentación, Satanás en la cumbre de un monte, vestido ricamente, y en la tercera escena la tentación de Jesús sobre el Templo, pintado con puerta de arco de herradura y el demonio al pie, desnudo (lámina 3).

Avanzados los tiempos medios, el relato evangélico logra claridad y precisión en la tabla de Nicolás Florentino del retablo de la Catedral vieja salmantina (lám. 42). Viste Satán hábito de ermitaño, o ropa de peregrino, con escarcela y cayado con campanilla, pero sus alas son negras, garras por pies, y cuernos; el Templo es una construcción a la italiana y el gusto del pintor, por lo anecdótico, se revela en algún pormenor: al diablo se le ha caído el cayado al mostrar con ímpetu al Señor el panorama que le ofrece, si le acata.

En medio siglo posterior es la tablita preciosa de Juan de Flandes, del políptico de la Reina Católica, conservada en Palacio: en realidad redúcese a la primera tentación, pues sólo al fondo, sobre arriscado peñasco y con figuras diminutas, se figura la tercera, y el Templo lejano, de ampulosa arquitectura, evoca la segunda; el diablo de Juan de Flandes viste de fraile con largo rosario a la cintura y con cuernos y garras (lám. 43).

Análogos reparto de la escena y tratamiento del episodio se observan en la pintura de Alejo Fernández en el retablo de Marchena (Sevilla), como si respondiesen ambas tablas a igual paradigma dispositivo y como si el ambiente contra los religiosos que se iba adensando a fines del XV, y se hizo adverso con la Reforma, influyese sobre la vestimenta del tentador (lám. 44).

No recuerdo que el tema se haya representado en la pintura del pleno Renacimiento ni dentro del realismo.

<sup>43</sup> *Liber Sancti Iacobi* (Santiago, Instituto P. Sarmiento, de Estudios Gallegos, 1944), t. I, p. 381. Copio el texto de mi traducción puesta por apéndice al discurso del Marqués de la Vega Inclán en la Real Academia de la Historia (Madrid 1927).

pues es ya muy avanzado el dibujo que firma el granadino Felipe Gómez de Valencia en 1676 (lám. 45) <sup>44</sup>.

Tampoco nuestra poesía rayó a grande altura al cantar tan dramático trance de la vida de Cristo; don Luis de Ribera acertó en un soneto a ponderar cómo al demonio,

en tres mortales luchas vitorioso,  
el Hijo de la lumbre, generoso,  
atado lo dejó a su desatino <sup>45</sup>.

### III. LA REFACCION DE JESUS POR LOS ANGELES

Al igual de otros episodios de la vida de Jesús apenas enunciados en el Evangelio, compruébase en éste la predilección de algunos artistas en utilizarlo como asunto. Guardaron silencio acerca del momento que subsiguió a las tentaciones San Lucas y San Juan; San Mateo se limitó a escribir:

«Con esto le dejó el diablo; y he aquí que se acercaron los ángeles y le servían».

San Marcos, más conciso, redujo su relato a las cinco palabras últimas.

El contraste entre el rigor del ayuno y la astucia satánica, de una parte, y, de otra, la prodigalidad del Padre con el Hijo amado y el despliegue de los ángeles para servir al triunfador del enemigo malo, habían de excitar la imaginación poética y plástica.

Sin emprender estudio que en uno de sus aspectos ha dado ocasión a la docta monografía de D. Enrique Lafuente *La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza*, se deberá llamar la atención sobre varios ejemplos de mérito relevante <sup>46</sup>.

En el relieve de la Puerta de Platerías de la Catedral de Compostela, junto con las tentaciones, aparece la refacción, por cuanto el ángel que llega volando, portador de algo, ostenta nimbo y alas con plumas de pavo real para diferenciarlo de los demonios tentadores, alados también (lám. 41). Pero estaba reservado al pintor florentino de la Catedral vieja de Salamanca el interpretar la escena con puntualidad (lám. 46): dos ángeles tienden el mantel que el Señor bendice; otro ángel, como maestresala, presenta el vaso de vino, y en una cesta, en una salvilla y en

<sup>44</sup> Lo di a conocer en *Dibujos españoles*, t. v, lám. 367; pertenecía a don Félix Boix.

<sup>45</sup> *Romancero y cancionero*, cit. p. 60.

<sup>46</sup> Publicado en «Archivo» (1937), p. 233 y ss.

los jarros se muestran las provisiones; otros dos espíritus celestiales contemplan la refacción divina.

No se modifican los datos plásticos esenciales en el hermoso dibujo ejecutado por Francisco Pacheco el 7 de octubre de 1615 para el cuadro de San Clemente el Real de Sevilla (lám. 47), si bien se advierte complicación mayor, cual la de la mesa, y el que a los ángeles servidores se sumen otros que en vuelo traen fuentes con viandas<sup>47</sup>.

Como era previsible, el tema seduce a los artistas del siglo XVII, dados a cuanto muestre abundancia y fausto—el otoño pingüe del barroquismo—; dos ejemplos son suficientes para mostrarlo: el hermoso lienzo que se atribuye a Murillo en la colección Johnson, instalada en el Museo de Filadelfia (lám. 48), con atribución insegura, a juzgar por la fotografía (por más que el cuadro sea digno de adscribirlo a su nombre glorioso, quizá sea madrileño y no distante de Mateo Cerezo), que con exuberancia de elementos y amplitud de formas despliega el asunto magistralmente; sea el segundo ejemplo el lienzo puesto con dudas como obra de Juan de Valdés Leal, publicado por Lafuente y hoy en paradero ignorado (lám. 49). Análogo sentir complica la escena con ángeles que aportan una cestilla de frutas, mientras el desierto se ha trocado en bosque deleitoso.

#### IV. LAS BODAS DE CANA

Refiere San Juan que estando el Bautista con dos discípulos suyos y viendo pasar a Jesús díjoles:

—«*He aquí el cordero de Dios.*»

El arte ha preferido tratar el pasaje en forma simbólica, poniendo al Precursor el rótulo colgante del cayado—a veces mudado en estandarte rematado por la cruz—, e incluso en su niñez y con un cordero: recuérdense el lienzo de Murillo del Prado, tan popular, y la escultura de Alonso Cano de la colección barcelonesa del Conde de Güell, que deben entrar en la iconografía especial del hijo de Santa Isabel.

Dos fueron los primeros discípulos que siguieron al Señor, Andrés y San Juan, según declaración de éste respecto a aquél y según interpretación general de los comentaristas respecto al Evangelista. Luego, se les juntaron el

<sup>47</sup> El cuadro lo describió su autor en *Arte de la Pintura*, libro III, c. 13, y se perdería cuando la ocupación francesa. El dibujo, que perteneció a don Félix Boix, lo reproduce en *Dibujos españoles*, t. 3, lám. 200.

hermano de Andrés, Simón Pedro, Felipe, paisano de ellos por ser de Bethsaida, y Natanael—que muchos identifican con el llamado después Bartolomé, y pocos con el novio en las bodas de Caná—. Esta primera vocación de apóstoles no es fácil diferenciarla, iconográficamente, de otras posteriores y estimo que gana la claridad expositiva agrupándolas adelante.

A los tres días de la iniciación del apostolado narra San Juan que se celebraron unas bodas en Caná de Galilea; «y estaba allí la Madre de Jesús. Y fué también convidado Jesús y sus discípulos... Y llegando a faltar vino, la Madre de Jesús le dice:

—*No tienen vino.*

Y Jesús la dijo:

—*Mujer, ¿qué nos va a mí y a ti? Aun no es llegada mi hora.*

Dijo la Madre de Él a los que servían:

—*Haced cuanto Él os dijere.*

Y había allí seis vasijas de piedra... y cabían en cada una dos o tres cántaros. Y Jesús les dijo:

—*Llenad las vasijas de agua.*

Y las llenaron hasta el borde. Y Jesús les dijo:

—*Sacad ahora y llevad al maestresala.*

Y... gustó el maestresala el agua hecha vino <sup>43</sup>.

Por ser el primer milagro de Jesús, lo asevera San Juan, y por su significado hondísimo se figuró desde los primeros siglos y muy a menudo durante la Edad Media y en el Renacimiento, menguando mucho a partir del siglo XVII.

Testimonian la difusión plástica temprana del prodigio las pinturas en catacumbas romanas y de Alejandría y en España dos sarcófagos de Santa Engracia de Zaragoza, otro de San Félix de Gerona, el de Martos y el de la colección Amatller de Barcelona <sup>49</sup>. Las hidrias lo definen siempre.

Aunque sólo fuere incidentalmente, ha de decirse que vasos por tradición tenidos por objetos de aquella procedencia se han considerado y venerado como reliquias. Uno hay en España, conservado en Santa María de Cambre (La Coruña), motivo, acaso, de que se construyese la espléndida iglesia gótica, cuya girola repite la traza del deambulatorio de la catedral de Toledo, con la esperanza de que se incluyese en la ruta de los peregrinos a Santiago. El P. Interián de Ayala escribió: «Dichas hidrias, o tina-

<sup>43</sup> Jn. 2, 1-12.

<sup>49</sup> J. DE M. CARRIAZO, *El sarcófago de Berja*, «Archivo» (1925), páginas 202 y siguientes.

jas, eran unas cubas pequeñas fabricadas de piedra de alabastro, sin ninguna moldura y lisas, conforme es, según dicen, la única que hoy se conserva y se enseña en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial»<sup>50</sup>; noticia que no encuentro en los textos de los Padres Sigüenza, Ximénez y Zarco.

Del siglo XII hay dos representaciones notables españolas: la de la *Biblia de Avila* (lám. 3) y la pintura mural de San Baudelio de Casillas de Berlanga. Es aquélla, según Domínguez Bordona, la obra más independiente de la miniatura románica española»<sup>51</sup>. La animación del banquete exprésala el artista con viveza: en la mesa, a la que se sientan cinco personajes, se besan los esposos, el Salvador bendice la copa que presenta un paje; debajo de la mesa, las seis hidrias, con letrero para que no haya duda; agita a los personajes como un viento de inquietud y violencia, característica de las ilustraciones del singular manuscrito. Más apacible y solemne se pinta el milagro por el gran decorador de Casillas de Berlanga: Cristo, María y el padre de la novia (?) sentados y, a la izquierda, en la bodega, el episodio realista de los sirvientes que trasiegan a una hidria los pellejos del agua convertida en vino (lám. 50).

Del mismo siglo XII, el escultor del capitel de las bodas en San Juan de la Peña acredita el vigor que sella nuestra plástica románica<sup>52</sup>.

En el siglo siguiente es ejemplo de la trascendencia dada al milagro de Caná la extensión inusitada que ocupa su relato en los relieves del tímpano de la puerta del Reloj de la Catedral toledana, ya aducidos en el tomo anterior y en el presente por su riqueza iconográfica. El entallador repite la acción de llenar con odres las tinajas, y esculpe al Señor que las bendice, y la mesa con la Virgen y los esposos (lám. 51).

En el manuscrito escurialense de la *Grande e General Estoria*, mandada escribir por Alfonso el Sabio—que habremos de aprovechar en muchos capítulos por la variedad de temas que incluye y por la soltura y gracia de su composición y dibujo—se figura el pasaje con trazos seguros. Ocupa el Señor la cabecera, a su diestra María y los novios; dos jóvenes prueban el vino, mientras una sirvienta llena la cuarta hidria (lám. 52)<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> P. INTERIÁN DE AYALA, ob. cit., lám. III, c. 11, t. I, pp. 310-4.

<sup>51</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Códices...*, loc. cit.

<sup>52</sup> Reproducido en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1930), p. 207, lám. 12.

<sup>53</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos...*, t. II, p. 96, n. 1622. El códice perteneció a la Reina Católica; muchas de las ilustraciones no se colorearon, quedando dibujadas meramente.

Es muy extraño que el pintor del retablo del Canciller don Pedro López de Ayala, que de Quejana (Alava) emigró a Chicago, prescindiera en 1396 de las vasijas y nimbe a todos los comensales, tanto que sólo por la presencia de la Virgen María se da crédito al letrado: *Cómo Iesu Xpto tornó el agua en vino*, para no identificar el asunto con la última Cena <sup>54</sup>.

Contra el uso de pintar a muchos discípulos por comensales en Caná se pronuncia el P. Interián, basándose en la precisión del Evangelio, que no menciona más que a tres <sup>55</sup>.

En la centuria décimoquinta divergen las representaciones; o se mantiene la bendición de las tinajas por Cristo acompañado sólo por un hombre, cual se ve en la miniatura de un cantoral hispalense, pintada por el llamado por Angulo «el Maestro de los Cipreses»—acaso Pedro de Toledo <sup>56</sup>—; o se adornan y complican con pormenores sabrosos, como en el retablo de la Catedral vieja salmantina (láms. 53-54); o en el de la Transfiguración de la de Barcelona, pintado con esa mezcla sabrosa de realismo a la flamenca con los oros relevados, por Bernardo Martorell—antes conocido por el Maestro de San Jorge— (láms. 55-56), o en el de la Catedral de Zamora, hoy en la parroquial de Arcenillas (lám. 57), donde Fernando Gallego trata con sentido popular el portento, presenciado desde la pieza contigua por María y por la esposa <sup>57</sup>.

Retórnase a la gravedad en la tabla anónima de Belorado (Burgos), pintado por un artista de Flandes o allá formado; introduce a San Juan, viste a los personajes a la usanza noble del tiempo, en especial al maestresala, o architriclino portador de copas labradas y relega al fondo la bodega, dando interpretación contrapuesta a la popularista de Gallego <sup>58</sup>.

En la misma dirección opulenta, nada más rico y primoroso que la gran tabla de la colección neoyorquina de Satterwhite, que Post clasifica como del maestro flamenquizante que trabajó en Valladolid y su tierra; la expresión devotísima de los circunstantes contrasta con el lujo

<sup>54</sup> E. TORMO, *Una nota bibliográfica...*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1916), p. 157.

<sup>55</sup> P. INTERIÁN DE AYALA, ob. y lug. cit.

<sup>56</sup> D. ANGULO, *La miniatura en Sevilla: El Maestro de los Cipreses* (1434), «Archivo» (1928), p. 65 y ss.

<sup>57</sup> Para POST, ob. cit., t. iv, p. 119, las tablas pintadas para Zamora serán del taller de Gallego; hace observar la circunstancia de que el milagro se realiza en la bodega. Sobre estas tablas, GÓMEZ-MORENO y SÁNCHEZ CANTÓN, «Archivo» (1927), p. 352 y ss.

<sup>58</sup> POST, ob. cit., t. iv, p. 311.

de la doble estancia, pues también se sirve una mesa ante la chimenea de la suntuosa alcoba nupcial <sup>59</sup>.

Vuelve por los fueros de la sobriedad Juan de Flandes en la tablita del políptico de la Reina Católica (lám. 59); el festín se celebra en un pórtico abierto y ni el mueblaje ni los indumentos alardean de lujosos, aunque lo sea el edificio, de buena y rica arquitectura renacentista.

El Renacimiento interpretó el pasaje sin introducir novedades iconográficas importantes.

Ejemplar magnífico es el lienzo de Paolo Caliari Veronese (1528?-1588) comprado por Felipe IV en la almoneda de Carlos I de Inglaterra, y hoy en el Museo del Prado. Pintura juvenil, revela ya el gusto del artista por los vestidos de telas ricas usados por los venecianos contemporáneos suyos y la actualización del asunto se muestra, también, al reconocerse retratos entre los asistentes (lám. 60). Obtiene el pintor efecto decorativo, acostumbrado en sus obras, de los elementos arquitectónicos y de pormenores, como las figuras del paje y del perro.

El siglo XVI es casi estéril en España en representar *las Bodas*; ni en la amplísima decoración pictórica escorialense se da más que en un fresco del claustro, pintado sin particular atractivo. Y, aunque se haya atribuido por Mayer al Greco un cuadrado del Museo de Estrasburgo, no se estima por obra suya segura. Bode, que lo adquirió en Venecia, adscribiólo a Tintoretto.

Pintura extranjera, y conocida por una copia, magistral y diminuta, inserta con la de otros muchos cuadros por Jan Brueghel «de velours» en el suyo *El gusto*—núm. 1.397 del Museo del Prado—. *Las Bodas de Caná*, según original de Rubens, o de su taller, nos da una versión del milagro, según el barroquismo triunfante en cortinaje, mesas, etc.

Y, cual sucedió en el siglo precedente, tampoco el áureo de nuestras escuelas pictóricas dejó ejemplos memorables de *Bodas de Caná*, con una excepción: la del lienzo bellissimo, de Murillo, del Barber Institute of Fine Arts de Birmingham, admirable por la intensidad vital y la alegría serena del festín, dentro de un marco de noble arquitectura; la reproducción permite adivinar su colorido caliente (lám. 61); su fecha será cercana de la de los cuadros pintados para la Caridad de Sevilla (1670) <sup>60</sup>.

El soneto con que D. Luis de Ribera cantó el milagro dista de las pinturas que quedan enumeradas; no más que en el segundo cuarteto la expresión resulta ajustada:

<sup>59</sup> POST, ob. cit., t. IV, p. 421.

<sup>60</sup> Debo a mi amigo M. N. MACLAREN la fotografía que publico.

Que vierta deste vino humilde ruega  
 María a Cristo, en trance riguroso  
 de bodas, donde falta, y Él piadoso,  
 junto su amor y su poder, no niega <sup>61</sup>,

pues traduce con exactitud la evasiva con que, según el texto sagrado, acogió, inicialmente, el Señor el ruego de su Madre.

## V. LA EXPULSION DE LOS MERCADERES DE LAS GRADAS DEL TEMPLO

Por dos veces el corazón del Salvador hubo de airarse, arrojando del pórtico del Templo a quienes en lugar sagrado hacían granjería; la primera fué relatada por San Juan a seguida de las Bodas de Caná; la segunda refiérela San Lucas, dentro ya de la semana de Pasión. Iconográficamente son indistintas. He aquí el texto de San Juan:

«...Estaba cerca la Pascua de los judíos y subió Jesús a Jerusalén y halló en el Templo a los que vendían bueyes y ovejas y palomas, y a los cambistas sentados.

»Y, haciendo de cuerdas como un azote, los echó a todos y las ovejas y los bueyes, y arrojó por tierra el dinero de los cambistas, y derribó sus mesas. Y dijo a los que vendían palomas:

—*Quitad esto de aquí y no convertáis la casa de mi Padre en casa de tráfico*» <sup>62</sup>.

Las palabras de San Lucas narrando la segunda expulsión son no menos explícitas:

«Y, habiendo entrado en el Templo, comenzó a echar fuera a todos los que vendían y compraban en él. Y derribó las mesas de los cambistas, y las sillas de los que vendían palomas, y no permitía que nadie transportase mueble alguno por el Templo, y los instruía diciendo:

—*Escrito está que mi casa, casa de oración es para todas las gentes; mas vosotros la habéis hecho cueva de ladrones*» <sup>63</sup>.

El dramatismo del pasaje engañará a quien suponga que por ello fué figurado a menudo dentro del arte; por el contrario, hasta en ciclos muy nutridos suele faltar y, con

<sup>61</sup> *Romancero y cancionero*, cit., p. 60.

<sup>62</sup> Según se advirtió, es con este hecho como—en el sentir del Cardenal Gomá—empieza el período primero del año inicial de la misión de Jesús (ob. cit., p. 61); lo anterior se denomina período preparatorio. El relato de San Juan, c. 2, vv. 13-25.

<sup>63</sup> *Lc.* 19, 45-8.

una excepción, los artistas se mostraron poco propicios para representarlo.

En el retablo de la capilla bautismal de la Catedral de Toledo trató el tema sobriamente el pintor anónimo, giottesco, que en aquellas tierras trabajaba en la raya del siglo XV. Jesús, acompañado por San Pedro y por San Juan, empuña el látigo contra cinco traficantes que ocultan las mercancías menos voluminosas (lám. 62) <sup>64</sup>.

Con la abundancia en pormenores pintorescos que caracteriza sus obras, Maestre Nicolás Florentín da en el retablo salmantino más amplio desarrollo al tema. Cinco son los discípulos del Señor y cinco los mercaderes—con vasos y palomas—; atónitos ven acercarse a Jesús, iracundo, que no sólo esgrime los azotes, sino que con la mano izquierda mesa las barbas de uno de ellos; al fondo, el interior del Templo con un fraile (?) en el púlpito (lám. 63).

Del siglo XVI merecen citarse una miniatura de un Cantoral del monasterio de Guadalupe; el tablero de la sillería de coro de la catedral de Burgos del Maestro Felipe de Borgoña y ya de pleno clasicismo, el relieve de la sala capitular hispalense, compuesto con ordenación severa, que, por el ámbito espacioso y por el contraste entre actitudes y pliegues quebrados y líneas arquitectónicas rígidas, produce efecto desacostumbrado en el arte español, desdeñoso de exquisiteces de esta índole (lám. 66). Fué pagado el relieve a Diego Velasco en 1584; pero toda la obra suya anda un tanto confundida con la de otro escultor de nombre ya famoso, Juan Bautista Vázquez y, al decir de Angulo, «la distinción estilística... ofrece en [casos] no pocas dificultades» <sup>65</sup>. Frases de Pacheco en su *Arte de la Pintura* se han aplicado a estos relieves excepcionales; son las que afirman: «Yo vi dos valientes en esta profesión labrar en esta ciudad algunas historias de piedra por estampas de Tadeo y Federico Zúcaro», refiriéndose a Bautista Vázquez y a Diego de Pesquera. Ello explicaría el italianismo de estas obras; mas no se ha conseguido la comprobación. Todo según se lee en *La escultura de Andalucía*, de Diego Angulo.

Por la diversidad de elementos pintorescos que juegan papel en el pasaje evangélico prestábase a ser desarrollado en el taller de los Bassanos, tan prolífico, y el Prado posee dos lienzos de la mano del pintor que fué cabeza de la escuela: Jacopo da Ponte († en 1592). El más notable, por cuanto resuelve problemas luministas, es el número 27, si

<sup>64</sup> D. ANGULO, *La pintura trecentista en Toledo*, «Archivo» (1931), páginas 24 y 55.

<sup>65</sup> D. ANGULO, *La escultura en Andalucía*, en el texto correspondiente a la lám. 77 de la magna obra en publicación.

bien el hecho principal y la figura de Jesús se hayan relegado a segundo y sombrío término, ocupando la primera área y la más extensa los afanes y la huída de los mercaderes, ansiosos por salvar sus géneros... (lám. 64).

El otro lienzo, número 28, de mayor tamaño, modifica la composición en lo fundamental, colocando al Señor encima, materialmente, de los profanadores del sagrado, mientras otros huyen con ganados, fardos y cestas; el ámbito es más amplio y claro que en el cuadro anterior (lámina 65).

Parece verosímil que el Greco adquiriese con su concurrencia al taller bassanesco la afición a cultivar este tema. Ya Cossío, en su monografía inicial y magistral, catalogó no menos de cinco versiones; después ha aparecido alguna, como la espléndida, de última época, propiedad de la Esclavitud del Santísimo Sacramento, establecida en la parroquia de San Ginés (Madrid).

Comenzó el gran pintor, todavía en Italia, pintando el asunto, en cuadro datado por Cossío hacia 1571, y que estaba en la colección de H. Cook (Richmond, Inglaterra). El artista se mantuvo en todas las variantes fiel a la concepción de la figura de Jesús, esgrimiendo, en el centro, los azotes, que eleva por encima del hombro izquierdo para imprimirles mayor fuerza; conservó también, a lo largo de sus varias versiones, con cambios de espíritu y factura, las actitudes de casi todos los circunstantes. Pocas series habrá más ilustrativas para estudiar el desarrollo de un tema por un temperamento. Publico, de los múltiples ejemplares, el que sin duda ocupa el lugar medio; perteneció a don Aureliano de Beruete, crítico y paisajista famoso, y hoy se admira en la riquísima colección Frick, propiedad ya del Estado de Nueva York. En su catálogo, editado recientemente, estudié la pintura, y los dos decenios corridos desde que redacté su ficha extensa no me han hecho cambiar respecto a la data, que debe fijarse poco antes de 1600 (lám. 67).

En el inventario de bienes del hijo del Greco—7 de agosto de 1621—se asientan cuatro pinturas «de la echada del Templo»<sup>66</sup>. ¿No tuvo el pintor ocasión para vender estos cuadros? ¿Suscitaría su tema, de interpretación vidriosa, celos en el ambiente toledano? O, por el contrario, ¿el éxito multiplicó las repeticiones? Acaso la hipótesis última sea la más certera, por cuanto, además de las reconocidas como de la mano del maestro, hay varias copias que se han atribuido a Jorge Manuel, etc.

<sup>66</sup> F. DE B. SAN ROMÁN, *De la vida del Greco* (Madrid 1927), tirada aparte de «Archivo».

La violenta *Purificación del Templo*—que así suele denominarse también—no inspiró a pintores españoles del XVII ni del XVIII, al menos que yo sepa; pero guarda el Prado dos cuadros italianos hermosos que valen para completar su desenvolvimiento:

Uno ha venido atribuyéndose al genovés Benedetto Castiglione (1616-† 1670), hasta que el Dr. H. Voss lo ha puesto a nombre de Aniello Falcone, napolitano (1600-† 1656). Es el lienzo número 94, realista en tipos y enseres, y un tanto frío por lo parado de las actitudes; preocupóse más el pintor de la composición y de la «pose» de los personajes que del hervor tumultuoso del suceso, tan verazmente transmitido por los pinceles nerviosos del cretense (lám. 68).

El barroquismo espectacular, incluso teatral, es la nota dominante en el segundo lienzo, obra de Giovanni Paolo Panini († en 1765), precioso boceto para un cuadro que se destinaba a La Granja y que no llegó a pintarse. Diestro pintor de arquitecturas, en especial de ruinas romanas, dió Panini grandes proporciones y riqueza al Templo, pues, si se atuvo al texto al localizar el episodio en las gradas del edificio, descubre éste al fondo su más espléndido recinto, y hasta queda visible el candelabro de los siete brazos (lámina 69).

No atino con las razones que expliquen por qué la divina enseñanza de la energía y aun de la violencia, cuando la transgresión es grave, no haya arraigado en el arte español, nunca tímido ni blandengue.

## VI. EL PASO DE JESUS CERCA DEL BAUTISTA

Hay en el Evangelio de San Juan unos versículos que tituló el Cardenal Gomá *Ultimo testimonio del Bautista*, que originaron en los siglos XV y XVI versiones pictóricas con un ensanche interpretativo:

«Vino Jesús con sus discípulos a la tierra de Judea... y bautizaba. Y Juan bautizaba también en Ennón...»

Y se movió cuestión entre los discípulos de Juan y los judíos... Y fueron a Jesús y le dijeron:

—*Maestro, el que estaba contigo de la otra parte del Jordán, de quien tú diste testimonio, mira que bautiza, y todos vienen a El.*»

El Precursor les responde, declarando cuál fué su misión y cómo, «venido ya Cristo, mi gozo es cumplido»<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Jn. 3, 22-36.

Dos artistas entre nosotros se inspiraron en el poético pasaje delicadamente: Nicolás Florentino y Alejo Fernández.

En el retablo salmantino, el Bautista, apoyado en un báculo crucífero, bautiza desde la orilla, mientras en la opuesta vese a Jesús en un sendero con tres Apóstoles por séquito (láms. 70-71); el pormenor de los neófitos en la segunda lámina muestra un raro ejemplo del desnudo medieval.

En el pormenor que se reproduce de la tabla pintada por Alejo Fernández para Marchena predica San Juan desde un púlpito improvisado, como el que aparece en bastantes cuadros flamencos, y, al fondo, Jesús bautiza por inmersión a algún discípulo (lám. 72).

Son éstas las únicas versiones plásticas españolas que conozco de aquella última ocasión en que Cristo y su Precursor pudieron verse. En otros dos pasajes vuelve el texto sagrado a mentar al Bautista: cuando el Señor dió de él el testimonio: *Entre los nacidos de mujer no se levantó mayor profeta que Juan*, y cuando fué enterado por los discípulos que había sufrido el martirio; mas todo ello compete a quien trate de su particular iconografía.

## VII. JESUS Y LA SAMARITANA

Escribe San Juan cómo llegó el Señor a Sicar, ciudad de Samaria: «Y estaba allí la fuente de Jacob. Jesús, cansado del camino, estaba... sentado sobre la fuente. Vino una mujer de Samaria a sacar agua. Jesús le dijo:

—*Dame de beber...*

Y aquella mujer samaritana le dijo:

—*¿Cómo tú, siendo judío, me pides de beber a mí?...*

Porque los judíos no tienen trato con los samaritanos. Respondió Jesús...:

—*Si supieses el don de Dios y quién es el que te dice: Dame de beber, puede ser que pidieras a Él y te daría agua viva... Todo aquel que bebe de esta agua volverá a tener sed; mas el que bebiere del agua que yo le daré, nunca jamás tendrá sed.»*

Sigue luego la declaración por Cristo que Él es el Mesías y el maravillarse los discípulos al encontrarle hablando con una mujer <sup>68</sup>.

Justamente, el episodio postrero es el que pintó Bernardo

<sup>68</sup> Jn. 4, 5-26.

Martorell en la preciosa tabla barcelonesa, animada por las figurillas de otras dos aguadoras caminando por fuera de los muros de la ciudad, que son de ladrillo y por encima de los que asoman frondas inverosímiles (lám. 73).

El «verbo narrativo» de Nicolás Florentino da análoga, aunque más profusa, versión, situando la escena en las cercanías quebradas de una Samaria gótica (lám. 74). Años después, Juan de Flandes, con sobriedad impresionante, reducícela a Jesús y la mujer samaritana; distante se distingue a uno de los discípulos; en la diafanidad pura del ambiente se recortan con nitidez las figuras de los protagonistas (lám. 75).

Cierro los ejemplos de interpretación del pasaje con la ya manierista, pero contenida y estricta, que pintó Rómulo Cincinato en uno de los trípticos de las estaciones del claustro del patio escurialense de los Evangelistas (lámina 76). En ninguna de las anteriores aparece Jesús como en ésta, casi agotado, y compruébase, una vez más, la relación entre artistas y escritores, porque uno grandísimo del tiempo, Fray Luis de Granada, pinta así al Señor en sus *Meditaciones muy devotas*:

«Fatigado del camino, estaba asentado... sobre el brocal del pozo, porque ya era cerca del mediodía..., solo, cansado, asoleado, despeado, fatigado del trabajo del camino, y de la hambre, y de la sed, como cualquiera de los hombres pobres y flacos...»<sup>69</sup>

El P. Interián no admitía que se pintase a Jesús sobre el brocal, sino sobre una piedra inmediata<sup>70</sup>. De este modo está el Salvador en dos cuadros del Siglo de Oro de la pintura española: el de Alonso Cano, que se guarda, no expuesto, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el boceto del Museo del Prado, asimismo almacenado, que en los Catálogos, hasta el de 1920 inclusive, se atribuía a Murillo, y que no parece suyo por lo oscuro de su tonalidad.

## VIII. LA PREDICACION

Huelga advertir que en los tres años llenos por la misión de Jesús fueron constantes sus enseñanzas salvadoras mediante la palabra, y, por consiguiente, las numerosísimas ocasiones relatadas por los Evangelistas inspiraron a pintores y escultores. Precisamente San Juan, a continuación del

<sup>69</sup> FRAY LUIS DE GRANADA, *Meditaciones muy piadosas*.

<sup>70</sup> P. INTERIÁN DE AYALA, ob. cit., t. I, p. 316.

encuentro y diálogo con la samaritana, insiste en el eco alcanzado por las predicaciones del Señor: «Y creyeron en El muchos samaritanos..., por la palabra de la mujer que atestiguaba... Y creyeron en El muchos más por la predicación...» <sup>71</sup>

Por ello estimo es éste lugar adecuado para comentar algunas obras de arte cuyo asunto es la predicación de Jesús, sin localizarla ni fecharla.

Desde muy antiguo fué corriente esculpir a Jesús imberbe predicando. En España figura ya con esa forma en el sarcófago que, encontrado en Hellín (Albacete), guarda la Real Academia de la Historia.

En la Edad Media vese en muchos manuscritos miniados. En un caso tal vez cupiese situar la representación; un dibujo en el códice citado de la Biblioteca escurialense que contiene la *Grande e General Estoria* muestra en la sinagoga—con mesa, candeleros y lámparas—el efecto que la palabra de Jesús causa en el auditorio, y podría creerse que traduce el miniaturista los versículos del capítulo 1 del Evangelio de San Marcos: «Entraron en Cafarnaúm, y luego, en los sábados, como entrase en la Sinagoga, les enseñaba. Y se pasmaban de su doctrina, porque los instruía como quien tiene potestad, y no como los escribas.» (Lámina 83.)

Una tabla de la capilla de la Pila de la Catedral primada, que puede suponerse de hacia 1400, obra de un pintor italianizante, si no italiano, próximo, quizá, a Gherardo di Jacopo Starnina, el famoso florentino documentado por entonces en Toledo, intenta mostrar los diversos efectos, según los oyentes, de la palabra del Señor (lám. 78); si bien debo confesar que Angulo interpreta que pinta el perdón de la mujer adúltera, por más que Cristo señala al suelo y no escribe en él.

Otro ejemplo muy tardío nos lo proporciona un dibujo al aguatinta, vigoroso, de Francisco Ribalta († 1628) de la figura del Señor que habla persuasivo (lám. 77) <sup>72</sup>. Ardío con la riquísima colección reunida por Jovellanos y Ceán Bermúdez en Gijón, cuando la destrucción, en 1936, del cuartel de Simancas.

Para mencionar una pintura del siglo XVII reproduzco un cuadro, verosímilmente valenciano, a juzgar por la fotografía (lám. 79); se pintaría hacia 1640 por un artista de segunda fila.

<sup>71</sup> Jn. 4, 27-42.

<sup>72</sup> Lo publicó J. MORENO VILLA, *Dibujos del Instituto Jovellanos, de Gijón* (Madrid 1926), lám. 32, 7. Lo reproduje, apuntando dudas, hoy aminoradas, en *Dibujos españoles*, t. III, lám. 163.

## IX. LA VOCACION DE LOS APOSTOLES Y LA PESCA MILAGROSA

Por explicables y explicadas discrepancias, en pormenores, de los Evangelios, mientras San Juan relata antes de las bodas de Caná cómo empezaron a seguir a Jesús él, San Pedro, San Andrés y Natanael—¿San Bartolomé?—, parece que del relato de San Lucas se infiere que hubo de ser posterior su vocación, por lo cual el Cardenal Gomá retrasa la inserción del acontecimiento hasta este lugar:

«Pasando junto al mar de Galilea vió [el Señor] a Simón y a Andrés, su hermano, que echaban las redes en el mar... Y Él estaba en pie junto al lago de Genesaret»<sup>73</sup>.

En tal forma lo vemos en la tabla de un pintor catalán anónimo que fué de la colección de D. Rómulo Bosch. Extrañas y curiosas son las barracas (?) de la playa. Se pintaría hacia 1400 (lám. 80).

El desarrollo del hecho muéstrase en otra tabla, la de Presencio (Burgos), pintada por un artista de fines del siglo XV: San Pedro y San Andrés al desembarcar prestan acatamiento al Maestro (lám. 81)<sup>74</sup>.

Igual momento esculpió la gubia nerviosa de Juan de Ancheta en un relieve del retablo de Zumaya (Guipúzcoa), labrado antes de 1577; la proa y la vela de la embarcación contribuyen al efecto plástico. La desigualdad de factura, frecuente dentro de los grandes retablos, hace que los Apóstoles San Juan y San Andrés aventajen en nobleza expresiva a los dos personajes principales (lám. 82)<sup>75</sup>.

Rebosa en estas realizaciones artísticas el mismo sentimiento con que en algunas poesías castellanas se canta la elección de los Apóstoles: léanse estos octosílabos de Ubeda en su *Cancionero*:

Miraba con grande amor  
Cristo a San Andrés un día;

<sup>73</sup> Mc. 1, 16-22.

<sup>74</sup> Otros ejemplos valiosos son la *Vocación de San Pedro*, por el «Maestro de los Cipreses» (ANGULO), est. cit., lám. 15, y la del círculo de Marzal de Sas, que aparece en el retablo de San Gil del Metropolitan Museum, publicada por Post (ob. cit., t. III, p. 85). Más avanzada es la atribuida a Bernardo Martorell, de la parroquia de Púbol, hoy en el Museo diocesano de Gerona; se reprodujo en *Memorias de los Museos Arqueológicos*, cit. (1947), lám. 80.

<sup>75</sup> J. CAMÓN, *El escultor de Ancheta* (Pamplona 1943), página 43 y siguientes.

Mirábale echar las redes  
con que el pescado prendía;  
llámale presto a que venga  
a otra pesca más crecida... <sup>76</sup>

Paralelas vemos a las poesías de las pinturas y de los relieves por la llaneza y falta de afeites en la forma.

Tras el acatamiento a Jesús de los dos primeros discípulos, embárcase con ellos y les hace echar las redes lejos de la orilla, sorprendiendo a los avezados marineros con pesca abundantísima en sitio donde no solía haberla.

Cabría enumerar varias representaciones de este milagro: así la diminuta y bella en un fingido relieve en la rosca de la arcada gótica que cobija la *Adoración de los Magos*, de Dierick Bouts del Museo del Prado; mas no existe versión que supere a la de Rafael en el maravilloso tapiz de la serie *Los Hechos de los Apóstoles*, de la que se guarda ejemplar excepcional, y único por sus cenefas, en el Real Palacio de Madrid; la composición y el dibujo, refinadísimos, hácenle la pieza capital de tan célebre tapicería. Desde las hierbas y las zancudas decorativas del primer término, hasta el fondo, ameno y animado, el pintor, en gradual sucesión de planos, consigue los resultados, que se juzgarían antitéticos, de una pintura impregnada de sentimiento devoto, en la que cada figura junta a su valor plástico la expresión de su propio sentimiento y, a la vez, una grandiosa decoración mural (láms. 85-86).

Para Wölflin todavía tiene valor aquel encomio que juzgaba estos tapices «esculturas del Partenón del arte moderno», y añade: «Durante siglos el Occidente entero no comprendió de otro modo los gestos de terror, de dolor, ni la imagen de la dignidad, de la nobleza» <sup>78</sup>.

Llenaron los Apóstoles de tal manera las dos barcas, que casi zozobraban. Al ver esto, Simón Pedro cayó a los pies de Jesús diciendo:

«—Apártate de mí, Señor, que soy un pobre pecador.

—No temas—le contesta Jesús—, desde ahora serás pescador de hombres.»

Y ése es el momento fijado por Rafael en el cartón para el tapiz.

Sigue el relato evangélico:

<sup>76</sup> El licenciado JUAN LÓPEZ DE UBEDA, *Cancionero y vergel de plantas divinas* (Alcalá 1588), reproducido en *Romancero y cancionero*, cit., p. 116.

<sup>77</sup> La historia de esta serie es conocida; realizó Rafael las composiciones con destino a la capilla Sixtina, por orden del Papa, dícese que en 1514; en los cartones—hoy en el Victoria and Albert Museum, de Londres—trabajó Tomasso Vincitore de Bologna.

<sup>78</sup> H. WÖLFLIN, *L'art classique* (París 1911).

«Y habiendo llevado las barcas a tierra les dijo:

—*Venid en pos de mí.*

Y pasando un poco más adelante vió a Santiago, el del Zebedeo, y a Juan, su hermano, que estaban también en una barca... y luego los llamó... y ellos al punto le siguieron» <sup>79</sup>.

Con literalidad precisa, sin omitir ni el rótulo, en que se lee *Venite ad me...*, tradujo con colores el pasaje el miniaturista que iluminó el *Libro de Horas* de la Reina Católica (lámina 84); no ahorró ninguna minucia pintoresca de las orillas del lago <sup>80</sup>.

## X. LAS CURACIONES

Entre los prodigios referidos en los Evangelios tuvieron consecuencias artísticas varios de los correspondientes a este período de la vida pública del Redentor, que florecía en sanar a los que—al decir de San Mateo—«se hallaban mal, aquejados de... enfermedades y padecimientos, los endemoniados, los lunáticos y los paralíticos» <sup>81</sup>.

El manuscrito catalán de comienzos del siglo XIV que compuso Maestre Matfredo Ermengaud, con el título *Breviario de Amor*, conservado en El Escorial, se adorna con historias agrupadas a dos columnas en algunos folios, manteniendo, a pesar de ser de data avanzada, el sistema seguido por los iluminadores del siglo XIII. Para muestra elijo la ilustración que lleva el letrero *Iesus gita los mals esperits del escozies endemoniat*; por el exorcismo del Señor sale de la boca del poseso un diablo de catadura grotesca (lámina 87) <sup>82</sup>.

Entre los prodigios curativos realizados por Jesús, el primero que se difundió por aquellas tierras fué el siguiente:

«Vino a Él un leproso... e hincándose de rodillas... le dijo:

—*Señor, si quieres, puedes limpiarme.*

Y Jesús, compadecido..., tocándole, le dijo:

—*Quiero; queda limpio...*

Y quedó limpio. Y le conminó...:

—*Guárdate de decirlo a nadie.*

Mas él... comenzó a publicar lo acaecido, de manera

<sup>79</sup> Lc. 5, 8-10.

<sup>80</sup> Mc. 1, 16-23.

<sup>81</sup> Mt. 4, 23-5.

<sup>82</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos...*, cit., t. II, p. 111, número 1657.

que Jesús ya no podía entrar manifiestamente en la ciudad, sino que estaba fuera, en lugares desiertos»<sup>83</sup>.

La curación milagrosa del leproso se encuentra en monumentos muy viejos. En el Evangelionario contenido en el célebre «Códice áureo» de la Biblioteca escurialense, manuscrito otoniano, caligrafiado e iluminado en Spira entre 1033 y 1039, se pintaron en uno de sus folios las curaciones distantes del leproso y del siervo del Centurión. En la primera, el Señor, imberbe, toca la frente del gafo y recoge con la izquierda las tablillas o carraca con que, cuando caminaban impetrando caridad, anunciaban los lazarados su proximidad, para que se apartasen quienes temían contagiarse (lám. 88).

En el mismo siglo XI se esculpió el milagro en un capitel de San Isidoro de León; es de mármol y está en el arco por donde se entraba desde el pórtico a la iglesia; con realismo, inesperado en aquel tiempo, se figura el instante en que el Señor toca al leproso; detrás, San Pedro con una llave<sup>84</sup>.

Más de cien años después pintó el pasaje el miniaturista del manuscrito alfonsí de la *Grande e General Estoria*. Con la gracia habitual en este artista hace gesticular a los judíos comentando el hecho (lám. 89).

El Maestro de los Cipreses «trató el tema con sencillez suma, mediante las figuras solas del Señor y el leproso sentado e implorante.

Con empeño verista intenta Nicolás Florentino pintarlo en el retablo de Salamanca: el enfermo, de aspecto repugnante, despidе hedor, que obliga a San Juan a taparse la nariz con el manto. Dentro del Templo, porque se sitúa el leproso a su puerta, se distingue como un «mimbar», más bien que púlpito, con un predicador (lám. 90).

Este milagro escandalizó a escribas y fariseos, pero no hasta el grado que los descompuso el siguiente:

De retorno el Señor en Cafarnaúm—«su ciudad», en frase de San Marcos, por haberla hecho centro de la predicación—y «teniendo ante sí a los fariseos y los Doctores de la Ley sentados... vinieron a Él trayendo tendido en el lecho un paralítico, llevado por cuatro»; tan apretadamente estaba rodeado Jesús, que para acercarle la camilla tuvieron que levantar parte del tejado del pórtico. «Cuando Jesús vió la fe de ellos, dijo al paralítico:

—Hijo, ten confianza, perdonados te son tus pecados.

Algunos de los escribas... decían en su interior:

<sup>83</sup> Mc. 1, 40-5.

<sup>84</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental*; León (Madrid 1926), t. I, p. 184; t. II, fig. 170; véase también del mismo autor: *El arte románico* (Madrid 1934), p. 63.

—¡Blasfema! ¿Quién puede perdonar los pecados sino sólo Dios?

Díceles Jesús:

—¿Por qué pensáis mal?... ¿Qué es más fácil, decir al paralítico: Perdonados te son tus pecados; o decirle: Levántate, toma tu camilla y anda?

Así lo hizo; y el paralítico se levantó al punto y, tomando la camilla en que yacía, a vista de todos, se fué a su casa, dando gloria a Dios»<sup>85</sup>.

Ya en los muros de las catacumbas lleva su lecho a cuestras el paralítico curado.

En dos tablas cuatrocentistas tenemos en España la versión italianizante y la versión nórdica. Nicolás Florentino elimina a los doctores incomprensivos y eleva a ocho el número de los Apóstoles asistentes; el tullido carga a hombros la camilla y otro impedido es bendecido por el Señor (lámina 91). El pintor flamenco de la tabla del Archivo municipal de Valencia, estrecha y de pocos personajes que la llenan, representó el vestir de limpio al paralítico curado, significando el perdón de sus pecados; tras él, un cojo pide al Señor su remedio ( lám. 92).

Los reproches que hicieron a Jesús en la Sinagoga por este prodigio fué el tema desarrollado, con vivacidad suma, por el dibujante del códice de la *Grande e General Estoria*; un doctor se ha levantado para interpellarle y otros le apoyan o sonríen con suficiencia, suponiendo al Señor en un aprieto para responder ( lám. 93). No era un arte balbuciente el que acertaba a interpretar con tal destreza complejidades tales.

## XI. LA VOCACION DE SAN MATEO

Refiérela el propio Evangelista en estos términos:

«Y pasando Jesús... vió a un publicano, Leví, hijo de Alfeo, llamado Mateo, sentado a la mesa, y le dijo:

—*Sígueme*.

Y levantándose, dejándolo todo, le siguió»<sup>86</sup>.

Si no se representa este pasaje y el que continúa—el banquete con que el publicano y nuevo discípulo obsequió al Señor—en la tabla catalana que se reproduce en la lámina 159, y que luego se examinará, sería la pintura rea-

<sup>85</sup> Sigo el texto coordinado por el cardenal GOMÁ, ob. cit., páginas 106-7.

<sup>86</sup> Mt. 9, 9-13.

lista que va a comentarse la única *Vocación de San Mateo* notable que haya en España.

Juan de Pareja es un pintor del siglo XVII mal estudiado hasta ahora; en realidad, dificulta su conocimiento que se conozcan pocos cuadros firmados y el ser seguro que varios suyos permanezcan dentro de la *terra incognita* velazqueña, pues hubo de ser esclavo, y después liberto, de D. Diego. Su más famosa obra, fechada en 1661, el año siguiente a la muerte de su amo y maestro. *La vocación de San Mateo*, está en el Museo del Prado. En el cuadro hay muy leve rastro de Velázquez; y esta independencia de los artistas nuestros respecto de aquellos con quienes más ligados estuvieron es carácter y gloria netamente españoles.

En el lienzo se pretende reproducir un interior lujoso de tiempos de Felipe IV; la estancia del recaudador de tributos, o publicano, está profusamente alhajada y contrastan los sombreros empenachados, cuellos y bandas, con la túnica y el manto del Salvador y de San Pedro de pliegues abundosos. En el extremo izquierdo, el autorretrato de Pareja, portador de un papel con la firma y la data (láminas 94-95).

Lo mismo que se observó en el cuadro de Veronés *Las bodas de Caná*, alternan en éste trajes a la usanza del tiempo en que se pintó y los tradicionales de Jesús y de sus discípulos. El anacronismo planteó en el siglo XIX el problema de la modernización completa de los indumentos evangélicos, que dió origen a pinturas del alemán Uhde y a un estudio sugestivo de Robert de la Sizeranne <sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> R. DE LA SIZERANNE, *Le miroir de la vie*, première série (París 1902); *La modernité de l'Évangile* es el título del ensayo.



## AÑO SEGUNDO DE LA VIDA PUBLICA DE JESUS

Delimitan los comentaristas este período entre la Pascua del año 781 de la fundación de Roma y la siguiente. Durante él permaneció el Señor casi siempre en la Galilea, aunque subió a Jerusalén, para celebrar la Pascua, y entonces realiza otro de los milagros inspiradores del pincel y del cincel cristianos.

### I. CURACION DEL PARALITICO DE LA PISCINA Y DEL HOMBRE DE LA MANO SECA

Débase a San Juan el relato de cómo habiendo ido el Señor a Jerusalén «el día de la fiesta de los judíos», y llegado a la piscina probática, que tenía cinco pórticos, vió allí un hombre enfermo hacía treinta y ocho años». El nombre de la piscina se relaciona con el de la puerta en la muralla por donde entraban las reses—*probos*, en griego—para abastecer de carne la ciudad. «Yacía en los pórticos grande número de enfermos, ciegos, cojos, paralíticos, esperando el movimiento del agua. Porque un ángel del Señor descendía de tiempo en tiempo a la piscina y removía el agua. Y el primero que entraba después del movimiento del agua quedaba sano.» Lamentábase el paralítico a Jesús:

«—No tengo hombre que me meta en la piscina cuando el agua fuere revuelta, porque, mientras yo voy, llega otro antes que yo.

Jesús le dijo:

—*Levántate, toma tu lecho y anda.*

Y al punto fué curado... Y era sábado aquel día»<sup>1</sup>.

Para entender mejor los ejemplos plásticos era necesario el extracto amplio. Apenas hay que añadir que, desde el punto de vista de la iconografía, cabe confundir esta curación con la del paralítico de Cafarnaúm, puesto que ambos, curados, reciben la orden de portar su camilla; por eso me reduzco a consignar los casos en que estén visibles la piscina o sus pórticos.

No aparecen aquélla ni éstos, como es lógico, en los sarcófagos, manteniéndose la duda respecto de los de Layos, uno de los cuatro de San Félix de Gerona y el de Martos.

Por los años de 1434, el «Maestro de los Cipreses» iluminaba en Sevilla, tratando, entre muchos, este asunto.

El florentino Nicolás, pocos lustros después, en Salamanca innovó la representación, pues no pintó el milagro de Jesús, sino las curaciones que, previamente, se verificaban en la piscina, con el ángel que agita el agua y los tullidos dentro de ella, o que de ella salen, y los que a ella son conducidos (lám. 96).

El salto de dos centurias nos pone ante el lienzo notable de Pedro Orrente († 1645), del Colegio del Patriarca en Valencia. Es una de las obras de este tenebrista inundadas de mayor claridad y mejor compuestas; el valor dado a los pórticos, la profundidad del paisaje, la concurrencia en torno del estanque muestran aliento superior al patente en las más de sus pinturas. En primer plano, el grupo formado por Jesús y el anciano baldado rebosa espiritualidad. En el modo de tratar el espacio y en la fuerza de algunas figuras y en la de sus paños se sienten influjos del Greco, hasta recordar *La curación del ciego* y *La expulsión de los mercaderes*, semejanzas ya observadas por E. Lafuente<sup>2</sup> (lám. 97).

Fidelidad en seguir el texto sagrado se comprueba en un cuadro que ya atribuía a Murillo la obra clásica, de que hay tiradas en francés y en otras lenguas: *Museo di Pittura e Scultura... disegnatí ed incisi sull'acciaio da Reveil* (Firenze 1827 y siguientes), colección de reproducciones al trazo la más copiosa, difundida y acreditada en la primera mitad del siglo pasado. En este cuadro, que hoy se guarda en la National Gallery, de Londres, extrema su autor el

<sup>1</sup> Jn. 5, 1-15.

<sup>2</sup> E. LAFUENTE, *Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés*, «Archivo» (1940-41), p. 503 y ss. Publica el cuadro de Valencia, fig. 10. Fué D. E. Tormo quien atribuyó, con algunas dudas, el lienzo a Orrente; Lafuente las desvanece.

gusto por las construcciones grandiosas y condensa el relato evangélico en el diálogo de Jesús con el paralítico, en presencia de San Pedro, San Juan y San Andrés (?) (lámina 98<sup>3</sup>).

La exageración en las arquitecturas fué escollo en que tropezaron muchos artistas italianos setecentistas y produjo lienzos como el anónimo que reproduzco, en que las proporciones de los edificios, convencionalmente arruinados, deja en problema la significación del asunto, pues se duda si se pintó el ingreso en la piscina o el perdón de la mujer adúltera, pues en realidad parece que Jesús escribe en el suelo (lám. 99).

El milagro aumentó el odio de fariseos y doctores contra Jesús, porque había sido realizado en día de fiesta y, sobre todo, porque había ordenado al paralítico que trabajase en sábado, al hacerle cargar con la camilla... El Señor deshizo sus falacias, reiteradas, cuando vieron que en otro sábado los discípulos recogían espigas.

También en sábado—lo puntualiza San Mateo—«entró [el Señor] en la Sinagoga... y enseñaba. Y... estaba allí un hombre que tenía la mano derecha seca. Acechábanle... por si curaría en sábado... para acusarle». La discusión alcanza violencia y Jesús les confunde:

«—¿Qué hombre habrá de vosotros que tenga una oveja y, si ésta cayese en sábado en un hoyo, por ventura, no echará mano y la sacará? Pues ¿cuánto más vale un hombre que una oveja?...

Entonces, mirándolos en derredor... con ira, entristecido de la dureza de su corazón, dice al hombre manco:

—*Extiende tu mano.*

Y la extendió, y se le volvió sana como la otra. Y ellos se llenaron de furor».

Sólo una vez, que yo sepa, se representó este milagro en España y por el miniaturista de Alfonso X, encomiado antes por su originalidad, al ilustrar el texto evangélico inserto en la *Grande e General Estoria*; repárese en la expresión entre perpleja y maliciosa de los asistentes al prodigio (lám. 100).

Por entonces fija el Señor el número de sus Apóstoles, eligiendo entre los que le seguían, después de pasar la noche orando en el monte, a doce; entre ellos a Judas Isca-

<sup>3</sup> Al pie de la lámina se dice *Paradero ignorado*; mas debe de ser adquisición reciente del Museo londinense. Su fotografía ilustra mi artículo *Renaissance and Baroque* en «The Studio», número dedicado al Arte español (1950).

riote «que fué el traidor», como ya en este lugar previene San Lucas <sup>4</sup>. Sin embargo, en la hermosa tabla valenciana del Museo de Játiva, que es parte del retablo de la Transfiguración, procedente, según D. Elías Tormo, de la ermita de las Vírgenes, que se pintaría hacia 1515 por un discípulo de Osona arcaizante, el artista no incluyó a Judas, pues se ven once discípulos y todos nimbados ( lám. 101).

Tras la elección de los Apóstoles se pronunció el divino Sermón de la Montaña; declarándose en él las Bienaventuranzas, que alguna repercusión artística lograron.

## II. CURACION DEL SIERVO DEL CENTURION

Ninguna curación de Jesús sorprende tanto que se haya representado con poca frecuencia como la que realizó en el siervo del jefe militar romano; bastaba que su súplica se repita al recibir la Eucaristía para que se juzgase imprescindible motivo de la meditación devota.

«Acabó el Señor su sermón maravilloso y entró en Cafarnaúm; había allí muy enfermo, a punto de morir, un criado de un Centurión que era muy estimado de él. Y cuando oyó hablar de Jesús envió... unos ancianos de los judíos, rogándole que viniese a sanar a su criado...». Los comisionados insistieron cerca del Señor, argumentando con que el Centurión «ama nuestra nación y nos ha hecho una sinagoga». Accedió Jesús y, «cuando ya estaba cerca de la casa, envió a Él el Centurión sus amigos, diciéndole:

—Señor, no te tomes ese trabajo, que no soy digno que entres en mi casa, por lo cual ni aun me he creído yo digno de salir a buscarte; pero mándalo sólo con una palabra y será sano mi criado.

Y dijo Jesús:

—En verdad os digo que ni en Israel he hallado una fe tan grande.

Y dijo Jesús al Centurión:

—Ve; y como creíste, así te sea hecho» <sup>5</sup>.

En la narración publicada por el Cardenal Gomá, concertando los textos evangélicos, se advierte la discrepancia entre San Juan, que dice cómo el soldado imperial no se presentó delante del Señor, y San Mateo, que consigna la

<sup>4</sup> Lc. 6, 16.

<sup>5</sup> Cardenal GOMÁ, ob. cit., pp. 144-6. Sobre la iconografía del tema dió D. E. Tormo una conferencia en el Prado; se publicó una nota por A. GARCÍA BELLIDO en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1926), p. 277.

frase última dirigida a él, personalmente. Los artistas han preferido, como era natural, representar la súplica directa, que da al episodio rasgos más conmovedores.

Así, ya en la miniatura del siglo XI en el «Códice áureo» de El Escorial—atrás mencionada—ocupa su mitad derecha el grupo de Jesús y el Centurión, imberbe aquél y anciano éste, y, mediante convencionalismo gracioso, el lecho del enfermo está fuera de la casa, si no es que el artista, adelantándose a los suprarrealistas, ha hecho transparentes sus muros (lám. 102).

No faltarán otras versiones medievales que no tengo registradas; únicamente, la dudosa del «Maestro de los Cipreses», el miniaturista sevillano elegante y original.

Tiene la primacía entre cuantas pudieran citarse y que se encuentran en España, y, acaso, fuera de ella también, la que posee el Museo del Prado en el lienzo de Veronés (láminas 103-105). El conjunto y los dos pormenores: «Cristo y San Pedro» y «el Centurión y los dos soldados que le sostienen», son suficientes a quienes hayan admirado el cuadro para suscitar su recuerdo y para despertar el ansia de contemplarlo a quienes no hayan disfrutado de tal fortuna. Veronés, en la fase más brillante de la escuela veneciana, despliega en la composición todas las cualidades cautivadoras de arquitecturas, celajes, telas, armaduras, ritmo de masas, expresividad de los rostros y de los ademanes, y hasta la poesía de las dos damas embozadas en el balcón de mármol, al fondo, y hasta la gracia de la figurilla del paje portador del yelmo.

### III. LA RESURRECCION DEL HIJO DE LA VIUDA DE NAIM

Es un hecho que raro eco artístico o literario ha tenido en España. Recuerdo un soneto del devoto D. Luis de Ribera <sup>6</sup>, un relieve en el profuso tímpano de la Puerta del Reloj de Toledo (siglo XIII) y una miniatura que llena una página del *Libro de Horas* de D. Alonso de Zúñiga, guardado en la Biblioteca escurialense; manuscrito del siglo XV; según Domínguez Bordona, obra de un español influido por el flamenco Vrelant (lám. 106) <sup>7</sup>.

El iluminador se ajustó a la narración de San Lucas:

«Aconteció después que iba [el Señor] a una ciudad lla-

<sup>6</sup> *Romancero y cancionero*, cit., p. 61.

<sup>7</sup> *Manuscritos*, cit., t., II, p. 10, n. 1563, tiene las armas de los Zúñigas, pero, además, lo regaló don Alonso de Zúñiga a Felipe II.

mada Naím e iban con Él sus discípulos y una gran muchedumbre. Y cuando llegó cerca de la puerta de la ciudad... sacaban fuera a un difunto, hijo único de su madre, y ésta era viuda... Luego que la vió el Señor, movido de misericordia, le dijo:

—*No llores.*

Y se acercó y tocó el féretro... Y dijo:

—*Muchacho, yo te lo digo: levántate.*

Y se incorporó el que estaba muerto. Y lo dió a su madre»<sup>8</sup>.

Añadió el miniaturista la intervención de San Pedro, ayudando a erguirse al resucitado.

Dedica el buen P. Interián de Ayala dos páginas a argumentar contra los pintores que tratan, erróneamente, este milagro como sucedido en medio de alguna ciudad «y no como fué, en sus afueras». Sospecho que el pío mercenario, más que impulsado por haber visto cuadros con este asunto y con tal impropiedad, escribió largamente para mostrar su erudición sobre entierros y enterramientos en la antigüedad...<sup>9</sup>.

#### IV. LA PECADORA UNGE AL SEÑOR

Llégase aquí a uno de los momentos de la vida del Redentor que mayor expansión poética y plástica han conseguido.

Advierten los comentaristas que no debe confundirse el hecho narrado por San Lucas con otro, análogo y posterior, relatado por los demás Evangelistas; pero que debe admitirse como cosa probabilísima que, en ambos casos, es María Magdalena, hermana de Marta y de Lázaro de Betania, la que unge los pies del Señor, aunque San Lucas no da su nombre<sup>10</sup>.

Iconográficamente hay casos dudosos para la distinción exacta de los dos sucedidos.

El primer relato dice así:

«Rogaba [al Señor] uno de los fariseos que comiese con él; y, habiendo entrado en casa del fariseo, se puso a la mesa. Y he aquí que una mujer pecadora que había en la ciudad... llevó un vaso de alabastro lleno de unguento

<sup>8</sup> Lc. 7, 11-7.

<sup>9</sup> P. INTERIÁN DE AYALA, ob. cit., t. I, p. 322 (l. III, c. 11); invoca hasta que los epitafios solían dirigirse a los pasajeros para demostrar que los enterramientos se hacían fuera de las poblaciones.

<sup>10</sup> Cardenal GOMÁ, ob. cit., p. 151, nota.

y... comenzó a regarle con lágrimas los pies, y los enjugaba con los cabellos de su cabeza y le besaba los pies y los ungía con el unguento. Y viéndolo el fariseo... dijo entre sí mismo:

—*Si este hombre fuese profeta, bien sabría quién y de qué condición es la mujer que le toca, porque pecadora es.*

Y Jesús, respondiéndole, dijo:

—*Simón, tengo que decirte una cosa.*»

Y luego de exponer la parábola de los deudores de sumas desiguales, preguntóle:

—*¿Ves esta mujer? Entré en tu casa, no me diste agua para los pies; mas ésta con sus lágrimas ha regado mis pies; no me diste beso, mas ésta desde que entró no ha cesado de besarme los pies; no ungiste mi cabeza con óleo, mas ésta con unguento ha ungido mis pies. Por lo cual te digo que se le perdonarán muchos pecados, porque amó mucho...*

Y dijo a ella:

—*Perdonados te son tus pecados.*

Y los comensales comenzaron a decir dentro de sí:

—*¿Quién es éste, que hasta perdona los pecados?*

Y dijo a la mujer:

—*Tu fe te ha hecho salva; vete en paz*»<sup>11</sup>.

Será para el lector provechoso y grato conocer la forma hermosa de la narración del P. Maestro Granada:

«Como supo [la mujer pecadora] que el Salvador estaba en casa del fariseo, sin más aguardar lugar ni sazón (porque la fuerza del dolor y del amor no le daban lugar para más), cúbrese un manto y toma un bote de unguento precioso en las manos, no procurado antes de aquel tiempo para redimir pecados, sino para multiplicar pecados; y no para ungir a Cristo, sino para sacrificar al demonio... Entró en la casa donde estaba comiendo el Salvador y no osó parecer ante sus ojos..., sino, rodeando por las espaldas, vino a derribarse a sus pies, sobre los cuales derramó tantas lágrimas que bastó para lavarlos. Y así como el agua de pies fué extraña y de nueva manera, así también lo fué la toalla con que los limpió, que fueron los cabellos. Y no contenta con esto, comienza a besar aquellos sacratísimos pies y ungirlos con aquel precioso unguento. De manera que todas aquellas cosas con que servía al mundo consagró al servicio de Cristo»<sup>12</sup>.

La literatura española cuenta con larga colección de escritos referentes a la conversión de la mujer pecadora. En 1521 salió de las prensas toledanas de Brocar la anóni-

<sup>11</sup> Lc. 7, 36-50.

<sup>12</sup> FRAY LUIS DE GRANADA, *Consideraciones muy devotas*, B. de AA. EE., t., VIII, pág. 539.

ma *Historia de la bendita Magdalena*, con portada que adornan motivos renacentistas; y en los tiempos en que la lengua había arribado a puerto de esplendor escribió Fray Pedro Malón de Chaide *La conversión de la Magdalena*, juzgado por Menéndez Pelayo como el libro «más compuesto y arreado, el más alegre y pintoresco de nuestra literatura devota...; todo colores vivos y pompas orientales, halago ponderable de los ojos»<sup>13</sup>.

No quedaron a la zaga de los escritores los artistas, y por la abundancia de muestras es forzoso seleccionar unas cuantas de siglos y estilos diversos, que comienzan con la del sarcófago paleocristiano de Alcaudete (Jaén)<sup>14</sup>.

Merece encabezar la serie medieval por su fecha—primer cuarto del siglo XII—la pintura que, de los muros de la ermita de la Cruz en Maderuelo (Segovia), se trasladó al Museo del Prado. Aunque los deterioros en esta parte de la decoración románica no son pequeños, queda lo suficiente para comprobar que el artista se concretó a las figuras de Jesús, echado en el triclinio, y de la pecadora, que enjuga con la cabellera los pies del Señor; añadió un ángel que habla con Jesús e ignoro sobre qué texto se basará la innovación, que no abrió estela (lám. 107).

A diferencia del pintor románico, el miniaturista gótico que siglo y medio después iluminó la *Grande e General Estoria* acompañó a Jesús en la mesa con el fariseo Simón y tres comensales más y la abasteció con pescados, panes, frutas y vino (lám. 108).

Adelantada la Edad Media, el florentino Nicolás en Salamanca da la versión opuesta, pues todos los asistentes ostentan nimbo dorado. Paréceme que, si bien el orden de asuntos en el retablo indica que se representa la primera unción, tanto la ausencia del fariseo, que no podía llevar signo de bienaventurado, como la presencia de una mujer, que será Marta, por más que no haga de sirvienta, han de estimarse indicios para suponer que sea la segunda unción (lámina 109).

Previamente, se ha subrayado la simplificación con que suele tratar los temas Juan de Flandes en el retablo de la Reina Católica; acentúala en éste; a la mesa, apenas «puesta», están sólo el fariseo y Jesús y, a sus pies, la pecadora; por la puerta del fondo de la espléndida galería, con bóveda de cañón apuntado, entra un joven (lám. 110).

Muy sencilla de composición, si no fragmento, es la ta-

<sup>13</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, ed. cit., t. II, p. 96.

<sup>14</sup> Interpretación de J. M. CARRIAZO, *El sarcófago de Berja*, cit., distinta de la que dió J. R. MÉLIDA, ob. cit. Claro está que por la rudeza de sus relieves no cabe cerciorarse de la iconografía.

bla adquirida en París en 1935 por el Museo del Prado ; para Post, obra del anónimo burgalés de fines del siglo XV que bautizó con el nombre de «Maestro de Robredo». En figuras de medio cuerpo vense a la mesa el Señor, el fariseo y San Pedro, que, meditabundo, parte el pan (lámina 111); la tabla, dorada y estofada, luce por su calidad excelente <sup>15</sup>.

Contemporánea, y del pintor valenciano conocido por el «Maestro de Perea»—porque su obra característica la encargó el trinchante del Rey de ese apellido—, dió Post a conocer la pintura de una colección particular americana, documento valioso para saber de muebles y de vajilla de entonces (lám. 112).

El Greco mostró afición a tratar el asunto ; hasta tres cuadros con él constan en el inventario de 1621 y dos registra D. J. Camón en su reciente monografía <sup>16</sup>. El cretense se ciñe al relato evangélico al situar a la pecadora en pie detrás del Salvador, al que unge la cabeza ; los comensales—en mesa redonda—son trece, entre ellos una mujer, en primer término, casi de perfil.

Del siglo XVII tres cuadros requieren mención :

Uno, seguramente de Rubens o de su taller, está copiado por Brueghel «de velours», con otros muchos, en su lienzo *La vista y el olfato*, del Museo del Prado, núm. 1.403.

Sea el segundo uno de los lienzos del retablo de la parroquia de la Magdalena, en Getafe, documentado en 1639 como de Jusepe Leonardo, o de Félix Castelo ; con más probabilidad obra de aquél, por el realismo ; nota dominante que llevó al artista, sea el que fuere, a autorretratarse <sup>17</sup>.

Por fin, producción del todo barroca, publico el gran lienzo que pintó Miguel Manrique—nacido en Flandes, y allá formado en la escuela de Rubens—para el refectorio de los Mínimos de la Victoria en Málaga, ciudad donde residió. La opulencia en el edificio, en las telas y en los manjares, el número de los comensales y de los que sirven comunican al cuadro ampulosidad y brío decorativo. Creo que se conserva actualmente en El Sagrario de la misma ciudad (lám. 113) <sup>18</sup>.

<sup>15</sup> CH. POST, cit. t. VII, p. 854.

<sup>16</sup> J. CAMÓN, *Dominico Greco* (Madrid 1950) p. 1360 ; los de la Colección Cintrón (La Habana) y de la J. W. Cotham (Bushington, Vernon).

<sup>17</sup> M. D. DE PALACIO AZARA, *Pinturas de la iglesia parroquial de Getafe*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1918), página 211 ; se reproduce el cuadro.

<sup>18</sup> Salvado de las destrucciones de los años 1931-6, se restauró hace poco. Manrique, según Ceán—que cita este cuadro—, se estableció en Málaga a mediados del siglo XVII y fué el maestro de don Juan Niño de Guevara.

Consagró el P. Interián un capítulo a las pinturas de la mujer pecadora y al proponerse «quién fuese esta mujer», resuélvese por la más común opinión de identificarla con María de Magdala, hermana de Lázaro. Objeta, antes, a «los pintores españoles que obran erradamente y (por no decir algo más picante) sin atender a la verdad de este suceso». «No dice el Evangelio que al entrar Cristo... se sentara a la mesa, sino, señaladamente, según era la costumbre de aquellos tiempos, que se recostó, *discubuit*»; y «no se dice de esta mujer que se arrodillase o se postrase, sino que estuvo en pie, *steterit*; ni que se arrimase delante de Cristo o que se pusiese delante de El, sino que estuvo detrás, *retro*»<sup>19</sup>. Hace sonreír el pensar que el pintor románico del siglo XII y el Greco se acercan a las prescripciones del sabio y cándido iconólogo setecentista.

## V. PROSIGUEN LOS MILAGROS Y LA PREDICACION

Cada paso del Señor motiva nuevo asombro; incrementa el tropel que le acompaña y, al propio tiempo, concita contra El la inquina de los recalitrantes escribas, doctores de la Ley y fariseos.

Su predicación adopta, insistente, la forma de parábolas y hay que lamentar que pocas hayan servido para temas artísticos, cuando tantos y tan bellos motivos ofrecen<sup>20</sup>. Es verosímil que, si se investigase con empeño sobre este particular, se acreciese el reducido acervo que he logrado reconocer.

Admiremos antes, de pasada, el desarrollo dado por el miniaturista alfonsí, fértil en recursos, en una página de la *Grande e General Estoria* al milagro de curar al endemoniado ciego y mudo (lám. 114). No se aparta el iluminador de su manera vivaz y expresiva.

Por entonces refirió el Señor desde una barca la parábola del sembrador, escuchada por la muchedumbre de pie desde la orilla. En el texto unificado por el Cardenal Gomá se declara así:

«Salió el sembrador a sembrar su simiente; y, al sembrarla, una parte cayó junto al camino, y fué hollada, y !a

<sup>19</sup> P. INTERIÁN DE AYALA, ob. cit., t. I, pp. 309-51 (l. III, c. 12); es uno de los capítulos más nutridos.

<sup>20</sup> BRÉHIER (ob. cit., pp. 98-9) hace referencia a la representación de las parábolas.

comieron las aves del cielo. Y otra cayó sobre la piedra, donde no tenía mucha tierra y, apenas nacida, cuando salió el sol, se abrasó y secóse, porque no tenía humedad y porque no tenía raíz. Y otra cayó entre espinas, y las espinas que nacieron con ella la ahogaron y no dió fruto. Y otra cayó en tierra buena, y nació, y dió fruto que subió y creció; y una produjo el treinta, otra el sesenta y otra el ciento por uno»<sup>21</sup>.

Entre los relieves de la Sala Capitular de la Catedral sevillana se figuró esta parábola con la claridad y maestría que se encomió al tratar de la *Expulsión de los mercaderes* (lámina 115). Escasean en España paisajes esculpidos comparables con éste, que se documenta como de Marcos Cabrera, contratado en 1590<sup>22</sup>. La gradación de términos y, sobre todo, el sentido espacial son notas preponderantes en la factura de este escultor apenas nombrado.

La parábola del sembrador, y otras después, habíalas explicado Jesús, como se dijo, sentado en una barca, atracada a la orilla del lago de Tiberíades, delante de Cafarnaúm, y un día «cuando había atardecido... mandó ir al otro lado del mar. Y entrando El en la barca, le siguieron sus discípulos... Mientras navegaban se levantó un gran torbellino de viento... y... se alborotó grandemente el mar y las olas cubrían la barca, y la barca se llenaba, y peligraban. Mas El dormía en la popa sobre un cabezal. Y se llegaron a El sus discípulos y le despertaron diciendo:

—¡Sálvanos, Señor, que perecemos!...

Díceles Jesús:

—¿Por qué estáis temerosos, hombres de poca fe?

Entonces, levantándose, mandó a los vientos y al mar... y se hizo gran bonanza»<sup>23</sup>.

Tampoco han fructificado en España las versiones pictóricas y escultóricas de este hecho henchido de substancia plástica. No obstante, cabe considerar dos interpretaciones hermosas:

En el ciclo del retablo de la Reina Católica está la *Tempestad calmada* en una tablita de Juan de Flandes, que se guarda en el Palacio Real. Con la medida habitual en el pintor traduce los diversos sentimientos de los tripulantes, aterrados unos, rezando por un libro San Pedro, intentan dos cazar la vela y otro, en fin, se dirige a despertar al Señor ( lám. 116).

<sup>21</sup> Cardenal GOMÁ, ob. cit. p. 162; la base del relato en San Lucas (8, 4-8).

<sup>22</sup> D. ANGULO, *La escultura en Andalucía*. cit., lo reprodujo y documentó; véase antes, p. 32.

<sup>23</sup> Texto coordinado del cardenal GOMÁ, ob. cit., pp. 173-4.

Alrededor de cien años después el escultor de los relieves menores de la Sala Capitular de Sevilla, Marcos Cabrera, reduce a cuatro los discípulos, y con pocos planos y un modelado franco obtiene una obra de vigoroso efecto (lámina 117).

## VI. TRES MILAGROS MAS

«Y pasaron—escribe San Marcos—a la otra orilla del mar, al territorio de los gerasenos... Y al salir Jesús de la barca vino a El... un hombre poseído de un espíritu inmundo». Continúa el Evangelista, con pluma mojada en tinta amarga, anotando las circunstancias espeluznantes del desgraciado al que el Señor libera de los espíritus malignos<sup>24</sup>.

No es seguro que este milagro sea el mismo pintado por Bernardo Martorell en la Catedral de Barcelona, puesto que en la tabla es una mujer quien impetra el exorcismo y no el poseso; pero, al figurar a éste «atado con grillos y con cadenas», según puntualiza San Marcos, refiriéndose a un tiempo pasado, me decide a incluir en este lugar la reproducción de la pintura falto de texto que se le aplique mejor. Dáse en ella, junto con el gusto levantino por el empleo del oro labrado en los nimbos y en las cenefas de los ropajes, la afición de los artistas del norte hacia los pormenores y por los episodios, cuales el del mono que inquieta a la perra y a los dos cachorros, o el del diablo con alas de murciélago que sale de la cabeza del endemoniado (láms. 118-119).

De nuevo surcó la barca el mar de Galilea; reunióse en torno «una gran multitud... Y... vino uno de los príncipes de la Sinagoga, llamado Jairo. Y luego que lo vió, se arrojó a sus pies:

—... *Mi hija está en los últimos; ven a imponer sobre ella tu mano para que sane y viva.*»

Interpónese la curación de la hemorroísa, a que pronto se hará referencia, y, en tanto se realizaba, llega la nueva de la muerte de la hija de Jairo. «Jesús, cuando oyó lo que decían, dijo al príncipe de la Sinagoga:

—... *No temas; solamente cree y será salva.*

Y no dejó ir consigo a ninguno, sino a Pedro y a Santiago y a Juan». Y llegan a casa del príncipe... Y ve a los

<sup>24</sup> Mc. 5, 1-20

tañedores de flauta... y a los que lloraban y plañían... Y habiendo entrado les dijo:

—Retiraos y no lloréis; no está muerta la niña, sino que duerme.

Y se mofaban de El... Y tomando la mano de la niña, le dijo:

—Niña..., levántate y anda.

... y se levantó en seguida y echó a andar» <sup>25</sup>.

Con mejor estro del habitual vertió el Evangelio el so-  
netista D. Luis de Ribera:

Y entrando por la casa do yacia  
en el lecho, sin alma, la doncella:

—No es muerta—dice—, mas reposa en sueño <sup>26</sup>.

Ejemplo temprano español de la representación del prodigio fué ya señalado por D. J. R. Mélida en uno de los sarcófagos de los primeros siglos del cristianismo que está en San Félix de Gerona <sup>27</sup>.

El miniaturista que trabajaba para Alfonso el Sabio nuevamente probó su inventiva y sus facultades de observación. Suma la petición paterna de que sea curada la niña, y su resurrección, al cuadro—«tan siglo XIII»—formado por la plañidera y los músicos del *planto* (lám. 120) <sup>28</sup>.

Queda aludida la curación de la hemorroísa, camino de la casa de Jairo. Aquella «mujer padecía flujo de sangre doce años hacía y... había sufrido mucho en manos de muchos médicos y gastado todo cuanto tenía..., acercóse [a Jesús] por detrás y tocó la orla de su vestido... Y en aquel mismo instante sintió en su cuerpo que estaba curada de su mal» <sup>29</sup>.

Vese ya este milagro pintado en la catacumba llamada cementerio de Pretextato; por cierto, con una de las más antiguas representaciones de Jesús. Aparece también en tres sepulcros españoles: en uno de los de Santa Engracia de Zaragoza, en el de encima de la puerta de la derecha de la Catedral de Tarragona y en el de Martos.

Cabría pensar si en la tabla de Martorell (lám. 118) se pintaron, conjuntamente, la liberación del endemoniado y la curación de la mujer hemorroísa.

<sup>25</sup> Texto coordinado del cardenal GOMÁ, ob. cit., pp. 178 y 180-2.

<sup>26</sup> *Romancero y cancionero*, cit., p. 62.

<sup>27</sup> J. R. MÉLIDA, ob. cit., p. 19.

<sup>28</sup> Quien desee conocer particulares de esta costumbre antigua y medieval—de la que resta alguna supervivencia—, consulte la eruditísima monografía de J. FILGUEIRA VALVERDE, *El planto en la historia y en la literatura gallega*, «Cuadernos de estudios gallegos» (Santiago 1945), fasc. iv.

<sup>29</sup> Mc. 5, 24-34, con leves adiciones de Mt. y de Lc.

Desde luego, la pintó en Salamanca Nicolás Florentino; el Señor toca la cabeza de la enferma, que es pormenor extraevangélico (lám. 121).

Luego de la resurrección de la hija de Jairo, Jesús instruye a los Apóstoles minuciosamente; le informan del martirio de San Juan Bautista y marcha al desierto de Betsaida, junto a la desembocadura del Jordán, en el lago de Tiberíades.

## VII. LA MULTIPLICACION DE LOS PANES Y DE LOS PECES

En dos momentos de su misión satisfizo Cristo la necesidad de alimento, que apretaba a su auditorio; el primero, en el desierto de Betsaida; el segundo, en Galilea. Al igual de otros casos referidos, de dos pasajes evangélicos muy semejantes, no pueden separarse sus representaciones.

Había predicado el Señor «en un monte a muy grande muchedumbre». Y como fuese ya muy tarde, llegaron a El sus discípulos, diciendo:

—*Desierto es este lugar y la hora es ya pasada; despidelos, para que vayan a las granjas y aldeas de la comarca a comprar qué comer.*

Y El les respondió:

—*No tienen necesidad de ir; dadles vosotros de comer».*

En la conversación del Señor con San Felipe tercia San Andrés:

—*Aquí hay un niño que tiene cinco panes de cebada y dos peces. Mas ¿qué es esto para tantos?*

Y les dijo:

—*Traédmelos acá... Haced que los hombres se sienten.*

Y se sentaron... Tomó, pues, Jesús los cinco panes y los dos peces, miró al cielo y los bendijo... Y comieron todos y se hartaron...<sup>30</sup>

Refirió el milagro San Juan y añadieron ligeras circunstancias los otros tres Evangelistas. El portento análogo lo relata San Marcos, adicionando algún dato San Mateo, y se realizó al llegar al mar de Galilea, después de cruzar la Decápolis:

«Como otra vez hubiese una gran muchedumbre y no tuviesen qué comer, llamando Jesús a sus discípulos, les dijo:

<sup>30</sup> Texto coordinado del cardenal GOMÁ, ob. cit., pp. 196-8.

—*Compasión tengo de estas gentes...*

Y sus discípulos le respondieron:

—*¿Cómo podremos nosotros hallar... tantos panes?*

Y les preguntó:

—*¿Cuántos panes tenéis?*

Ellos dijeron:

—*Siete...*

... Y tomando los siete panes, dando gracias, los partió y dió para que los distribuyesen... Tenían unos pocos pecillos y los bendijo... Y comieron todos y se hartaron»<sup>31</sup>.

A partir de los monumentos paleocristianos se encuentra la representación del milagro. Cita Bréhier la de un sarcófago de Arlés, donde todavía se ha esculpido a los Dioscuros, esto es, cuando persistía entre los cristianos el empleo de temas mitológicos no vitandos<sup>32</sup>. Hasta seis enumera Mérida en España: en los sarcófagos de Astorga, Layos, Santa Engracia de Zaragoza, San Félix de Gerona, Martos y Alcaudete; a los que añadió Carriazo el de la colección Amatller de Barcelona.

En la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo, tres escenas desarrollan el pasaje y desde el siglo XIII al XV abunda en capiteles y en miniaturas. En esta última centuria la profusión exige seleccionar las muestras.

Nicolás Florentino suministra la versión más literal y a la vez más pintoresca; ni olvida el lago con barcas; del abigarrado concurso se destaca un niño al que Jesús da un pan; delante está sentada una matrona, mal agestada, con dos mellizos en su regazo (lám. 122).

Martorell, para el retablo barcelonés, elige el momento de la distribución por los Apóstoles, al propio tiempo que el Señor saca de una esportilla inagotable los panes para el reparto (lám. 123). Pintáronse las fisonomías con expresión conmovedora (lám. 124).

No prescindió Juan de Flandes de los peces, como varios artistas anteriores; figuró el instante en que, desde un púlpito portátil, bendice el Señor los cinco panes y los dos peces que le presenta el niño mencionado en el Evangelio. Consideraría principal esta pieza en el políptico, por cuanto en ella retrató a la Reina Isabel y al Rey Don Fernando, en segundo y tercer término a la izquierda, detrás de la mora con el niño en mantillas (lám. 125).

Para no caer en prolijidad, sin entrar en las numerosas del siglo XVI—valiosa es la esculpida por Vigarni en el coro burgalés—, resaltaré dos del siguiente, muy relacionadas entre sí:

<sup>31</sup> Mc. 8, 1-9, y Mt. 15, 32-8.

<sup>32</sup> BRÉHIER, ob. cit.

La muy grande, firmada por Francisco de Herrera «el Viejo», visible hoy en la escalera del Palacio episcopal de Madrid. Fué pintada para el arzobispal sevillano, al parecer en 1647, y la devolvió el Museo de Amiéns, adonde había ido a parar cuando la guerra de la Independencia. El lienzo junta, a firme composición y a habilidad técnica en dar la impresión de la multitud que ocupa el campo, la circunstancia de haber servido de esquema a Murillo para que pintase el cuadro de que se va a hablar <sup>23</sup>.

Pertenece a una de sus tareas de mayor aliento: la decoración del Hospital de la Caridad, que ejecutó entre 1670 y 1674. Para estudio preliminar hizo un dibujo grande y detallado, que siguió fielmente en la pintura (lám. 126) <sup>24</sup>; tanto, que fuera inútil para nuestro objeto reproducirla, y prefiero por ello publicar el grupo central del lienzo para que se compruebe lo dicho y, a la vez, para verificar su realismo (lám. 127).

Las interpretaciones plásticas registradas de la *Multiplificación* fueron aventajadas por la vibrante de Goya en la Santa Cueva de Cádiz, gracias a su genial manera de pintar la multitud como una masa animada, no mediante el ingenio y primitivista panorama de cabezas. El centro del medio punto resulta muy movido y la figura del Salvador, luminosa, se equilibra poco acertadamente con la de un personaje situado a la derecha, de presencia innecesaria (lámina 128).

## VIII. JESUS CAMINA SOBRE LAS AGUAS. DESCONFIANZA DE SAN PEDRO

No menor expansión artística que el milagro de los panes y los peces multiplicados obtuvo en la Edad Media el episodio emocionante, divisible en los tres momentos de la tempestad en el lago de Tiberíades, la marcha del Señor sobre las ondas y el flaquear, humanamente explicable, de la confianza del Apóstol. El afán de la religión cristiana por penetrar en el alma del pueblo mídese, mejor que mediante ninguna otra manifestación, por este no callar, ni disimular siquiera, los desfallecimientos y hasta las negaciones de San Pedro.

<sup>23</sup> El cuadro fué depositado por la Academia de San Fernando en el Museo del Prado y por este centro en el palacio episcopal. Lo estudió y reprodujo J. S. THACHER, *The paintings of Francisco de Herrera the elder*, «The Art Bulletin», september 1937.

<sup>24</sup> A. L. MAYER, *Dibujos de maestros españoles*.

«Como se hiciese tarde—se lee en el Evangelio concordado—bajaron... al mar y, habiendo entrado en la barca» para pasar a Cafarnaúm, «no había venido Jesús» «...la barca estaba en medio del mar y El solo en tierra. Y el mar alborotábase por un viento grande que soplabá. Y la barquilla era combatida por las olas». «Y viéndolos Jesús remar con gran fatiga..., vino a ellos andando sobre el mar...; cuando le vieron caminar sobre las olas pensaron que era fantasma, y de miedo gritaron... Mas luego Jesús habló con ellos...

—*Tened buen ánimo; yo soy; no temáis.*

Y respondiendo Pedro, dijo:

—*Señor, si tú eres, mándame ir a ti sobre las aguas.*

Y El dijo:

—*Ven.*

Y Pedro... andaba sobre el agua... Mas, siendo el viento recio y como empezase a hundirse, dió voces:

—*Señor, ¡sálvame!*

y en seguida Jesús, extendiendo la mano, asió de él y le dijo:

—*Hombre de poca fe, ¿por qué dudaste?*

y subió con ellos a la barca y cesó el viento»<sup>35</sup>.

El pintor giottesco de Toledo, del que ya hemos comentado otras pinturas, trató el pasaje con cierta libertad graciosa: materializó el viento en un ángel, o genio, que sopla por un cuerno, ocupó el mayor espacio de la tabla por la barca y puso a un apacible pescador en la orilla, ajeno a cuanto en su derredor ocurre (lám. 129).

Por cercanos años (más o menos en 1411), Luis Borrásá, en el retablo de Santa María de Tarrasa, se separa del texto sagrado; pinta el mar en calma, dos barcas echando las redes y el Señor que, desde tierra, tira de San Pedro a punto de sumergirse (lám. 130).

Vuelve Nicolás Florentino a ser intérprete fiel de la letra del Evangelio en la tabla salmantina, sin distraerse en episodios que tan gratos eran a su genialidad (lám. 131).

Pero en la segunda mitad del siglo XV menudea la variante de suprimir la tempestad, reduciendo el suceso al salvamento de San Pedro desde la orilla. Así en la tabla del Museo de Tarragona, procedente de Peralta (lámina 132), como en la efectista del retablo de San Pedro de la Catedral de Avila (lám. 133) y hasta en la ya avanzada de Rodrigo de Osona, hijo, en la bella «predella» o banco del Museo de Valencia, rítmicamente compuesta y con rostros muy expresivos (láms. 134-135).

<sup>35</sup> Mc. 6, 47-53, y cardenal GOMÁ, ob. cit., pp. 199-200

Ejemplo escultórico es el relieve de Santa María de Orduña (Vizcaya), que dió a conocer Weise <sup>36</sup>.

Esta insistencia en serenar el mar y en situar al Señor en tierra deberáse a que los artistas seguían un texto diferente del evangélico, desconocido para mí y, seguramente, también para Zurbarán, que en el banco del retablo de la capilla de San Pedro en la Catedral de Sevilla pintó el milagro con sujeción al Evangelio; y de tener asidero en una descripción más realista, propendería a aprovecharse de ella, dado su temperamento.

Cierra el segundo año de la vida pública del Salvador el sermón en Cafarnaúm, en que, con claridad, prometió la Eucaristía; la extrañeza de algunos de los que le seguían les movió a apartarse. «Y dijo Jesús:

—*Y vosotros, ¿queréis también iros?*

Y Simón Pedro le respondió:

—*¿A quién iremos? Tú tienes palabras de vida eterna»* <sup>37</sup>.

Este momento, conmovedor como pocos, no sé que se haya representado plásticamente.

---

<sup>26</sup> WEISE: *Spanischen Plastik aus sieben Jahrhunderten* (Tubinga).

<sup>37</sup> Jn. 6, 67-72.

## P A R T E I I I

# AÑO TERCERO DE LA VIDA PUBLICA DE JESUS

Fíjase este período a partir desde marzo-abril de 781 de la fundación de Roma. En sus comienzos estaba el Salvador en Galilea, pues no quería andar por la Judea, porque «los judíos le buscaban para matarle»<sup>1</sup>, debido a que discutía con escribas y fariseos, y vituperaba sus fórmulas rituales, vacías de contenido espiritual. «Y habiendo salido de allí, retiróse a la comarca de Tiro y de Sidón»<sup>2</sup>, esto es, a la Fenicia.

### I. LA MUJER CANANEA

Cuenta San Mateo y recuenta Fray Luis de Granada:  
«Saliendo Jesús de la tierra de Judea vino a las partes de Tiro y de Sidón. Salió, pues, de allí una mujer cananea, dando voces al Señor y diciéndole:

—*Ten misericordia de mí, Señor, hijo de David, porque mi hija es malamente atormentada del demonio.*

Mas el Señor no le respondió palabra. Y, allegándose sus discípulos, rogábanle, diciendo que la despidiese, porque venía clamando en pos de ellos. A los cuales Él respondió:

—*No soy enviado sino a las ovejas que perescieron de la casa de Israel.*

Mas ella vino y adorándole dijo:

—*Señor, ayudadme.*

<sup>1</sup> Mc. 7, 1.

<sup>2</sup> Mt. 15, 21.

A lo cual Él respondió:

—No es bien tomar el pan de los hijos y darlo a los perros.

Más ella dijo :

—Sí, Señor, porque los cachorrillos comen las migajas que caen de la mesa de sus señores.

Entonces le respondió Jesús:

—¡Oh mujer!, grande es tu fe; hágase como tú lo quieres. Y luego fué sana su hija dende aquella hora»<sup>3</sup>.

En el retablo de la Reina Católica entró este asunto, como uno de los cuarenta y siete de que constaba, y, por dicha, se conserva en el Palacio Real de Madrid; pues el tema raramente se identifica. Juan de Flandes agrupó los personajes de modo que, naturalmente, resaltasen los protagonistas sobre la luminosidad de un cielo profundo, límpido. La silueta adorable de Jesús cuenta entre las más sentidas y bellas del volumen presente. Viste la cananea según la moda del tiempo en que se pintó la tabla; en la masa de los discípulos, que San Pedro y San Juan encabezan, vese a un moro de espaldas con su turbante; costumbre del artista era la de introducir en sus pinturas vestimentas orientales (lám. 136).

## II. LA ENTREGA DE LAS LLAVES A SAN PEDRO

Estamos ante uno de los hechos capitales de la historia evangélica: la institución de la jerarquía cristiana.

Estaba el Señor con sus discípulos en la región de Cesárea de Filipo, llamada así por el nombre del tetrarca que la había engrandecido, y yendo de camino hubo de preguntarles:

«—¿Quién dicen los hombres que es el Hijo del hombre?»

Y ellos respondieron...:

—Unos, que Juan el Bautista; otros, que Elías, y otros, que Jeremías o uno de los profetas antiguos que resucitó.

Y Jesús les dice:

—Mas vosotros ¿quién decís que soy yo?»

Respondió Simón Pedro:

—Tú eres el Cristo, el hijo de Dios vivo.

Y respondiendo Jesús le dijo:

—Bienaventurado eres, Simón..., porque no te lo reveló la carne ni la sangre, sino mi Padre, que está en los cielos.

<sup>3</sup> FRAY LUIS DE GRANADA, *Meditaciones muy devotos*, t. VIII de la Bib. de AA. EE. de Rivadeneyra.

*Y yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Y a ti te daré las llaves del Reino de los cielos»* <sup>4</sup>.

La declaración solemne se materializó plásticamente en la entrega de las llaves—en casos, sólo una—, que el Apóstol recibe de rodillas; las variantes en los datos gráficos son muy escasas, aunque difieran, como es lógico, la expresión y la técnica.

Ingenuo y arcaizante el pintor del retablo de Peralta en el Museo de Tarragona, citado antes, sitúa la escena en un interior (lám. 137); todavía es más arcaizante la tabla que publica Post, atribuyéndola al que llama Maestro de Girard, donde el Señor aparece sentado <sup>5</sup>.

De un discípulo de Bernardo Martorell posee el Museo diocesano de Gerona la pintura procedente de Púbol; su campo está todo él macizado por los personajes, como se ha visto en otras obras del maestro, acaso influjo de los más antiguos tapices, en contraposición del gusto preponderante de pintores y miniaturistas por los paisajes. Jesús entrega a San Pedro en esta tabla una enorme y doble llave de hierro (lám. 138) <sup>6</sup>.

España guarda dos obras italianas soberbias en que se desarrolla el asunto, una de ellas, en verdad, excepcional.

Me refiero al tapiz de la serie *Los Hechos de los Apóstoles*, creada por Rafael con destino a vestir la parte baja de los muros de la Capilla Sixtina. Con esta tapicería alcanzó el arte del Renacimiento una de sus más elevadas cumbres, como se ha indicado al tratar de *La pesca milagrosa*. Cuanto había en el gran pintor de ciencia de la composición, de equilibrio de volúmenes, de ritmo; de dominio de la figura humana en formas, actitudes y expresiones; en su adecuación al fondo y en el tratamiento del paisaje resplandece, mejor que en otras obras suyas, en las de esta serie y, todavía más, en la *Entrega de las llaves*.

La escena, a la orilla del lago con riberas amenas, agrupa a diez Apóstoles, que se detienen al volverse Jesús para responder a Pedro, que ha caído de rodillas; lo inesperado y fugaz del momento exprésalo el artista así en el gesto de San Andrés (?), como en San Juan, que sigue andando. No había Rafael—cima de la espiritualidad—al materializar la entrega de la potestad en las llaves que tiene ya San Pedro de prescindir, simbólicamente, de pintar el rebaño, al que el Salvador señala encomendándose al Apóstol primado (láminas 139-140).

Hermoso, bien que de menos quilates, es el cuadro de

<sup>4</sup> Mt. 16, 13-6.

<sup>5</sup> CH. POST, ob. cit., t. VII, p. 582, fig. 218.

<sup>6</sup> CH. POST, ob. cit., t. II, p. 231.

Vincenzo Catena (h. 1470-† 1531), perteneciente al Museo del Prado. Representa la tabla a Cristo que entrega las llaves a San Pedro, en presencia de tres jóvenes bellas, que se interpretan, ya como las Virtudes teologales, ya como los tres patriarcados sucesivos del Apóstol: Jerusalén, Antioquía y Roma (lám. 141).

Si pasamos a la pintura española de la época clásica, el ejemplo más vigoroso débese a Zurbarán, en su retablo de San Pedro de la Catedral de Sevilla, en la capilla de los marqueses de Malagón; está en el banco y, debido a la proximidad de velas, sacras, etc., muy deteriorado <sup>7</sup>.

Pero también es admirable el boceto barroco de Murillo, apenas conocido, que, recientemente, estaba en el comercio londinense. La concentración en los dos protagonistas acrece la fuerza expresiva y su intimidad, mientras dos ángeles portadores de la tiara ponen la nota definidora del estilo (lám. 142) <sup>8</sup>.

### III. LA TRANSFIGURACION

A lo largo de los caminos de Galilea florecían al paso del Señor los milagros—recobro de sentidos, salud a los enfermos, liberación de posesos, hartura de hambrientos, paz a las conciencias turbadas—y, si bien pedía que no se divulgasen, su noticia corría como reguero incontenible.

Seguíanle sus discípulos por la fuerza persuasiva que irradiaba, aunque tardaron en conocer su divinidad. Fué San Pedro, como queda dicho, quien hubo de afirmarla, y, todavía entonces, les mandó que no dijeran a nadie que El era el Cristo; lo asevera San Mateo.

Se acercaba, no obstante, su manifestación gloriosa; mas el recato con que procedía hizo que la reservase para los discípulos preferidos: San Pedro, San Juan y Santiago el Mayor. Un valiente pintor realista, Francisco de Herrera «el Viejo», dejó un cuadro—que está hoy en el Museo de Ruán—en que el Señor habla con los tres, y al fondo, en la lejanía, vuelve a vérsese rodeado por los doce Apóstoles <sup>9</sup>.

Quizá en ese cuadro se reproduce el momento de que habla San Mateo:

<sup>7</sup> P. GUINARD, *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán...*, «Archivo» (1946), p. 249 y ss., fig. 1.

<sup>8</sup> En 1849 pertenecía en Madrid al cónsul inglés Meade. A principios de 1950 poseíala en Londres Mr. Savin.

<sup>9</sup> J. S. TACHER, est. cit., pp. 342 y 369, fig. 14.

«Toma Jesús consigo a Pedro y a Santiago y a Juan, hermano de éste, y llévalos aparte a un monte alto»<sup>10</sup>, para presenciar el espectáculo que ojos humanos no habían de contemplar antes ni después.

El texto concordado de los Evangelios de San Lucas, San Marcos y San Mateo lo describe así:

«Mientras [Jesús] oraba se transfiguró delante de ellos y resplandeció su rostro como el sol, y la figura de su rostro se hizo otra y sus vestidos hiciéronse resplandecientes... como la nieve... Y al momento se le aparecieron Moisés y Elías, en forma gloriosa, hablando con Él... Mas San Pedro y sus compañeros estaban rendidos de sueño, y, despertando, vieron la gloria de Él, y, tomando la palabra, Pedro dijo a Jesús:

—*Señor, bueno es que nos estemos aquí; si quieres, hagamos aquí tres tiendas: una para ti, otra para Moisés y otra para Elías...*

Aun estaba él hablando cuando vino una nube luminosa que los cubrió. Y salió de la nube una voz que decía:

—*Este es mi Hijo amado en quien mucho me he complacido; escuchadle.*

Y al oírla los discípulos cayeron sobre sus rostros y tuvieron mucho miedo. Mas Jesús se acercó, los tocó y les dijo:

—*Levantaos y no temáis...*

Y al bajar ellos les mandó Jesús:

—*No digáis a nadie la visión hasta que el Hijo del hombre resucite de entre los muertos»*<sup>11</sup>.

La empresa de traducir cabalmente, en verso, o mediante líneas y colores, el maravilloso sucedido no era fácil. Los poetas devotos desafortunaron al emprenderla: ni D. Luis de Ribera, ni Ubeda, ni Alonso de Ledesma en un romance extravagante de sus *Conceptos espirituales* consiguieron siquiera la dignidad de la expresión; es del último aquel absurdo dicho puesto en boca de San Pedro:

Indias por Indias, Señor,  
bien es que aquí nos quedemos...<sup>12</sup>

Por fortuna, los artistas, sin osar imposibles, compusieron la escena, cuando menos, discretamente y, en ocasiones, con grandiosidad impresionante.

El tema fué grato a los pintores y musivarios bizantinos, y Bréhier menciona la representación simbólica de San

<sup>10</sup> Mt. 18, 1.

<sup>11</sup> Cardenal GOMÁ, ob. cit., pp. 227-9.

<sup>12</sup> *Romancero y cancionero*, cit., p. 103. El comienzo del romance ya promete desatinos: «Aquel perulero rico—que para nuestro remedio—desembarcó de las Indias—en Santa María del Puerto...»

Apolinar in Classe, de Rávena y, la más realista, del ábside del monasterio o *laura* de Santa Catalina en el monte Sinaí<sup>13</sup>.

Capital hubo de ser en España la de la puerta de Occidente de la Catedral compostelana. El *Codex Calixtinus*, o *Liber Sancti Iacobi*, la describe:

«Está admirablemente esculpida la transfiguración del Señor, tal cual se realizó en el monte Tabor. Está allí el Señor en una nube blanca, el rostro resplandeciente como el sol, las vestiduras refulgentes como nieve, y Dios Padre hablándole... y Moisés y Elías.» Mas de la celebrada representación sólo se conservan, con seguridad, fragmentos empotrados en la puerta de Mediodía, o de las Platerías.

Son dos relieves de caliza y escaso bulto: uno que Gailard identifica con Moisés y otro, indudable, pues ostenta el letrero *Transfiguratio Iesus*, junto con el no explicable: *Surgit Abraham de tumulo*.

Consérvase también, y en cierto modo preside la soberbia portada, una excepcional escultura de Cristo bendiciendo, con un libro en la mano izquierda, que se dice procede de aquel conjunto. La extrañeza de que en la transfiguración se represente al Señor con libro y bendiciendo, sobre lo cual callan los Evangelios (y hasta parece que, siendo tal actitud habitual en Jesús, no es la adoptable en pasaje donde se figure su celestial mudanza), se explica aduciendo ejemplos de una vidriera de la Catedral de Chartres y de algunas esculturas. Pero, a mi ver, resulta inexplicable que en los años corridos desde la redacción de la guía del *Calixtino* (hacia 1140) y la talla de la admirable imagen pregótica (hacia 1200)<sup>14</sup> se hubiese hecho necesaria la substitución de la principal efigie de la portada de Occidente. ¿Sería ésta toda ella de relieves y estarían policromados? La hipótesis serviría para entender el texto descriptivo y explicar el destino de las placas conservadas.

No reproduzco la escultura de Jesús, removida de su lugar, porque está en múltiples publicaciones; en cambio, doy en la lámina 143 las cuatro figuras del Señor, San Pedro, Santiago y San Juan que están en la misma puerta de Platerías y que ya menciona el *Calixtino*: «Está el Señor en pie [¿no habrá aquí un indicio para suponer que en la otra portada el Señor estuviese sentado?] y San Pedro a su izquierda, teniendo las llaves en la mano, y Santiago a la derecha entre dos cipreses, y San Juan al lado»<sup>15</sup>. La exac-

<sup>13</sup> BRÉHIER, ob. cit., p. 116.

<sup>14</sup> J. M. PITA ANDRADE: *En torno al arte de Maestre Mateo: El Cristo de la transfiguración en la portada de las Platerías*. «Archivo» 1950.

<sup>15</sup> *Codex Calixtinus*, t. I, p. 381-2.

titud es cabal, excepto que los cambios realizados en las piedras desplazaron uno de los cipreses, que hoy flanquea la figura de Santiago, de mayor tamaño.

Al poner de resalte la interpretación de tales cuatro figuras era imprescindible indicar las dudas que plantea el problema de la *Transfiguración* románica de Santiago.

Al reducir a muestras características el desenvolvimiento del tema, frecuente en los artistas españoles, debemos saltar hasta la segunda mitad de siglo XIV, para detenernos ante la pintura de Pedro Serra (trabajaba entre 1363 y 1399), que se conserva en Santa María de Manresa; Cristo sentado dentro de la llamada «almendra mística», estrellada y circuida de destellos, entre el Patriarca Moisés, con cuernos de luz, y el Profeta Elías, que viste ya el hábito de fraile carmelita (!); ante un Tabor convencional los discípulos caen derribados por el asombro que les causa la visión (lám. 144) <sup>16</sup>.

En la capilla de San Blas, o del Arzobispo D. Pedro Tenorio, del claustro de la Catedral primada, pintó, quizá aún a fines del siglo XIV, un buen decorador, que se habría formado fresquista acaso en Italia, obediente al texto sagrado, las seis figuras habituales de la representación, añadió la del Padre Eterno y, excediéndose, la paloma del Espíritu Santo y dos querubines (lám. 145) <sup>17</sup>.

La sequedad resta importancia a la tabla de la capilla de la Pila, dentro de la misma trayectoria <sup>18</sup>.

En los albores del siglo XV la pintura de Luis Borrás, en el retablo del Salvador (1404) del Museo de Barcelona, inserta al Señor dentro de la «almendra mística», por detrás de la que salen Moisés y Elías; Santiago y San Pedro duermen y San Juan está como atónito (lám. 146).

Por los mismos años, el alemán Marzal de Sas, que pintaba en Valencia, tiene en su Catedral el asunto interpretado mediante tres figuras de imponente majestad y, al pie, de menos de medio cuerpo, los tres Apóstoles (lám. 147).

Análoga monumentalidad, pero eliminando las apariencias del monte y del cielo, agrupando las seis figuras en un mismo nivel, aunque resplandecientes con los oros del fondo, los nimbos y las vestiduras de Jesús y de Moisés, impre-

<sup>16</sup> CH. POST, ob. cit., t. II, fig. 162.

<sup>17</sup> J. POLO BENITO, *Las pinturas murales de la capilla de San Blas*, (Toledo 1925); véanse además: A. VEGUE, *Gerardo Starnina en Toledo*, «Archivo» (1930), y del mismo, *La dotación de Pedro Fernández de Burgos... y Gerardo Starnina*, «Archivo» cit. Angulo, est. cit. en la nota siguiente, cree que la *transfiguración* pudiera ser de un tercer artista en la zona alta de la Capilla, donde reconoce otras dos manos.

<sup>18</sup> D. ANGULO, *La pintura trecentista en Toledo*, «Archivo» (1931), figura 2.

siona en la tabla de Martorell, central en su retablo barcelonés (lám. 148).

De nuevo se hace visible el Tabor y se cubre el cielo con brocado riquísimo en la tabla anónima de Tortosa: mixta, por las influencias cruzadas en ella (lám. 149).

Juan de Flandes comunica nobleza sobria y atractivo en la claridad al disponer la escena en la tablita del conjunto palatino tantas veces citado (lám. 150). El mismo pintor, o su taller, repitió el tema en la Colegiata de Covarrubias (Burgos).

Ningún ejemplar de escultura entre los góticos tardíos supera al relieve central del retablo de la Catedral de la Seo de Zaragoza, labrado por el Maestro Ans de Suabia, según contrato de 26 de abril de 1467, ya realizado en 1473. La composición simétrica alinea a los Apóstoles en el primer plano, como si la visión se dirigiese a su espíritu, no a sus ojos corporales, pues están de espaldas a ella; es de notar la expresión risueña de Jesús, tan poco acostumbrada en sus imágenes (lám. 151)<sup>19</sup>.

Cualidades parejas de simetría y majestuosidad avaloran *La Transfiguración* del pintor Pedro Berruguete en el centro del retablo de la Catedral de Avila (1499), en donde se funden la factura apretada y minuciosa de Flandes con el ritmo de la composición, aprendida de los italianos (lámina 152).

No es el original, que se guarda en el Vaticano, pero sí copia magnífica, *La Transfiguración* de Rafael poseída por el Museo del Prado. Jamás el relato evangélico logró realización en que, cual en ésta, cielos y tierra se hermanen tan estrechamente y el contraste entre la ingravidez de los seres gloriosos y el peso de los humanos se representase con mayor claridad. Publico, recortada, la mitad superior del lienzo, que es la esencial para nuestro objeto; al suprimir la parte baja con los grupos de discípulos y enfermos se aprecia mejor la originalidad de la concepción (lámina 153)<sup>20</sup>.

Entre las interpretaciones de escultura sobresalen las renacentistas, numerosísimas, porque la advocación de San Salvador, corriente en España, festeja *La Transfiguración*.

En uno de los tableros de la sillería del coro del Pilar

<sup>19</sup> Damián Forment, autor del retablo del Pilar, se inspiró en el de la Seo para la traza, que consiguió eco resonante en la primera mitad del siglo xvi.

<sup>20</sup> El original se pintó entre 1517 y 1520, fecha de la muerte de Rafael, que lo tuvo en su capilla ardiente. Dicese que la copia del Prado fué encargo del papa Clemente VII a Penni «il fattore» († en 1528?); presenta algunas variantes. La trajo de Nápoles, donde estaba en S. Spirito degli Incurabili, el duque de Medina de las Torres, y durante dos siglos adornó el convento de carmelitas de Santa Teresa, de Madrid.

de Zaragoza esculpieron *La Transfiguración* Esteban de Obraj y Juan de Moreto, con formas de pleno Renacimiento (lám. 154).

Dos *Transfiguraciones* admirables débense a la gubia de Alonso Berruguete. Aveníase con su temperamento fogoso y con su factura rápida, casi impresionista, el asunto propuesto; ninguno de cuantos cultivó hubo de ocuparle con mayor ahinco. En el remate de la sillería del coro de la Catedral de Toledo, y en el retablo, deterioradísimo bárbaramente en 1936, del Salvador, de Ubeda, labró dos obras grandiosas. Y si, como pensaba Orueta, es suyo el medallón, bellísimo, de las puertas de la sala capitular de Cuenca, tendríamos una tercera versión de cómo concebía el prodigio del Tabor.

Entre 1543 y 1548 esculpió el gran escultor castellano el enorme grupo terminal de la sillería, contratada por él y por Maestre Felipe de Borgoña en 1539. Consérvase en el Museo de los Uffizi de Florencia un dibujo magistral para la figura del Señor de alargado canon, como apenas había de estirar el Greco las proporciones; corren las líneas en curvas amplias hasta acabar con el racimo de ángeles casi en arabesco (lám. 155). No se sirvió mucho de este dibujo para el coro toledano, labrado con menor esbeltez en las formas y líneas más quebradas; pero solemne y trabadas las figuras por una comunicación vivaz entre ellas; además, son deliciosos los ángeles, no aventajados por ninguno en España durante el siglo XVI (lám. 156)<sup>21</sup>.

En el grupo de Ubeda crecen las dimensiones y la robustez de las formas de Cristo, Moisés y Elías; en cambio, los Apóstoles están semisumidos en tierra. Obra de la última época del escultor, carece de la unidad expresiva de la de Toledo; parece como si los Apóstoles estuviesen ausentes y ajenos a lo que debían contemplar.

Del relieve de Cuenca, el señor Gómez-Moreno<sup>22</sup> lo atribuye como hipótesis posible a Diego de Tiedra. En él la visión gloriosa está alejada; rodea al Señor una aureola formada por ángeles, y los Apóstoles, en primer término y por ello de mayor tamaño, se mueven y accionan violentamente.

Desde alturas semejantes el descenso es inevitable y decepcionador. ¿Qué podían añadir los correctos y fríos miniaturistas jerónimos en un Cantoral escurialense? (lámina 157). ¿Cómo no habría de fracasar la ambiciosa compo-

<sup>21</sup> El dibujo de Florencia lo publicó A. L. MAYER, ob. cit., lámina 3; mide 39 x 22,5 cms. y está hecho con lápiz rojo.

<sup>22</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *La escultura del Renacimiento en España* (Barcelona, Panteón. G. Gili, 1931).

sición de Rómulo Cincinato en una de las estaciones del Claustro de El Escorial, donde se atrevió a usar la fórmula ideada por Rafael, al dividir en dos partes la composición, repitiendo en la inferior a Jesús entre enfermos y Apóstoles? (lám. 158).

No hubo compensación posterior. *La Transfiguración* atribuida por Mayer al Greco<sup>23</sup> no se cree de su mano y la pintura y la escultura barroca olvidaron casi el asunto. Por ello, sospecho que las reconvenções del P. Interián de Ayala a los que colocaban cuernos en la frente de Moisés, «la cosa más ridícula que puede darse», nacían, como tantas suyas, no de lo que veía pintar en Madrid, sino de lo que había leído.

#### IV. PASAJES NO REPRESENTADOS Y REPRESENTACIONES NO IDENTIFICABLES

Los períodos que el Cardenal Gomá titula *Jesús en la Galilea y Camino de Jerusalén por la Samaria*<sup>24</sup>, ricos en hechos y parábolas, no parece que hayan inspirado—salvo el final del segundo—dentro de España a pintores y escultores; la rebusca no ha proporcionado cosecha alguna. En esos dos lapsos curó el Señor al poseso sordo y mudo, llamó a los setenta y dos discípulos, explicó las parábolas de la didracma en la boca del pez, del deudor injusto y del buen samaritano, adecuadas, en particular la última, para ser ejecutadas modelando o dibujando.

En casos, ocurre la inversa: representaciones que no son claramente identificables. Una presentaré que en las láminas se colocó entre las de *La Transfiguración del Señor* y las referentes a Cristo en Betania. Es probable que, vista más despacio, deba interpretarse como la *Vocación de San Mateo*; si el lector no encuentra explicación más plausible, téngala por retrasada y considérela a seguida de la lámina 93. Es tabla que se conserva en la parroquial de San Martín de Arabó (Gerona) y pintura excelente de la segunda mitad del siglo XV. En el cuadro, partido por la arquitectura, el Salvador a la derecha, parece que ha vuelto la espalda a una mesa en que dos personajes con nimbo—San Pedro y San Juan (?)—miran cómo otro sentado abre talegas de dinero, también éste nimbado por encima de un

<sup>23</sup> A. L. MAYER, *The Burlington Magazine* (1931), J. CAMÓN, obra citada, p. 1360.

<sup>24</sup> Cardenal GOMÁ, ob. cit., pp. 230-48 y 246-55.

gorro extraño: a la izquierda están Jesús y un joven de comensales; llenan la estancia gentes diversas; entran también los dos discípulos y parece que se aparta de la mesa el que recontaba el dinero; en medio, un grupo de judíos murmuradores, acaso, de la prodigalidad en el gasto (lámina 159). Si se tratase de la *Vocación de San Mateo*, en la primera parte veríasele en su mesa de recaudador de tributos, y en la segunda, la comida con que obsequió al Señor.

Queden los párrafos anteriores para advertencia de la provisionalidad de este estudio y de cualquier otro que se emprenda en el campo iconográfico, apenas roturado entre nosotros.

## V. CRISTO EN CASA DE MARTA Y DE MARÍA

El Evangelio de San Lucas narra cómo yendo de camino «entró Jesús en una aldea, y una mujer, que se llamaba Marta, lo recibió en su casa. Y ésta tenía una hermana llamada María, la cual... sentada a los pies del Señor oía su palabra; mientras que Marta estaba muy afanada en los quehaceres de la casa... y dijo:

—Señor, ¿no reparáis en que mi hermana me ha dejado sola para servir? Dile, pues, que me ayude.

Y el Señor le respondió:

—Marta, Marta, muy cuidadosa estás y por muchas cosas te acongojas. En verdad una sola cosa es necesaria. María ha escogido la mejor parte, que no le será quitada»<sup>25</sup>.

El poético diálogo se ha localizado en Betania, cerca de Jerusalén y en la casa de los tres hermanos, Lázaro, Marta y María. No encaja aquí discutir las cuestiones espinosas de la identificación de estos personajes, porque los artistas no tuvieron duda acerca de ella.

El ilustrador de la *Grande e General Estoria* dibuja la visita con sencillez suma, sin escrúpulo al desproporcionar el grupo y el patio de la fortaleza donde, al parecer, se celebra. La gracia de las figurillas encadena la mirada: Cristo sentado replica a Marta, y María de rodillas muestra embeleso ( lám. 160)<sup>26</sup>.

Jaime Serra—coetáneo de su hermano Pedro; segunda mitad del siglo XIV—en el retablo de Irvalls (en la Cerda-

<sup>25</sup> Lc. 10, 38-42.

<sup>26</sup> Lo reproduje en *Dibujos españoles*, cit., t. I, lám. 48.

ña francesa) sitúa la escena en el comedor de la casa; están sentados a la mesa Jesús, San Pedro y San Juan—si no es alguno de ellos Lázaro—, María, arrodillada, y Marta sirve una fuente. La pintura documenta el menaje de una mesa con mantel ajedrezado, vajilla y vidrios (lám. 161) <sup>27</sup>.

Del florecer artístico del siglo XVI dos cuadros relacionados con España han de mencionarse. Pintóse el uno fuera, sin duda en Flandes y por un italianizante del último cuarto de la centuria; exhibese con la colección del Duque de Lerma, en la fundación de la Duquesa Viuda en el Hospital de Afuera, o de Tavera (Toledo). En la tabla escucha María con arrobo la palabra de Jesús en el instante en que interrumpe la afanosa Marta (lám. 162).

El autor del segundo cuadro fué el Creco, según Mayer, todavía en su época italiana, y se guarda en el Museo de Worcester (Estados Unidos). El Señor acaba de pronunciar la frase: *María ha escogido la mejor parte*; la estancia es lujosa, por la columnata, el pavimento y los muebles, y en las figuras de las santas hermanas, formas y movimiento indican factura más avanzada, a mi ver, que la que el artista empleaba antes de venir a España (lám. 163).

Difiere el concepto en el lienzo del Prado por Gerard Seghers, pintor antuerpiense (1591-1651), influido por Rubens, como se advierte en los modelos y en la exuberancia formal (lám. 164).

Con española austeridad interpretó Velázquez, muy joven, el tema. Se esmeró en dar calidades a los objetos del bodegón—pues tal viene a ser el primer término del cuadro—y «parecido» a los dos retratos de Marta y la sirvienta; luego, como si colgase en el muro una pintura, abrió en aquél un vano sobre la pieza contigua, donde el Señor, sentado en un frailer, contesta a la hermana hacendosa, mientras la contemplativa escucha «con todo su ser» (lámina 165).

Que los pintores aprovechaban el asunto para cultivar el «género inanimado» se demuestra con ejemplos y documentos. Don Francisco de Quevedo litigó en 1633-1635 por unos cuadros, que había dejado en depósito en cierta casa madrileña, y entre ellos había «una tabla de un bodegón en casa de Lázaro»; y en otro papel se especifica que contenía a «Nuestro Señor y la Magdalena y San Pedro y unas frutas y carnes» <sup>28</sup>; sería tabla de Flandes, con mesa abastecida de viandas a la usanza de aquella tierra en aquel tiempo.

<sup>27</sup> CH. POST, ob. cit., t. IV, fig. 197.

<sup>28</sup> J. HURTADO JIMÉNEZ DE LA SERNA, *Nuevos documentos referentes a Quevedo*, publicado en revista que no identifico el 20 de mayo de 1915.

Interpretación exagerada dió al asunto un pintor de perspectivas, quizá el español Vicente Cieza, que pintaba en Granada y en Madrid entre 1677 y 1701; le puso por escenario la terraza de un jardín con pórticos suntuosos; reproduciese la mitad derecha del lienzo, para ejemplo del estilo, en la lámina 166.

## VI. EL PERDON DE LA MUJER ADULTERA

La envidia y la maledicencia de los escribas y de los doctores de la Ley contra el Señor se adensaba en un ambiente hostil, hasta el punto de que algunos de ellos «le querían prender»<sup>29</sup>. Un día en que tornaba del monte de los Olivos al Templo «cuando rompía el día, tráenle una mujer sorprendida en adulterio»; lo cuenta San Juan y traduce Fray Luis de Granada:

«Poniéndosela delante los fariseos, y diciéndole que la Ley la mandaba apedrear, el Señor se inclinó y comenzó a escribir tales cosas en el suelo, que cada uno determinó de volver las espaldas y desistir de su acusación. Y como la mujer quedase sola, preguntóle el Salvador:

—*Mujer, ¿dónde están los que te acusaban? ¿Ninguno te condenó?*

Respondió ella:

—*Ninguno, Señor.*

—*Pues ni yo—dijo Él—te condenaré; vete en paz y no vuelvas más a pecar»*<sup>30</sup>.

No motivó el relato numerosas interpretaciones, y si entra en varios de los ciclos, no se registraba en el retablo de la Reina Católica, tan completo en cuadros de la historia evangélica.

Sí tiene un lugar en la serie anterior de la Catedral vieja de Salamanca. Maestre Nicolás pinta el paisaje arbitrariamente, con Jerusalén al borde del agua, embarcaciones grandes y chicas y torre sobre un peñón. Separa la pecadora arrodillada el grupo de Jesús y sus discípulos del de los judíos; en el suelo, los guijarros con que habían querido lapidarla (lám. 167).

Muy a fines del mismo siglo XV, en tabla perteneciente al Museo de Huesca, el aragonés Miguel Ximénez introdujo en una dependencia del Templo a la pecadora y a sus acusadores, además de Jesús con los discípulos; pese a des-

<sup>29</sup> Jn. 7, 30.

<sup>30</sup> FRAY LUIS DE GRANADA, *Meditaciones muy devotas*, c. 12 (B. de AA. EE., t. VIII, p. 536).

dibujos patentes, los ocho personajes por su expresión grave constituyen un conjunto impresionante <sup>31</sup>.

Escasea el tema en el arte renacentista; recuerdo no más que el relieve en la sillería del coro burgalés del estilo de Maestre Felipe Vigarny, o de Borgoña <sup>32</sup>; sorprende esta penuria y más si se recuerda que Lope escribió el Auto *La adúltera perdonada*, muy bello, que muestra el arraigo del pasaje en el gusto popular, por él siempre tenido en cuenta.

Es muy problemática la atribución al Greco, dada por Mayer en 1936, del cuadro (0,30 × 0,41) del Museo de Estrasburgo. Básase en la repetición de la figura del viejo de *La curación del ciego*, en la Pinacoteca de Parma <sup>33</sup>.

Por fotografía conozco un lienzo de escuela veneciana, en relación con Palma «el Joven» († en 1628), y que hace años estaba en Madrid: concrétese a un grupo macizo de personajes de media figura que escuchan atentos, salvo uno de los alabarderos, la palabra del Señor (lám. 170).

Finalmente, en el madrileño Hospital de la Tercera Orden ha sido estudiado un lienzo de empaque grande, probable copia del siglo XVII de un original perdido de Van Dyck. Conviene con la descripción del que se hallaba en El Escorial. El conjunto y el pormenor de la adúltera y sus acompañantes consienten adivinar la importancia y belleza de la pintura (láms. 168-169) <sup>34</sup>.

## VII. LA CURACION DEL CIEGO DE NACIMIENTO

Si el perdón de la adúltera y el desdén de Jesús respecto de quienes la acusaron atizó el rescoldo de la odiosidad que su misión divina suscitara, las predicaciones siguientes pusieron piedras en las manos de sus enemigos para agredirle, episodio acre narrado por San Juan y esculpido por un artista ya barroco en la sillería coral burgalesa <sup>35</sup>; mas no por ello cejó el Señor en su tarea salvadora.

Pedro Orrente († en 1645) es autor de una pintura conmovedora; Jesús penetra en un ámbito lleno de enfermos, seguido por tres discípulos; ilumínase el local intensa y la-

<sup>31</sup> CH. POST, ob. cit., t. VIII, p. 111.

<sup>32</sup> E. TORMO, est. cit., «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1914), p. 281.

<sup>33</sup> J. CAMÓN, ob. cit., p. 1360.

<sup>34</sup> J. A. GAYA: *Miscelánea de pintura sexcentista*, «Arte español» (1946).

<sup>35</sup> Jn. 8, 59. Sobre el tablero: E TORMO, est. y lugar citados «Arte español».

teralmente, definiéndolo como uno de los más notables lienzos tenebristas españoles. Un realismo áspero sella el cuadro, dulcificado por el suave resplandor en torno de la cabeza de Jesús. Consérvase el lienzo en el Museo de Viena (lám. 171) <sup>36</sup>.

Por aquel tiempo realizó el Señor una curación que puso al rojo la furia de escribas y fariseos. La cuenta San Juan:

Al pasar Jesús «vió un hombre ciego de nacimiento» y, después de conversar con sus discípulos, «escupió en tierra e hizo lodo con su saliva y ungió con el lodo los ojos del ciego. Y le dijo:

—*Ve y lávate en la piscina de Siloé...*

Se fué, pues, y se lavó y volvió con vista» <sup>37</sup>.

Esparcida la noticia del milagro, los fariseos inquirieron lo ocurrido, e indignáronse porque, de nuevo, hubiese quebrantado el Señor el descanso del sábadó...

El portento se fijó en pinturas de las catacumbas y se esculpió en sarcófagos paleo-cristianos, por ejemplo, en los de Layos, Santa Engracia, Hellín, Martos y colección Amatller de Barcelona.

Avanzados los tiempos medios se pintó la curación sobre los muros de San Baudelio de Casillas de Berlanga, y falta en los ciclos que más episodios abarcan: Toledo, Salamanca y retablo de la Reina Católica.

No hay sobre él creación más hermosa que la del Greco. Este milagro, como la *Expulsión de los mercaderes*, fué de sus asuntos predilectos. Ya Cossío, en 1908, dió a conocer tres ejemplares: el de Dresde (que juzgaba anterior a 1571); el de una colección madrileña, quizá réplica mediocre de un original en paradero ignorado, y el de la Pinacoteca de Parma, muy superior a los otros. Está firmado con mayúsculas y el mismo crítico lo situó en la segunda época italiana, entre 1571 y 1575; ciertos rasgos inducen a creerlo ya español, tan cerca están de las de los cuadros de Santo Domingo el Antiguo algunas figuras. Por infidelidad leve al texto evangélico, el suelo aparece embaldosado, por lo que no se prestaba para obtener el lodo curativo. Otro indicio de que se haya pintado en España es que los retratos de busto puestos en el borde inferior en la *Expulsión de los mercaderes* de Lord Yarborough, aquí de personajes distintos—acaso el barbado sea Veronés—, son de cuerpo entero y están en pie; el del joven tiene aire poco italiano. Equilíbrase la composición serenamente y no hay más extrañeza en ella que la adición del hombre medio desnudo, y de espaldas, que no aparece toda-

<sup>36</sup> E. HARRIS, *Spanish Painting* (London, 1938), lám. 43.

<sup>37</sup> Jn. 9, 1-12.

vía en el cuadro de Dresde. La arquitectura recuerda la utilizada, a veces, por Tintoretto, y adquiere importancia desusada; a pesar de todas estas externidades el grupo principal traduce certero la divina intervención de Jesús (láminas 172-173).

No he registrado otras obras españolas que desarrollen este milagro. No hay que decir cómo inspiró, además de sermones y consideraciones devotas, al incansable sonetista D. Luis de Ribera.

En el exuberante lienzo de Brueghel *La vista y el olfato*—n.º 1.403 del Prado—se copia, magistralmente, y en pequeño tamaño, una pintura con la *curación del ciego*, probable original juvenil de Rubéns.

## VIII. TRES PARABOLAS: EL BUEN PASTOR, EL HIJO PRODIGO Y EL POBRE LAZARO

Entre tantas parábolas susceptibles de ser representadas, hay tres que lograron notables interpretaciones y corresponden al período de la vida del Señor que vamos siguiendo.

Ninguna se anticipó a la del Buen Pastor en la iconografía. Como no se ignora, en las zozobras del tiempo anterior a la paz de la Iglesia hubieron de recurrir los cristianos al empleo de pinturas y esculturas paganas, a las que cupiera insuflar sentido nuevo y sólo para ellos comprensible. Por ejemplo, al aprovechar con mudanza de una oveja en vez de un ternero el «Hermes moscóforo»—esto es, el Mercurio portador de un novillo—, que desde el arcaísmo griego venía esculpiéndose, pudieron sin riesgo adorar al Buen Pastor.

Las enseñanzas del Señor recogidas por San Juan en el capítulo 10 de su Evangelio y, concretamente, la parábola de la oveja perdida, hallada y puesta sobre los hombros, referida por San Lucas en su capítulo 15, originaron la representación que ya se encuentra en las catacumbas y en los sepulcros marmóreos de los primeros siglos. No faltan en los españoles: en el de Layos conservado en la Academia de la Historia; en uno de los de Santa Engracia; en el de Hellín, también en la Academia; en el de Martos y en el de la colección Amatller; especialmente valioso es el de Ecija: Jesús con el cordero sobre los hombros está entre dos ovejas en el relieve central <sup>38</sup>.

<sup>38</sup> J. R. MÉLIDA, ob. cit.

La parábola penetró hondamente en el pueblo, y prueba de ello es que en nuestro teatro—tan popular—dió origen a diversas obras: muy antiguo debe de ser el *Auto de la oveja perdida*, que refundió Juan de Timoneda; en su refundición hay unos versos que resumen, insuperablemente, la substancia de la parábola:

Quien cien ovejas tuviere,  
cuando alguna se le fuere,  
que deje todo el ganado  
por buscar la que perdiere.

Lope de Vega escribió sobre el mismo pasaje *El Pastor lobo*, *La Cabaña celestial* y *El Pastor ingrato y el Niño pastor*.

La ternura y el penetrante atractivo del tipo iconográfico coadyuvaron a su frecuente utilización, y en los siglos XVI y XVII puede decirse que alternó con «la institución de la Eucaristía» para adorno de las puertas de los Sagrarios; la misma expansión divulgadora quizá retrajo a los grandes artistas de ejecutarlo; uno, sin embargo, hay atribuible a Zurbarán, hallado en Llerena; es obra deteriorada e incomparable con la excepcional que se mencionará.

La excepción fué Murillo. En el hermoso lienzo del Prado, que por sobrado conocido no se reproduce, Jesús niño sentado en una piedra, con cayado pastoril, tiene bajo su mano un cordero; al fondo, con ruinas de edificios romanos, un rebaño. La facilidad del pintor se extrema en este cuadro, popular como pocos. Por inconsecuencia, a menudo observada, creación tan devota, y que se diría espontánea, se elaboró estudiando el *Cupido* del grabador Stefano della Bella y quién sabe si llegó a Murillo el vivificador influjo del Auto de Lope *El Niño Pastor*, de 1628<sup>29</sup>.

Otro pintor sevillano, pero modesto, Bernardo Germán de Llorente († en 1757), se especializó en pintar *La divina Pastora*, asunto que desarrolló en un estandarte para el misionero capuchino Fray Isidoro de Sevilla y en varios lienzos, uno de ellos propiedad del Museo del Prado<sup>40</sup>; pintó para emparejar con éstos al *Buen Pastor*, figurando a Jesús sentado entre las ovejas. Tales representaciones se divulgaron en el siglo XVIII, incluso en cuadros pequeños pintados sobre vidrio.

<sup>29</sup> Lo apuntó A. L. MAYER: el precedente grabado es ilustración para las *Metamorfosis* de Ovidio. El auto de Lope lo publicó y anotó Menéndez Pelayo en la magna edición académica de sus *Comedias*.

<sup>40</sup> J. CAVESTANY, Marqués de Moret, «Archivo» (1945): y D. ANGULO, rev. cit. (1946).

Pintó el mismo asunto, estando Jesús en pie cargado con la oveja, Francisco Preciado de la Vega en el Colegio de la Santísima Trinidad calzada de Roma, donde, entre 1758 y 1789, estuvo al frente y cuidado de los pensionados de la Real Academia de San Fernando <sup>41</sup>.

Avanzada ya la marcha de nuestra tarea surge la consideración, no nueva, pero evidente: artes impregnadas de religiosidad como las españolas ahondaron poco en el Evangelio en busca de motivos desusados, pese a que la novedad siempre ha sido señuelo para los artistas. Fuera de los pasajes más trillados, apenas el texto sagrado ha servido de fuente.

En la parábola del hijo pródigo tenemos ejemplo admirable de lo que un gran pintor puede conseguir cuando se entrega al desarrollo de un pasaje de la Sagrada Escritura.

Relátala San Lucas como expuesta por el Señor a continuación de la del Buen Pastor:

«Un hombre tuvo dos hijos. Y dijo el menor de ellos a su padre:

—*Padre, dame la parte de la hacienda que me toca.*

Y él les repartió la hacienda. Y no muchos días después, juntando todo lo suyo, el hijo menor se marchó a un país muy distante; y allí malbarató todo su haber, viviendo disolutamente. Y, cuando todo lo hubo gastado, vino una grande hambre sobre aquella tierra y él comenzó a padecer necesidad. Y púsose a servir a uno..., el cual le envió a... guardar puercos... Mas, volviendo sobre sí, dijo:

—*¡Cuántos jornaleros en la casa de mi padre tienen el pan de sobra y yo me estoy aquí muriendo de hambre!... Iré a mi padre y le diré: ¡Padre, pequé contra el cielo y delante de ti! Ya no soy digno de ser llamado hijo tuyo; hazme como a uno de tus jornaleros.*

Y levantándose se fué a su padre... y corriendo a él le echó los brazos al cuello y le besó...; el padre dijo a los criados...

—*Traed un ternero cebado y matadlo y comamos y celebremos un banquete, porque este mi hijo estaba muerto y ha revivido, se había perdido y se ha hallado...*» <sup>42</sup>

Anota Menéndez Pelayo en sus prólogos a las comedias de Lope de Vega el rastro literario del tema: el antiguo *Auto del Hijo pródigo*, *La Comedia Pródiga* de Luis de Miranda, el *Auto del Hijo pródigo* del Maestro José de Valdivielso, que publicó en Toledo en 1622, y, por fin, del

<sup>41</sup> A. TEJADA, *Iglesia y Real Convento de la Santísima Trinidad Calzada, redención de cautivos en Roma*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1928).

<sup>42</sup> Lc. 15, 11-32.

propio Lope: *El hijo pródigo, representación moral*. Dígase, pues, si no estaba presto el ambiente español para que la hermosa parábola fuese figurada; y sin embargo, ¡qué breve estela dejó en nuestras artes!

Una pintura de Leandro Bassano († en 1622) muestra la reconciliación del padre con el hijo, al fondo; en el resto del lienzo píntase el trajín de la cocina, aprestando las viandas para el banquete, con la animación y la verdad que los artistas de la familia de Ponte sabían poner en el género. Centra la composición el matarife que descuartiza el ternero y, a derecha e izquierda, mujeres, mozos y chicos se afanan en desplumar aves, lavar, batir, atender al fuego... mientras un perro y un gato merodean (lámina 174).

El relato gráfico de la parábola entera se debe a Murillo en cinco cuadros, que hacen lamentar el que no cultivase más este aspecto de su arte, puesto que prueba dotes extraordinarias de narrador con el pincel. Posee el Prado cuatro bocetos para la serie de lienzos que, de tamaño mediano, con figuras de dos tercios del natural, conserva en Londres M. Otto Beit. Y quizá hubo de repetir la colección en figuras grandes, por cuanto el último episodio de la parábola se conoce merced al lienzo grande de la Galería Nacional de Wáshington.

Publico los bocetos del Prado, que son magistrales y que entre las obras mayores que allí se exhiben de su autor pasan inadvertidos para muchos. Entre los cuadritos nuestros y los lienzos de Londres se advierten modificaciones notables: en *El festín* cambió el atuendo de la mesa, por ejemplo.

Vistió Murillo a los jóvenes con trajes contemporáneos y al padre con hopalandas y gorro judaico; asimismo, son del siglo XVII los muebles que se ven en *El hijo reclama y recoge su legítima* ( lám. 175) y en *El festín con las cortesanías* ( lám. 177). La maestría en componer las escenas está patente así en *La despedida y marcha del hijo* (lámina 176), como en *El arrepentimiento*, sentidísima por lo desolado del paisaje, con alquería arruinada ( lám. 178).

La postrera de la parábola falta en el Prado, figura en la Col. londinense, y se desarrolla con amplitud y grandiosidad, no exentas de unción, en el lienzo de Wáshington. Por ser pintura acabada, sus trazos son más precisos, pero en sentimiento, tipos y demás particulares no dista de las series examinadas. Lo cariñoso de la acogida paternal está subrayado por las caricias del perro (láms. 179-178). Con corta diferencia deberá dársele la fecha de las pinturas ejecutadas en 1670 (?) -1674 para el Hospital de la Caridad de Sevilla.

La tercera parábola de este período inspiradora de obras de arte es la que refiere San Lucas:

«Había un hombre rico que vestía púrpura y lino finísimo y cada día tenía convites espléndidos. Había, también, un mendigo llamado Lázaro, que yacía a su puerta, lleno de llagas, deseando hartarse de las migajas que caían de la mesa del rico, y ninguno se las daba; mas venían los perros y le lamían las llagas.

Y aconteció que, cuando murió aquel pobre, lo llevaron los ángeles al seno de Abraham. Y murió el rico y fué sepultado en el infierno»<sup>43</sup>.

El patético relato era provechoso para moralizar.

Como es natural, dejó a un lado los problemas iconográficos, insolubles, de la relación que puede haber ligado este pobre con Lázaro, hermano de Marta y María, con San Lázaro leproso, e incluso con la manera de figurar a San Roque. Parece indubitable que el Señor no se refiere a personas que hubiesen existido, sino a ficciones para ejemplificar: epulón es el nombre del rico en griego.

En la Edad Media el valiente pintor del ábside de San Clemente de Tahull (siglo XII) dió la imagen truculenta del pobre llagado que se reclina en la puerta del rico (lámina 181)<sup>44</sup>.

En los albores renacentistas el iluminador Bernardino de Canderroa adornó el *Misal* del Cardenal Cisneros; y en el fondo de una inicial pintó la mesa abastada del epulón, que, servido por su maestresala y dos pajes, come acompañado de la esposa, cuando entra Lázaro en la rica cámara con una escudilla (lám. 182)<sup>45</sup>.

Interpónese entre ejemplos españoles el lienzo de Leandro Bassano que en el Prado es pareja de *La vuelta del hijo pródigo*. También en éste se reserva el mayor espacio a la cocina, en pleno ajetreo, aunque ocupe lugar preferente la mesa y se vea el pobre en el extremo derecho al lado de la columna (lám 183).

La última interpretación de la parábola que he anotado es la que firma Juan de Sevilla, granadino († en 1695), adquirida en 1928 para el Museo del Prado. Relaciónase el lienzo con modelos flamencos, en particular de Brueghel «de velours»; los trajes siguen la moda entonces penúlti-

<sup>43</sup> Lc. 16, 19-31.

<sup>44</sup> E. HARRIS, ob. cit., lám. 1, y POST, ob. cit., t. I, p. 97

<sup>45</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, cit., t. I, p. 261, n. 540. Consta el *Misal* de siete volúmenes y fué iluminado entre 1503 y 1518. «Es la obra más suntuosa del Renacimiento español» en ilustración de libros de mano. Con Canderroa trabajaron Gonzalo de Córdoba, fray Felipe, Alonso Jiménez y Alonso Vázquez.

ma. El pintor acentúa el aspecto dramático de la repulsa del pobre, tanto en el gesto desabrido del opulento como en el ademán del sirviente (lám. 184).

## IX. LA RESURRECCION DE LAZARO

Con maestría literaria relata San Juan el milagro que los comentaristas gradúan por «el mayor de cuantos obró el Señor en su vida mortal»<sup>46</sup>:

«Había un enfermo llamado Lázaro, de Betania, aldea de María y de Marta, sus hermanas... Enviaron... [éstas] a decir a Jesús:

—Señor, mira que aquel a quien amas está enfermo.

Y cuando lo oyó les dijo:

—Esta enfermedad no es para muerte, sino para gloria de Dios...

Y amaba Jesús a Marta, y a María su hermana, y a Lázaro. Y cuando oyó que estaba enfermo se detuvo aún dos días en aquel lugar. Y, pasados éstos, dijo a sus discípulos:

—Vamos otra vez a Judea.

Los discípulos le dijeron:

—Maestro..., querían apedrearte los judíos, y ¿vas allá otra vez?...

Después les dijo:

—Lázaro, nuestro amigo, duerme, mas voy a despertarle de su sueño.

Y dijeron sus discípulos:

—Señor, si duerme, sanará.

Mas Jesús había hablado de su muerte y ellos entendieron que decía del sopor del sueño. Entonces les dijo Jesús, abiertamente:

—Lázaro ha muerto y me huelgo por vosotros de no haber estado allá, para que creáis. Mas vamos a él...

Llegó, pues, Jesús y halló que hacía ya cuatro días que estaba en el sepulcro... Marta salió a su encuentro, mas María se quedó en casa. Y Marta dijo a Jesús:

—Señor, si hubieses estado aquí, mi hermano no hubiera muerto; mas también sé ahora que todo lo que pidieres a Dios, Dios te lo otorgará.

Jesús le dijo:

—Resucitará tu hermano.

Marta le dice:

<sup>46</sup> La Santa Biblia, versión del P. BOVER y F. CANTERA, t. II, Los Evangelios, p. 240, nota 42.

—*Bien sé que resucitará en la resurrección del último día.*

Jesús le dijo:

—*Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque hubiese muerto, vivirá.*

Y dicho esto... llamó en secreto a María... y le dijo:

—*El Maestro está aquí y te llama...*

Y María, cuando llegó a donde el Señor estaba..., se postró a sus pies y le dijo:

—*Señor, si hubieses estado aquí, mi hermano no hubiera muerto.*

Jesús, cuando la vió llorando, y que también lloraban los judíos que habían venido con ella, estremeciósese en su alma y conturbóse, asimismo, y dijo:

—*¿En dónde le pusisteis?*

Le dicen:

—*Ven, y lo verás.*

Jesús fué al sepulcro. Era una gruta, y habían puesto una piedra sobre ella.

Dijo Jesús:

—*Quitad la piedra.*

Marta le dice:

—*Señor, ya hiede. Porque está de cuatro días.*

Jesús de dijo:

—*¿No te he dicho que, si crees, verás la gloria de Dios?*

Quitaron, pues, la piedra, y Jesús, alzando los ojos a lo alto, dijo:

—*Padre, gracias te doy porque me has oído...; por el pueblo que está alrededor lo dije, para que crean que tú me has enviado.*

Y habiendo dicho esto, gritó en alta voz:

—*¡Lázaro, ven afuera!*

Y en el mismo punto salió el que había estado muerto, atados los pies y las manos con vendas y cubierto el rostro con un sudario. Jesús les dijo:

—*Desatadle y dejadle ir»<sup>47</sup>.*

Era forzoso extractar extensamente la narración para comprender algunas de sus representaciones, que se iniciaron en las pinturas de la llamada *Capella graeca* del siglo II<sup>48</sup> y en sarcófagos paleo-cristianos—el tema no podía ser más a propósito—. Entre los españoles se identifica en los de Layos, Astorga, Alcaudete, Santa Engracia de Zaragoza, Colección Amatller y Berja; en este último, en el extremo izquierdo el sepulcro de Lázaro está como excavado y con escalinata, teniendo por frente un frontón sobre dos columnas desiguales, torsa la una y estriada la otra;

<sup>47</sup> Jn. 11, 1-44.

<sup>48</sup> BRÉHIER, ob. cit., p. 30.

el deterioro mutiló la figura del muerto; la de Jesús, un tanto vuelta, parece ordenar que desaten al resucitado (láminas 185-186).

El escultor de los capiteles del pórtico, o «panteón real», de San Isidoro de León representó *La resurrección de Lázaro* antes de 1065 <sup>49</sup>; y no sería hacedero anotar los innumerables ejemplares producidos en la Edad Media; cítese el del decorador mural de la iglesia mozárabe de Casillas de Barlanga (siglo XII), con el extraño pormenor de que sean las santas hermanas de Lázaro quienes levantan la tapa de su sepultura (lám. 187).

La abundancia se hace grandísima en el siglo XV.

Nuestro Nicolás Florentín, ya tantas veces citado, hace simultáneos el encuentro de Marta y María con Jesús, la orden de que salga Lázaro del sepulcro y el erguirse éste amortajado y ya santificado, pues ostenta nimbo; en la lejanía, Jerusalén con su muralla torreada y un grupo ante una puerta (lám. 188).

Separa los distintos momentos de la narración del milagro el aragonés Martín de Soria en la tabla de Pallaruelo de Monegros (Huesca), viéndose al fondo las hermanas, que enlutadas se dirigen a Jesús (lám. 189) <sup>50</sup>.

Es un tanto dudoso si una miniatura fechada en 1486 de un *Libro de Horas*, magnífico, de la escuela de Brujas, que se guarda en la Biblioteca escurialense, representa la resurrección de Lázaro; el corto número de testigos puede indicar que figure más bien la del hijo de la viuda de Naím (lámina 190) <sup>51</sup>. No obstante, también escasea la concurrencia en la ilustración, asimismo de iluminador flamenco, de otro *Libro de Horas* del Museo Parque Florido de Madrid que, desde luego, pinta *La resurrección de Lázaro* (lámina 191).

Complejidad mayor muestra la tabla flamenca del siglo XV que perteneció a la Marquesa de Perinat en Madrid. Su autor ha utilizado cuantos datos plásticos suministra San Juan; hasta, con puntualidad extrema al relato, uno de los asistentes quita los vendajes. Visten las santas hermanas con lujo y ni falta el grupo de judíos que miran con recelo e incredulidad el portento realizado por Jesús, figura de melancólica expresión (láms. 192-193) <sup>52</sup>.

<sup>49</sup> A. KINGSLEY PORTER, ob. cit., t. I, lám. 22, v GÓMEZ-MORENO, *León*, t. I, p. 63.

<sup>50</sup> CH. POST, ob. cit., t. VIII, p. 315.

<sup>51</sup> DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, cit., t. II, p. 70, n. 1565, y C. PEMÁN, *Un libro de horas notable...*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1922), p. 233 y ss.

<sup>52</sup> Ignoro el paradero actual de la hermosa pintura. Sobre el tema en la escuela flamenca: C. BENOIT, *La resurrección de Lázaro, por Gerard de Harlem*, «Monuments Piot» (1902) t. IX, p. 73.

Mayor sentimiento transparece en la tablita de Juan de Flandes conservada en Palacio. Cada personaje ha sido estudiado con el prurito de no repetir rasgos, trajes ni expresiones. Lázaro, medio desnudo, incorporado en el sepulcro, da las gracias al Señor; es figura bellísima la Magdalena arrodillada, y comunican variedad al conjunto dos moros y un negro (lám. 194).

Pasado el siglo XV no vuelve a encontrarse el asunto desarrollado en obras notables. Ya resulta anodina una tabla que estaba, y supongo que haya ardido en 1936, en el Museo diocesano de Valencia, fechable hacia 1500 (lámina 195). Recordaré entre los ejemplares escultóricos el relieve del coro de la Catedral burgalesa, labrado por Maestre Felipe de Borgoña, copioso repertorio de la historia evangélica.

Por mera curiosidad consignaré el cambio, sin traducción artística según creo, introducido por el incansable sonetista devoto D. Luis de Ribera: convierte en carta el mensaje verbal de Marta y María al Señor noticiándole la gravedad de Lázaro; dice así el mejor de sus cuartetos:

Señor, cuyo es poder y obrar entero;  
en el último trance peligroso  
socorre a quien bien amas, si piadoso  
eres a nuestro ruego lastimero <sup>53</sup>.

Sabida la erudición del P. Interián de Ayala en materia de enterramientos antiguos, no chocará el largo estudio que dedica en su libro a este milagro. La advertencia de mayor entidad sobre la representación del prodigio es la censura a los artistas que ponen como testigos del hecho, sólo a tres o cuatro Apóstoles y a las dos hermanas; y argumenta con el dicho del Señor, que, hablando al Padre Eterno, «llamó pueblo a la turba que le cercaba» <sup>54</sup>.

## X. AL ACERCARSE LA PASCUA

La nueva asombrosa del milagro de Betania motivó la intervención de Caifás, que «era el sumo pontífice de aquel año». Como escribe San Juan, «desde aquel día pensaron cómo darían muerte a Jesús». Se retiró el Señor a un territorio cerca del desierto, «a una ciudad llamada Efrén [en el norte de la Judea] y allí moraba con sus discípulos» <sup>55</sup>.

<sup>53</sup> *Romancero y cancionero*, cit., p. 63.

<sup>54</sup> P. INTERIÁN DE AYALA, ob. cit., t. ), pp. 355-61.

<sup>55</sup> Jn. 11, 45-56.

Al cabo, decide ir a Jerusalén para la Pascua. «No subió directamente—anota el Cardenal Gomá—, sino que dió una gran vuelta, en la que invertiría algunas semanas, remontándose a la Galilea y descendiendo por la izquierda del Jordán, predicando y obrando milagros»<sup>56</sup>.

Curó el Señor en el camino a los diez leprosos y expuso las parábolas de «el mal juez y la viuda», «el fariseo y el publicano»—que ha dejado rastro restringido en estampas—y «los jornaleros llamados a la viña»—también representada—. Otros dos episodios pudieron haber inspirado a los artistas españoles, pero no he visto ejemplar alguno de ellos: el pasaje ternísimo en que formuló su deseo: *Dejad que los niños se acerquen a mí*, y el de la madre de los hijos del Zebedeo, cuando pidió al Señor para San Juan y para Santiago que los sentase en su Reino, el uno a la derecha y el otro a la izquierda; humanísima aspiración maternal que parece interpretable a maravilla por un miniaturista o un pintor de la Edad Media.

Al llegar Jesús a la entrada de Jericó devolvió la vista a un ciego, que iba andando por la ciudad entre la muchedumbre, cuando un hombre llamado Zaqueo, «que era jefe de los publicanos y rico, procuraba verle y no podía... porque era pequeño de estatura. Y, corriendo delante, se subió a un sicomoro... porque por allí había de pasar. Y cuando llegó..., alzando los ojos le vió y le dijo: *Zaqueo, baja presto, porque es menester que hoy me hospedes*. Y él bajó apresurado y le recibió gozoso»<sup>57</sup>.

En un sarcófago cordobés y en otro de Tarragona se interpreta este episodio risueño, por más que respecto al primero duda Mérida si no representará el sacrificio de Abraham<sup>58</sup>.

La escena, tan garbosamente descrita por San Lucas, fué dibujada con no menor rapidez y gracia por el ilustrador de la *Grande e General Estoria* de Alfonso el Sabio, elogiado en anteriores capítulos por la vida que comunica a sus versiones gráficas. El exiguo recaudador en jefe habla desde la higuera con el Señor ante el grupo habitual de judíos maliciosos ( lám. 196 )<sup>59</sup>.

Tras la promesa a Zaqueo de que le salvaría su caridad, predica el Señor la parábola de «las minas» y, al salir de Jericó, cura a Bartimeo y a otros dos ciegos.

<sup>56</sup> Cardenal GOMÁ, ob. cit., p. 326.

<sup>57</sup> Lc. 19, 1-10.

<sup>58</sup> J. R. MÉLIDA, ob. cit., pp. 13 y 20.

<sup>59</sup> Reproduje la ilustración en *Dibujos españoles*, cit., t. I, lámina 47, sin identificar el pasaje por inadvertencia absurda.

Seis días antes de la Pascua entra en Betania y «dispusieronle una cena en casa de Simón el leproso y Marta servía y Lázaro era uno de los que estaban sentados con El a la mesa. Entonces, María tomó una libra de unguento de nardo puro, de gran precio, y ungió los pies de Jesús y los enjugó con sus cabellos y, quebrando el vaso, derramó el unguento sobre la cabeza del mismo, mientras estaba sentado a la mesa, y se llenó la casa del olor del unguento.

«Y dijo uno de sus discípulos, Judas Iscariote, el que le había de entregar:

—*¿Por qué no se ha vendido este unguento por trescientos denarios y se ha dado a los pobres...?*

Mas Jesús dijo:

—*¿Por qué la molestáis? Buena obra ha hecho conmigo. Porque a los pobres siempre los tenéis con vosotros, mas a mí no siempre me tenéis...»*<sup>60</sup>.

Ya antes hube de prevenir que a menudo resulta inseguro distinguir todas las representaciones de la Magdalena ungiendo al Señor, y saber si se trata de la primera, en el convite en casa del fariseo Simón, o en el de casa del leproso, también llamado Simón, hechos separados en el relato evangélico por más de un año, según el cómputo aceptada. En términos amplios, cuando hay muchos comensales ha de suponerse que se refiere a la segunda comida, pues consta estaban presentes varios discípulos de Jesús, incluso Judas.

En una miniatura del siglo XIII, que conozco por fotografía (lám. 197), acompañan a Jesús cinco comensales nimbados y la Magdalena unge los pies del Señor, siendo de notar que el iluminador interpreta el texto con recurso que parece antecedente de algunos empleados por el «arte abstracto», por la manera de hacer visibles los pies de Jesús.

La cuantía de pinturas y relieves que figuran este pasaje, sobre todo en el siglo XV, obliga a escoger los más variados.

El manejo arbitrario de la arquitectura de formas florentinas, originariamente, da importancia a la tabla de Nicolás de Salamanca (lám. 198).

La brillantez de los oros y la intensidad colorista hacen olvidar las incorrecciones de dibujo en el cuadro clasificado por Ch. Post en San Lorenzo de Tarragona dentro de la escuela de Vergós (lám. 199)<sup>61</sup>.

Por reconocerse como pintura del taller o de discípulo de Pedro Berruguete, la tabla de una colección particular

<sup>60</sup> Texto coordinado por el cardenal GOMÁ, ob. cit., pp. 352-4; el relato básico es el de San Juan, 12, 1-11.

<sup>61</sup> CH. POST, ob. cit., t. VII, p. 492, fig. 178.

de Jerez de la Frontera decepciona, dada la ejecución pobre, cuanto debiera esperarse de su fecha y de su estilo; quizá sea eco de una producción desconocida del maestro de Paredes de Nava, libre de torpezas de factura; el autor ha singularizado con triste caricatura el rostro torvo de Judas (lám. 200).

Compuesto cuidadosamente y labrado con destreza, el tablero de la sillería del Pilar es un tanto dudoso, pues es un sirviente, y no Marta, quien aporta las viandas; por ello podría suponerse la comida en casa del fariseo (lámina 201); además, no aparece Judas. La sillería fué esculpida por Esteban Obray y Juan de Moreto entre 1542 y 1548<sup>62</sup>.

Cuántas representaciones del pasaje pudieran citarse en España ceden delante de la conservada en El Escorial y pintada por Jacopo Robusti Tintoretto, resucitada—no es dicho excesivo—en el taller de restauración del Museo del Prado, en 1950. Siete son los comensales, acaso anfitrión sea el adiposo sentado enfrente de Jesús, y acaso dialoga con Lázaro; San Pedro y San Pablo se identifican fácilmente y, con tipo que no es el corriente, será Judas el del ángulo de la mesa, que se dirige a San Pedro para reprochar el dispendio en el unguento. El pórtico grandioso da lugar para que se vea alejada la esbelta silueta de Marta y las más distantes de otros dos personajes. Hay en el lienzo el afán por conseguir pintura de ambiente, graduando los varios planos mediante elementos arquitectónicos y figuras de tamaño proporcionado a la distancia; la del perro es un recurso más (lám. 202). La hermosura del grupo principal, hasta sin la magia del colorido, es perceptible (lám. 203).

## XI. LA DESPEDIDA DE LA VIRGEN MARIA

Caminábase, precipitándose los sucesos, al cumplimiento de las profecías. Los Evangelios, a seguida de la cena en Betania, relatan la entrada en Jerusalén. Pero la devoción, en particular la española, muy humana y henchida de amor a María, completó, digámoslo así, el texto sagrado con un episodio sin el cual fuera inexplicable la conducta del Señor: Jesús no había de acabar su misión, en cuanto Hijo del hombre, sin despedirse de su Madre santísima.

<sup>62</sup> R. DEL ARCO, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (1925), p. 165.

Ya en el capítulo 21 de la *Vita Christi*, de Ludolfo de Sajonia, llamado el Cartujano, libro muy leído en el siglo XV y en el XVI, en latín y en la traducción castellana de Fray Ambrosio Montesino, se cuenta la despedida, pero se supone anterior al comienzo de la predicación y en vida de San José; esto es, acto distinto y lejano de aquel a que nos referimos y al que son aplicables otros textos.

La creencia piadosa encuéntrase formulada con llaneza enternecedora en el *Auto llamado Lucero de nuestra salvación, que trata del despedimiento que hizo Nuestro Señor Jesucristo de su bendita Madre estando en Betania para ir a Jerusalén*<sup>63</sup>. Extractaré los versos que interesan a nuestro propósito:

Habla Jesús:

De ir a hacer cierto camino  
tengo gran necesidad.  
Aunque soy Dios soberano,  
vengo a vos con obediencia.  
Como hijo en cuanto humano  
suplícoos me deis licencia...

Escúchense los acentos maternales turbados por los malos presagios:

¡Oh mi Hijo! ¡Bien sin par!  
Asentaos, que me das pena...  
... Vuestros discípulos veo  
muchas veces suspirando,  
los hijos del Zebedeo  
veo ir también llorando,  
y es algún mal, según creo.

.....  
.....

¿Dónde vais tan afligido  
y vuestro rostro glorioso,  
Hijo, tan descolorido?  
No me deis pena tan fuerte,  
porque os digo de verdad  
que juzgo vais a la muerte  
cuando vais a la ciudad...

Intervienen, asimismo, en el sencillo *Auto* la Magdalena y un ángel y todo en él rezuma sentimiento. Se publicó en un pliego suelto, sin año, a nombre de Inocencio de Salceda, circunstancias que confirman su carácter y origen populares.

La persistencia y extensión del recuerdo del piadoso episodio pruébese en el libro *Ejercicios de devoción y ora-*

<sup>63</sup> *Romancero y cancionero*, cit., pp. 385-8.

*ción para todo el discurso del año del Real Monesterio de Descalças en Madrid*, que mandó imprimir en Amberes, en casa de Plantino (1622), la Infanta sor Margarita de la Cruz, quella hija de la emperatriz María, pretendida para quinta mujer de Felipe II. En el *Exercicio de oración vocal para la Quaresma*, se lee (pág. 145):

«El primer sábadó se dirán cient Ave María a las lágrimas que derramó desde que fué madre de Dios, hasta que su Hijo se despidió della para ir a la Pasión.»

Por los mismos años, Lope de Vega, en su inspiradísimo *Romancero espiritual*, donde el pecador sabe, como pocos supieron, expresar su contrición, describe en estos octosílabos la visita divina:

*tanto que, sólo en mirarse,  
parece que entre los dos  
se están repartiendo el cáliz...  
Alma en tantas soledades,  
que Ella se queda sin hijo  
y que Él sin madre se parte.*

Por dicha, la creencia devota plasmó en España en una composición de enorme intensidad, mediante los pinceles del Greco. Se conocen dos ejemplares originales, el que pertenecía al colegio de la Compañía de Jesús en Chamartín de la Rosa<sup>64</sup> y el de más avanzada técnica de la antigua colección real de Rumania<sup>65</sup>. He impreso en cursiva cuatro de los versos de Lope, porque—como indiqué en el tomo precedente—parece, en casos como éste, que el poeta tenía delante el cuadro, de tal modo se ciñe la forma literaria a las pictóricas (lám. 204).

Casi promediado el siglo XVII renueva con su clásica prosa la devota tradición el jesuíta toledano P. Luis de la Palma en su *Historia de la Sagrada Pasión* (1646), con el capítulo 5, titulado «Despídese el Salvador de su Santísima Madre para ir a padecer».

Los pintores de la misma centuria hubieron de tratar el asunto, o asuntos—si se diferencian las dos despedidas—, y D. M. Gómez-Moreno menciona un cuadro de Cano, conservado en copia, y otros dos, de granadinos también, Esteban de Rueda y Felipe Gómez de Valencia.

<sup>64</sup> GÓMEZ-MORENO, «*La despedida de Cristo y la Virgen*», cuadro del Greco, «*Archivo*» (1927), p. 91; dió a conocer el cuadro y fué el primero que estudió el tema en nuestro arte.

<sup>65</sup> Reproducido en *Greco à la Gazette des Beaux-Arts* (París, 1937). Menciónanse tres versiones: la de San Vicente, de Toledo—copia con variantes del de Chamartín—; la de la colección Deering, en Chicago, y la de van Beuningen, de Rotterdam. No sé cuál de estos dos será el ejemplar adquirido por Harris en San Pablo, de Toledo.

El ejemplo aducido obliga a renovar el reproche a los artistas españoles por haber mostrado escasa afición a sacar de los relatos evangélicos motivos para sus obras, fuera de los muy trillados; y que hayan sido tan alicortos en su vuelo imaginativo para llenar con verosimilitud y devoción vacíos de la historia de Jesús. Desde luego, que en tal limitación ha de verse el freno que ponía el temor a caer en extravíos, que desde el establecimiento de la Santa Inquisición acarrearán consecuencias graves.

## XII. LA ENTRADA EN JERUSALEN

«Al día siguiente, cuando se acercaron a Jerusalén y llegaron a Betfage, al monte de los Olivos, envió entonces Jesús a dos discípulos, diciéndoles:

—*Id a la aldea que está enfrente de vosotros, y luego... hallaréis una asna atada y, con ella, un pollino... Desatadlos y traédmelos...*

Y fueron... los discípulos e hicieron lo que les había mandado Jesús y pusieron sobre ellos sus vestidos y le hicieron sentar encima. Y... una gran muchedumbre tendió sus vestidos en el camino y otros cortaban ramas de árboles y las esparcían... Y la muchedumbre que iba delante y la que iba detrás gritaba, diciendo:

—*¡Hosanna al Hijo de David! ¡Bendito el que viene en el nombre del Señor!»*<sup>66</sup>

El triunfo popular de Jesús, tan cercano al suplicio, ha sido inspiración constante para los artistas. Fray Luis de Granada compara el suceso nada menos que con el Nacimiento:

«Así como la entrada del Salvador en este mundo fué con grandísima gloria, con cantares de ángeles, con resplandor de estrellas, adoración de Magos y de pastores, así la salida dél o, por mejor decir, la entrada en Hierusalén para ofrecerse en sacrificio por la salud del mundo, fué también con grande gloria»<sup>67</sup>

No extraña que el pueblo cristiano madrugase en conmemorar el suceso. Los escultores romanos y de las provincias lo labraron en los sarcófagos: así el asna pisa el manto de un judío entusiasta en el de Junio Basso en Adelfia<sup>68</sup>, y en España aparece la representación en uno de

<sup>66</sup> Texto coordinado por el cardenal GOMÁ: ob. cit., pp. 358-60.

<sup>67</sup> FRAY LUIS DE GRANADA, *Meditaciones...*, cit., p. 542.

<sup>68</sup> *Lictionnaire d'Archéologie Chrétienne* (t. I, 2.<sup>a</sup> p., col. 2062) y BRÉHIER, ob. cit., p. 90.

los de Tarragona y en el de Berja, según se comprobará en la lámina 205, con el mismo episodio que en el oriental.

Del siglo X es la arqueta de la colección Pitcairn (lámina 207) <sup>69</sup>.

Del siglo XI poseemos muestras admirables: en el «Códice áureo» escurialense (lám. 206), con composición espaciada; y más apretada en la hermosa arca de San Felices del monasterio de San Millán de la Cogolla (Logroño), en la que los judíos que aclaman al Señor ostentan todos nimbos inexplicablemente (lám. 208).

La constancia en las fórmulas observadas durante toda la Edad Media apenas consiente otras variantes que la del Señor cabalgando a mujeriegas (pinturas murales de San Baudelio, lámina 209, del siglo XII; antependio del Museo de Vich, del mismo siglo, lámina 212, y la tabla pintada para la Catedral de Zamora por Fernando Gallego o su taller, hoy conservada en Arcenillas, lámina 220). Otra variante es la compañía del pollino (en San Baudelio, en el antependio de Sagars, del Museo de Solsona, lámina 210; en el de Vich, lámina 211; en la *Biblia de Avila*, lámina 212, en el retablo de Salamanca, lámina 216; en el relieve de la puerta de Burgos, lámina 218, y en la tabla de Martín de Soria en Pallaruelo de Monegros (Huesca).

Si de las mudanzas iconográficas de escasa monta se pasa a la calidad artística, deberá encomiarse la habilidad narrativa del antependio de Vich; la fuerza y novedad de la *Biblia de Avila*; el modelado primoroso del marfil francés de fines del XIII (lám. 215); la expresión intencionada de las fisonomías de los judíos en el dibujo correspondiente al pasaje en la *Grande e General Estoria* (lám. 213); las minucias pintorescas con que Nicolás Florentín alegra la entrada; los niños subidos a los árboles o a un ribazo, etcétera (lám. 217); la solemnidad que reviste el hecho en el políptico de Isabel la Católica, pues parece reconocerse al Rey Don Fernando, a la parte derecha, que despojado de su manto se dispone a tenderlo para alfombra al paso del Señor (lám. 221); y ¿cómo olvidar el grupo de jóvenes cantores por papel pautado asomados a un ventanal en la miniatura del *Évangeliario* francés, de comienzos del siglo XVI, de la Biblioteca Nacional madrileña? (lám. 223) <sup>70</sup>.

La escultura medieval labró *La entrada en Jerusalén*

<sup>69</sup> W. COOK: *The earliest painted panels of Catalonia* (1927), tirada aparte de *The Art Bulletin* (New York, v. X, n. 2); en realidad monografía el tema en la Edad Media concienzudamente. Publica la arqueta de marfil de la colección Pitcairn (Bryn Athyn) como mozárabe, del siglo X.

<sup>70</sup> J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, cit., t. I, pp. 322-3, número 829. Por error, al pie de la lám. 233 se dijo que estaba en un libro de horas.

en el rudo relieve de la llamada pila bautismal de San Isidoro de León; en un relieve compostelano <sup>71</sup>; en capiteles de San Juan de la Peña, del Museo de Gerona y del claustro de la catedral de Tudela, etc., y en el siglo XV en dos ejemplares admirables: en el tablero de madera de la puerta del claustro en el crucero de la Catedral burgalesa, donde el escultor, educado con artistas septentrionales, logra un relieve con cualidades pictóricas por la sucesión de términos y las notas de paisaje (lám. 218); y en el espléndido tímpano de la puerta de la Campanilla de la Catedral hispalense. Hecho de barro cocido, se le pagó a Maestre Miguel en 1522, representa, junto con su compañero, *La adoración de los Magos*—lámina 187 del volumen precedente—, de la Puerta de los Palos, «una de las etapas más importantes del estilo Renacimiento en Sevilla» <sup>73</sup>, a juicio de Angulo; los pormenores que se reproducen revelan un tan certero estudio de expresiones en los grupos de Apóstoles (lam. 225) y de judíos (lám. 226) como sólo en escasos ejemplos se acredita a lo largo de la historia del arte nuestro. Al florentino se debe la más hermosa *Entrada en Jerusalén* que en España pueda admirarse (láms. 224-226).

Porque se repite el caso, señalado ya, que, a medida que avanza el Renacimiento, el tema pierde cultivo, por lo menos cultivo fructuoso; incluso se desnaturaliza su representación y el triunfo decae, en algún caso, hasta convertirse en ceremonia horra de todo entusiasmo popular; véase la extravagante y poco afortunada invención de un pintor toledano, acaso Francisco Comontes, que en una tabla del monasterio de Santo Domingo el Real figuró al Señor caminando a pie hacia la puerta de la muralla de Jerusalén, que recibe el acatamiento y saludo de un grupo con ramos en las manos, pero quietas; en segundo término, y al fondo, otros grupos parados también (lám. 227). Rómulo Cincinato en uno de los trípticos del claustro del patio de los Evangelistas en El Escorial sigue la fórmula tradicional como buen «manierista», con frialdad que no compensa la hermosa arquitectura del fondo (lám. 228) <sup>74</sup>.

Al correr del tiempo, secándose, cada siglo más, la imaginación de los artistas, limitada la devoción a muy contados sucesos de la vida pública de Jesús anterior a su sagrada Pasión, eliminase *La entrada en Jerusalén* del repertorio usual pictórico y escultórico y a partir del siglo XVII queda tan sólo como uno de tantos «pasos» en numerosas

<sup>71</sup> Los publica COOK, monografía cit., figs. 36-37.

<sup>72</sup> W. COOK, monografía cit., figs. 42-44.

<sup>73</sup> D. ANGULO, *La escultura en Andalucía*, cit., t. I, lám. 63-65.

<sup>74</sup> FRAY JULIÁN ZARCO, *Pintores italianos... en El Escorial*.

procesiones de Semana Santa; bien es verdad que en el alma popular pocos despiertan todavía sentimientos más fervorosos.

Nuestros poetas tampoco, desde el Renacimiento, hallaron acentos inspirados para cantar el «Hosanna»; si don Luis de Ribera comienza su soneto

Cantad al triunfador, y las solemnes  
voces de aclamación suban al cielo,  
brote guirnaldas el florido suelo... <sup>75</sup>

con promesas de estro sostenido, no tarda en perderse tras alusiones paganas y bíblicas; y ¿qué decir de la frígida *Oda* entonada por D. Joaquín Lorenzo Villanueva, tan puntual erudito como deleznable lírico? <sup>76</sup>

### XIII. LA PREDICACION EN EL TEMPLO

El día en que en medio de palmas y ramos de oliva entró el Señor en la ciudad fué a pernoctar a Betania <sup>77</sup>, donde, tal vez, se hospedaría la Virgen María en casa de Lázaro, y donde pudo celebrarse la despedida de Hijo y Madre. A la mañana siguiente retornó a Jerusalén, y «habiendo entrado en el Templo, comenzó a echar fuera a todos los que vendían y compraban en él.» «Y cada día enseñaba...; todo el pueblo estaba embelesado escuchándole.» <sup>78</sup>

Un vez controvertió con «los príncipes de los sacerdotes, los escribas y los ancianos», que le preguntaban:

—¿Quién te ha dado poder para hacer estas cosas? <sup>79</sup>

En esa ocasión o en otras tales, pues en aquellos días enseñaba el Señor en el Templo, discutiendo con cuantos le objetaban y confundiéndolos, ocurrieron escenas como las que pintó Nicolás Florentino, que no parece quepa referir a pasaje evangélico determinado; con frecuencia el Señor manejaba los textos de la Escritura para dar su interpretación certera, y en las dos tablas del retablo salmantino se repite el hojear Jesús el infolio bíblico (láms. 229-230). El fácil narrador con el pincel que era Maestro Nicolás revélase, por ejemplo, en la escena en que el doctor de la Ley tapa la boca para ocultar su risa, que no disimula el que

<sup>75</sup> *Romancero y cancionero*, cit., d. 63.

<sup>76</sup> *Poetas líricos del siglo XVIII*, B. de AA. EE., t. LXVI, p. 585.

<sup>77</sup> Mt. 21, 17.

<sup>78</sup> Lc. 19, 48.

<sup>79</sup> Mc. 11, 28.

está en pie detrás de él, al creer que han puesto al Señor en un aprieto grave (lám. 230).

En su enseñanza utiliza el Señor, en aquella sazón con mayor abundancia que antes, la forma de parábolas, y explica las «del padre que manda dos hijos a la viña», «los colonos rebeldes», «los convidados a una boda», «el lazo y el ladrón», «los siervos», «las diez vírgenes» y «los talentos», susceptibles todas ellas de verse plásticamente; empero, debo confesar que solamente de dos he conseguido conocer versiones pictóricas y escultóricas españolas o conservadas en España.

Por cierto, que entre ellas, la de mayor complicación: «los convidados a una boda regia», fué representada por más de un artista nuestro. He aquí el resumen de la parábola:

«Semejante es el Reino de los cielos a un... rey que celebró las bodas de su hijo. Y envió... a llamar a los convidados... y éstos no quisieron venir.» Tras la insistencia, no sólo rehusaron el convite, sino que ultrajaron y mataron a sus emisarios; «el Rey... se irritó... y abrasó la ciudad de ellos». «Entonces dijo a sus siervos: Las bodas... están preparadas, mas los que habían sido convidados no fueron dignos. Id... a las salidas de los caminos, y a cuantos encontrareis convidadlos...; y reunieron cuantos hallaron, malos y buenos, y la sala de las bodas se llenó de comensales. Y entró el Rey... y vió allí a un hombre que no estaba vestido con vestidura de boda. Y le dijo: Amigo, ¿cómo has entrado aquí no teniendo vestido de boda? Mas él enmudeció. Entonces el Rey dijo a sus ministros: Atadlo de pies y manos y arrojadle a las tinieblas exteriores, allí será el llorar y el crujir de dientes. Porque muchos son los llamados y pocos los escogidos»<sup>80</sup>.

Dos ejemplos notables hay de la representación de esta parábola, porque prescindo de la investigación en *Libros de Horas y Misales*, que llevaría largo espacio.

El primero es ya del siglo XVII, y de un pintor madrileño, Bartolomé Román, mal estudiado hasta ahora. Según Ceán Bermúdez, nació en 1596 y murió en 1659, y, por su carácter independiente y hosco, pintó pocas obras, «pero le acreditan sobre los que pintaron muchas». Menciona el gran lienzo que desarrolla la parábola en la sacristía del monasterio de la Encarnación de Madrid, cuadro de empeño grande en la composición<sup>81</sup>. Publico el dibujo vi-

<sup>80</sup> Mt. 22, 1-14.

<sup>81</sup> E. TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid* (Madrid 1927), fascículo 1, pp. 37-8: «uno de los más importantes lienzos y más típicos de la escuela de Madrid..., representación apropiadísima para un vestuario de sacristía».

brante que para el lienzo trazó y utilizó con muchas mudanzas; se guarda en la Nacional: a la izquierda, la mesa nupcial, con lujoso aparador al fondo, y en el centro, los que forcejean por atar a quien el Rey expulsó<sup>82</sup> (lám. 231).

Siglo y medio después pintó Goya el mismo asunto para uno de los medios puntos rebajados de la Santa Cueva de Cádiz; la escena, si en su mitad izquierda se resiente de lo convencional de la figura del Rey, que viste y acciona teatralmente (lám. 232), adquiere emoción en el grupo de la derecha (lám. 234), y por todo el lienzo abundan las notas de modernidad, casi inverosímil. Repárese en los dos grupos de los judíos en pie y de los comensales (lám. 233) y dígase si su reproducción no se clasificaría como de pintura «orientalista» de mediados del siglo XIX.

En la sucesión histórica de aquellos postreros días de enseñanzas divinas, intercálase entre las parábolas la respuesta dada a la capciosa pregunta que hubieron de hacerle, sugerida por los fariseos:

«—¿Es lícito pagar el tributo al César o no?»

Jesús, conociendo la malicia de ellos, dijo:

—¿Por qué me tentáis, hipócritas? Mostradme la moneda del tributo.

Y ellos le presentaron un denario. Y Jesús les dijo:

—¿De quién es esta imagen e inscripción?»

Dícnle:

—Del César.

Entonces les dijo:

—Dad al César lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios.

Y al oírle se maravillaron..., y dejándole, se retiraron»<sup>84</sup>.

En la miniatura, del siglo XIII, de una Biblia de la Biblioteca Nacional, se representa el pasaje con sencillez de medios, caricaturizando el perfil de los judíos preguntadores (lámina 235).

Del siglo XV posee el Prado una soberbia y doble tabla pintada de claroscuro, o «grisalla», exterior de las puertas del gran tríptico de *La Redención*, de Roger van der Weyden († en 1464); el sentido escultórico del gran pintor de Tournay se muestra con esta técnica incolora con mayor

<sup>82</sup> Lo reprodujo A. L. MAYER, ob. cit., lám. 78; véase también en mis *Dibujos españoles*, cit., t. II, lám. 191. Mide el dibujo 48 x 27 cms. y está ejecutado con lápiz negro y toques de clarión.

<sup>83</sup> No es segura la fecha de los cuadros de la Santa Cueva de Cádiz, vacilándose entre 1792 ó 1797. Son pinturas que apenas se han reproducido.

<sup>84</sup> Mt. 22, 15-22.

señorío de los conceptos plásticos; el bulto de las figuras se acerca «al engaño para los ojos». El dibujo preciso y la expresión intensa de cada uno de los personajes realzan ejemplar tan extraordinario de la interpretación pictórica de un texto evangélico <sup>85</sup>.

Pese a la lejanía en el tiempo y a la distancia en el mérito, un cuadro, asimismo del Museo del Prado, traduce el pasaje doctrinal con fidelidad a la letra y al espíritu. Lo pintó Antonio Arias en 1646 y fué regalo de los duques de Monteleón al monasterio madrileño de Montserrat; era un artista de dotes nada geniales y que en la atmósfera pictórica de la Corte de Felipe IV ocupó lugar modesto. Sorpréndese Ceán Bermúdez de que un pintor «que además de su instrucción en el arte reunía el estudio de las humanidades, de la historia y de la mitología, que tenía una conducta irreprehensible, buen trato con sus amigos y cortesanía con todos, acabase su vida pobre y miserablemente en un hospital», el año de 1684 <sup>86</sup>. El cuadro, con durezas de dibujo y acritudes de color, se recomienda por su composición y por la claridad al exponer el asunto (lám. 238); por el acertado contraste entre la impertinencia del doctor que pregunta y la serena actitud del Salvador (lám. 239).

Quizá tardía secuela del estilo de Rubens el lienzo, que sólo conozco mediante fotografía (pues si se conserva, como con interrogante se indica al dorso, en el Museo Cerralbo, no he reparado en él), da una versión sencilla del texto evangélico (lám. 240).

Prosiguió el Señor sus predicaciones y en ellas tuvieron parte considerable las profecías sobre la destrucción de Jerusalén y la ruina del Templo, que dieron asunto, por ejemplo, a uno de los tableros de la sillería del coro de la Catedral de Burgos, pero ya de los labrados en la última fase de la obra, cuando esculpía un artista barroco.

La última parábola del Señor de que conozco en España versiones gráficas, es la de «las diez vírgenes», que se relata así:

«Será semejante el Reino de los cielos a diez vírgenes que, tomando sus lámparas, salieron al encuentro del esposo y de la esposa. Mas cinco de ellas eran fatuas y cinco prudentes; y las cinco fatuas... no llevaron consigo aceite; mas las prudentes tomaron aceite en sus vasijas. Y como

<sup>85</sup> El imponente conjunto se identifica con el retablo encargado al pintor el 16 de junio de 1455 por el abad de St. Aubert, de Cambrai. Habíanse suscitado dudas, hoy resueltas, por la mala lectura del contrato.

<sup>86</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid 1800).

tardara el esposo, comenzaron a cabecear y se durmieron todas; a medianoche se oyó gritar: ¡Mirad que viene el esposo! ¡Salid a su encuentro!... Y dijeron las fatuas a las prudentes: Dadnos de vuestro aceite... Respondieron las prudentes...: Comprad para vosotras. Y mientras fueron a comprarlo, vino el esposo, y las que estaban prestas entraron con él a las bodas, y fué cerrada la puerta. Al fin vinieron también las otras vírgenes diciendo: ¡Señor, Señor, ábrenos! Mas él respondió...: ... No os conozco» <sup>87</sup>.

La historia, bellísima y aleccionadora, no es de las que fácilmente pudieran esculpirse y pintarse, aunque tantos elementos plásticos suministra; en la escultura gótica inspiró la puerta admirable de la Catedral de Estrasburgo, y otros ejemplos hay en vidrieras y relieves franceses y alemanes <sup>88</sup>. De su huella en España nada puedo aducir, pues es de fuera la única representación que publico. Fué legada al Museo del Prado por D. Pedro Fernández Durán, en 1930. Hasta cinco grupos se pintan en la tabla; en primer término, a la izquierda, las vírgenes prudentes trabajan, leen y meditan, una de ellas enciende las lámparas; a la derecha, las fatuas, después de la comida, una toca el arpa, otra ha dejado caer el laúd, otra bebe, la cuarta baila y la quinta dormita; en lo alto, Cristo en gloria, que, ante las prudentes, y anunciado por un ángel trompetero, viene a juzgar a los hombres, pues la parábola prefigura en el esposo la segunda venida del Señor; al fondo danzan las fatuas delante del edificio, como iglesia, y en la lejanía se apresuran a comprar el aceite. El complejo relato se desenvuelve con la apetecible claridad por un pintor flamenco probablemente ya de comienzos del siglo XVII y arcaizante; algunas figuras se relacionan con las obras primerizas de Jan Brueghel (lám. 241).

Es seguro que en el arte medieval español ha de haber representación de la parábola, aunque no pueda aquí mencionar ejemplo alguno, porque en la escultura románica y gótica francesa abundan. E. Mâle señaló que ya desde comienzos del siglo XII se representaba en San Marcial de Limoges un misterio teatral con este asunto, que influyó sobre la iconografía y registra dos capiteles de Tolosa y el papel importante que las diez vírgenes juegan en las portadas de Saint Denis y de Notre Dame de París <sup>88</sup>.

Con la parábola de «los talentos» y con la profecía del juicio final cierran los Evangelistas la predicación del Señor antes de la Cena, cuando, según escribe San Lucas, «esta-

<sup>87</sup> Mt. 25, 1-13.

<sup>88</sup> Sobre la iconografía del tema: E. MALE, *L'art religieux en France...* (1908-1932).

ba enseñando de día en el Templo y de noche salía y la pasaba en el monte de los Olivos. Y todo el pueblo madrugaba por venir a oírle...»<sup>89</sup>

#### XIV. PREPARATIVOS DE LA ULTIMA CENA

Incluyo bajo este título, tomado del Cardenal Gomá<sup>90</sup>, además del pasaje en que el Señor dice a sus discípulos cómo han de encontrar el Cenáculo preparado para celebrar la Pascua y el de la cuestión de precedencia que en la mesa se suscita entre los Apóstoles (sobre los cuales desconozco si hay representaciones), *el Lavatorio*, la mayor muestra de humildad dada por Jesús; porque si bien se realizó después de comenzada la Cena, por haberse omitido en el volumen siguiente asunto de tanta trascendencia artística, ha parecido inexcusable que conste para completar la iconografía de Cristo en su vida mortal.

Refiere el hecho San Juan:

«Comenzada la cena, levántase... y deja los vestidos y, tomando un lienzo, ciñóse con él. Luego echa agua en un barreño y comenzó a lavar los pies de los discípulos y enjuagarlos con el lienzo con que estaba ceñido. Llega a Simón Pedro. Y dícele éste:

—Señor, ¿tú a mí lavas los pies?

Respondió Jesús y le dijo:

—Lo que yo hago tú no lo sabes ahora, mas lo entenderás después.

Pedro le dice:

—No lavarás mis pies nunca jamás.

Respondió Jesús:

—Si no te lavare no tienes parte conmigo.

Dícele Simón Pedro:

—Señor, no mis pies solamente, sino también las manos y la cabeza.

... como les hubo lavado los pies, tomó sus vestiduras» y, puesto de nuevo a la mesa, prosigue la Cena y en ella los inefables momentos del aviso de la traición y de la institución del Sacramento eucarístico; mas todo esto ha sido estudiado en el volumen *La Pasión de Cristo*.

El desarrollo del tema del *Lavatorio* en nuestro arte puede seguirse, por lo menos, desde la *Biblia de Avila*. Queda reiteradamente subrayada la fuerza expresiva del

<sup>89</sup> Lc. 21, 37.

<sup>90</sup> Cardenal GOMÁ, ob. cit., p. 414.

miniaturista del siglo XII; no hay en la escena personaje que no esté atado por la emoción que embarga a todos. El instante se fija con agudeza y rapidez sumas: el Señor, a la vez que con la diestra acentúa su respuesta a San Pedro, diciéndole: *Si no te lavare no tienes parte conmigo*—el letrero lo advierte—, coge con su diestra el tobillo del Apóstol y lo introduce en el barreño (lám. 242).

Compárese tal energía y vivacidad con la apacible interpretación que da a la escena un escultor francés del siglo XIII, en un tríptico de marfil del Museo Parque Florido—Fundación Lázaro—de Madrid, que expresa ternura y complacencia en los más de los Apóstoles, sorpresa en otros. Son dos modos contrapuestos de sentir (lám. 243).

Por poner un ejemplo de esmalte español, y ser muy bello, reproduzco el pormenor de la espléndida Cruz procesional de la Seo de Játiva, donde se figura *El Lavatorio*. Esta pieza maravillosa, la más bella en su género de todas las tierras de la Corona de Aragón, datará de fines del siglo XIV o de comienzos del siguiente, y para D. E. Tormo pudiera ser obra de Pedro Bernés<sup>91</sup>. La simplificación, obligada por la técnica, no empece al efecto devoto, antes lo realza, y exalta el decorativo (lám. 244).

Cual podía esperarse a su genialidad, *El Lavatorio* que pinta Nicolás Florentino en Salamanca está lleno de pormenores graciosos: el Cenáculo es de arquitectura que quiere ser ya renacentista, sin detalle alguno gótico; desde la balconada y desde las puertas, curiosos y curiosas atisban lo que ocurre; incluso Judas ostenta nimbo, acaso sea el del extremo derecho (lám. 245).

En cambio aparece destocado y al fondo, a la izquierda, en una tabla valenciana con muchas desproporciones, pero brillante y con la figura de Jesús de expresión muy sentida (lámina 246).

El triunfo renacentista en ningún ejemplar español del *Lavatorio* se manifiesta más puro que en el relieve de Marcos Cabrera, en la sala capitular de la Catedral de Sevilla, pagado en 1590, con no ser el mejor de la magnífica serie (lámina 247)<sup>92</sup>.

En El Escorial, Rómulo Cincinato desempeña el encargo en uno de los trípticos del claustro de los Evangelistas, con su habitual carencia de emoción y de gracia y su innegable conocimiento de la composición y de la arquitectura (lámina 248).

Juan de Ancheta, en el retablo de San Pedro de Zumaya, interpreta el pasaje con brío muy español y contribuye

<sup>91</sup> E. TORMO, *Levante* (Madrid 1923) p. 210.

<sup>92</sup> D. ANGULO, *La escultura en Andalucía*, cit., lám. 77.

a darle fuerza el plegar quebrado de los ropajes; el diálogo de Jesús y San Pedro se trata tan al natural, que hasta perjudica a la divina figura, vulgarizando fisonomías y ademanes; por el contrario, en el extremo izquierdo, el discípulo con el aguamanil resulta convencional; provendrá, acaso, de estampa o recuerdo italiano (lám. 249).

El *Lavatorio* más hermoso y más valioso entre cuantos en España se conservan es el de Tintoretto. Lo pintó el gran veneciano para San Marcuola, en su ciudad, y allá fué adquirido para Carlos I de Inglaterra; en la almoneda hecha a su muerte lo compró D. Alonso de Cárdenas para Felipe IV, y en 1656 lo instaló Velázquez, con otras pinturas, en San Lorenzo del Escorial. Era lógico que Velázquez tuviese a este lienzo en particular estima. Más de una vez he resaltado unas frases del P. Santos, impresas en 1657, no explicables si no las escribió al dictado de nuestro máximo pintor: «Dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintado; tal es la fuerza de las tintas y disposición en la perspectiva, que parece poderse entrar por él y caminar por el pavimento...; y que entre las figuras hay aire ambiente»<sup>93</sup>.

El texto del cronista jerónimo ahorra casi todo comentario, tan justo es. Debe ponerse en confronte el cuadro con el de *La cena en casa de Simón el leproso* (lám. 202), aplicando aquí cuanto allí se indicó. Por lo demás, baste aconsejar al lector el examen de las láminas 250-253 para que observe el vigor y la maestría de cada uno de los episodios pintados en el gran lienzo, desde el principal, a la derecha (lámina 253), hasta el más plástico que significativo que, a la izquierda, cierra la composición (lám. 250), pasando por la mesa, por sí sola un cuadro (lám. 252), y por el casi brutal en que uno de los Apóstoles descalza a otro (lámina 251); al fondo, arquitecturas palladianas nobilísimas, y a la derecha, en pieza oscura, una mesa en que se celebra la Pascua, y que la reproducción a duras penas permite adivinar.

Nada comparable, ni aun de lejos, en mérito y hermosura, cabe añadir: un lienzo español del siglo XVII que público por no acabar el desarrollo del tema con obra de arte extraño, muestra una interpretación honrada de los versículos de San Juan (lám. 254). Otra, firmada por Antonio Arias, guarda el Museo de Pontevedra<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *Descripción breve de San Lorenzo del Escorial*; extractada en mis *Fuentes literarias para la historia del arte español* (Madrid 1933), t. II, p. 235.

<sup>94</sup> El continuador barroco de la sillería de coro burgalesa, comenzada por Maestro Felipe de Borgoña, labró en uno de los tableros *El lavatorio*.

Por lo reseñado, se deduce que de la traducción en pintura y en escultura de *El Lavatorio* hay en España ejemplares de extraordinaria importancia, mas no modalidades originales en la concepción del asunto; sin embargo, apunta en Fray Luis de Granada un rasgo psicológico admirable que, luego, expresa Lope de Vega en sentidísimos versos. Dice así el gran prosista dominico:

«Se levantó [el Señor] de la mesa..., echó agua en una bacía y comenzó a lavar los pies de sus discípulos, *entre los que estaba Judas... ¿Qué espectáculo pudo ser de mayor admiración?...*»<sup>95</sup>

El gran poeta en su *Romancero espiritual* describe con devoción sincera «el lavatorio del falso apóstol»; ¡lástima que un artista no nos lo haya hecho visible!:

Como eran pies autores  
de aquella traición cruel,  
con la boca está probando  
si los puede detener.  
¡Oh besos tan mal pagados!  
Mi vida, no los beséis,  
pues sólo para que os prendan  
os ha de besar después...<sup>96</sup>

Tras el lavatorio continúa la cena, y, terminada y habiendo salido el que traicionaba, hace el Señor su postrera predicación a los Apóstoles en el mismo Cenáculo; ello dió asunto para uno de los relieves de la sala capitular sevillana, de tan clásica composición y excelente factura como los ya encomiados del mismo conjunto, cobrados por Marcos Cabrera en 1590 (lám. 255).

Predicado el último sermón y dicha, a su cabo, la llamada «oración sacerdotal», «salió Jesús junto con sus discípulos a la otra parte del torrente Cedrón, donde había un huerto, en el cual entró»<sup>97</sup>.

En aquella hora, aciaga y santa entre las horas, comenzaba la Pasión del Redentor.

<sup>95</sup> FRAY LUIS DE GRANADA, *Meditaciones muy devotas...*, c. 13.

<sup>96</sup> TOMO XXXV, p. 83, de la B. de AA. EE.

<sup>97</sup> Jn. 18, 1.



# F I N A L

Para cierre de cuanto va expuesto, deberáse tener por reproducido aquí lo consignado en las últimas páginas del volumen precedente: *Nacimiento e Infancia de Cristo*; porque el examen de las versiones artísticas de los hechos que corrieron desde su bautismo en el Jordán hasta el Sermón en el Cenáculo—exceptuada la Cena, por haber entrado en el III—, confirma las conclusiones allí indicadas.

Si al tratar del período de la vida de Jesús preferido por los Evangelios apócrifos se advirtió su corto empleo en España, al ocuparnos de los tres años de su «vida pública», conocidos gracias a la fuente clara de los Evangelios canónicos, se esfuman todavía más los trazos que no reconozcan origen auténtico. De vez en cuando, la inserción de rasgos tradicionales o de inspiración devota enriquece la iconografía de ciertos pasajes o intercala alguno sin documentar, pero verosímil, como el de la despedida de Cristo de su Santísima Madre, antes de dirigirse a Jerusalén a celebrar la Pascua y a beber el cáliz de su Pasión. No menudearon estos ensanches piadosos e imaginativos, y siempre que actúan sobre la iconografía se declaran, puesto que en todos los casos se transcribe, o se extracta literalmente, el texto evangélico y, cuando ha sido posible hallarlo, el literario o ascético que motivó adiciones o mudanzas.

Habrán quienes tilden de prolijo el sistema, por tratarse de hechos presentes en la memoria de los cristianos; mas, de un lado, la conveniencia de seguir el método al que se ajustó el volumen primero de esta serie y, de otro, la experiencia de que el conocimiento, que no se niega, suele carecer de la precisión requerible para juzgar con acierto sobre el grado de fidelidad de las interpretaciones artísticas, decidieron para que no se omita el texto respecto de ningún pasaje. Añádase el provecho que reporta al lector descansar en el relato evangélico, jugoso y edificante, de la enumeración, que pretende ser valorada y resultará seca, de los ejemplos arqueológicos y artísticos. Resumida la letra del Evangelio a cuanto, concretamente, vertieron con formas y colores los artistas, más de un pasaje adquirirá para muchos enseñanza y sabor nuevos.

Con sobrada insistencia se han señalado en las páginas de este libro hechos de la vida de Jesús y parábolas de su predicación olvidadas por los artistas, y se reparará en la ausencia de pintores, algunos tan grandes como Ribera y Zurbarán, de quienes no se reproducen obras, por no haberlas encontrado referentes a nuestros temas, o por ser poco dignas de nombres tan gloriosos, o por su deterioro, como el que sufre el banco del retablo de Malagón en la Catedral sevillana. Celebrará el autor que con rectificaciones abundantes se le reproche escasa diligencia o falta de fortuna en sus averiguaciones, pues al colmar los vacíos notados realzaráse el arte español.

En el repaso de las láminas del tomo presente resaltan varias excepciones entre pintores y escultores que, por impulso propio o ajeno encargo, trataron numerosos sucesos de la historia evangélica. Cítense: del siglo XII el miniaturista de la *Biblia de Avila* y el pintor que adornó los muros de la iglesia mozárabe de San Baudelio de Casillas de Berlanga, en mala hora arrancadas en gran parte y emigradas a Norteamérica, donde sus exportadores no han logrado la ganancia prevista, y, al parecer, salvo proporciones mínimas, adquiridas por el Museo de Boston, aguardan enrolladas al comprador, que no llega, o... el retorno a España; del siglo XIII el ilustrador originalísimo del códice escurialense de la *Grande e Generale Estoria*, mandada escribir por Alfonso el Sabio, insuperable en la vivacidad y en la intención, y el escultor del tímpano de la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo; del XV Nicolás Florentino, el más fecundo intérprete de la vida de Jesús en España, pues sólo acerca del período estudiado hubo de pintar no menos de veintidós tablas en el retablo de la Catedral vieja salmantina; alcanzaron no más que la mitad de ese número Juan de Flandes y Maestre Michel Sithium en el retablo de la Reina Católica; de épocas posteriores, en el Claustro del patio de los Evangelistas de El Escorial, artistas italianos prodigaron frescos «manieristas», y algunas sillerías de coro, como la de la Catedral de Burgos, nutrida de temas poco frecuentes—dieciocho que se refieren a los tres años de la «vida pública» del Salvador—... Tales son los ciclos más numerosos, si se prescinde del cuantiosísimo acervo de *Libros de Horas* y, sobre todo, de *Misales* de mediados del siglo XV en adelante, no estudiados hasta ahora desde el punto de vista iconográfico. Tan larga tarea no era lugar éste para intentarla; basta con recordar el *Misal* célebre de Cisneros, de la Biblioteca Nacional, en siete tomos, con miniaturas de página entera y con millares de capitales historiadas.

Fuera de esos grandes repertorios de asuntos evangélicos

cos y de otros copiosos, que se omiten para no caer en minucias enojosas en libro no destinado a especialistas, ha de consignarse que nuestros artistas mostráronse poco dados a inspirarse en los pasajes evangélicos menos atendidos por la devoción; y ello se explica, sin duda, por tendencias piadosas generales que desde la entrada del Renacimiento parece como si rehuyesen cuanto no versase sobre la Natividad, la Infancia y la Pasión del Señor.

La parte que en esto haya que conceder a las precauciones inquisitoriales contra el riesgo de herejía, es evidente, bien que difícil de medir. Menéndez Pelayo, en su inmortal *Historia de los heterodoxos españoles*, aduce precedentes tan antiguos como las Constituciones promulgadas por el Rey Don Jaime el Conquistador el 7 de febrero de 1233, en las que ya se prohíbe poseer los libros del Antiguo y del Nuevo Testamento en romance <sup>98</sup> y la reiteración que, como es lógico, hubo de extremarse cuando la semilla del libre examen amenazaba encizañar nuestro campo espiritual, llegó a ser tan rigurosa en el *Índice* de Valdés, que «hasta se mandó recoger y entregar al Santo Oficio los libros de devoción en que anduviesen traducidos pedazos de los Evangelios...» <sup>99</sup>

Aunque el maestro argumenta sagaz: «la prohibición no era grande, porque ¿quién no sabía latín en el siglo XVII?» <sup>100</sup> no puede por menos de reconocerse que las medidas restrictivas, por justificadas y por convenientes que fuesen, no facilitaban, ciertamente, la representación gráfica de milagros y parábolas recordables y popularizadas sólo mediante la lectura y la meditación habituales.

Obsérvase, además, que el período iniciado por la severidad de don Fernando Valdés, Arzobispo de Sevilla, en su *Índice* de 1559, coincide con la mengua de relieves y pinturas sobre temas evangélicos, salvo los ciclos de la Natividad, del Bautismo y de la Pasión.

Tal encadenamiento de circunstancias adversas no puede echarse en olvido cuando se intenta explicar el cambio evidente en la devoción y, por ende, en los motivos inspiradores de los artistas; al restringirse en un sentido el campo de aquélla disminuyeron éstos. Hubo de compensarse la mengua con el cultivo de temas hasta entonces poco o nada estilados, cuales el de la Inmaculada Concepción, los Dolores y la Soledad de la Virgen María, San José y el florecer asombroso, durante el período barroco, de visiones y deliquios extáticos, mientras se prescinde demasiado del

<sup>98</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*. (Madrid, Editora Nacional, 1947), t. II, pp. 225-6.

<sup>99</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, ob. cit., t. IV, p. 434.

<sup>100</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, ob. y lug. cit.

texto evangélico referente a los años de predicación y prodigios del divino Maestro.

Mas, cuantas causas hayan empobrecido, en ciertas épocas, la expresión gráfica española de la vida de Nuestro Señor Jesucristo no fueron suficientes para menoscabar el papel de nuestro arte dentro de la historia general del Cristianismo; si por la cantidad y por la belleza acaso le aventaje el italiano y el francés, supera a todos por la intensidad expresiva y por el arraigo en las almas devotas, merced a la maestría en captar la realidad de la materia y del espíritu y a su emoción sincera, casi constante, a lo largo de un milenio.

# INDICE DE PERSONAS CITADAS

- A** bgar, Rey de Edesa 9.  
 Abraham 68 87.  
 Agnesio, Venerable 18.  
 Alfonso X *el Sabio* 28 47 57.  
 Altaner, Berthold 7.  
 Amatller, doña Teresa, coleccionista 27 59 77 78.  
 Ancheta, Juan de, escultor 38 101 (láms. 82 249).  
 Angelico, Beato, pintor 9.  
 Angulo Iníguez, Diego 18 29 32 37 38 55 69 70 79 94 101.  
 Ans de Suabia, escultor 70 (lámina 151).  
 Arco, Ricardo del 89.  
 Arias, Antonio, pintor 98 102 (láminas 238 239).  
**B**arbet, Pierre 8.  
 Bartimeo ciego 87.  
 Bassano, Jacopo da Ponte, pintor 32-33 (láms. 64 65).  
 Bassano, Leandro, pintor 81 82 (láminas 174 183).  
 Beit, Otto, coleccionista 81.  
 Bella, Stéfano della, grabador 79.  
 Benoit, C. 85.  
 Bernés, Pedro, orfebre 101 (lámina 244).  
 Berruguete, Alonso, escultor 18 71 (láms. 155 156).  
 Berruguete, Pedro, pintor 17 70 88-89 (láms. 22 152 200).  
 Beruete, padre, Aureliano de, pintor y coleccionista 33.  
 Bode, Wilhelm von 30.  
 Boix, Félix, coleccionista 26.  
 Borrásá, Luis 9 16 61 69 (láms. 10 130 145).  
 Bosch, Rómulo, coleccionista 38.  
 Bouts, Dierick, pintor 39.  
 Bover, S. J., P. José María 7 83.  
 Bréhier, Louis 14 54 59 84 92.  
 Brocar, impresor 52.  
 Brueghel de velours, Jan, pintor 30 53 78 82 99.  
**C**abrera, Marcos, escultor 20 55 56 101 103 (láms. 66 115 117 247 255).  
 Cabrol, Dom 7.  
 Caifás, sumo sacerdote 86.  
 Cajés, Eugenio, pintor 20 (lámina 33).  
 Caliari, pintor. Véase Veronese.  
 Camón Aznar, José 3 38 53 76.  
 Cananea, La mujer 63-64 (lámina 136).  
 Canderroa, Bernardino de, iluminador 82 ( lám. 182).  
 Cano, Alonso, escultor y pintor 20 26 36 91 ( lám. 36).  
 Cantera, Francisco 7 83.  
 Cárdenas, Alonso de, embajador 102.  
 Cardiglia, Profesor 8.  
 Carlos I de Inglaterra 30 102.  
 Carreño, Juan, pintor 20 (láminas 37 38 39 40).  
 Carriazo, Juan de Mata 27 52 59.  
 Castelo, Félix, pintor 53.  
 Castiglione, Benedetto, pintor 34 (lámina 68).  
 Catena, Vincenzo 66 ( lám. 141).  
 Cavestany, Marqués de Moret, Julio 79.  
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín 37 53 96 98.  
 Celso 7.

- Centurión, el 41 48 (láms. 102 103 104 105).
- Cerezo, Mateo, pintor 26 (lámina ¿48?).
- Ciego de nacimiento; su curación 76-78 (láms. 171 172 173).
- Cieza, Vicente, pintor 75 (lámina 166).
- Cincinato, Rómulo, pintor 36 72 94 101 (láms. 158 228 248).
- Cintrón, coleccionista 53
- Cisneros, Cardenal 82 106.
- Clemente VII 70.
- Clemente Alejandrino 7.
- Comontes, Francisco, pintor 94 (lámina ¿227?).
- Cook, Herbert 33.
- Cook, Walter S. 15 23 93 94.
- Córdoba, Gonzalo de, iluminador 82.
- Cossío, Manuel Bartolomé 33.
- Cotham, J. W., coleccionista 53.
- David, Gerard, pintor ( lám. 20).
- Domínguez Bordona, Jesús 15, 17 28 40 49 82 85 93.
- Durrieu, Conde Paul 17.
- Dyck, Anton van, pintor 76 (láminas 168 169).
- Elías 67 68 69.
- Endemoniado ciego y mudo 54 (lámina 114).
- Endemoniado de Gerasa 56 (láminas 118 119).
- Enríquez, doña Juana 17.
- Enríquez de Salamanca, Fernando 8.
- Epulón, el 82-83 (láms. 181 182 183 184).
- Ermengaud, Maestre Matfredo 40.
- Escobar, La Venerable doña Marina de 6.
- Espinosa, Miguel Jerónimo de, pintor 6.
- Eurie, G. 8.
- Eusebio de Cesárea 9.
- Falcone, Aniello, pintor 34.
- Felipe II 19 49 91.
- Felipe IV 30 43 98 102.
- Felipe, Fray, iluminador 82.
- Felipe de Borgoña, escultor 10 32 59 71 76 86 102 106.
- Fernández, Alejo, pintor 18 24 35 (láms. 25 44 72).
- Fernández, Gregorio, escultor 20 (lámina 34).
- Fernández Durán, Pedro 99.
- Fernando *el Católico* 17 18 59 93 (láminas 125 221).
- Ferrer, Fray Bonifacio 16.
- Filgueira Valverde, José Fernando 57.
- Flandes. Véase Juan de.
- Gaillard, G. 68.
- Gallego, Fernando, pintor 29 93 (láminas 57 220).
- García Bellido, Antonio 48.
- Garnelo, José, pintor 23.
- Gayza Juan Antonio 76.
- Giotto 9.
- Gomá, Cardenal D. Isidro, *passim*.
- Gómez de Valencia, Felipe, pintor 25 91 ( lám. 45).
- Gómez-Moreno, Manuel 10 17 20 29 41 71 85 91.
- González Blanco, Edmundo 5.
- Goya, Francisco, pintor 21 60 97 (láminas 128 232 233 234).
- Granada, Fray Luis de 22 36 51 63-64 75 92 103).
- Greco, Dominico Theotocópuli, el pintor 19 30 33 34 46 53 54 71 72 74 76 77-78 91 (láms. 30 31 67 163 172 173).
- Gudiol, José 9.
- Guinard, Paul 66.
- Harlem, Gerard de, pintor 85.
- Harris, Enriqueta 77 82.
- Harris, Lyonel 91.
- Hemorroísa curada 57 (láminas 118? 121).
- Hernández Villaescusa, M. 8.
- Herrera *el Viejo*, Francisco de, pintor 60 66.
- Hija de Jairo, príncipe de la Sinagoga 56-57 ( lám. 120).
- Hijo de la viuda de Naím 49 85 (láms. 106 ¿190?).
- Hijo pródigo 82 (láms. 174 175 176 177 178 179 180).
- Hombre de la mano seca 47 (lámina 100).
- Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan 74.

- Interián de Ayala, Fray Juan  
21 23 27 28 29 36 50 54 72 86.
- Isabel *la Católica* 10 17 18 24  
28 30 40 52 55 59 64 75 77 93  
(lám. 125).
- Isaías 7.
- Jaime I de Aragón, *el Conquistador* 107.
- Jairo, príncipe de la Sinagoga  
56 (láms. 120 ¿190?).
- Jiménez, Alonso, iluminador 82.
- Jovellanos, D. Gaspar Melchor  
de 37.
- Juan de Flandes, pintor 17 24 30  
36 52 55 59 64 70 86 93 106 (lá-  
minas ¿23? 43 59 75 110 116  
125 136 150 194 221).
- Juan Flamenco, pintor 17 (lámi-  
na ¿19?).
- Juana *la Loca* 17.
- Juanes, Juan de, pintor 18.
- Judas Iscariote 47 88 89 101 103  
(láms. 200 202 245).
- Kingsley Porter, Arthur 23 85.
- Lafuente Ferrari, Enrique 25 26  
46.
- Lázaro de Betania 50 73-75 82  
83-86 88 (láms. 185 186 187 191  
192 193 194 195).
- Lázaro, el pobre 82-83 (láms. 181  
182 183 184).
- Ledesma, Alonso de 67.
- Leproso curado 41 (láms. 88 89  
90).
- Leonardo, Jusepe, pintor 53.
- Lerga Luna, T. 8.
- Lerma, Duques de, coleccionistas  
74.
- López de Ayala, don Pedro 29.
- López Gómez, L. 8.
- López de Ubeda, Licdo. Juan 38-  
39 67.
- Ludolfo de Sajonia *el Cartujano*  
90.
- Llorente, Bernardo Germán, pin-  
tor 79.
- Maclaren, Neil 30.
- Maestro de la Biblia de Avila,  
iluminador 101 (láms. 3 212  
242).
- Maestro de los Cipreses, miniatu-  
rista 29 38 41 46 49.
- Maestro de Girard 65.
- Maestro de la «Grande e Gene-  
ral Estoria», miniaturista 28 37  
42 47 54 57 73 87 93 106 (lámi-  
nas 83 89 93 100 108 114 120  
160 196 213).
- Maestro de San Jorge, pintor.  
Véase: Martorell, Bernardo.
- Maestro de Perea, pintor 53 (lá-  
mina 112).
- Maestro de Robredo, pintor 53  
(lám. 111).
- Mâle, Emile 4 99.
- Malagón, Marqueses de 66 106.
- Malón de Chaide, Fray Pedro 52
- Manrique, Miguel, pintor 53 (lá-  
mina 113).
- Mansera, Profesor 8.
- Margarita de la Cruz (Austria),  
Sor 91.
- Maria de Austria, emperatriz 91.
- María Magdalena 50-54 73-75 82  
83-86 88 (láms. 107 108 109 110  
160 161 162 163 164 165).
- Marta de Betania 50 52 73-75 82  
83-86 88 (láms. 160 161 162 163  
164 165).
- Martínez Montañés, Juan, escul-  
tor 20 (lám. 35).
- Martorell, Bernardo, pintor 29  
36 38 56 57 59 65 69 (láms. 55  
56 73 74 118 119 123 124 ¿138?  
148).
- Masip, Juan Vicente, pintor 18  
19 (lám. 26).
- Mauriac, François 8 9.
- Mayer August Líppmann 30 60  
71 72 74 76 79 97.
- Meade, coleccionista 66.
- Medina de las Torres, Duque de  
70.
- Mélida, José Ramón 14 52 57 59  
78 87.
- Mena, D. Gonzalo de 15 17.
- Menéndez Pelayo, Marcelino 7  
14 17 52 79 80 107.
- Mengs, Antón Rafael, pintor 21.
- Metsys, Q. 9.
- Miguel Florentino, Maestre, es-  
cultor 94 (láms. 224 225 226).

- Miranda, Luis de 80.  
 Moisés 67 68 69.  
 Monteleón, Duques de 98.  
 Montesinos, Fray Ambrosio 16 90.  
 Moreno Villa, José 37.  
 Moreto, Juan de 71 89 (láms. 154 201).  
 Mornand, Pierre 8 9.  
 Murillo, Bartolomé Esteban, pintor 26 30 36 47 60 66 81 (láminas 48 61 98 126 127 142 175 176 177 178 179 180).
- N**atanael 27 38.  
 Navarrete *el Mudo*, Juan Fernández de, pintor 19 (lámina 27).  
 Nicolás Florentino, pintor 10 16 18 24 25 29 32 35 36 41 42 47 52 58 59 61 75 85 88 93 95 101 106 (láms. 14 42 46 53 54 63 70 71 74 90 91 96 109 121 122 131 167 188 198 216 217 229 230 245).  
 Niño de Guevara, Juan, pintor 53.
- O**bray, Esteban, escultor 71 89 (láminas 154 201).  
 Orígenes 7.  
 Orrente, Pedro, pintor 46 76 (láminas 97 171).  
 Osona, Rodrigo de, pintor 48.  
 Osona hijo, Rodrigo de, pintor 61 (láms. 134 135).  
 Ovidio 79.
- P**acheco, Francisco, pintor y tratadista 26 32 (lám. 47).  
 Palacio Azara, M. D. de 53.  
 Palma *el Joven*, pintor 76 (lámina ¿170?).  
 Palma, S. J., P. Luis de la 91.  
 Panini, Giovanni Paolo, pintor 34 (lám. 69).  
 Paralítico curado en Cafarnaúm 41-42 46 (láms. 91 92 93).  
 Paralítico curado en la piscina 45-47 (láms. 96 97 98 99).  
 Pareja, Juan de, pintor 21 43 (láms. 94 95).  
 Paret, Luis, pintor 21.  
 Pemán, César 85.
- Penni *il fattore*, pintor 70 (lámina ¿153?).  
 Perinat, Marquesa de, coleccionista 85.  
 Pesquera, Diego de, escultor 32.  
 Pía S. 8.  
 Pita Andrade, José Manuel 68.  
 Plantino 91.  
 Polo Benito, José 69.  
 Porter. Véase Kingsley Porter.  
 Preciado de la Vega, Francisco, pintor 80.  
 Ponte, pintores. Véase Bassano.  
 Post, Chandler Rathfon 15 17 29 30 38 53 65 69 74 76 82 85 88.  
 Prudencio 14.  
 Puente, P. Luis de la 6.
- Q**uevedo, Francisco de 74.
- R**afael de Urbino, pintor 9 39 65 70 (láms. 85 86 139 149 153).  
 Rexach, pintor, Juan 17 (lámina 15).  
 Ribalta, Francisco, pintor 37 (lámina 77).  
 Ribera, José de, pintor 21.  
 Ribera, Luis de 20 25 30 49 57 67 78 86 95.  
 Robusti. Véase Tintoretto.  
 Román, pintor, Bartolomé 96 (lámina 231).  
 Rubens, pintor, Pedro Pablo 30 74 98.  
 Rueda, Esteban de, pintor 91.
- S**alceda, Inocencio de 90.  
 Samaritana, La mujer 35 36 37 (láms. 73 74 75 76.)  
 San Agustín 7 18.  
 San Ambrosio 18.  
 San Andrés 26 27 38 47 58 65.  
 San Bartolomé 27 38.  
 San Basilio 7.  
 San Cipriano 7.  
 San Cirilo de Alejandría 7.  
 San Felipe, apóstol 27 58.  
 San Gregorio Magno 18.  
 San Gregorio Niseno 7.  
 San Jerónimo 7 18.  
 San José 5 90.  
 San Juan Bautista 13-21 34 35 58 (láms. 2-40 70 73).  
 San Juan Crisóstomo 7.

- San Juan Damasceno 7.  
 San Juan Evangelista 22 25 26  
 27 31 34 35 37 38 40 41 45 47  
 48 58 64 65 66 67 72 75 76 77  
 78 83 84 86 87 88 90 100 102.  
 San Justino 7.  
 San Lázaro 82.  
 San Lucas 5 13 22 25 31 38 40  
 48 49 50 51 55 67 73 78 80 82  
 87 95 99.  
 San Marcos 13 22 25 37 40 41  
 56 57 58 61 63 67 95.  
 San Mateo 13 22 23 25 40 42  
 43 47 48 58 63 65 66 67 72 73  
 95 96 97 99 (láms. 94 95 ¿159?).  
 San Pedro 27 38 41 43 47 50 53  
 55 60 62 64 65 66 67 72 100 101  
 (láms. 80 81 82 85 86 111 129  
 130 131 132 133 134 135 136 137  
 138 139 140 242).  
 San Román, Francisco de Borja 33.  
 San Roque 82.  
 San Vicente Ferrer 16.  
 Santiago *el Mayor* 40 66 67 87  
 90.  
 Santo Tomás Apóstol 15.  
 Santos, Fray Francisco de los 102.  
 Sas, Marzal, pintor 38 69 (lámina 147).  
 Satterwhite, coleccionista 29.  
 Savin 66.  
 Seghers, pintor, Gerard 74 (lámina 164).  
 Serra, pintor, Jaime, 73 (lámina 161).  
 Serra, pintor, Pedro 16 69 (láminas 7 144).  
 Sevilla, Fray Isidoro de 79  
 Sevilla, pintor, Juan de 82 83  
 ( lám. 184).  
 Siervo del Centurión 48 49 (láminas 102 103 104 105).  
 Sigüenza, Fray José de 19 28.  
 Simón, fariseo 50 54 88 89 102  
 (láms. 108 109 110 111 112 113).  
 Simón el leproso 88 (láms. 197  
 198 199 200 201 202 203).  
 Sithium, pintor, Maestre Michel 106.  
 Sizeranne, Robert de la 43.  
 Soria, pintor, Martín de 85 93  
 (láms. 189 219).  
 Starnina, pintor, Gherardo di Jacopo 37 69.  
 Tavera, cardenal, D. Juan de 18  
 Tejada, A. 80.  
 Tenorio, arzobispo, D. Pedro 69.  
 Teodoro de Cyra 7.  
 Tertuliano 7.  
 Thacher, J. S. 60 66.  
 Theotocópuli, pintor, Dominico. Véase Greco.  
 Theotocópuli, pintor, Jorge Manuel 33.  
 Tiedra, escultor, Diego de 71.  
 Tiepolo, pintor, Gio. B. 21.  
 Timoneda, Juan de 79.  
*Tintoretto*, pintor, Jacopo Robusti *il* 19 30 78 89 102 (láminas 29 202 203 250 251 252 253).  
 Tiziano 9.  
 Toledo, miniaturista, Pedro de 29.  
 Tormo y Monzó, Elías 10 18 29  
 46 48 76 96 101.  
 Torres Amat, D. Félix 23.  
 Uhde, pintor 43.  
 Valdés, inquisidor general, Fernando 107.  
 Valdés Leal, pintor, Juan de 26  
 ( lám. ¿49?).  
 Valdivielso, Fray José de 80.  
 Valverde, Fray F. de 5 6.  
 Vázquez, iluminador, Alonso 82.  
 Vázquez, escultor, Juan Bautista 32.  
 Vega, Lope de 79 80 81 91 103.  
 Vegas, Damián de 18.  
 Vegue, Angel 69.  
 Velasco, escultor, Diego, 32.  
 Velasco, obispo, D. Juan Ortega de 18.  
 Velázquez, pintor, Diego 21 43  
 74 102 ( lám. 165).  
 Vergós, pintor 88 ( lám. ¿199?).  
 Verónis, pintor, Paolo Caliari 30 43 49 77 (láms. 60 103 104 105).  
 Verónica 9.  
 Vigarni, escultor. Véase Felipe de Borgoña.  
 Vignon, P. 8.  
 Villanueva, Joaquín Lorenzo 95.

Vincitore de Bologna, pintor,  
Tomasso 39.

Virgen María 27 29 31 89-92 95.

Voragine, J. da 9.

Voss, Dr. Hermann 34.

Vrelant, miniaturista, Guillermo  
17 49.

Wölflin 39.

Ximénez, pintor, Miguel 75.

Ximénez, Fray Andrés 28.

Yarborough, coleccionista, Lord  
77.

Zaqueo 87 ( lám. 196).

Zaragoza, pintor, Lorenzo 16 (lá-  
mina 8).

Zarco, Fray Julián 28 94.

Zúcaro, Tadeo y Federico, pinto-  
res 32.

Zúñiga, Alonso de 49.

Zurbarán, pintor, Francisco de  
21 62 66 79.

# INDICE DE LAMINAS <sup>(1)</sup>

## Láms.

- 1 *Rostro del Santo Sudario*. Turin, catedral (p. 8\*).
- 2 *El bautismo del Señor*. Relieve del sarcófago romano de Hellín (Albacete). Real Academia de la Historia de Madrid. A la derecha, *El sacrificio de Abrahán* (p. 14\*).
- 3 — MINIATURISTA LLAMADO EL MAESTRO DE LA BIBLIA DE AVILA (SIGLO XII). Madrid, Biblioteca Nacional. Las demás escenas representan *Las bodas de Caná*, *La presentación en el templo*, *Las tres tentaciones en el desierto* (pp. 15\* 24\* 28\*). (p. 15\*).
- 4 — Pintura mural (siglo XII). Roda de Isábena (Huesca) (p. 15\*).
- 5 — Relieve (hacia 1270) en el timpano de la puerta del Reloj. Toledo, catedral (p. 15\*).
- 6 — ANÓNIMO VALENCIANO (FINES DEL SIGLO XIV). San Juan del Barranco (Teruel) (p. 16\*).
- 7 — TALLER DE PEDRO SERRA (1394). Parte de un retablo. Santa María, Manresa (Barcelona) (p. 16\*).
- 8 — LORENZO ZARAGOZA (?) (1396-8). Retablo de fray Bonifacio Ferrer, pintado para la cartuja de Portaceli. Museo de Bellas Artes de Valencia (p. 16\*).
- 9 — ANÓNIMO VALENCIANO (COMIENZOS DEL SIGLO XV). Parroquial de Ródenas (Teruel) (p. 16\*).
- 10 — LUIS BORRASÁ. Museo, Barcelona (p. 16\*).
- 11 — ANÓNIMO CATALÁN (COMIENZOS DEL SIGLO XV). Detalle. Evol (Cerdaña francesa) (p. 16\*).
- 12 — ANÓNIMO VALENCIANO. Albocácer (Castellón de la Plana) (p. 16\*).
- 13 — ANÓNIMO. Relieve del sepulcro de don Gonzalo de Mena. Catedral, Sevilla (p. 15\* 17\*).
- 14 — NICOLÁS FLORENTÍN (HACIA 1450). Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 16\*).
- 15 — TALLER DE JUAN REXACH. Sarrión (Teruel) (p. 17\*).
- 16 — ANÓNIMO (PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV). Gallery of Fine Arts. Universidad de Yale (Estados Unidos).
- 17 — MINIATURISTA FLAMENCO (SIGLO XV). *Libro de horas*, llamado de doña Juana Enríquez. Biblioteca de Palacio, Madrid (p. 17\*).
- 18 — ANÓNIMO. Relieve del retablo (fines del siglo xv) de la cartuja de El Paular (Madrid) (p. 17\*).
- 19 — MAESTRO ANÓNIMO HISPANO-FLAMENCO, SUPUESTO JUAN FLAMENCO. Museo del Prado, número 708, Madrid (p. 17\*).

(1) Corrígense en este índice errores y erratas que se deslizaron en los pies de las láminas.

## Láms.

- 20 — GERARD DAVID (?). Herederos del Vizconde de Roda, Madrid (p. 17\*).
- 21 — ANÓNIMO DE LA ESCUELA DE GERARD DAVID. Monasterio de Guadalupe (Cáceres) (p. 17\*).
- 22 — PEDRO BERRUGUETE. Retablo de Santa María del Campo (Burgos) (pp. 17\* 18\*).
- 23 — ANÓNIMO HISPANO-FLAMENCO DE LA ESCUELA DE JUAN DE FLANDES. Colegiata de Covarrubias (Burgos) (p. 17\*).
- 24 — ANÓNIMO (COMIENZOS DEL SIGLO XVI). Museo, Huesca.
- 25 — ALEJO FERNÁNDEZ. Parroquial de Marchena (Sevilla) (página 18\*).
- 26 — JUAN VICENTE MASIP, PADRE DE JUAN DE JUANES. Tabla pintada en 1553. Catedral, Valencia (p. 18\*).
- 27 — JUAN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, «EL MUDO». Tabla pintada como muestra para los encargos de El Escorial. Museo del Prado, número 1012, Madrid (p. 19\*).
- 28 — ANÓNIMO (SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI). Capilla del Obispo, Madrid (p. 19\*).
- 29 — JACOPO ROBUSTI, «EL TINTORETTO». Museo del Prado, número 397, Madrid (p. 19\*).
- 30 — DOMINICO THEOTOCÓPULI, «EL GRECO». Boceto para el cuadro del Museo del Prado. Museo Nacional, antigua Galleria Corsini, Roma (p. 19\*).
- 31 — DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». Detalle del cuadro del Museo del Prado, número 821, Madrid (p. 19\*).
- 32 — MARCOS CABRERA (1590). Relieve en el antecabildo de la catedral de Sevilla (p. 20\*).
- 33 — EUGENIO CAXÉS. Dibujo destruido en 1936. Instituto Jovelanos, Gijón (p. 20\*).
- 34 — GREGORIO FERNÁNDEZ. Museo Nacional de Escultura, Valladolid (p. 20\*).
- 35 — JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. Retablo de San Juan Bautista en Santa Clara, Sevilla (p. 20\*).
- 36 — ALONSO CANO. Dibujo. Museo del Louvre, París (p. 20\*).
- 37 — JUAN CARREÑO. Dibujo para la figura de *Jesús recibiendo el bautismo*. Perteneció a don Félix Boix, Madrid (p. 20\*).
- 38 — JUAN CARREÑO. Dibujo para la figura de *San Juan*. Perteneció a don Félix Boix, Madrid (p. 20\*).
- 39 — JUAN CARREÑO. Iglesia parroquial de Santiago, Madrid (p. 20\*).
- 40 — JUAN CARREÑO. Lienzo firmado en 1682. F. Kleinberger (en 1930), Nueva York (p. 20\*).
- 41 *Las tentaciones en el desierto*. Relieve en el tímpano de la puerta de Platerías (siglo XI). Catedral, Santiago de Compostela (pp. 23\* 24\* 25\*).
- 42 — NICOLÁS FLORENTINO (HACIA 1450). Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 24\*).
- 43 — JUAN DE FLANDES. Tabla del retablo de Isabel «la Católica». Colección Watney Oxon (Inglaterra) (p. 24\*).
- 44 — ALEJO FERNÁNDEZ. Parroquial de Marchena (Sevilla) (página 24\*).
- 45 — FELIPE GÓMEZ DE VALENCIA. Dibujo (1676). Perteneció a don Félix Boix, Madrid (p. 25\*).
- 46 *La refacción de Jesús por los ángeles en el desierto*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 25\*).
- 47 — FRANCISCO PACHECO. Dibujo (7 de octubre de 1615). Perteneció a don Félix Boix, Madrid (p. 26\*).

Láms.

- 48 — BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Colección Johnson, Museo Filadelfia (p. 26\*).
- 49 — JUAN DE VALDÉS LEAL (?). Paradero ignorado (p. 26\*).
- 50 *Las bodas de Caná*. Pintura mural (siglo XII). San Baudelio de Casillas de Berlanga (Soria), hoy en Norteamérica (p. 28\*).
- 51 — Relieves (hacia 1270) en el tímpano de la puerta del Reloj, catedral, Toledo (p. 28\*).
- 52 — MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria*, que mandó escribir Alfonso X «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 28\*).
- 53 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 29\*).
- 54 — NICOLÁS FLORENTINO. Detalle de la tabla precedente. Retablo mayor de la catedral vieja, Salamanca (p. 29\*).
- 55 — BERNARDO MARTORELL. Tabla del retablo de la *Transfiguración*. Catedral, Barcelona (p. 29\*).
- 56 — BERNARDO MARTORELL. Detalle de la tabla precedente (página 29\*).
- 57 — FERNANDO GALLEGO. Parroquial de Arcenillas (Zamora), pintada para el retablo de la catedral de Zamora (p. 29\*).
- 58 — ANÓNIMO BURGALÉS (FINES DEL SIGLO XV). Belorado (Burgos) (p. 29\*).
- 59 — JUAN DE FLANDES. Del retablo de Isabel «la Católica». Colección Watney Oxon, Inglaterra (p. 30\*).
- 60 — PAOLO CALIARI VERONESE. Museo del Prado, número 494, Madrid (p. 30\*).
- 61 — BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. The Barber Institute of Fine Arts. Birmingham (Inglaterra) (p. 30\*).
- 62 *La expulsión de los mercaderes*. ANÓNIMO GIOTTESCO (HACIA 1400). Capilla bautismal de la catedral, Toledo (p. 32\*).
- 63 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 32\*).
- 64 — JACOPO DA PONTE «IL BASSANO». Museo del Prado, número 27, Madrid (pp. 32\* 33\*).
- 65 — JACOPO DA PONTE «IL BASSANO». Museo del Prado, número 28, Madrid (pp. 32\* 33\*).
- 66 — DIEGO VELASCO (1584). Relieve en la sala capitular de la catedral, Sevilla (p. 32\*).
- 67 — DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». Colección Frick, Nueva York (p. 33\*).
- 68 — BENEDETTO CASTIGLIONE (?). Museo del Prado, número 94, Madrid (p. 34\*).
- 69 — GIOVANNI PAOLO PANINI. Museo del Prado, número 278, Madrid (p. 34\*).
- 70 *Cristo y algunos discípulos presencian el bautismo en el Jordán*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 35\*).
- 71 *Cristo y algunos discípulos se acercan al Jordán*. NICOLÁS FLORENTINO. Detalle de la tabla precedente (p. 35\*).
- 72 *Predicación de San Juan (al fondo, Jesús y San Pedro, que se sumerge, o Jesús bautizando por inmersión)*. ALEJO FERNÁNDEZ. Pormenor de una tabla. Parroquial de Marchena (Sevilla) (p. 35\*).
- 73 *Jesús y la samaritana*. BERNARDO MARTORELL. Tabla del retablo de *La Transfiguración*. Catedral, Barcelona (p. 36\*).
- 74 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 36\*).
- 75 — JUAN DE FLANDES. Retablo de Isabel «la Católica». Museo del Louvre, París (p. 36\*).

Láms.

- 76 — RÓMULO CINCATO. Portezuela de un tríptico. Claustro del patio de los Evangelistas, El Escorial (Madrid) (p. 36\*).
- 77 *Cristo predicando*. FRANCISCO RIBALTA. Dibujo destruido en 1936. Instituto Jovellanos, Gijón (p. 37\*).
- 78 — (También supuesto *El perdón de la mujer adúltera*.) ANÓNIMO GIOTTESCO (HACIA 1400). Capilla de la pila, catedral, Toledo (p. 37\*).
- 79 — ANÓNIMO VALENCIANO (?) (SIGLO XVII). Paradero desconocido (p. 37\*).
- 80 *Jesús ve a Simón Pedro y a Andrés que echan sus redes*. ANÓNIMO CATALÁN (HACIA 1400). Perteneció a la colección de don Rómulo Bosch (p. 38\*).
- 81 *Vocación de San Pedro y San Andrés*. ANÓNIMO BURGALÉS (FINES DEL SIGLO XV). Parroquial de Presencio (Burgos) (p. 38\*).
- 82 *Vocación de San Pedro*. JUAN DE ANCHETA. Relieve del retablo. Parroquial de San Pedro, Zumaya (Guipúzcoa) (p. 38\*).
- 83 *Cristo en Cafarnaüm* (?). MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* mandada escribir por Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 37\*).
- 84 — MINIATURISTA ANÓNIMO DE FINES DEL SIGLO XV. *Libro de horas de Isabel* «la Católica». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 40\*).
- 85 *La pesca milagrosa*. RAFAEL DE URBINO. Tapiz de la serie *Los Hechos de los Apóstoles*. Palacio Real, Madrid (p. 39\*).
- 86 — RAFAEL DE URBINO. Detalle del tapiz precedente (p. 39).
- 87 *Curación de un endemoniado*. MINIATURISTA DEL SIGLO XV. Del *Breviario de Amor* de maestre Ermengaud. Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 40\*).
- 88 *La curación del leproso*. MINIATURISTA DEL SIGLO XI. «Evangelario» llamado «Codex aureus». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 41\*).
- 89 — MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* que mandó escribir Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 41\*).
- 90 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 41\*).
- 91 *La curación del paralítico*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 42\*).
- 92 — ANÓNIMO FLAMENCO (SIGLO XV). Archivo municipal, Valencia (p. 42\*).
- 93 *Los escribas reprochan a Jesús el perdón del paralítico*. MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* mandada escribir por Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 42\*).
- 94 *La vocación de San Mateo*. JUAN DE PAREJA. Museo del Prado, número 1041, Madrid (p. 42\*).
- 95 — JUAN DE PAREJA. Detalle del lienzo precedente (pp. 42\* 43\*).
- 96 *La piscina probática*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 46\*).
- 97 *El paralítico de la piscina*. PEDRO ORRENTE. Colegio del Patriarca, Valencia (p. 46\*).
- 98 — BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Grabado del libro de Reveil que reproduce un lienzo hoy en la National Gallery, de Londres (pp. 46\* 47\*).
- 99 — (Supuesto también *El perdón de la adúltera*.) ANÓNIMO ITALIANO (FINES DEL SIGLO XVII). Colección particular, Madrid (p. 47\*).
- 100 *Curación del hombre de la mano seca*. MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* que mandó es-

Láms.

- cribir Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 47\*).
- 101 *La elección de los apóstoles*. ANÓNIMO VALENCIANO. Del retablo de *La Transfiguración*. Museo, Játiva (Valencia) (p. 48\*).
- 102 *La curación del siervo del centurión*. MINIATURISTA DEL SIGLO XI. Del «Evangeliario» llamado el «Codex aureus». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 49\*).
- 103 — PAOLO CALIARI VERONESE. Museo del Prado, número 492, Madrid (p. 49\*).
- 104 — PAOLO CALIARI VERONESE. Detalle del lienzo precedente (p. 49\*).
- 105 — PAOLO CALIARI VERONESE. Detalle del lienzo precedente (p. 49\*).
- 106 *La resurrección del hijo de la viuda de Naim*. MINIATURISTA FLAMENCO (SIGLO XV). Del *Libro de horas* de don Alonso de Zúñiga. Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 49\*).
- 107 *La unción de la Magdalena*. Pintura mural (primer cuarto del siglo XII). Museo del Prado, Madrid; procede de Madezuelo (Segovia) (p. 52\*).
- 108 — MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* que mandó escribir Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 52\*).
- 109 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 52\*).
- 110 — JUAN DE FLANDES. Del retablo de Isabel «la Católica». Palacio Real, Madrid (p. 52\*).
- 111 *La cena en casa del fariseo*. EL MAESTRO DE ROBREDO. Fragmento de una tabla. Museo del Prado, número 2596, Madrid (p. 53\*).
- 112 *La unción de la Magdalena*. EL MAESTRO DE PEREA. Colección particular. Estados Unidos (p. 53\*).
- 113 — MIGUEL MANRIQUE. El Sagrario, Málaga (p. 53\*).
- 114 *El endemoniado ciego y mudo*. MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* que mandó escribir Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 54\*).
- 115 *La parábola del sembrador*. MARCOS CABRERA (1590). Sala capitular de la catedral, Sevilla (p. 55\*).
- 116 *Cristo en la barca sosiega la tempestad*. JUAN DE FLANDES. Del retablo de Isabel «la Católica». Palacio Real, Madrid (p. 55\*).
- 117 — MARCOS CABRERA (1590). Sala capitular, catedral, Sevilla (p. 56\*).
- 118 *Una mujer ruega a Jesús que cure a un poseso en Gerasa*. BERNARDO MARTORELL. Retablo de *La Transfiguración*. Catedral, Barcelona (pp. 56\* 57\*).
- 119 *El poseso encerrado*. BERNARDO MARTORELL. Detalle de la tabla precedente (p. 56\*).
- 120 *La resurrección de la hija de Jairo*. MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* que mandó escribir Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 57\*).
- 121 *La curación de la hemorroisa*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 58\*).
- 122 *La multiplicación de panes y peces*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 59\*).
- 123 — BERNARDO MARTORELL. Del retablo de *La Transfiguración*. Catedral, Barcelona (p. 59\*).
- 124 — BERNARDO MARTORELL. Detalle de la tabla precedente (página 59\*).

Láms.

- 125 — JUAN DE FLANDES. Del retablo de Isabel «la Católica». (Ven- se los retratos de la reina y de don Fernando.) Palacio Real, Madrid (p. 59\*).
- 126 — BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Dibujo para el cuadro de la Caridad de Sevilla. Biblioteca Nacional, Madrid (p. 60\*).
- 127 — BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Detalle del cuadro de la Ca- ridad, Sevilla (p. 60\*).
- 128 — FRANCISCO GOYA. La Santa Cueva, Cádiz (p. 60\*).
- 129 *La desconfianza de San Pedro*. ANÓNIMO GIOTTESCO (HACIA 1400). Capilla bautismal, catedral, Toledo (p. 61\*).
- 130 LUIS BORRASÁ (1411). Santa María de Tarrasa (Barcelona) (p. 61\*).
- 131 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Sa- lamanca (p. 61\*).
- 132 — ANÓNIMO DEL SIGLO XV. Del retablo de Peralta. Museo, Tarragona (p. 61\*).
- 133 — ANÓNIMO DEL SIGLO XV. Catedral, Avila (p. 61\*).
- 134 — RODRIGO DE OSONA, HIJO. Museo, Valencia (p. 61\*).
- 135 — RODRIGO DE OSONA, HIJO. Detalle de la tabla preceden- te (p. 61\*).
- 136 *Jesús y la mujer cananea*. JUAN DE FLANDES. Del retablo de Isabel «la Católica». Palacio Real, Madrid (p. 64\*).
- 137 *Jesús entrega las llaves a San Pedro*. ANÓNIMO CATALÁN (SI- GLO XV). Del retablo de Peralta. Museo, Tarragona (p. 65\*).
- 138 — DISCÍPULO ANÓNIMO DE BERNARDO MARTORELL. Procede de Pubol. Museo Diocesano, Gerona (p. 65\*).
- 139 — RAFAEL DE URBINO. Tapiz de la serie *Los Hechos de los Apóstoles*. Palacio Real, Madrid (p. 65\*).
- 140 — RAFAEL DE URBINO. Detalle del tapiz precedente (p. 65\*).
- 141 — VINCENZO CATENA. Museo del Prado, número 20, Madrid (página 66\*).
- 142 — BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. M. Savin, Londres (p. 66\*).
- 143 *La Transfiguración del Señor: Jesús, con sus discípulos pre- dilectos, camino del Tabor*. Relieve de la puerta de las Pla- terías (siglo XI), catedral, Santiago de Compostela (p. 68\*).
- 144 *La Transfiguración*. PEDRO SERRA. Santa María de Manresa (Barcelona) (p. 69\*).
- 145 — ANÓNIMO GIOTTESCO (HACIA 1400). Pintura mural en la ca- pilla de San Blas, claustro de la catedral, Toledo (p. 69\*).
- 146 — LUIS BORRASÁ (1404). Retablo del Salvador. Museo Bar- celona (p. 69\*).
- 147 — MARZAL DE SAS (COMIENZOS DEL SIGLO XV). Catedral, Va- lencia (p. 69\*).
- 148 — BERNARDO MARTORELL. Retablo de la *Transfiguración*. Ca- tedral, Barcelona (p. 69\*).
- 149 — ANÓNIMO CATALÁN (SEGUNDA MITAD DE SIGLO XV). Catedral, Tortosa (Tarragona) (p. 70\*).
- 150 — JUAN DE FLANDES. Del retablo de Isabel «la Católica». Pala- cio Real, Madrid (p. 70\*).
- 151 — ANS DE SUABIA. Retablo mayor de la Seo, Zaragoza (p. 70\*).
- 152 — PEDRO BERRUGUETE. Retablo mayor. Catedral, Avila (pá- gina 70\*).
- 153 — RAFAEL DE URBINO. Copia del Penni (?). Detalle del núme- ro 315 del Museo del Prado, Madrid (p. 70\*).
- 154 — ESTEBAN DE OBRAY Y JUAN MORETO. Relieve de la sillería del coro de El Pilar, Zaragoza (p. 71\*).
- 155 — ALONSO BERRUGUETE. Dibujo para la figura del Señor. Mu- seo de los Uffizi, Florencia (p. 71\*).

Láms.

- 156 — ALONSO BERRUGUETE. Grupo central de la coronación de la sillería del coro. Catedral, Toledo (p. 71\*).
- 157 — MINIATURISTA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI. De un capitulario. Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 71\*).
- 158 — RÓMULO CINCINATO. Tabla de un tríptico. Claustro del patio de los Evangelistas. El Escorial (Madrid) (p. 72\*).
- 159 *Jesús en casa del fariseo* (?) o *La vocación de San Mateo* (?). ANÓNIMO (SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV). Parroquial de San Martín de Arabó (Gerona) (pp. 42\* 73\*).
- 160 *Cristo en casa de Marta y María*. MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* que mandó escribir Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (página 73\*).
- 161 — JAIME SERRA. Irvalls (Cerdaña francesa) (p. 74\*).
- 162 — ANÓNIMO FLAMENCO (SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI). Colección del duque de Lerma, hospital de Tavera, Toledo (p. 74\*).
- 163 — DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». Museo de Wórcester (Estados Unidos) (p. 74\*).
- 164 — GERARD SEGHERS. Museo del Prado, número 1914, Madrid (p. 74\*).
- 165 — DIEGO VELÁZQUEZ. National Gallery, Londres (p. 74\*).
- 166 — VICENTE CIEZA (?). Detalle. Colección particular, Madrid (página 75\*).
- 167 *La mujer adúltera*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 75\*).
- 168 — ANTON VAN DYCK (?). Copia. Hospital de la Venerable Orden Tercera, Madrid (p. 75\*).
- 169 ANTON VAN DYCK (?). Copia. Detalle. Hospital de la Venerable Orden Tercera, Madrid (p. 75\*).
- 170 — PALMA EL JOVEN (?). Colección particular, Madrid (p. 75\*).
- 171 *Cristo curando a los enfermos*. PEDRO ORRENTE. Museo, Viena.
- 172 *La curación del ciego*. DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». Pí-nacoteca, Parma (p. 76\*).
- 173 — DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». Detalle del cuadro precedente (p. 76\*).
- 174 *La vuelta del hijo pródigo*. LEANDRO BASSANO. Museo del Prado, número 39, Madrid (p. 81\*).
- 175 *El hijo pródigo reclama la legítima*. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Museo del Prado, número 997, Madrid (p. 81\*).
- 176 *La marcha del hijo pródigo*. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Museo del Prado, número 998, Madrid (p. 81\*).
- 177 *La disipación del hijo pródigo*. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Museo del Prado, número 999, Madrid (p. 81\*).
- 178 *El hijo pródigo, convertido en porquero*. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Museo del Prado, número 1000, Madrid (p. 81\*).
- 179 *La vuelta del hijo pródigo*. BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. National Gallery, Washington (p. 81\*).
- 180 — BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. Detalle del lienzo precedente (p. 81\*).
- 181 *El pobre Lázaro. (Parábola.)* ANÓNIMO DEL SIGLO XII. Pintura mural procedente de San Clemente de Tahull. Museo, Barcelona (p. 82\*).
- 182 — BERNARDINO DE CANDERROA. Miniatura del *Misal* del cardenal Cisneros. Biblioteca Nacional, Madrid (p. 82\*).
- 183 — LEANDRO BASSANO. Museo del Prado, número 29, Madrid (página 82\*).
- 184 — JUAN DE SEVILLA. Museo del Prado, número 2509, Madrid páginas 82\* 83\*).

Láms.

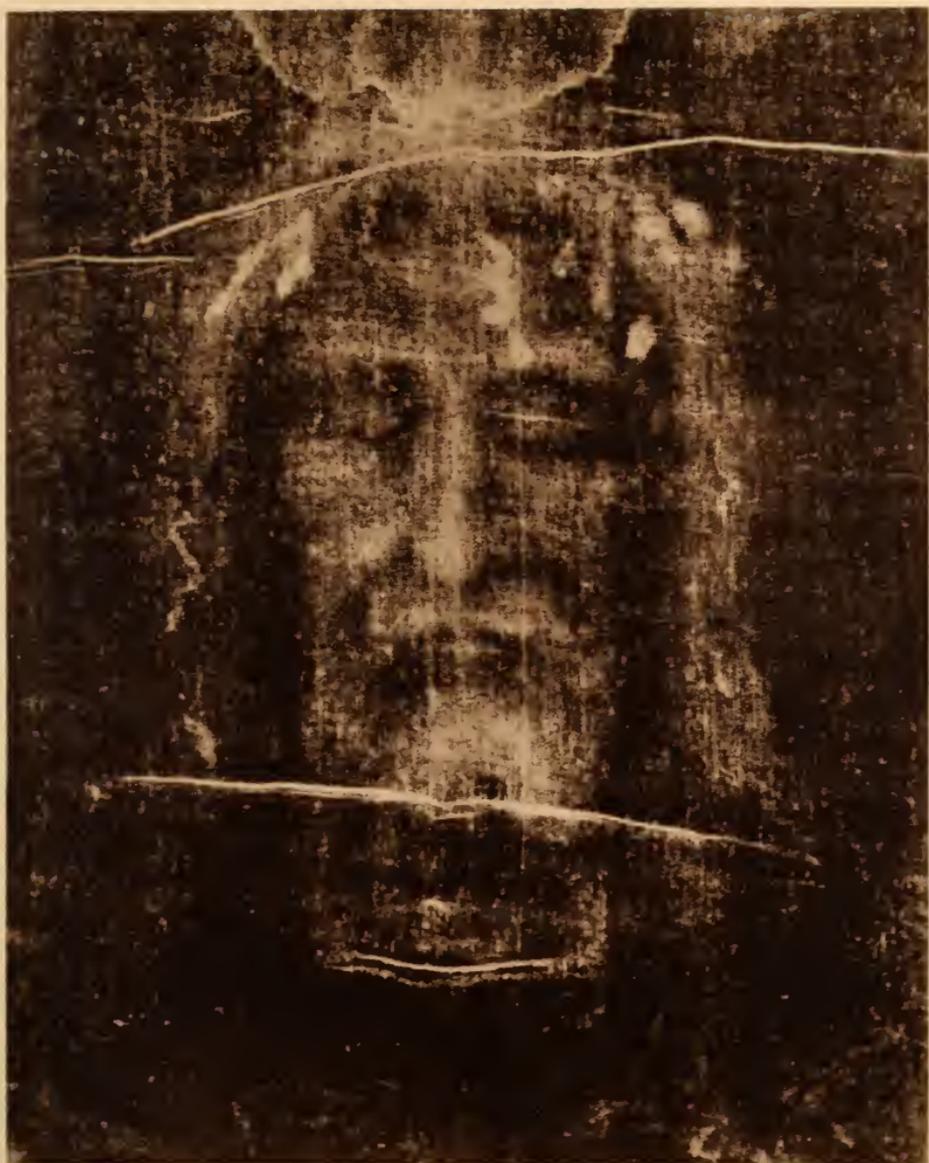
- 185 *La resurrección de Lázaro y otros pasajes evangélicos*. Sarcófago romano procedente de Berja (Almería). Museo Arqueológico Nacional, Madrid (p. 85\*).
- 186 *La resurrección de Lázaro*. Detalle del sarcófago precedente (p. 85\*).
- 187 — ANÓNIMO DEL SIGLO XII. Pintura mural procedente de San Baudelio de Casillas de Berlanga (Soria). Estados Unidos (p. 85\*).
- 188 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 85\*).
- 189 — MARTÍN DE SORIA. Parroquial de Pallaruelo de Monegros (Huesca) (p. 85\*).
- 190 — (*O la resurrección del hijo de la viuda de Naim*). MINIATURISTA FLAMENCO DEL SIGLO XV. De un *Libro de horas*. Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 85\*).
- 191 — MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XV). De un *Libro de horas*. Museo Parque Florido (Fundación Lázaro), Madrid (p. 85\*).
- 192 — ANÓNIMO FLAMENCO (SIGLO XV). Perteneció a la marquesa de Perinat. Madrid (p. 85\*).
- 193 — ANÓNIMO FLAMENCO (SIGLO XV). Detalle de la tabla precedente (p. 85\*).
- 194 — JUAN DE FLANDES. Del retablo de Isabel «la Católica». Palacio Real, Madrid (p. 86\*).
- 195 — ANÓNIMO VALENCIANO (HACIA 1500). Museo Diocesano. (¿Pintura destruida?) Valencia (p. 86\*).
- 196 *Entrada de Jesús en Jericó*. MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* que mandó escribir Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 87\*).
- 197 *La unción de la Magdalena*. MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. De una Biblia. Biblioteca Nacional, Madrid (?) (p. 88\*).
- 198 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 88\*).
- 199 — ESCUELA DE VERGÓS. San Lorenzo, Tarragona (p. 88\*).
- 200 — ESCUELA DE PEDRO BERRUGUETE. Colección particular. Jerez de la Frontera (Cádiz) (p. 89\*).
- 201 — ESTEBAN DE OBRAY Y JUAN MORETO. Relieve de la sillería de coro de El Pilar, Zaragoza (p. 89\*).
- 202 — JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETTO». Salas capitulares, El Escorial (Madrid) (p. 89\*).
- 203 — JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETTO». Detalle del lienzo precedente (p. 89\*).
- 204 *Despedida de Cristo de su Madre antes de ir a Jerusalén*. DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». Antigua colección real. Bucarest (Rumania) (p. 91\*).
- 205 *La entrada en Jerusalén*. Relieve del sarcófago romano procedente de Berja. Museo Arqueológico Nacional, Madrid (página 93\*).
- 206 — MINIATURISTA DEL SIGLO XI. Del «Evangelionario» llamado «Codex aureus». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 93\*).
- 207 — Arqueta de marfil (siglo x). Colección Pitcairn, Bryn Athyn (Estados Unidos) (p. 93\*).
- 208 — Arca de San Felices (siglo xi). San Millán de la Cogolla (Logroño) (p. 93\*).
- 209 — ANÓNIMO DEL SIGLO XII. Pintura mural procedente de San Baudelio de Casillas de Berlanga (Soria), hoy en los Estados Unidos (p. 93\*).
- 210 — ANÓNIMO DEL SIGLO XII. Del antependio de Sagars (Lérida). Museo Diocesano, Solsona (Lérida) (p. 93\*).

## Láms.

- 211 — ANÓNIMO DEL SIGLO XII. Museo Diocesano, Vich (Barcelona) (p. 93\*).
- 212 — MINIATURISTA LLAMADO «EL MAESTRO DE LA BIBLIA DE AVILA». Biblioteca Nacional, Madrid (p. 93\*).
- 213 — MINIATURISTA ANÓNIMO (SIGLO XIII). De la *Grande e general Estoria* que mandó escribir Alfonso «el Sabio». Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 93\*).
- 214 — MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. De una Biblia. Biblioteca de El Escorial (Madrid) (p. 93\*).
- 215 — ESCULTOR FRANCÉS (SIGLO XIII). De un tríptico de marfil. Museo Parque Florido (Fundación Lázaro), Madrid (p. 93\*).
- 216 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 93\*).
- 217 — NICOLÁS FLORENTINO. Detalle de la tabla precedente (página 93\*).
- 218 — ESCULTOR ANÓNIMO DEL SIGLO XV. Puerta del claustro en el crucero. Catedral, Burgos (pp. 93\* 94\*).
- 219 — MARTÍN DE SORIA. Parroquial de Pallaruelo de Monegros (Huesca) (p. 93\*).
- 220 — FERNANDO GALLEGO. Parroquial de Arcenillas (Zamora). Perteneció al retablo de la catedral de Zamora (p. 93\*).
- 221 — JUAN DE FLANDES. Del retablo de Isabel «la Católica». Palacio Real, Madrid (p. 93\*).
- 222 — ANÓNIMO ARAGONÉS DE COMIENZOS DEL SIGLO XVI. Albelda (Huesca) (p. 93\*).
- 223 — MINIATURISTA FRANCÉS (COMIENZOS DEL SIGLO XVI). De un evangelionario que perteneció al cardenal Zelada. Biblioteca Nacional, Madrid (p. 93\*).
- 224 — MAESTRE MIGUEL FLORENTÍN. Tímpano de la puerta de la Campanilla, catedral, Sevilla (p. 94\*).
- 225 — MAESTRE MIGUEL FLORENTÍN. Detalle del relieve de barro cocido precedente (p. 94\*).
- 226 — MAESTRE MIGUEL FLORENTÍN. Detalle del relieve de barro cocido precedente (p. 94\*).
- 227 — FRANCISCO COMONTES (?). Santo Domingo el Real, Toledo (p. 94\*).
- 228 — RÓMULO CINCINATO. Portezuela de un tríptico del claustro del patio de los Evangelistas. El Escorial (Madrid) (p. 94\*).
- 229 *Jesús en el templo de Jerusalén*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 95\*).
- 230 *Otra controversia en el templo*. NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (pp. 95\* 96\*).
- 231 *La parábola de las bodas*. BARTOLOMÉ ROMÁN. Dibujo para el lienzo de la Encarnación. Biblioteca Nacional, Madrid (páginas 96\* 97\*).
- 232 — FRANCISCO GOYA. La Santa Cueva, Cádiz (p. 97\*).
- 233 — FRANCISCO GOYA. Detalle del lienzo precedente (p. 97\*).
- 234 — FRANCISCO GOYA. Detalle del lienzo precedente (p. 97\*).
- 235 *La moneda del César*. MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. De una Biblia (?). Biblioteca Nacional, Madrid (p. 97\*).
- 236-237 — ROGIER VAN DER WEYDEN. Exterior de las portezuelas del tríptico del Museo del Prado, números 1890-1892, Madrid (pp. 97\* 98\*).
- 238 — ANTONIO ARIAS. Museo del Prado, número 598, Madrid (p. 98\*).
- 239 — ANTONIO ARIAS. Detalle del lienzo precedente (p. 98\*).
- 240 — ESCUELA DE RUBENS. Museo Cerralbo (?), Madrid (p. 98\*).

Láms.

- 241 *La parábola de las virgenes fatuas*. ESCUELA FLAMENCA (COMIENZOS DEL SIGLO XVII). Museo del Prado, número 2724, Madrid (p. 99\*).
- 242 *El lavatorio*. MINIATURISTA LLAMADO «EL MAESTRO DE LA BIBLIA DE AVILA» (SIGLO XII). Biblioteca Nacional, Madrid (p. 101\*).
- 243 — ESCULTOR FRANCÉS DEL SIGLO XIII. De un tríptico de marfil. Museo Parque Florido, Madrid (p. 101\*).
- 244 — ESMALTISTA DE COMIENZOS DEL SIGLO XV. De una cruz procesional. Játiva (Valencia) (p. 101\*).
- 245 — NICOLÁS FLORENTINO. Retablo de la catedral vieja, Salamanca (p. 101\*).
- 246 — ANÓNIMO VALENCIANO (FINES DEL SIGLO XV). Colección particular, Madrid (p. 101\*).
- 247 — MARCOS CABRERA (1590). Antecabildo, catedral, Sevilla (página 101\*).
- 248 — RÓMULO CINCINATO. Portezuela de un tríptico. Claustro del patio de los Evangelistas, El Escorial (Madrid) (p. 101\*).
- 249 — JUAN DE ANCHETA. Retablo de San Pedro de Zumaya (Gupúzcoa) (pp. 101\* 102\*).
- 250 — JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETTO». Museo del Prado, número 2824, Madrid (p. 102\*).
- 251 — JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETTO». Detalle del lienzo precedente (p. 102\*).
- 252 — JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETTO». Detalle del lienzo precedente (p. 102\*).
- 253 — JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETTO». Detalle del lienzo precedente (p. 102\*).
- 254 — ANÓNIMO DEL SIGLO XVII. Colección particular, Madrid (página 102\*).
- 255 *Sermón de Jesús en el cenáculo*. MARCOS CABRERA (1590). Antecabildo, catedral, Sevilla (p. 255\*).



*ROSTRO del Santo Sudario*

*Turín. Catedral.*



*El Bautismo.*

Madrid. Academia de la Historia. Relieve del Sarcófago de Hellin.



**El Bautismo.**

(Siglo XII)

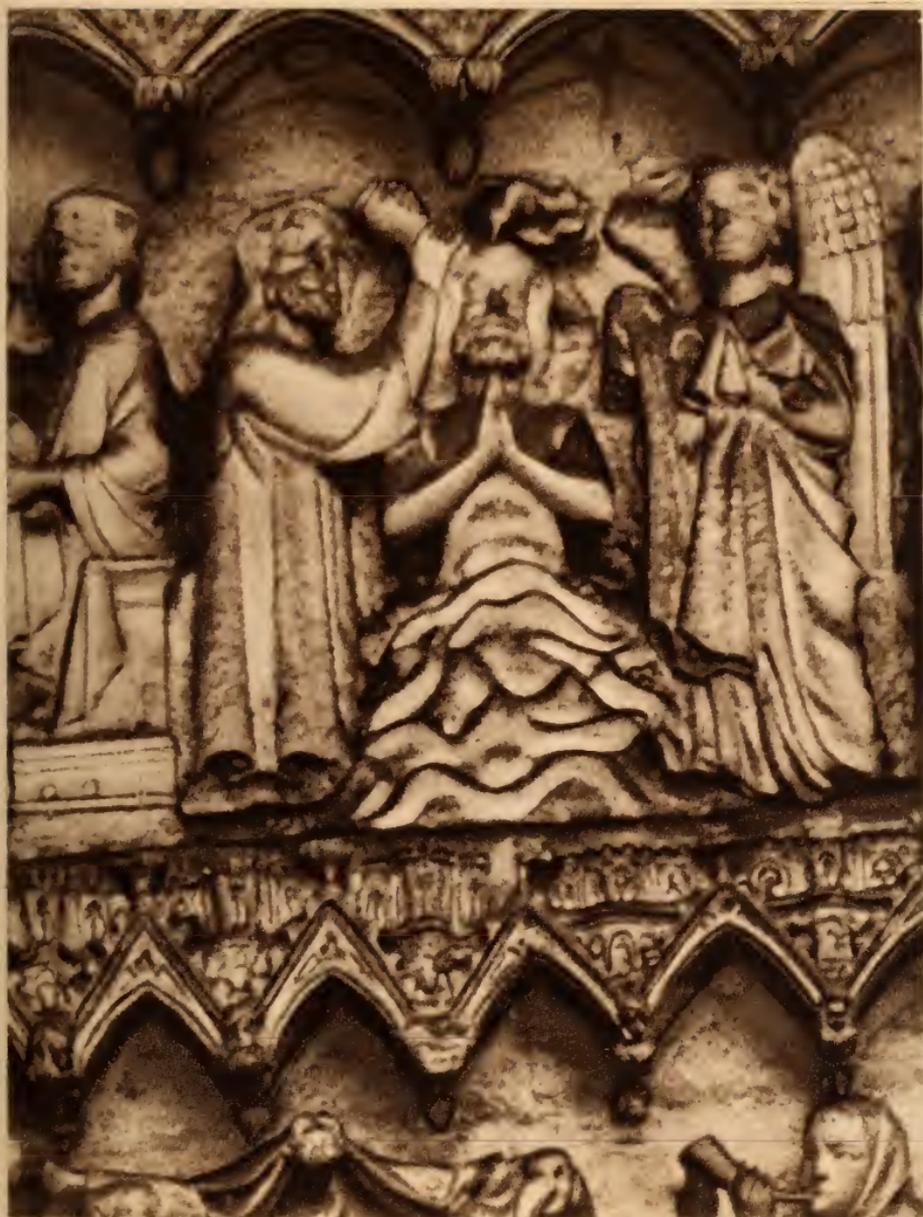
Madrid. Biblioteca Nacional. Miniatura de la «Biblia de Avila».



*El Bautismo.*

(Siglo XII)

Roda de Isábena (Huesca). *Pintura mural.*



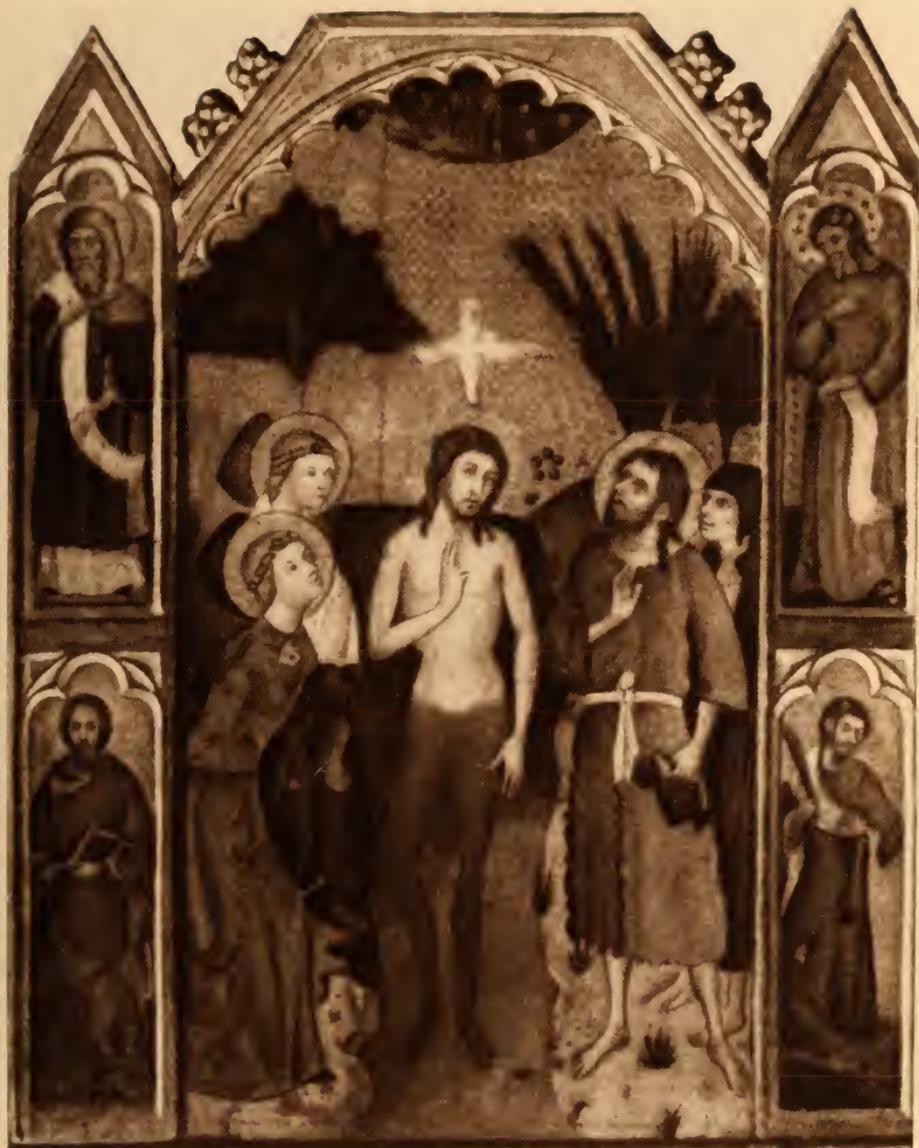
*El Bautismo.*  
(Hacia 1270)  
Toledo. *Catedral. Puerta del Reloj. Relieve.*



ANÓNIMO VALENCIANO. *El Bautismo.*

(Fines del s. XIV)

San Juan del Barranco (Teruel).



TALLER DE PEDRO SERRA. *El Bautismo.*

(1394)

Manresa (Barcelona). *Santa María.*



LORENZO ZARAGOZA (?). *El Bautismo.*

(1396-8)

Valencia. Museo. Retablo de Fray Bonifacio Ferrer.



ANÓNIMO VALENCIANO. *El Bautismo.*

(Comienzos del s. XV)

Ródenas (Teruel). *Parroquia*



• LUIS BORRASÁ. *El Bautismo.*

Barcelona. Museo.



ANÓNIMO CATALÁN, *El Bautismo*. (Detalle.)

(Comienzos del s. XV)

Evol (Cerdania francesa).



ANÓNIMO VALENCIANO. *El Bautismo.*

Albocácer (Castellón de la Plana).



ANÓNIMO. *El Bautismo.*

Sevilla. *Catedral. Relieve del sepulcro de don Gonzalo de Mena.*



MAESTRO NICOLÁS FLORENTÍN. *El Bautismo.*

(Hacia 1450)

*Salamanca. Catedral Vieja.*



TALLER DE REXACH. *El Bautismo.*

Sarrión (Teruel).



ANÓNIMO. *El Bautismo.*

Yale (Estados Unidos). *Universidad. Gallery of Fine Arts.*



MINIATURISTA ANÓNIMO FLAMENCO. *El Bautismo.*

Madrid. *Biblioteca de Palacio.*



ANÓNIMO. *El Bautismo.*

(Fines del s. XV)

El Paular (Madrid).



MAESTRO ANONIMO HISPANOFLAMENCO. *El Bautismo.*  
(Fines del s. XV)

Madrid. *Museo del Prado.*



GERARD DAVID (?). *El Bautismo.*

Madrid. *Herederos del vizconde de Roda.*



ANÓNIMO FLAMENCO. *El Bautismo.*

Guadalupe (Cáceres).



PEDRO BERRUGUETE. *El Bautismo.*

Santa María del Campo (Burgos).



ANÓNIMO HISPANOFLAMENCO. *El Bautismo.*

Covarrubias (Burgos). *Colegiata.*



ANÓNIMO. *El Bautismo.*  
(Comienzos del s. XVI)

Huesca. *Museo.*



ALEJO FERNÁNDEZ. *El Bautismo.*

Marchena (Sevilla.) *Parroquial.*



JUAN VICENTE MASIP, PADRE DE JUANES. *El Bautismo.*  
(1535)

Valencia. *Catedral.*



JUAN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE «EL MUDO»

*El Bautismo.*

El Escorial (Madrid).



ANÓNIMO. *El Bautismo.*

(Segunda mitad del s. XVI)

Madrid. *Capilla del Obispo.*



JACOPO ROBUSTI « EL TINTORETO ». *El Bautismo.*

Madrid. *Museo del Prado.*



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *El Bautismo.*  
(Boceto.)

Roma. Museo Nacional (Antigua Galleria Corsini).



DOMINICO THEOTOCÓPULI «EL GRECO». *El Bautismo.*  
(Detalle.)

Madrid. *Museo del Prado.*



*El Bautismo.  
Sevilla. Catedral. Relieve del Antecabildo.*



EUGENIO CAXÉS. *El Bautismo.*

Gijón. *Instituto Jovellanos.* (Destruído en 1936.)



GREGORIO FERNÁNDEZ. *El Bautismo.*

Valladolid. *Museo Nacional de Escultura.*



JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS. *El Bautismo.*

Sevilla. *Santa Clara. Retablo de San Juan Bautista.*



ALONSO CANO. *El Bautismo.*

Paris. Museo del Louvre.



JUAN CARREÑO. *Jesús recibiendo el bautismo.*

Madrid. Perteneció a don Félix Boix.



JUAN CARREÑO. *San Juan Bautista.*

Madrid. *Perteneció a don Félix Boix.*



JUAN CARREÑO. *El Bautismo.*

Madrid. *Iglesia parroquial de Santiago.*



JUAN CARREÑO. *El Bautismo.*

(1682)



ANÓNIMO. *Las tentaciones.*

(Siglo XI)

Santiago. *Catedral. Timpano de la puerta izquierda de Platerías.*



NICOLÁS FLORENTINO. *Las tentaciones en el desierto.*

Salamanca. *Catedral vieja. Retablo mayor.*



JUAN DE FLANDES. *La primera tentación.*

Inglaterra. Colección Watney Oxon.

*Del retablo de la Reina Católica.*



ALEJO FERNÁNDEZ. *Las tentaciones en el desierto.*

Marchena (Sevilla). *Parroquial.*



FELIPE GÓMEZ DE VALENCIA.

(1676)

Madrid. Perteneció a don Félix Boix.



NICOLÁS FLORENTINO.

*La refacción de Jesús por los ángeles en el desierto.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo mayor.*



FRANCISCO PACHECO. *La refacción de Jesús en el desierto servido por ángeles.*  
Madrid. Perteneció a don Félix Boix.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (?).

*Cristo servido por los ángeles.*



JUAN DE VALDÉS LEAL (?). Cristo servido por los ángeles.  
*Paradero ignorado.*



ANÓNIMO. *Las Bodas de Caná.*

(Siglo XII.)

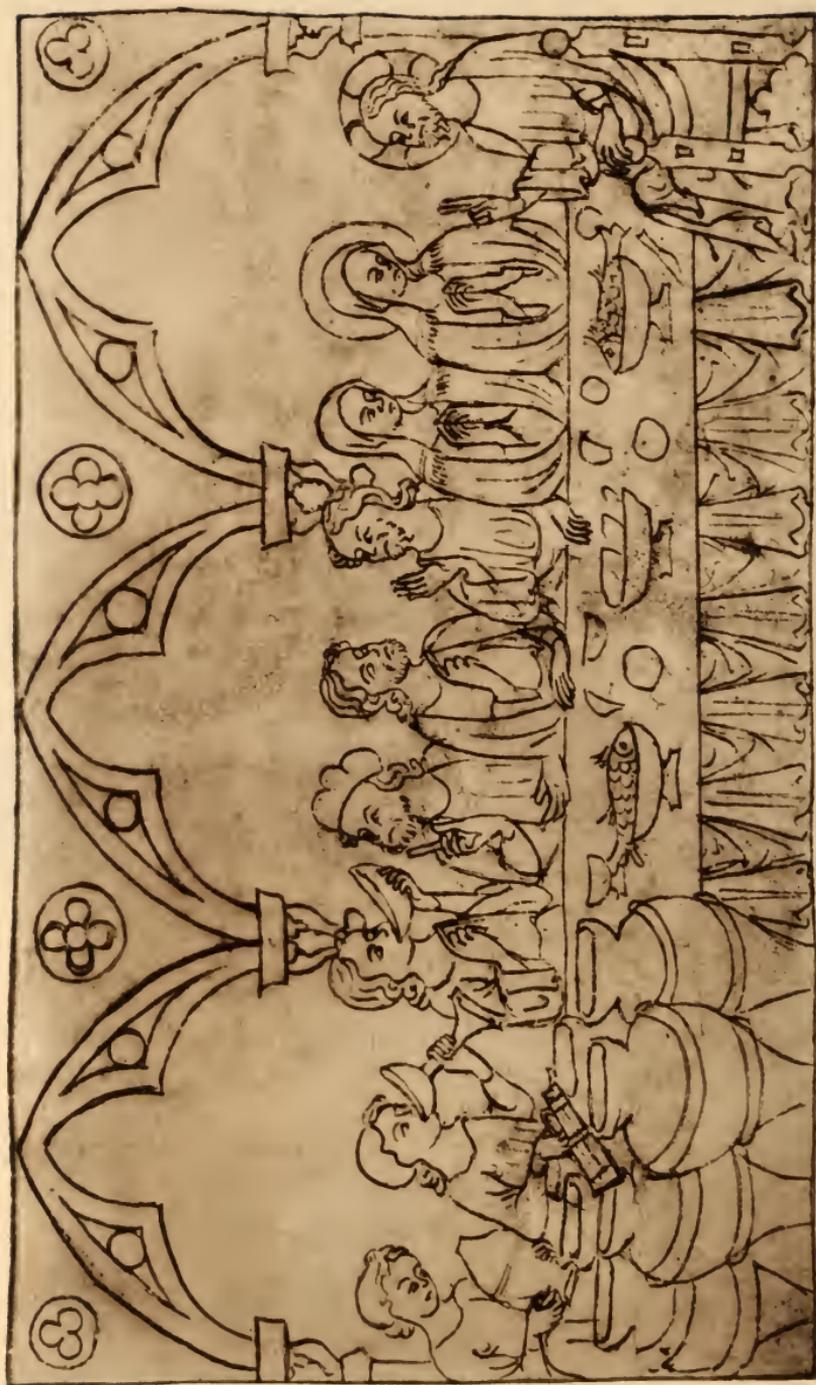
San Baudelio de Casillas de Berlanga (Soria.) Hoy en Norteamérica.



ANÓNIMO. *Las Bodas de Caná.*

(Hacia 1270.)

Toledo. *Catedral. Puerta del Reloj.*



ANÓNIMO. *Las Bodas de Caná.*

(Siglo XIII.)

El Escorial (Madrid). Biblioteca.



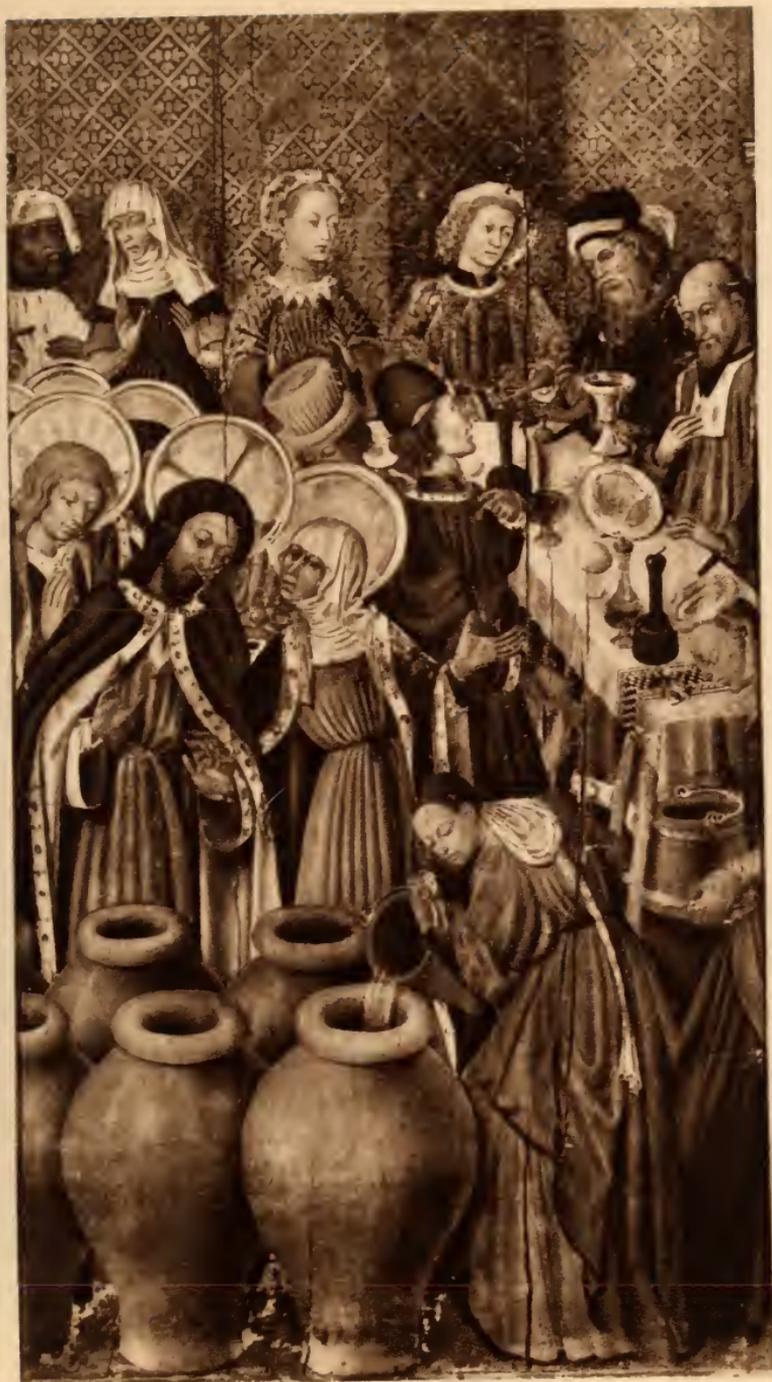
NICOLÁS FLORENTINO. *Las Bodas de Caná.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo mayor.*



NICOLÁS FLORENTINO. *Las Bodas de Caná.* (Detalle.)

*Salamanca. Catedral vieja Retablo mayor.*



BERNARDO MARTORELL. *Las Bodas de Caná.*

Barcelona. *Catedral. Retablo de la Transfiguración.*



BERNARDO MARTORELL. *Las Bodas de Caná*. (Detalle.)

Barcelona. *Catedral*. *Retablo de la Transfiguración*.



FERNANDO GALLEGOS, *Las Bodas de Caná.*

Arceñillas (Zamora). Parroquial.



ANÓNIMO BURGALÉS. *Las Bodas de Caná.*  
(Fines del siglo XV.)

Belorado (Burgos).



JUAN DE FLANDES. *Las Bodas de Caná.*

Inglaterra. Colección Watney Oxon.

*Del retablo de la Reina Católica.*



CASTO CALIARI VERONESE. *Las Bodas de Caná.*  
Madrid. Museo del Prado.



LÁMINA 60

PAOLO CALIARI VERONESE. *Las Bodas de Caná.*

Madrid. Museo del Prado.



BARTOLOMÉ

Birmingham (Inglaterra). *The Barber Institute of Fine Arts.*



CASTO CALLIARI VERONESE. *Las Bodas de Caná.*

Madrid. Museo del Prado.

LÁMINA 60

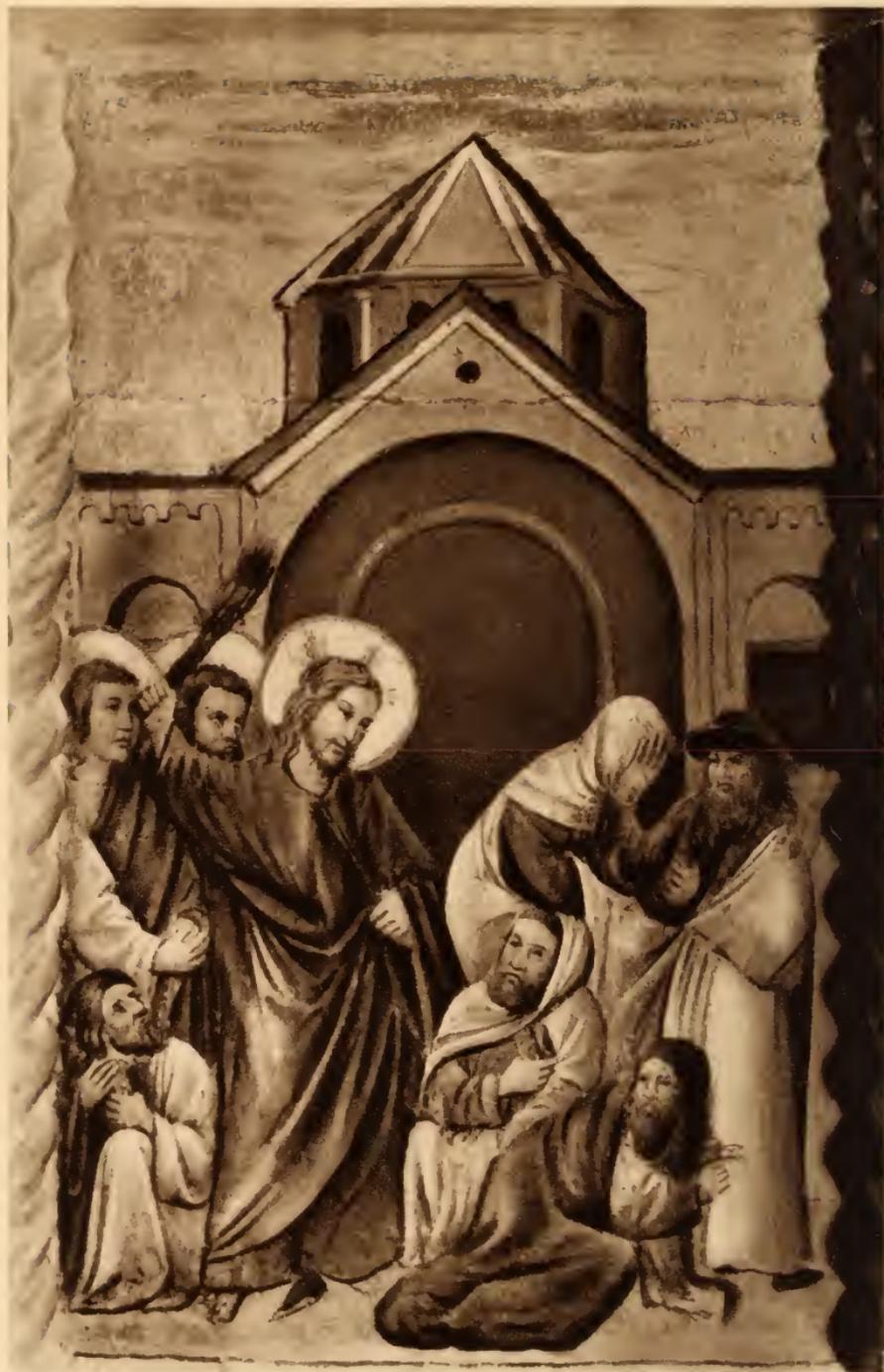
PAOLO CALIARI VERONESE. *Las Bodas de Caná.*

Madrid. Museo del Prado.





BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. *Las Bodas de Caná*.  
Birmingham (Inglaterra). *The Barber Institute of Fine Arts*.



ANÓNIMO GIOTTESCO. *La expulsión de los mercaderes.*

(Hacia 1400.)

Toledo. *Catedral. Capilla bautismal.*



NICOLÁS FLORENTINO. *La expulsión de los mercaderes.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo mayor.*



JACOPO DA PONTE IL BASSANO.

*La expulsión de los mercaderes.*

Madrid. Museo del Prado.



JACOPO DA PONTE IL BASSANO. *La expulsión de los mercaderes.*

Madrid. Museo del Prado.

65



*La expulsión de los mercaderes.*

*Sevilla. Catedral. Sala Capitular.*



EL GRECO. *La expulsión de los mercaderes.*

Nueva York Colección Frost



BENEDITTO CASTIGLIONE. *La expulsión de los mercaderes.*

Madrid. Museo del Prado.



GIOVANNI PAOLO PANINI.  
*La expulsión de los mercaderes.*



NICOLÁS FLORENTINO. *Cristo y algunos discípulos  
presencian el bautismo en el Jordán.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo mayor.*



NICOLÁS FLORENTINO.

*Cristo y algunos discípulos se acercan al Jordán. (Detalle.)*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo mayor.*



ALEJO FERNÁNDEZ. *Predicación de San Juan.*

(Al fondo, Jesús y San Pedro, que se sumerge.)

Marchena (Sevilla). *Parroquia.*



**BERNARDO MARTORELL.** *Jesús y la Samaritana.*

*Barcelona. Catedral. Retablo de la Transfiguración.*



NICOLÁS FLORENTINO. *Jesús y la Samaritana.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo mayor.*



JUAN DE FLANDES. *Jesús y la Samaritana.*

París. Museo del Louvre. Del retablo de la Reina Católica.



RÓMULO CINCATO. *Jesús y la Samaritana.*

El Escorial. *Claustro del Patio de los Evangelistas.*



FRANCISCO RIBALTA. *Cristo predicando.*

Gijón (Asturias). *Instituto Jovellanos.* (Destruído en 1936.)



ANÓNIMO GIOTTESCO. *Cristo predicando.*

(Hacia 1400.)

Toledo. *Catedral. Capilla bautismal.*



ANÓNIMO ESPAÑOL. *Cristo predicando.*

(Siglo XVII.)

Madrid. *Paradero desconocido.*



ANÓNIMO CATALÁN. *Jesús ve a Simón y a Andrés que echan sus redes.*

(Hacia 1400.)

Barcelona. *Perteneció a la colección de D. Rómulo Bosch.*



ANÓNIMO BURGALÉS. *Vocación de San Pedro  
y San Andrés.*

(Fines del siglo XV.)

Presencio (Burgos). *Parroquial.*



JUAN DE ANCHETA. *Vocación de San Pedro.*

Zumaya (Guipúzcoa). *Iglesia de San Pedro.*



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. *Cristo en Cafarnaüm.*

El Escorial. Biblioteca.



MINIATURISTA DE FINES DEL SIGLO XV.

*Cristo en Cafarnaúm.*

El Escorial. Biblioteca. «Libro de Horas» de Isabel la Católica.



RAFAEL. *La pesca milagrosa.*

Madrid. *Palacio Real. Tapiz.*



RAFAEL. *La pesca milagrosa.* (Detalle.)

Madrid. *Palacio Real.*

ezus gata los malos espentz del cozies endemonio



MINIATURISTA DEL SIGLO XV. *Curación de un endemoniado.*  
El Escorial. Biblioteca. «Breviario de Amor» de Maestre Ermengaud.



MINIATURISTA DEL SIGLO X. *La curación del leproso.*

El Escorial. Biblioteca. Codex aureus.



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. *La curación del leproso.*

El Escorial. Biblioteca. « Grande e  
General Estoria » de Alfonso el Sabio.



NICOLÁS FLORENTINO. *La curación del leproso.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



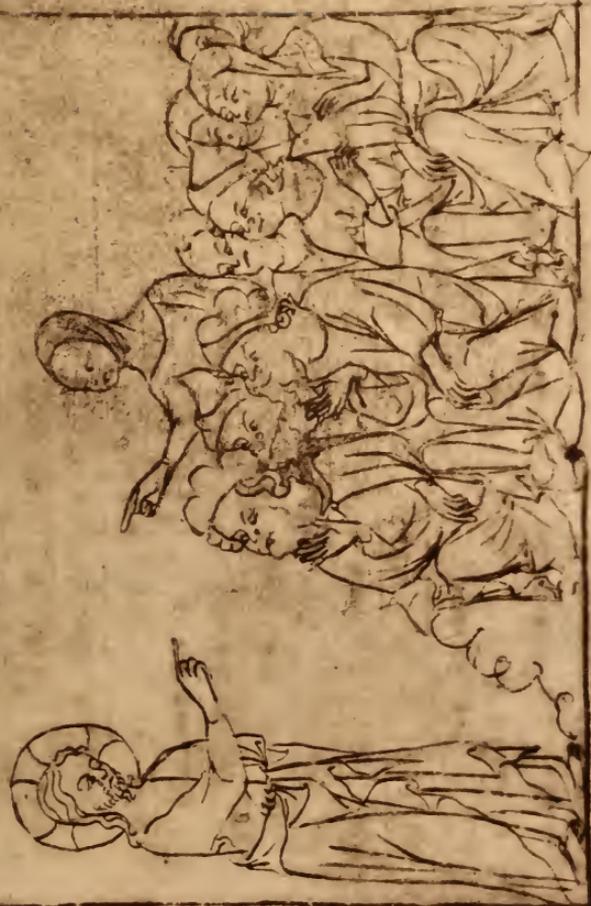
NICOLÁS FLORENTINO. *La curación del paralítico.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



ANÓNIMO FLAMENCO. *La curación del paralítico.*

Valencia. Archivo municipal.



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII.

*Los escribas reprochan a Jesús el perdón del paralítico.*

El Escorial. Biblioteca. «Grande e  
General Estoria» de Alfonso el Sabio.





JUAN DE PAREJA. *La vocación de San Mateo*. (Detalle.)

Madrid. *Museo del Prado*.



NICOLÁS FLORENTINO. *La piscina probática.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



**PEDRO ORRENTE, *El paralítico de la piscina***

Valencia. Colegio del Patriarca.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (?).

*El paralítico de la piscina.*



ANÓNIMO ITALIANO. *La piscina probática.*

(Siglo XVII.)

Madrid. *Colección particular.*



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII.



ANÓNIMO VALENCIANO. *La elección de los apóstoles.*  
Játiva (Valencia). Museo. Retablo de la Transfiguración.



MINIATURISTA DEL SIGLO X.

*La curación del siervo del Centurión.*

El Escorial. *Biblioteca. Codex aureus.*



PAOLO CALIARI VERONESE.

*La curación del siervo del Centurión.*

Madrid. Museo del Prado.



PAOLO CALIARI VERONESE.

*La curación del siervo del Centurión. (Detalle.)*

Madrid. Museo del Prado.



PAOLO CALIARI VERONESE.  
*La curación del siervo del Centurión. (Detalle.)*  
Madrid. Museo del Prado.



MINIATURISTA DEL SIGLO XV.

*La resurrección del hijo de la viuda de Naím.*

El Escorial. Biblioteca. «Libro de Horas» de D. Alonso de Zúñiga.



ANÓNIMO DEL SIGLO XII. *La unción de la Magdalena.*

Madrid. Museo del Prado. Pintura mural  
procedente de Maderuelo (Segovia).



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. *La unción de la Magdalena.*

El Escorial. Biblioteca. «Grande e General Estoria» de Alfonso el Sabio.



NICOLÁS FLORENTINO. *La unción de la Magdalena.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



JUAN DE FLANDES. *La unción de la Magdalena.*

Madrid. *Palacio Real. Del retablo de la Reina Católica.*



EL MAESTRO DE ROBREDO.

*La cena en casa del fariseo. (Fragmento.)*

Madrid. Museo del Prado.



EL MAESTRO DE PEREA. *La unción de la Magdalena.*

Estados Unidos. *Colección particular.*



**MIGUEL MANRIQUE.** *La unción de la Magdalena.*  
Málaga. El Sagrario.



**MINIATURISTA DEL SIGLO XIII.**  
***El endemoniado ciego y mudo.***

*El Escorial. Biblioteca. «Grande e  
General Estoria» de Alfonso el Sabio.*



**ESCULTOR ANÓNIMO. *La parábola del sembrador.***

(Fines del siglo XVI.)

Sevilla. *Catedral. Sala Capitular.*



JUAN DE FLANDES. *Cristo en la barca sosiega la tempestad.*

Madrid. *Palacio Real.* Del retablo de la *Reina Católica.*



ESCULTOR ANÓNIMO.

*Cristo en la barca sosiega la tempestad.*

(Fines del siglo XVI.)

Sevilla. Catedral. Sala Capitular.



BERNARDO MARTORELL.

*Una mujer ruega a Jesús que cure a un poseso en Gerasa.*

Barcelona. *Catedral.*



BERNARDO MARTORELL. *El poseso encerrado.* (Detalle.)

Barcelona. *Catedral.*



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. La resurrección de la hija de Jairo.

El Escorial. Biblioteca. «Grande e

General. Escorial» de Alfonso el Sabio



NICOLÁS FLORENTINO. *La curación de la hemorroisa.*

Salamanca. *Catedral vieja. Retablo mayor.*



NICOLÁS FLORENTINO. *La multiplicación de panes y peces.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo mayor.*



**BERNARDO MARTORELL.** *La multiplicación de panes y peces.*

*Barcelona. Catedral. Retablo de la Transfiguración.*



BERNARDO MARTORELL. *La multiplicación de panes y peces.*

(Detalle.)

Barcelona. *Catedral. Retablo de la Transfiguración.*



JUAN DE FLANDES. *La multiplicación de panes y peces.*

Madrid. Palacio Real. Del retablo de la Reina Católica.



**BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.**

*La multiplicación de panes y peces.*

Madrid. Biblioteca Nacional. Dibujo para  
el cuadro de la Caridad de Sevilla.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.  
*La multiplicación de panes y peces. (Detalle.)*

Sevilla. *La Caridad.*



FRANCISCO GOYA. *La multiplicación de panes y peces.*  
Cádiz. *La Santa Cueva.*



ANÓNIMO GIOTTESCO. *La desconfianza de San Pedro.*

Toledo. Catedral. Capilla bautismal.



LUIS BORRASÀ. *La desconfianza de San Pedro.*

(1411)

Tarrasa (Barcelona). *Santa Maria.*



NICOLÁS FLORENTINO. *La desconfianza de San Pedro.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



ANÓNIMO DEL SIGLO XV. *La desconfianza de San Pedro.*

Tarragona. Museo. Procede de Peralta.



ANÓNIMO DEL SIGLO XV. *La desconfianza de San Pedro.*

*Avila. Catedral. Museo.*



RODRIGO DE OSONA (HIJO). *La desconfianza de San Pedro.*  
Valencia. Museo.



RODRIGO DE OSONA (HIJO).  
*La desconfianza de San Pedro. (Detalle.)*

Valencia. Museo.



JUAN DE FLANDES. *Jesús y la mujer cananea.*

Madrid. *Palacio Real. Del retablo de la Reina Católica.*



ANÓNIMO DEL SIGLO XV.

*Jesús entrega las llaves a San Pedro.*

*Tarragona. Museo. Procede de Peralta.*



DISCÍPULO ANÓNIMO DE BERNARDO MARTORELL.

*Jesús entrega las llaves a San Pedro.*

*Gerona. Museo diocesano. Procede de Pubol.*



RAFAEL. *Jesús entrega las llaves a San Pedro.*

Madrid. *Palacio Real. Tapiz.*



RAFAEL. *Jesús entrega las llaves a San Pedro. (Detalle.)*

Madrid. *Palacio Real.*



VINCENZO CATENA. *Jesús entrega las llaves a San Pedro.*  
Madrid. Museo del Prado



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.  
*Jesús entrega las llaves a San Pedro.*

Londres. Savin.



ANÓNIMO DEL SIGLO XII. *La Transfiguración del Señor.*  
Santiago. Catedral. Puerta de las Platerías.



PEDRO SERRA. *La Transfiguración del Señor.*

Manresa (Barcelona.) *Santa Maria.*



ANÓNIMO GIOTTESCO. *La Transfiguración del Señor.*

Toledo. Catedral. Capilla de San Blas



LUIS BORRASÀ. *La Transfiguración del Señor.*

(1404)

Barcelona. Museo. Retablo del Salvador.



MARZAL DE SAS. *La Transfiguración del Señor.*

Valencia. *Catedral.*



BERNARDO MARCORELL. *La Transfiguración del Señor.*

Barcelona. *Catedral.*



ANÓNIMO. *La Transfiguración del Señor.*

(Segunda mitad del siglo XV.)

Tortosa (Tarragona). *Catedral.*



JUAN DE FLANDES. *La Transfiguración del Señor.*

Madrid. *Palacio Real. Del retablo de la Reina Católica.* 50



LÁMINA 151

ANS DE SUABIA. *La Transfiguración del Señor.*

*Zaragoza. Catedral de la Seo. Retablo.*



DAMIÁN FORMENT. *La Transfiguración del Señor.*

*Zaragoza. Catedral de la Seo. Retablo.*



PEDRO BERRUGUETE. *La Transfiguración del Señor.*

Avila. Catedral. Retablo.



**RAFAEL. *La Transfiguración del Señor.***

Madrid. Museo del Prado.



ESTEBAN DE OBRAY. *La Transfiguración del Señor.*  
Zaragoza. *El Pilar. Sillería del coro.*



ALONSO BERRUGUETE. *La Transfiguración del Señor.*

Florençia. Museo de los Uffizi. Dibujo para el remate de la sillería del coro de Toledo.



ALONSO BERRUGUETE. *La Transfiguración del Señor.*

Toledo. *Catedral. Sillería del coro.*



MINIATURISTA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.

*La Transfiguración del Señor.*

El Escorial. Biblioteca. De un Capitulario.



RÓMULO CINCATO. *La Transfiguración del Señor.*

El Escorial. *Claustro del patio de los Evangelistas.*



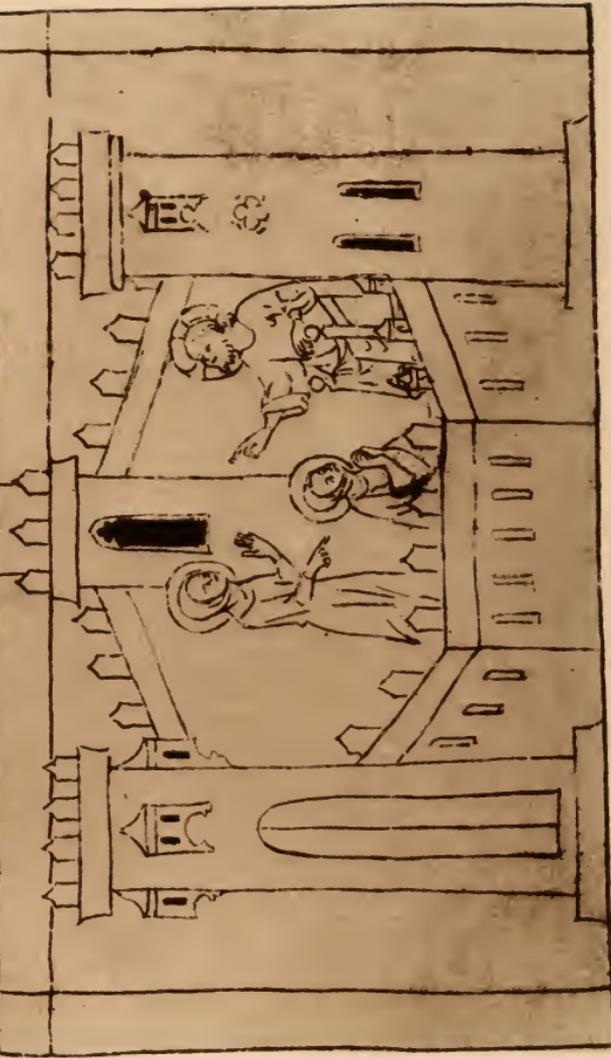
ANÓNIMO. *Jesús en casa del fariseo.*

(Segunda mitad del siglo XV.)

San Martín de Arabó (Gerona). *Parroquia*.

que aya otra ymua q onscen maria  
 o los pies de ihu xpo 7 estruchaua la sup  
 rcha trabauase de guisar de comer: 7  
 Sennoz non as ayudad q me dea seue  
 rlar de comer. pues di q me ayude  
 a marchar. marchada eres. Et

cio. en paz estan todas las cosas q el ha  
 mas fuerte q el 7 lo vencer. 7 ueller de h  
 en que suaua 7 parte sus desposos. 7 O  
 concau iny es. Et el que non oye  
 do el demonio sale del omie anda por lo  
 dando figura. Et qñdo la non fall



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. Cristo en casa de Marta y Maria.

El Escorial. Biblioteca. «Grande e  
 General Estoria» de Alfonso el Sabio.



JAIME SERRA. *Cristo en casa de Marta y Maria.*

Iravalls (Cerdaña francesa).



ANÓNIMO FLAMENCO. *Cristo en casa de Marta y Maria.*  
(Segunda mitad del siglo XVI.)

Toledo. *Hospital de Tavera.* Colección del duque de Lerma



EL GRECO. *Cristo en casa de Marta y Maria.*

Worcester (Estados Unidos). Museo.



**GERARD SEGHERS. Cristo en casa de Marta y Maria.**  
Madrid. Museo del Prado.



DIEGO VELÁZQUEZ. *Cristo en casa de Marta y Maria*  
Londres, National Gallery



VICENTE CIEZA (?). *Cristo en casa de Marta y Maria.*  
(Detalle.)

Madrid. Colección particular.



NICOLÁS FLORENTINO. *La mujer adúltera.*

Salamanca. *Catedral vieja. Retablo.*



COPIA DE VAN DYCK (?). *La mujer adúltera.*

Madrid. *Hospital de la Venerable Orden Tercera.*



COPIA DE VAN DYCK (?). *La mujer adúltera*. (Detalle.)

Madrid. Hospital de la Venerable Orden Tercera



*PALMA EL JOVEN (?). La mujer adúltera.*

*Madrid. Paradero ignorado.*



PEDRO ORRENTE. Cristo curando a los enfermos.

Viena. Museo.



EL GRECO. *La curación del ciego.*

Parma. Pinacoteca.



EL GRECO. *La curación del ciego.* (Detalle.)

Parma. Pinacoteca.



LEANDRO BASSANO. *La vuelta del hijo pródigo.*

Madrid. Museo del Prado.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.

*El hijo pródigo reclama su legítima.*

Madrid. Museo del Prado.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.  
*La marcha del hijo pródigo.*

Madrid. Museo del Prado.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO *La disipación del hijo pródigo.*  
Madrid. Museo del Prado.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.

*El hijo pródigo convertido en porquero.*

Madrid. Museo del Prado.



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.

*La vuelta del hijo pródigo.*

Washington. *The National Gallery.*



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.  
*La vuelta del hijo pródigo. (Detalle.)*

Washington. *The National Gallery.*



ANÓNIMO DEL SIGLO XII. *El pobre Lázaro.*

Barcelona. Museo. Procede de San Clemente de Tahull.



BERNARDINO DE CANDERROA. *El pobre Lázaro.*

Madrid. *Biblioteca Nacional. Miniatura del Misal de Cisneros.*



**LEANDRO BASSANO. *El pobre Lázaro.***

*Madrid. Museo del Prado.*



JUAN DE SEVILLA. *El pobre Lázaro.*

Madrid. Museo del Prado.



ESCULTOR HISPANORROMANO.

*La resurrección de Lázaro y otros pasajes evangélicos.*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.  
Sarcófago procedente de Berja (Almería).



ESCUPTOR HISPANORROMANO.

*La resurrección de Lázaro. (Detalle.)*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional.  
Sarcófago procedente de Berja' (Almería).



**ANÓNIMO DEL SIGLO XII. La resurrección de Lázaro.**

Estados Unidos. Procede de San Baudilio de Casillas de Berlanga (Soria).



NICOLÁS FLORENTINO. *La resurrección de Lázaro.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



MARTÍN DE SORIA. *La resurrección de Lázaro.*

Pallaruelo de Monegros (Huesca).



ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XV.

*La resurrección de Lázaro (?).*

*El Escorial. Biblioteca. Libro de Horas.*



ANÓNIMO FLAMENCO DEL SIGLO XV.

*La resurrección de Lázaro.*

Madrid. Museo Parque Florido. De un «Libro de Horas».



ANÓNIMO FLAMENCO. *La resurrección de Lázaro.*

Madrid. *Perteneció a la marquesa de Perinat.*



ANÓNIMO FLAMENCO. *La resurrección de Lázaro.*

(Detalle.)

Madrid. *Perteneció a la marquesa de Perinat.*



JUAN DE FLANDES. *La resurrección de Lázaro.*

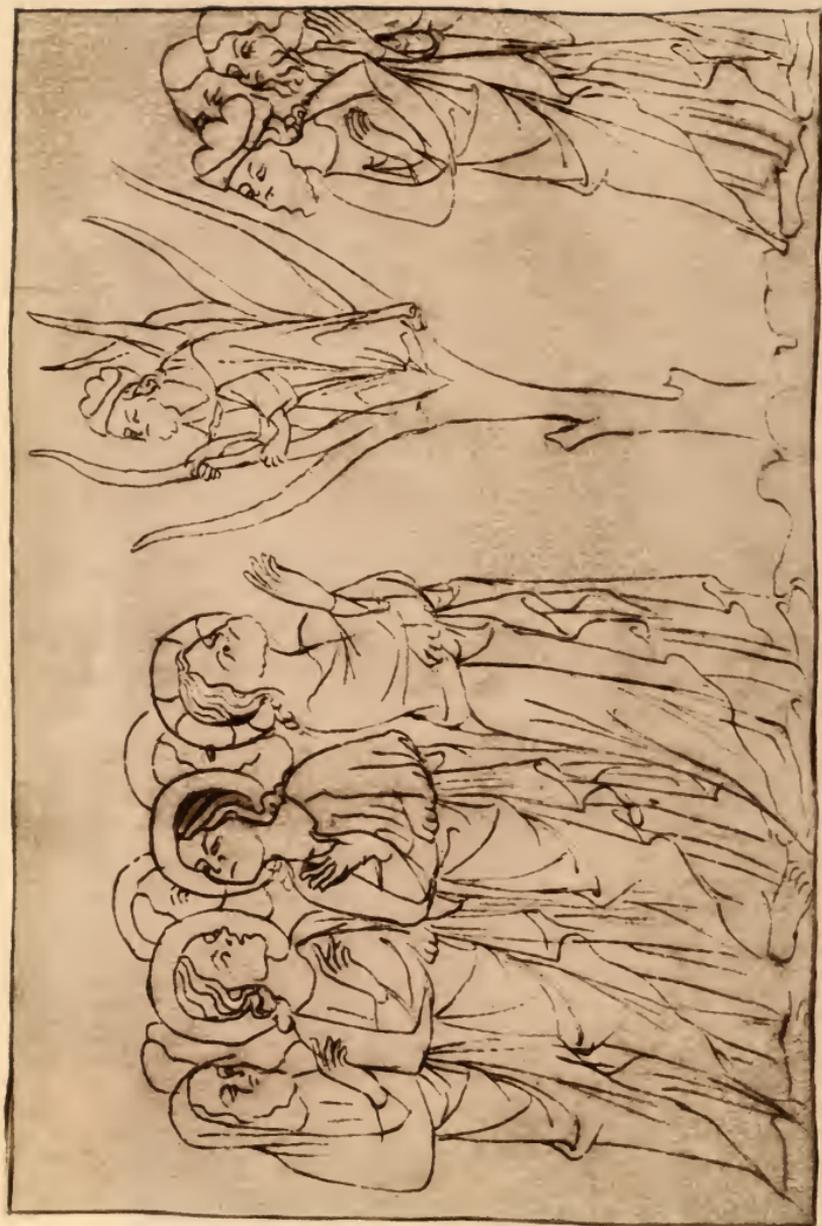
Madrid. *Palacio Real. Del retablo de la Reina Católica.*



ANÓNIMO VALENCIANO. *La resurrección de Lázaro.*

(Hacia 1500.)

Valencia. Museo diocesano. (¿Perdida?)



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. *Entrada de Jesús en Jericó.*  
El Escorial, Biblioteca. «*Grande e  
General Estoria*» de Alfonso el Sabio.



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. *La unción de la Magdalena.*

Madrid (?). *Manuscrito de una Biblia.*



NICOLÁS FLORENTINO. *La unción de la Magdalena.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



ESCUELA DE VERGÓS. *La unción de la Magdalena.*

Tarragona. San Lorenzo.



ESCUELA DE PEDRO BERRUGUETE.

*La unción de la Magdalena.*

Jerez de la Frontera (Cádiz). Colección particular



ESTEBAN DE OBRAY. *La unción de la Magdalena.*

Zaragoza. *El Pilar. Sillería de coro.*



JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETO». *La unción de la Magdalena.*

El Escorial. *Salas Capitulares.*



JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETO».  
*La unción de la Magdalena. (Detalle.)*  
El Escorial. Salas Capitulares.



EL GRECO. *Despedida de Cristo de su Madre  
antes de ir a Jerusalén.*

*Bucarest. Antigua colección real.*



ESCULTOR HISPANORROMANO. *La entrada en Jerusalén.*

Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Pormenor del sarcófago de Berja.



MINIATURISTA DEL SIGLO X. *La entrada en Jerusalén.*  
El Escorial. Biblioteca. Codex aureus.



ESCULTOR DEL SIGLO X. *La entrada en Jerusalén*

Bryn Athyn (Estados Unidos). Colección Pitcairn.

*Baudilio de Castillas de Berranga (Soria)*



ESCUPTOR DEL SIGLO XI. La entrada en Jerusalén.

San Millán de la Cogolla (Logroño). Del arca de San Felices.

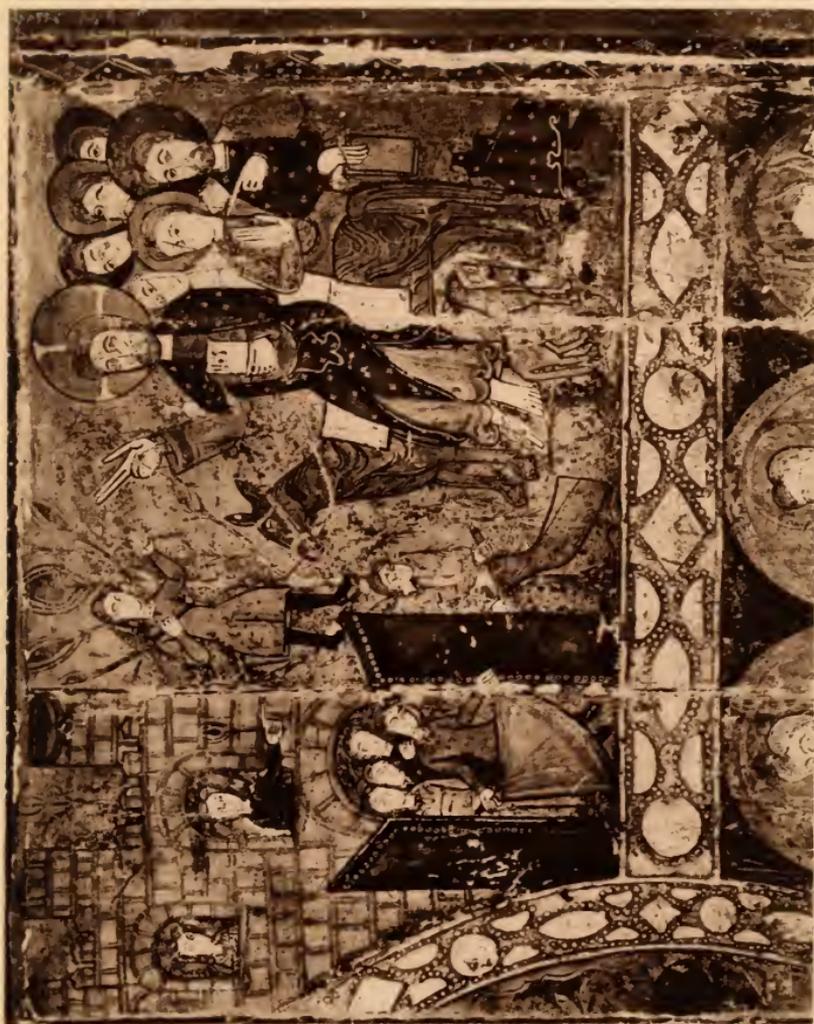


ANÓNIMO DEL SIGLO XII. *La entrada en Jerusalén.*

Hoy en Estados Unidos. Procede de San  
Baudilio de Casillas de Berlanga (Soria)



ANÓNIMO DEL SIGLO XII. *La entrada en Jerusalén.*  
Solsona (Lérida). Museo Diocesano. Del antipendio de Sagars.



ANÓNIMO DEL SIGLO XII. *La entrada en Jerusalén.*  
Vich (Barcelona). Museo Diocesano.



MINIATURISTA DEL SIGLO XII. *La entrada en Jerusalén.*

Madrid. Biblioteca Nacional. De la Biblia de Avila.



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. *La entrada en Jerusalén.*

El Escorial. Biblioteca. «Grande e  
General Estoria» de Alfonso el Sabio.



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. *La entrada en Jerusalén.*

El Escorial. Biblioteca. De una Biblia (?).



ESULTOR DEL SIGLO XIII. *La entrada en Jerusalén.*  
Madrid. *Museo Parque Florido.* De un tríptico de marfil francés.



NICOLÁS FLORENTINO. *La entrada en Jerusalén.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



NICOLÁS FLORENTINO. *La entrada en Jerusalén.* (Detalle.)

Salamanca. *Catedral vieja. Retablo.*



ESCUPTOR DEL SIGLO XV. *La entrada en Jerusalén.*

*Burgos. Catedral. Puerta del claustro.*



MARTÍN DE SORIA. *La entrada en Jerusalén.*

Pallaruelo de Monegros (Huesca).



FERNANDO GALLEGO. *La entrada en Jerusalén.*

*Zamora. Catedral.*



JUAN DE FLANDES. *La entrada en Jerusalén.*

Madrid. Palacio Real. Del retablo de la Reina Católica.



ANÓNIMO DE COMIENZOS DEL XVI. *La entrada en Jerusalén.*

Albelda (Huesca).



MINIATURISTA DE COMIENZOS DEL SIGLO XVI.

*La entrada en Jerusalén.*

Madrid. Biblioteca Nacional. De un «Libro de Horas»



ESCULTOR DE COMIENZOS DEL SIGLO XVI.

*La entrada en Jerusalén.*

Sevilla. Catedral. Puerta de la Campanilla.



ESCULTOR DE COMIENZOS DEL SIGLO XVI. *La entrada en Jerusalén. (Detalle.)*

Sevilla. *Catedral. Puerta de la Campanilla.*



ESCULTOR DE COMIENZOS DEL SIGLO XVI.

*La entrada en Jerusalén. (Detalle.)*

*Sevilla. Catedral. Puerta de la Campanilla.*



FRANCISCO COMONTES (?) *Entrada en Jerusalén.*

Toledo. *Santo Domingo el Real.*



RÓMULO CINCATO. *La entrada en Jerusalén.*

El Escorial. *Claustro del Patio de los Evangelistas.*



NICOLÁS FLORENTINO. *Jesús en el templo de Jerusalén.*  
Salamanca. *Catedral vieja. Retablo.*



NICOLÁS FLORENTINO. *Otra controversia en el templo.*

*Salamanca. Catedral vieja. Retablo.*



**BARTOLOMÉ ROMÁN.** *La parábola de las bodas.*

Madrid. Biblioteca Nacional. Dibujo.



FRANCISCO GOYA. *La parábola de las bodas.*

Cádiz. *La Santa Cueva*



FRANCISCO GOYA. *La parábola de las bodas.* (Detalle.)

Cádiz. *La Santa Cueva.*



FRANCISCO GOYA. *La parábola de las bodas.* (Detalle.)

Cádiz. *La Santa Cueva.*



MINIATURISTA DEL SIGLO XIII. *La moneda del César.*

Madrid. Biblioteca Nacional. De una Biblia (?).



ROGIER VAN DER WEYDEN. *La moneda del César.*

Madrid. *Museo del Prado.*



ROGIER VAN DER WEYDEN. *La moneda del César.*

Madrid. Museo del Prado.



ANTONIO ARIAS. *La moneda del César.*

Madrid. Museo del Prado.



ANTONIO ARIAS. *La moneda del César.* (Detalle.)

Madrid. Museo del Prado.



ESCUELA DE RUBENS. *La moneda del César.*

Madrid. Museo Cerralbo (?).



ESCUELA FLAMENCA COMIENZOS DEL SIGLO XVII. *La parábola de las vírgenes fatuas.*

Madrid. Museo del Prado.



MINIATURISTA DEL SIGLO XII. El Lavatorio.

Madrid. Biblioteca Nacional. De la Biblia de Avila.



**ESCULTOR DEL SIGLO XIII. El Lavatorio.**

Madrid. Museo Parque Florido. De un triptico de marfil.



ESMALTISTA DEL SIGLO XV. *El Lavatorio.*

*lativa (Valencia). De una cruz procesional.*



NICOLÁS FLORENTINO. *El Lavatorio.*

Salamanca. *Catedral vieja. Retablo.*



ANÓNIMO VALENCIANO DE FINES DEL SIGLO XV.

*El Lavatorio.*

Madrid. Colección particular.



ESCULTOR DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.

*El Lavatorio.*

Sevilla. Catedral. Antecabildo.

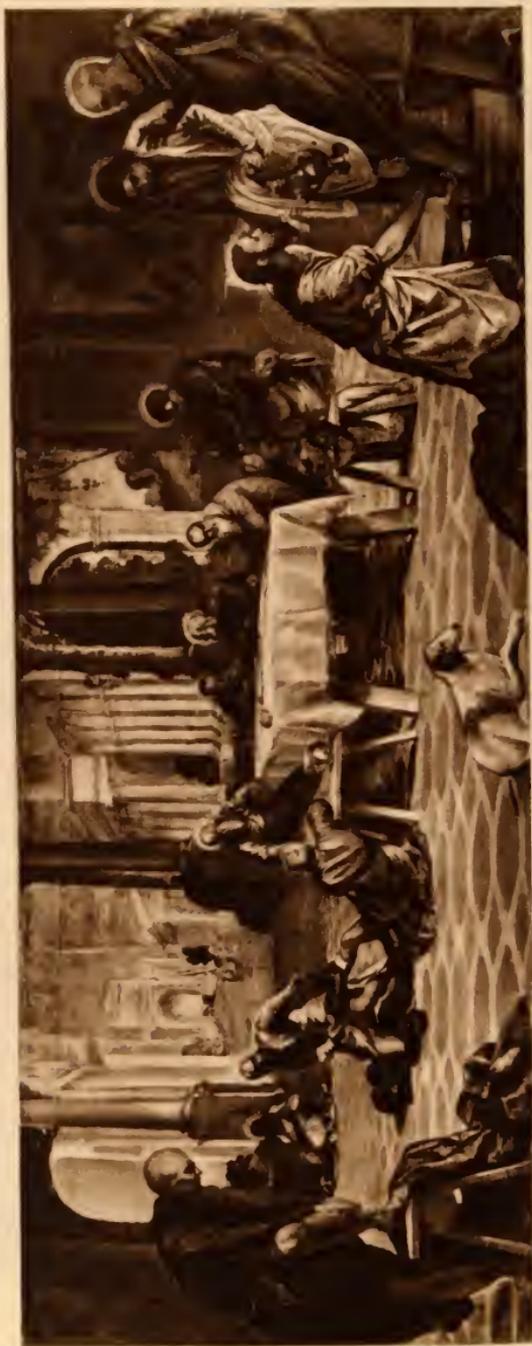


RÓMULO CINCATO. *El Lavatorio.*

El Escorial. *Claustro del Patio de los Evangelistas.*



JUAN DE ANCHETA. *El Lavatorio.*  
Zumaya (Guipúzcoa). *San Pedro.*



JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETO». *El Lavatorio.*

Madrid. Museo del Prado.



JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETO». *El Lavatorio.*  
(Detalle.)

Madrid. *Museo del Prado.*



JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETO», *El Lavatorio.* (Detalle.)

Madrid, Museo del Prado.



JACOPO ROBUSTI «EL TINTORETO». *El Lavatorio.*

(Detalle.)

Madrid. *Museo del Prado.*



ANÓNIMO DEL SIGLO XVII. *El Lavatorio.*

Madrid. *Propiedad particular.*



ESCULTOR DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.

*Sermón de Jesús en el Cenáculo.*

Sevilla. Catedral. Antecabildo.

ACABOSE DE IMPRIMIR ESTE VOLUMEN DE  
«CRISTO EN EL EVANGELIO», DE LA BIBLIO-  
TECA DE AUTORES CRISTIANOS, EL DIA  
8 DE SEPTIEMBRE DE 1950, FIESTA DE  
LA NATIVIDAD DE NUESTRA SE-  
ÑORA. LAS LAMINAS HAN SIDO  
HUECOGRABADAS E IMPRE-  
SAS POR LOS TALLERES  
KALLMEYER; Y EL TEX-  
TO, COMPUESTO E  
IMPRESO POR LA  
CASA GRAFI-  
CAS NEBRIJA,  
S. A.

*LAUS DEO VIRGINIQUE MATRI*

# BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

## VOLUMENES PUBLICADOS

- 1** SAGRADA BIBLIA, de NÁCAR-COLUNGA, 3.ª ed., corregida en el texto y copiosamente aumentada en las notas. Prólogo del Excmo. y Rvmo. Sr. D. GAETANO CICOGNANI, Nuncio de Su Santidad en España. 1949. LXXXVIII + 1716 páginas en papel biblia, con profusión de grabados y 8 mapas.—80 pesetas tela, 115 piel.
- 2** SUMA POETICA, por JOSÉ MARÍA PEMÁN y M. HERRERO GARCÍA. 1944. XLVIII + 672 págs. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.)
- 3** OBRAS COMPLETAS CASTELLANAS DE FRAY LUIS DE LEON. Edición revisada y anotada por el P. Fr. FÉLIX GARCÍA, O. S. A. 1944. XXXVI + 1692 páginas. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.)
- 4** SAN FRANCISCO DE ASIS: *Escritos completos*, las *Biografías* de sus contemporáneos y las *Floreccillas*. Edición preparada por los PP. Fr. JUAN R. DE LEGÍSIMA y Fr. LINO GÓMEZ CANEDO, O. F. M. 2.ª ed., 1949. XL + 888 págs., con profusión de grabados.—50 pesetas tela, 85 piel.
- 5** HISTORIAS DE LA CONTRARREFORMA, por el P. RIBADENEYRA, S. I. *Vida de los PP. Ignacio de Loyola, Diego Laínez, Alfonso Salmerón y Francisco de Borja. Historia del Cisma de Inglaterra. Exhortación a los capitanes y soldados de la «Invencible»*. Introducciones y notas del P. EUSEBIO REY, S. I. 1945. CXXVI + 1356 págs., con grabados.—40 pesetas tela, 75 piel.
- 6** OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo I: *Introducción. Breve tratado. Itinerario de la mente a Dios. Reducción de las ciencias a la Teología. Cristo, maestro único de todos. Excelencia del magisterio de Cristo*. Edición en latín y castellano, dirigida, anotada y con introducciones por los PP. Fr. LEÓN AMORÓS, Fr. BERNARDO APERRIBAY y Fr. MIGUEL OROMÍ, O. F. M. 1945. LX + 756 págs.—30 pesetas tela, 65 piel.—Publicados los tomos II (9), III (19), IV (28), V (36) y VI (49).
- 7** CODIGO DE DERECHO CANONICO Y LEGISLACION COMPLEMENTARIA, por los doctores D. LORENZO MIGUÉLEZ, Fr. SABINO ALONSO MORÁN, O. P., y P. MARCELINO CABREROS DE ANTA, C. M. F., profesores de la Universidad Pontificia de Salamanca. Prólogo del Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. Fr. JOSÉ LÓPEZ ORTIZ, Obispo de Tuy. 3.ª ed., 1949. XLVIII + 1068 págs.—70 pesetas tela, 105 piel.
- 8** TRATADO DE LA VIRGEN SANTISIMA, de ALASTRUÉY. Prólogo del Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. D. ANTONIO GARCÍA y GARCÍA, Arzobispo de Valladolid. 2.ª ed., 1947. XXXVI + 992 págs., con grabados de la *Vida de la Virgen*, de Durero.—45 pesetas tela, 80 piel.
- 9** OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo II: *Jesucristo en su ciencia divina y humana. Jesucristo, árbol de la vida. Jesucristo en sus misterios: 1) En su infancia. 2) En la Eucaristía. 3) En su Pasión*. Edición en latín y castellano, dirigida, anotada y con introducciones por los PP. Fr. LEÓN AMORÓS, Fr. BERNARDO APERRIBAY y Fr. MIGUEL OROMÍ, O. F. M. 1946. XVI + 848 págs.—30 pesetas tela, 65 piel.—Publicados los tomos III (19), IV (28), V (36) y VI (49).
- 10** OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo I: *Introducción general y bibliografía. Vida de San Agustín*, por POSIDIO. *Soliloquios. Sobre el orden. Sobre la vida feliz*. Edición en latín y castellano, preparada por el P. Fr. VICTORINO CAPÁNAGA, O. R. S. A. 1946. XVI + 784 págs., con grabados. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.) Publicados los tomos II (11), III (21), IV (30), V (39), VI (50) y VII (53).
- 11** OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo II: *Introducción a la filosofía de San Agustín. Confesiones* (en latín y castellano). Edición crítica y anotada por el P. Fr. ANGEL CUSTODIO VEGA, O. S. A. 1946. 976 págs., con grabados.—(Agotada. Se prepara la 2.ª ed.) Publicados los tomos III (21), IV (30), V (39), VI (50) y VII (53).
- 12-13** OBRAS COMPLETAS DE DONOSO CORTES (dos volúmenes). Recopiladas y anotadas por el Dr. D. JUAN JURETSCHKE, profesor de la Facultad de Filosofía de Madrid. 1946. Tomo I: XVI + 954 págs. Tomo II: VIII + 870 págs.—Los dos tomos, 70 pesetas tela, 140 piel.
- 14** BIBLIA VULGATA LATINA. Edición preparada por el P. Fr. ALBERTO COLUNGA, O. P., y D. LORENZO TURRADO, profesores de Sagrada Escritura en la Universidad Pontificia de Salamanca. 1946. XXIV + 1592 + 122 págs. en papel biblia, con profusión de grabados y 4 mapas.—60 pesetas tela, ed. a una tinta; 80 pesetas tela, a dos tintas. En piel, 125.
- 15** VIDA Y OBRAS COMPLETAS DE SAN JUAN DE LA CRUZ. *Biografía*, por el P. CRISÓGONO DE JESÚS, O. C. D. *Subida del Monte Carmelo. Noche oscura. Cántico espiritual. Llama de amor viva. Escritos breves y poesías*. Prólogo general, introducciones, revisión del texto y notas por el P. LUCINIO DEL SS. SACRAMENTO, O. C. D. 2.ª ed. 1950. XL + 1436 págs., con grabados.—60 pesetas tela, 100 piel.
- 16** TEOLOGIA DE SAN PABLO, del P. JOSÉ MARÍA BOVER, S. I. 1946. XVI + 952 págs. (Agotada. Se prepara la 2.ª ed.)

- 17-18** TEATRO TEOLÓGICO ESPAÑOL. Selección, introducciones y notas de NICOLÁS GONZÁLEZ RUIZ. Tomo I: *Autos sacramentales*. 1946. VIII + 924 págs. Tomo II: *Comedias teológicas, bíblicas y de vidas de santos*. 1946. XLVIII + 924 págs.—Cada tomo, 35 pesetas tela, 70 piel.
- 19** OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo III: *Colaciones sobre el He-xaémeron. Del reino de Dios descrito en las parábolas del Evangelio. Tratado de la plantación del paraíso*. Edición en latín y castellano, dirigida, anotada y con introducciones por los PP. Fr. LEÓN AMORÓS, Fr. BERNARDO APERRIBAY y Fr. MIGUEL OROMÍ, O. F. M. 1947. XII + 800 págs.—35 pesetas tela, 70 piel.—Publicados los tomos IV (28), V (36) y VI (49).
- 20** OBRA SELECTA DE FRAY LUIS DE GRANADA: *Una suma de la vida cristiana*. Los textos capitales del P. Granada seleccionados por el orden mismo de la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, por el P. Fr. ANTONIO TRINCHERO, O. P., con una extensa introducción del P. Fr. DESIDERIO DÍAZ DE TRIANA, O. P. Prólogo del Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. Fr. FRANCISCO BARBADO VIEJO, Obispo de Salamanca. 1947. LXXXVIII + 1164 págs.—45 pesetas tela, 80 piel.
- 21** OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo III: *Contra los académicos. Del libre albedrío. De la cantidad del alma. Del maestro. Del alma y su origen. De la naturaleza del bien; contra los maniqueos*. Texto en latín y castellano. Versión, introducciones y notas de los PP. Fr. VICTORINO CAPÁNAGA, O. R. S. A.; Fr. EVARISTO SEIJAS, Fr. EUSEBIO CUEVAS, Fr. MANUEL MARTÍNEZ y Fr. MATEO LANSEOS, O. S. A. 1947. XVI + 948 págs.—45 pesetas tela, 80 piel.—Publicados los tomos IV (30), V (39), VI (50) y VII (53).
- 22** SANTO DOMINGO DE GUZMAN. *Orígenes de la Orden de Predicadores. Proceso de canonización. Biografías del Santo. Relación de la Beata Cecilia. Vidas de los Frailes Predicadores. Obra literaria de Santo Domingo*. Introducción general por el P. Fr. JOSÉ MARÍA GARGANTA, O. P. Esquema biográfico, introducciones, versión y notas de los PP. Fr. MIGUEL GELABERT y Fr. JOSÉ MARÍA MILAGRO, O. P. 1947. LVI + 956 págs., con profusión de grabados.—40 pesetas tela, 75 piel.
- 23** OBRAS DE SAN BERNARDO. Selección, versión, introducciones y notas del P. GERMÁN PRADO, O. S. B. 1947. XXIV + 1516 págs., con grabados.—50 pesetas tela, 85 piel.
- 24** OBRAS DE SAN IGNACIO DE LOYOLA. Tomo I: *Autobiografía y Diario espiritual*. Introducciones y notas del P. VICTORIANO LARRAÑAGA, S. I. 1947. XII + 884 págs.—35 pesetas tela, 70 piel.
- 25-26** SAGRADA BIBLIA, de BOVER-CANTERA. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego (dos volúmenes). 1947. XXVIII + 2396 págs. en papel biblia, con profusión de grabados y 8 mapas.—En tela, los dos tomos, 80 pesetas; en piel, 125.
- 27** LA ASUNCION DE MARIA. Tratado teológico y antología de textos, por el P. JOSÉ MARÍA BOVER, S. I. 1947. XVI + 452 págs.—30 pesetas tela, 65 piel.
- 28** OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo IV: *Las tres vías o incendio de amor. Soliloquio. Gobierno del alma. Discursos ascético-místicos. Vida perfecta para religiosos. Las seis alas del serafín. Veinticinco memoriales de perfección. Discursos mariológicos*. Edición, en latín y castellano, preparada por los PP. Fr. BERNARDO APERRIBAY, Fr. MIGUEL OROMÍ y Fr. MIGUEL OLTRA, O. F. M. 1947. VIII + 976 págs.—45 pesetas tela, 80 piel.—Publicados los tomos V (36) y VI (49).
- 29** SUMA TEOLÓGICA DE SANTO TOMÁS DE AQUINO. Tomo I: *Introducción general* por el P. SANTIAGO RAMÍREZ, O. P., y *Tratado de Dios Uno*. Texto en latín y castellano. Traducción del P. Fr. RAIMUNDO SUÁREZ, O. P., con introducciones, anotaciones y apéndices del P. Fr. FRANCISCO MUÑIZ, O. P. 1947. XVI + 1294 págs., con grabados.—50 pesetas tela, 85 piel.—Publicados los tomos II (41) y III (56).
- 30** OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo IV: *De la verdadera religión. De las costumbres de la Iglesia católica. Enquiridión. De la unidad de la Iglesia. De la fe en lo que no se ve. De la utilidad de creer*. Versión, introducciones y notas de los PP. Fr. VICTORINO CAPÁNAGA, O. R. S. A.; Fr. TEÓFILO PRIETO, Fr. ANDRÉS CENTENO, Fr. SANTOS SANTAMARTA y Fr. HERMINIO RODRÍGUEZ, O. S. A. 1948. XVI + 900 págs.—45 pesetas tela, 80 piel.—Publicados los tomos V (39), VI (50) y VII (53).
- 31** OBRAS LITERARIAS DE RAMON LLULL: *Libro de Caballería. Libro de Evaist y Blanquerna. Félix de las Maravillas. Poesías* (en catalán y castellano). Edición preparada y anotada por los PP. MIGUEL BAILLORI, S. I., y MIGUEL CALDENTÉY, T. O. R., con una introducción biográfica de D. SALVADOR GÁLMÉS y otra al *Blanquerna* del P. RAFAEL GINARD BAUÇA, T. O. R. 1948. XX + 1148 págs., con grabados.—55 pesetas tela, 90 piel.
- 32** VIDA DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO, por el P. ANDRÉS FERNÁNDEZ, S. I. 1948. LVI + 612 págs., con profusión de grabados y 8 mapas.—40 pesetas tela, 75 piel.
- 33** OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo I: *Biografía y Epistolario*. Prólogo del Excmo. y Rvmo. Sr. Dr. D. JUAN PERELLÓ, Obispo de

- Vich. 1948. XLIV + 900 págs. en papel biblia, con grabados.—50 pesetas tela, 85 piel.—Publicados los tomos II (37), III (42), IV (48), V (51), VI (52) y VII (57).
- 34** LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA. Tomo I: *Nacimiento e infancia de Cristo*, por el Prof. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. 1948. VI + 192 págs., con 304 láminas.—60 pesetas tela, 95 piel.—Publicados los tomos II (64) y III (47).
- 35** MISTERIOS DE LA VIDA DE CRISTO, del P. FRANCISCO SUÁREZ, S. I. Volumen 1.º: *Misterios de la Virgen Santísima. Misterios de la infancia y vida pública de Jesucristo*. Versión castellana por el P. GALDOS, S. I. 1948. XXXVI + 916 págs.—45 pesetas tela, 80 piel.—Publicado el volumen 2.º (55).
- 36** OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo V: *Cuestiones disputadas sobre el misterio de la Santísima Trinidad. Colaciones sobre los siete dones del Espíritu Santo. Colaciones sobre los diez mandamientos*. Edición en latín y castellano, preparada y anotada por los PP. Fr. BERNARDO APERRIBAY, Fr. MIGUEL OROMÍ y Fr. MIGUEL OLTRA, O. F. M. 1948. VIII + 756 págs.—40 pesetas tela, 75 piel.—Publicado el tomo VI (49).
- 37** OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo II: *Filosofía fundamental*. 1948. XXXII + 826 págs. en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.—Publicados los tomos III (42), IV (48), V (51), VI (52) y VII (57).
- 38** MÍSTICOS FRANCISCANOS ESPAÑOLES. Tomo I: FRAY ALONSO DE MADRID: *Arte para servir a Dios y Espejo de ilustres personas*; FRAY FRANCISCO DE OSUNA: *Ley de amor santo*. Introducciones del P. Fr. JUAN BAUTISTA GOMIS, O. F. M. 1948. XII + 702 págs. en papel biblia.—45 pesetas tela, 80 piel.—Publicados los tomos II (44) y III (46).
- 39** OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo V: *Tratado de la Santísima Trinidad*. Edición en latín y castellano. Primera versión española, con introducción y notas del P. Fr. LUIS ARIAS, O. S. A. 1948. XVI + 944 págs., con grabados.—45 pesetas tela, 80 piel.—Publicados los tomos VI (50) y VII (53).
- 40** NUEVO TESTAMENTO, de NÁCAR-COLUNGA. Versión directa del texto original griego. (Separata de la Nacar-Colunga.) 1948. VIII + 452 págs. en papel biblia, con profusión de grabados y 8 mapas.—25 pesetas tela, 60 piel.
- 41** SUMA TEOLOGICA de SANTO TOMÁS DE AQUINO. Tomo II: *Tratado de la Santísima Trinidad*, en latín y castellano; versión del P. Fr. RAIMUNDO SUÁREZ, O. P., e introducciones del P. Fr. MANUEL CUERVO, O. P. *Tratado de la creación en general*, en latín y castellano; versión e introducciones del Padre Fr. JESÚS VALBUENA, O. P. 1948. XX + 888 págs., con grabados.—50 pesetas tela, 85 piel.—Publicado el tomo III (56).
- 42** OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo III: *Filosofía elemental y El Criterio*. 1948. XX + 756 págs. en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.—Publicados los tomos IV (48), V (51), VI (52) y VII (57).
- 43** NUEVO TESTAMENTO. Versión directa del griego con notas exegéticas, por el P. JOSÉ MARÍA BOVER, S. I. (Separata de la Bover-Cantera.) 1948. VIII + 624 págs. en papel biblia, con 8 mapas.—30 pesetas tela, 65 piel.
- 44** MÍSTICOS FRANCISCANOS ESPAÑOLES. Tomo II: FRAY BERNARDINO DE LAREDO: *Subida del monte Sión*; FRAY ANTONIO DE GUEVARA: *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos*; FRAY MIGUEL DE MEDINA: *Infancia espiritual*; BEATO NICOLÁS FACTOR: *Doctrina de las tres vías*. Introducciones del P. Fr. JUAN BAUTISTA GOMIS, O. F. M. 1948. XVI + 838 páginas en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.—Publicado el tomo III y último (46).
- 45** LAS VIRGENES CRISTIANAS DE LA IGLESIA PRIMITIVA, por el P. FRANCISCO DE B. VIZMANOS, S. I. Estudio histórico-ideológico seguido de una antología de tratados patrísticos sobre la virginidad. 1949. XXIV + 1308 páginas en papel biblia.—65 pesetas tela, 100 piel.
- 46** MÍSTICOS FRANCISCANOS ESPAÑOLES. Tomo III y último: FRAY DIEGO DE ESTELIA: *Meditaciones del amor de Dios*; FRAY JUAN DE PINEDA: *Declaración del «Pater noster»*; FRAY JUAN DE LOS ANGELES: *Manual de vida perfecta y Esclavitud mariana*; FRAY MELCHOR DE CETINA: *Exhortación a la verdadera devoción de la Virgen*; FRAY JUAN BAUTISTA DE MADRIGAL: *Homiliario evangélico*. Introducciones del P. FRAY JUAN BAUTISTA GOMIS, O. F. M. 1949. XII + 870 páginas en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.
- 47** LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA. Tomo III: *La Pasión de Cristo*, por JOSÉ CAMÓN AZNAR. 1949. VIII + 108 páginas, con 303 láminas.—60 pesetas tela, 95 piel.
- 48** OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo IV: *El protestantismo comparado con el catolicismo*. 1949. XVI + 770 páginas en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.—Publicados los tomos V (51), VI (52) y VII (57).
- 49** OBRAS DE SAN BUENAVENTURA. Tomo VI y último: *Cuestiones disputadas sobre la perfección evangélica. Apología de los pobres*. Edición en latín y castellano, preparada y anotada por los PP. Fr. BERNARDO APERRIBAY, Fr. MIGUEL OROMÍ y Fr. MIGUEL OLTRA, O. F. M. 1949. VIII + 48\* + 784 págs.—50 pesetas tela, 85 piel.
- 50** OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo VI: *Del espíritu y de la letra. De la naturaleza y de la gracia. De la gracia de Jesucristo y del pecado original. De la gracia y del libre albedrío. De la corrección y de la gracia. De la pre-*

destinación de los santos. *Del don de herseverancia.* Edición en latín y castellano, preparada y anotada por los PP. Fr. VICTORINO CAPÁNAGA, O. R. S. A.; Fr. ANDRÉS CENTENO, Fr. GERARDO ENRIQUE DE VEGA, Fr. EMILIANO LÓPEZ y Fr. TORIBIO DE CASTRO, O. S. A. 1949. XII + 948 págs.—50 pesetas tela, 85 piel. Publicado el tomo VII (53).

**51** OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo V: *Estudios apologeticos. Cartas a un escéptico. Estudios sociales. Del clero católico. De Cataluña.* 1949. XXXII + 1004 págs. en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.—Publicados los tomos VI (52) y VII (57).

**52** OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo VI: *Escritos políticos: Triunfo de Espartero. Caída de Espartero. Campaña de gobierno. Ministerio Narváez. Campaña parlamentaria de la minoría balmista.* 1950. XXXII + 1068 págs. en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel. Publicado el tomo VII (57).

**53** OBRAS DE SAN AGUSTIN. Tomo VII: *Sermones.* Edición en latín y castellano, preparada por el P. AMADOR DEL FUEYO, O. S. A. 1950. XX + 952 páginas.—50 pesetas tela, 85 piel.

**54** HISTORIA DE LA IGLESIA CATOLICA. Tomo I: *Edad Antigua (1-681): La Iglesia en el mundo grecorromano,* por el P. BERNARDINO LLORCA, S. I. 1950. XXXII + 968 págs. con grabados.—55 pesetas tela, 90 piel.

**55** MISTERIOS DE LA VIDA DE CRISTO, del P. FRANCISCO SUÁREZ, S. I. Volumen 2.º y último: *Pasión, resurrección y segunda venida de Jesucristo.* Versión castellana por el P. GALDOS, S. I. 1950. XXIV + 1216 págs.—60 pesetas tela, 95 piel.

**56** SUMA TEOLOGICA DE SANTO TOMÁS DE AQUINO. Tomo III: *Tratado de los Angeles.* Texto en latín y castellano. Versión del P. Fr. RAIMUNDO SUÁREZ, O. P., e introducciones del P. Fr. AURELIANO MARTÍNEZ, O. P. *Tratado de la creación del mundo corpóreo.* Versión e introducciones del P. Fr. ALBERTO COLUNGA, O. P. 1950. XVI + 948 págs. con grabados.—50 pesetas tela, 85 piel.

**57** OBRAS COMPLETAS DE JAIME BALMES. Tomo VII: *Escritos políticos: El matrimonio real: Campaña doctrinal. Campaña nacional. Campaña internacional. Desenlace. Últimos escritos políticos.* 1950. XXXII + 1068 páginas en papel biblia.—50 pesetas tela, 85 piel.

**58** OBRAS COMPLETAS DE AURELIO PRUDENCIO. Edición en latín y castellano, dirigida, anotada y con introducciones por el P. Fr. ISIDORO RODRÍGUEZ, O. F. M., y D. JOSÉ GUILLÉN, catedráticos en la Pontificia Universidad de Salamanca. 1950. VIII + 84\* + 800 págs.—50 pesetas tela, 85 piel.

**59** COMENTARIOS A LOS CUATRO EVANGELIOS, por el P. JUAN DE MALDONADO, S. I. Tomo I: *Evangelio de San Mateo.* Versión castellana, introducción y notas del P. LUIS MARÍA JIMÉNEZ FONT, S. I. Introducción bibliográfica del P. JOSÉ CABALLERO, S. I. 1950. XVI + 1160 págs. en papel biblia.—55 pesetas tela, 90 piel.

**60** CURSUS PHILOSOPHICUS, por una comisión de profesores de las Facultades de Filosofía en España de la Compañía de Jesús. Tomo V: *Theologia Naturalis,* por el P. JOSÉ HELLÍN, S. I. 1950. XVI + 928 págs.—65 pesetas tela, 100 piel.

**61** SACRAE THEOLOGIAE SUMMA, por una comisión de profesores de las Facultades de Teología en España de la Compañía de Jesús. Tomo I: *Introductio in Theologiam. De revelatione christiana. De Ecclesia Christi. De sacra Scriptura,* por los PP. MIGUEL NICOLÁU y JOAQUÍN SALAVERRI, S. I. 1950. XXIV + 1096 págs.—65 pesetas tela, 100 piel.

**62** SACRAE THEOLOGIAE SUMMA, por una comisión de profesores de las Facultades de Teología en España de la Compañía de Jesús. Tomo III: *De Verbo incarnato. Mariologia. De gratia Christi. De virtutibus infusis,* por los PP. JESÚS SOLANO, JOSÉ A. DE ALDAMA y SEVERINO GONZÁLEZ, S. I. 1950. XX + 784 páginas.—65 pesetas tela, 100 piel.

**63** SAN VICENTE DE PAUL: BIOGRAFIA Y ESCRITOS. Edición preparada por los PP. JOSÉ HERRERA y VEREMUNDO PARDO, C. M. 1950. XII + 912 páginas en papel biblia, con profusión de grabados.—55 pesetas tela, 90 piel.

**64** LOS GRANDES TEMAS DEL ARTE CRISTIANO EN ESPAÑA. Tomo II: *Cristo en el Evangelio,* por el Prof. FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN. 1950. VIII + 112 págs. con 255 láminas. — 60 pesetas tela, 95 piel. Publicado el tomo III (47).

## DE INMINENTE APARICION

PADRES APOSTOLICOS. Texto griego, introducciones, versión española y notas por don DANIEL RUIZ BUENO.

Al hacer su pedido haga siempre referencia al número que la obra solicitada tiene, según este catálogo, en la serie de la Biblioteca de Autores Cristianos

Dirija sus pedidos a LA EDITORIAL CATOLICA, S. A., Alfonso XI, 4, Madrid, o a LIFESA, Valenzuela, 6, Madrid







N8050 .G75 v.2  
Cristo en el Evangelio ...

Princeton Theological Seminary-Speer Library



1 1012 00067 4707

