

EL FRONTAL ROMÁNICO DE SANTA MAGDALENA DE SOLANLLONCH

POR

JUAN SUTRÁ VIÑAS

*Al eminente hispanista Dr. Walter
W. S. Cook, en testimonio de amistad.*

Dar a conocer una obra de arte inédita produce siempre una íntima satisfacción. La de contribuir con ello, aunque modestamente, a enriquecer la herencia del patrimonio artístico que nos legaron nuestros antepasados.

Cuando, como en el caso presente, se trata de describir y de presentar para su ulterior discusión y adecuado estudio, un frontal románico, venimos a aumentar la serie, ya de sí interesante, de los frontales conocidos hasta la fecha.

Hemos considerado que no sería precisamente de primera importancia, señalar unos detalles que podrían tildarse de superfluos, como son los antecedentes que nos llevaron al descubrimiento de semejante obra de arte.

Pero, en determinados casos, la omisión de semejantes detalles priva a los estudiosos poder fijar con precisión su origen y, muchas veces, la adecuada orientación, siempre necesaria, para acometer la filiación de obras dignas de estudio, a determinado maestro o a determinado taller, y por eso nos decidimos a señalar con todo detalle aquellos antecedentes.

En una de las visitas que nos hacía el Dr. Walter W. S. Cook, y en el curso de interesantes conversaciones que tuvimos durante los años 1952 y 1953, nos permitimos sugerir a tan gran conocedor de nuestros frontales románicos, la idea de ofrecerle el primer estudio que, en fecha 8 de noviembre de 1935, escribimos a raíz del feliz descubrimiento que, el día

30 de octubre del expresado año, habíamos hecho del que era aun inédito frontal.

Creemos innecesario, ni es propio de nosotros, hacer la presentación debida y el meritisimo elogio del Dr. Walter W. S. Cook. Su relevante personalidad es de todos conocida. Profesor de Bellas Artes, jefe del «Institute of Fine Arts» de la Universidad de New-York, une a sus diversas actividades en el extenso y variado campo del estudio y del análisis de las producciones artísticas románico-góticas, la interesante faceta de la pintura sobre madera, que viene a colocar al profesor Cook como el gran conoedor de esta interesante rama del arte hispánico.

Al ofrecerle nuestro primitivo estudio, algo más ampliado, nos permitimos rogar al Dr. Cook quisiera añadir, con entera libertad, todas cuantas sugerencias y consideraciones creyera del caso oportunas y necesarias para el mejor estudio, filiación y situación cronológica de este frontal.

Una vez hecho nuestro descubrimiento, anotados detalles y realizadas las fotografías iniciales que ilustran el primitivo estudio del frontal, remitimos en el curso de aquella primera quincena de noviembre, una copia de todo ello a nuestro buen amigo y maestro el insigne profesor de la Harvard University, el Dr. Chandler Rathfon Post.

Nos contestó seguidamente haciéndonos, como ya suponíamos, un comentario altamente favorable sobre aquella obra, y nos solicitó la autorización para discutirla en uno de los tomos de su «A History of Spanish Painting».

Efectivamente, vimos con agrado cuando la aparición en el año 1938 de su volumen VII, parte 2.^a, como dedicaba en las páginas 723 a 725, un estudio que, al presentar este frontal, lo clasificaba muy acertadamente como obra del que denomina Maestro del Llusanés, por ser esta comarca natural entre Berga y Vich, la que en su extremo Norte y, ya en pleno Ripollés, tiene enclavada la propiedad de «Solanllonch», el ya finado D. Esteban Plana.

La tarde del día 29 de octubre de 1935, recibíamos la visita de nuestro amigo D. Esteban, que venía acompañado de su esposa, D.^a Antonia, y de su hija Florentina.

Uno de los motivos de su visita era para hablarnos con detalle de

LÁMINA I



Detalle del Pantocrátor.



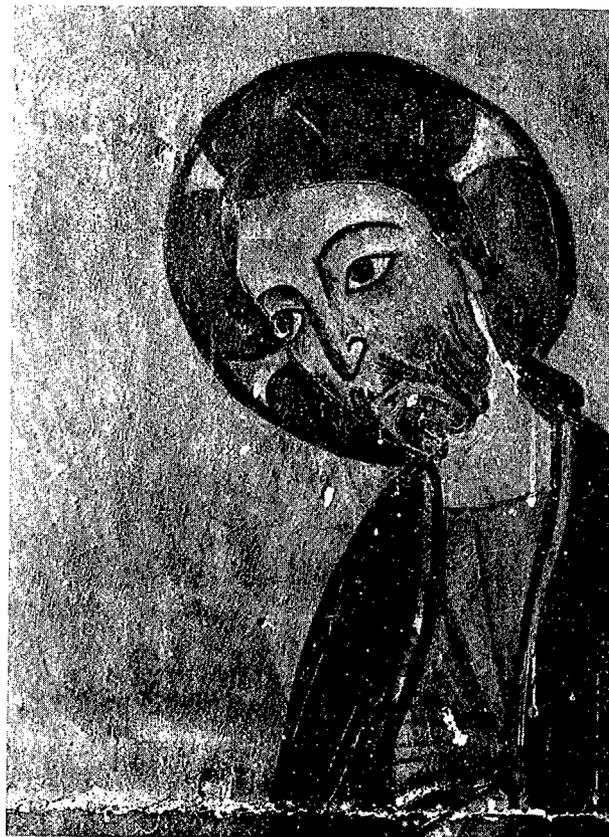
María de Magdala suplicante a los pies de Jesús.



Detalle de María de Magdala.



Resurrección de Lázaro.



Detalle de Jesús en María de Magdala.

LÁMINA IV



La mano derecha del Pantocrátor

(Clichés Sutrà)

unas visitas recibidas, que motivaron le hicieran, por carta, unas proposiciones con el fin de cambiar un altar que poseía en su finca de «Solanyolch», por otro de barroco, compensando además con una cantidad que se estipularía.

Se nos rogó desplazarnos cuanto antes allí con el fin de informarles debidamente sobre el altar en cuestión, y orientación subsiguiente.

Acordamos trasladarnos a Olot el siguiente día, emprendiendo en su automóvil el viaje por San Juan de las Abadesas, Ripoll, Campdevánol, recogiendo en Gombreny al administrador de sus fincas en aquella zona, continuando seguidamente por la carretera a La Pobla de Lillet.

A escasos kilómetros de Gombreny, situado a nuestra izquierda el macizo de Puigbó, emprendimos el camino de montaña que nos condujo directamente al manso de «Solanyolch», constituido por una agrupación de edificaciones y, al lado de ellas, parte integrante de la propiedad, una pequeña capilla de planta rectangular, sin indicio exterior notable.

Es la capilla dedicada a santa Magdalena, según reza la inscripción que se lee en los cuatro ladrillos que cegaban una pequeña ventana del fondo de la nave. Dicha inscripción es la siguiente:

- 1) ANTIGISIMA CAPELLA
PROBT. CONSTRUHIDA LOS
SIQLES DOTSE PER
- 2) CONSOL DEL PROPIET
TARI SABATES Y HA
BITANS DE LA CASA DE
- 3) SOLANLLONCH PER CELEBRAR LO ST. SACRI-
FICI Y ENTERRAR SOS
- 4) COSOS. GLOA. STA. MAGDALEN
NA, PEGUEU PR. NOS Es.

Era el altar un retablo gótico, repintado totalmente a base de flores e imitación a mármol, a principios del siglo pasado. La predela, de cuatro compartimentos, y las tablas laterales, de dos cada una.

En la parte superior del camino central, otra tabla, hallándose en la

parte inferior una pequeña imagen de talla, repintada y dorada en 1821, según reza una inscripción.

Quiere representar a santa Magdalena. A esta santa van dedicados unos antiguos «Goigs», que se hallan en la capilla. Un tapiz recubría la parte baja del altar; al desmontarlo, debajo del mismo apareció en su primitivo sitio, un bellissimo, bien conservado —relativamente— y, bajo diversos aspectos, interesante frontal románico, que venía a añadirse a la serie, ya de sí notable, de los frontales procedentes de esta zona del Pirineo, que conjuntamente con las pinturas románicas y las esculturas de aquel momento, en tan alto grado valorizan las producciones artísticas de esta región.

La proximidad de «Solanllonch» —en determinados lugares aparece «Solallonch», y en la Hoja 255 de los Talleres del Servicio Geográfico del Ejército, 1944, Hoja correspondiente a La Pobla de Lillet, aparece el torrente y la casa de «Solalaloch»— con San Martín de Puigbó o de Gombreny, no deja de tener su importancia en el caso de este frontal.

Recordemos que el famoso frontal de San Martín, núm. 9 del Museo Episcopal de Vich, es considerado por Mn. José Gudiol y Cunill como «la más antigua pintura sobre tabla que existe, no solamente en Cataluña, sino en la Península ibérica». (Véase *Els Primitius*, II, pág. 68).

Ante los posibles riesgos que corría o podía correr este frontal en aquellos momentos, previa autorización y consentimiento de D. Esteban Plana, procedía personalmente desmontar aquella obra de arte de su primitivo lugar.

Revisadas las demás maderas que existían en la capilla, y tomando las precauciones que eran menester, ya embalado el frontal, procedimos a nuestro retorno a Gombreny, emprendiendo después de la comida, nuestro regreso a Olot, dejando depositado el susodicho frontal en el domicilio del Sr. Plana, dedicándonos seguidamente a hacer una serie de fotografías y anotando los detalles, que siempre pueden pecar de escasos ante la importancia de obra de arte semejante.

DESCRIPCIÓN

El frontal se compone de ocho piezas de unos 36 milímetros de espesor, las que forman el plafón central, y de unos 53 las de los montantes.

La madera, a pesar de presentar algún carcomido, hállase en bastante

buen estado de conservación. El montante o travesaño inferior, en cambio, se halla bastante descompuesto, debido a su proximidad del suelo.

La pintura en determinadas partes, especialmente en la parte baja, presenta algún pequeño desconchado, que una adecuada intervención podría hacer desaparecer. Los colores, bastante brillantes, se mantienen en muy buen estado. Parecen aplicados a base de témpera de huevo, lo que podría aclararnos el minucioso examen de los mismos.

Observamos el aditamento que se halla en el segundo travesaño horizontal, en el lugar donde posiblemente en su origen existía un nudo de la madera. Al ser suprimido, prueba el minucioso cuidado que tenía el artista con el fin de evitar los riesgos que se originarían en la preparación yesosa y su ulterior conservación.

Exteriormente el frontal mide: 1'50 m. de ancho por 1'30 m. de alto. Dimensiones que concuerdan con muchos de los frontales conocidos. Son de notar las excrescencias inferiores que servían para fijar el palio o frontal al suelo, a las que hace también menc n Mn. J. Gudiol en *Els Primitius*, II, pág. 63.

Una cenefa de 150 milímetros de ancho, con relieve en estuco, encuadra, en las partes superior y lateral, el plafón central; la cenefa superior, con tema floral de seis flores, nos recuerda originariamente la cenefa central del c ebre mosaico de Ripoll, cenefa que, con más o menos variantes, hallamos en otros frontales románicos ya conocidos. En sus partes alta y baja flanquea la cenefa una línea roja.

Los montantes laterales presentan también, a base de relieve en estuco, otra cenefa que representa una lacer a, muy semejante a la del palio o frontal núm. 4 del Museo de Vich, denominado de «La huida a Egipto» o de «Nuestra Señora». A cada lado de la cenefa se repite la línea de color rojo.

Primitivamente todos estos relieves eran recubiertos de hojas de plata, ya tomada, cuyas trazas hallamos. Posiblemente y tal como se acostumbra, para dar sensación de dorados llevaban corladura que en el transcurso de los años ha desaparecido.

La cenefa inferior es lisa. Sobre fondo amarillo y en grupos de dos, hay dos rayas verticales negras separando o formando nueve compartimientos, que nos recuerdan la cenefa del frontal dedicado a san Miguel Arcángel, núm. 3913 del Museo de Bellas Artes de Barcelona, primitiva-

mente en la Colección «Plandiura», procedente al parecer de Olló (Pamplona). En la parte alta de la cenefa se repite la línea roja.

El plafón central va distribuido de la siguiente forma: una mandorla almendrada prolonga cada uno de sus ejes, y lateralmente dos verticales la flanquean, dividiendo en nueve compartimentos aquel plafón.

La mandorla y las cenefas de separación, presentan relieves en estuco simulando perlas, redondas en las verticales, y las mismas perlas alternadas con perlas oblongas y losanges, en las demás cenefas. En la separación horizontal de la mandorla, una perla flanqueada por dos medias lunas.

Análogamente con los relieves que encuadran este frontal, se observan trazas del primitivo recubrimiento de hojas de plata, ocurriendo lo propio en el nimbo del Pantocrátor y en las pequeñas cenefas superior e inferior de este plafón.

Ocupa el espacio central el Pantocrátor rodeado por los símbolos de los cuatro evangelistas, que ocupan las enjutas. En los cuatro rectángulos laterales escenas que representan: un ángel sentado sobre un sepulcro, tres santas mujeres, Jesús y una santa arrodillada a sus pies, Jesús resucitando a un muerto.

Siendo aquella capilla dedicada a santa Magdalena, hemos interpretado estas cuatro escenas como dedicadas a la vida de la santa, basándonos en la figuración que dió el pintor al texto sagrado que se lee en el evangelio de san Marcos, 16, 1-8, en las dos escenas superiores que nos representan: el ángel sentado sobre el sepulcro vacío, anuncia a las tres Marías, que allí se dirigían con los bálsamos o aromas, que Jesús ha resucitado. Las dos escenas inferiores nos sugieren la interpretación por el pintor del texto sagrado del evangelio de San Juan, 11, 32 y 11, 43-44, o sea: la demanda suplicante que María hizo a Jesús para que resucitase a su hermano Lázaro, y el milagro de la resurrección de Lázaro.

El Pantocrátor ocupa un espacio de 60 cm. de alto por 44 cm. de ancho. La figura destaca del fondo azul sembrado de estrellas de ocho puntas blancas. A diestra y siniestra, respectivamente, una estrella igualmente de ocho puntas roja y una media luna amarilla.

Va sentado sobre un cojín semejante al que se ve en los frontales de «La Coronación de la Virgen» y de «Los Siete Dones del Espíritu Santo», núms. 10 y 11 del Catálogo del Museo Episcopal de Vich. Posteriores es-

tudios han venido a demostrar que formaban, con el frontal núm. 4 del propio Museo, el conjunto de la mesa de altar del monasterio de Llussa (Barcelona).

En este frontal que estudiamos va colocado dicho cojín, sobre un arco semicircular. Los pies del Pantocrátor descansan sobre un pedestal. Con su mano derecha bendice y con la mano izquierda sostiene un libro abierto que descansa sobre su rodilla, leyéndose la palabra «Pax», de caracteres similares a los de las inscripciones de los frontales anteriormente citados.

La túnica es de color verde claro, el manto rojo y los perfiles negros. Los pliegues caen graciosamente, y pinceladas de un tono más oscuro acusan con curvas la anatomía del cuerpo. Al lado del perfil negro, en las partes de la orilla del manto, un perfil blanco viene a añadir valor al relieve que el pintor quiso dar a la figura.

Esta técnica que hallamos en las vestiduras se modifica en las siguientes partes: en la derecha del Pantocrátor, en una de las tres santas mujeres, en la figuración de María Magdalena arrodillada a los pies de Jesús, substituyendo las curvas por líneas cruzadas de color negro.

La boca, tanto en el Pantocrátor como en las demás figuras que aparecen en este frontal, se nos presenta con dos sencillas pinceladas de color rojo, puestas con una habilidad y una seguridad asombrosa. Para simular el labio superior un trazo arqueado, y el inferior un simple trazo curvado.

Los pómulos se acusan con una pincelada difumada de color rojo.

Los cabellos siempre presentados a base de un fondo de color terroso y sobre el mismo pinceladas de negro.

La barba y el bigote, de técnica semejante a la de los cabellos; dos pinceladas para el bigote, y la barba, unida en el Pantocrátor, se inicia partida en las otras dos representaciones de Cristo.

La nariz, acusada con un perfil negro, llevando al lado una ligera pincelada de color rojo, la cual hallamos también debajo de los cabellos.

Las orejas, poco acusadas. Están delimitadas por un simple perfil de color negro.

Los ojos, a base de tierra de siena y de negro. En cambio los de Jesús y los de María de Magdala, y los de Jesús en la escena de la resurrección de Lázaro, enteramente a base de perfiles de tierra de siena.

Las manos, perfiladas de negro. En la escena de Jesús y María Magdalena, uno de los pies de Jesús es perfilado de tierra de siena, detalle este que no deja de tener su significado y que nos demuestra con que intuición atendía el artista al significado de la escena representada.

Uno de los clichés que realizamos con foco luminoso semirasante (18 a 20 grados de incidencia, lado izquierdo) nos permitió realzar el endrapado, de grano fino, que recubre las uniones de las tablas de este frontal y que el pintor siguiendo la técnica utilizada en aquellos momentos, cuya tradición hemos observado en diversas otras pinturas sobre madera, ya entrado incluso el siglo XVI, una vez recubierta la superficie con yeso de poco espesor, ya pulimentado, casi diríamos bruñido, delimitaba al buril los contornos del dibujo, sirviéndose de análogas herramientas para acusar los pliegues más importantes.

Que la técnica empleada por el anónimo pintor era concienzuda, parece demostrarlo el ligerísimo «craquelé» de textura fina, que en el transcurso de los siglos se ha venido produciendo, inevitablemente, y que es propio de la pasta de yeso y no del color aplicado, que lo era en ligerísima cantidad, no produciéndose los enormes «desconchados» originados, sea por las pocas precauciones tomadas al componer y al extender las diversas manos de yeso de imprimación, o por el abandono en que se hallaban ciertas pinturas sobre madera, que en más de una ocasión constatamos de las cuales hicimos clichés documentales, en las numerosas restauraciones que hasta la fecha nos fueron confiadas.

Evangelista san Mateo. Ocupa el luneto superior del lado izquierdo. Va representado por el hombre alado, que sobresale del fondo rojo. Viste túnica verde. Alas del mismo color. Con las manos recubiertas por el humeral blanco sostiene el libro. Nimbo amarillo. Tiene el luneto 235 mm. de alto por 210 mm. de ancho.

Evangelista san Juan. Ocupa un espacio semejante situado en la parte superior derecha. Simbolizado por el aguila de plumaje verde que sobresale de un fondo rojo. El nimbo amarillo.

En el luneto inferior izquierdo, ocupando un espacio de 250 mm. de alto por 210 mm. de ancho, simbolizado por el león, queda representado el evangelista san Marcos, que sobresale del fondo rojo; es de tonalidades verdes llevando nimbo amarillo.

El evangelista san Lucas ocupa el siguiente luneto. El toro alado lo

simboliza. Tonos verdes, nimbo amarillo, destacando sobre un fondo de color rojo.

Ocupando rectángulos de 350 mm. de alto por 165 mm. de ancho vemos las cuatro escenas narrativas. En la parte superior izquierda, el ángel sobre el sepulcro destaca del fondo azul sembrado de estrellas de ocho puntas blancas. Viste el ángel túnica amarilla con perfiles negros. Hállase sentado sobre el santo sepulcro, vacío, del que cuelga un lienzo. El sepulcro es de tonalidades rojas. Descansa sobre dos columnitas rematadas por capiteles resueltos con líneas simples.

La disposición de las alas cubriendo el sepulcro, la mirada del ángel y sus manos, especialmente su derecha, tienen una gran fuerza de expresión. Las pinceladas que acusan los pliegues, quedan resueltas con gran habilidad.

En el siguiente espacio rectangular hallamos las tres santas mujeres. Sobre fondo amarillo, destaca la agrupación de las tres Marías, llevando cada una de ellas el vaso de unguento o de perfumes en la mano derecha, cuidadosamente recubierta por el manto.

Viste la primera, túnica de color verde claro, manto rojo, siendo rojo el nimbo y amarillo el vaso.

La segunda, túnica verde, manto verde oscuro, nimbo amarillo y de color rojo el vaso.

La tercera, viste túnica blanca, manto rojo, nimbo azul y el vaso de color azul verdoso.

Dos rayas separan los vasos horizontalmente en su parte superior, de forma semejante al vaso que lleva en manos uno de los magos en el frontal núm. 4 ya citado.

El ritmo que se observa en estas tres santas mujeres, de forma especial en la disposición de sus cabezas, unido a la mirada de asombro, figuración de los pliegues, esquemática, pero segura, demostrando un perfecto dominio, dan un especial interés a la escena que venimos de detallar.

En los espacios ocupados por las escenas de la parte inferior de este frontal, empezando por la izquierda, hallamos la representación de María Magdalena arrodillada a los pies de Jesús. Del fondo amarillo sobresalen las dos figuras. María, juntas las manos en actitud suplicante, viste túnica roja, manto azul, con nimbo rojo. Jesús, de pie, sostiene con sus manos el manto rojo, vistiendo túnica verde. El nimbo, crucífero, rojo; la cruz del

mismo, amarilla. Va descalzo, siendo de observar la actitud desplazada del pié derecho.

En el último plafón se nos presenta a Jesús resucitando a un muerto, que en este caso bien puede representar la resurrección de Lázaro.

Del fondo azul sembrado de estrellas de ocho puntas, destacan dos figuras: la de Jesús en actitud de bendecir con su mano derecha, y cogiendo con su izquierda la semejante de un amortajado en actitud de levantarse del sepulcro que, de color rojo, ocupa la parte baja de la escena. La mortaja que recubre a Lázaro es blanca. Viste Jesús túnica verde, manto rojo y lleva nimbo crucifero amarillo con la cruz de color rojo.

Un estudio comparativo entre este interesante frontal de Solanllonch y los que hemos aludido al avanzar la descripción, nos demuestra la importancia de esta obra que, no dudamos, puede situarse en los inicios del siglo XIII.

Dejando aparte cierta desigualdad que se puede observar en determinados detalles, la desproporción en ciertas figuras, puede compensarse, más que por la delicadeza, por la gran fuerza de expresión que parece emanar de este frontal, siendo factor notable que ayuda a ello, la vibración intensa del colorido.

La mirada obsesionante del Pantocrátor; la mirada expresiva, ojos grandemente abiertos del ángel y de las tres santas mujeres, la suplicante, casi diríamos llorosa, de María de Magdala, y la comprensiva, humana, de Jesús, contrastan con la de Cristo, en la escena de la resurrección de Lázaro, pareciendo como si el pintor de este frontal quisiera interpretar conscientemente el texto sagrado del evangelista san Juan (11, 43): «Haec cum dixisset, voce magna clamavit: Lazare, veni foras».

A seis siglos de distancia, este gran pintor, ha sabido darnos la interpretación de lo que sentía íntimamente, al ejecutar su producción artística. Todo ello, añadido al dominio de la técnica de taller, tal como ya hemos anotado, y al conocimiento que nos ha demostrado tener en la distribución de colores y en la disposición de las figuras.

La situación del lugar en que hallamos este frontal, ya hemos señalado no dejaba de tener su importancia. Al lado del camino natural entre el monasterio de Ripoll y La Pobla de Lillet, con Berga y las vías de acceso que de allí podían conducir a Prats de Llusanés y Vich, era una en-

crucijada de enorme importancia de las vías que difundían la civilización, más aún, la cultura, que en aquellos siglos emanaba del monasterio ripullense.

Formaría un capítulo en parte interesante, reseñar momentos difíciles que, entorno del interés que había despertado el descubrimiento de este frontal, tuvo que pasar, de una parte, la familia Plana, y personalmente también nosotros, durante los años 1936-39. Pero ello podría apartarnos del fin propuesto: dar a conocer con algún detalle, este frontal.

Séanos, en cambio, permitido señalar la sugerencia que reiteradamente habíamos hecho a los Sres. Plana, todos ya desaparecidos, de esperar ver, debidamente valorizado este frontal románico de Solanllonch, depositándolo, a ser posible, en uno de los Museos de esta región, para su salvaguardia, conservación y estudio, dando, a la vez, con ello, una muestra ejemplar digna siempre del mejor elogio.

Sugerencia que hace poco hacíamos al actual heredero de los bienes de aquella desaparecida familia.

BIBLIOGRAFIA

F. CARRERAS CANDI, *Geografía General de Catalunya*. J. BOTET Y SISÓ, *Provincia de Gerona*. CELS GOMIS, *Provincia de Barcelona*.

F. MONSÀLVATJE Y FOSSAS, *Nomenclator histórico*, tomos XVII y XVIII de la colección. *Monasterios e iglesias*, tomos III y IV de la colección. J. Bonet. (Olot 1909 y 1910).

J. PIJOAN, *Historia del Arte*, t. II, Salvat edit. (Barcelona 1924).

J. FOLCH Y TORRES, *Catálogo de la Sección de Arte Románico*, Junta de Museos de Barcelona. Museo de la Ciudadela. (1926).

MN. JOSEP GUDIOL I CUNILL, *Els Primitius*, t. II, S. Babra. (Barcelona 1929).

WALTER W. S. COOK, *The earliest Painted Panels of Catalonia*, «The Art Bulletin», vol. X, núm. 4 (New-York University 1928).

CHANDLER RATFON POST, *A History of Spanish Painting*, vols. I y II (Harvard University Press 1930).

DR. F. PÉREZ, *Recherches Pinacologiques réalisées dans les principaux Musées d'Italie*, (Roma 1930).

GENERALITAT DE CATALUNYA, *Divisió territorial*, text, mapes (Barcelona 1933).

CON POSTERIORIDAD A NUESTRO PRIMITIVO ESTUDIO

CHANDLER R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. VII, 2.^a parte (Harvard University Press 1938).

MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, t. I, Salvat edit. (Barcelona 1931).

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Frontales románicos*, Museo de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo (Barcelona 1944).

WALTER W. S. COOK, *Saint Perpetua Altar Frontal*, separata de «Essays in honor of Georg Swarzenski», Henry Regnery Co., Chicago.

WALTER W. S. COOK y JOSÉ GUDIOL RICART, *Ars Hispaniae*, vol. VI, Edit. Plus Ultra (Madrid 1950).

MARCEL DURLIAT, *L'Atelier de Maître Alexandre*, «Etudes Roussillonnaises» 1.^e année, n.º 1 (Perpignan 1951).