

MVSEVM



MUSEUM

BINDING LIST JUL 15 1922

vol II
20 p. n. m.

4565

MVSEVM

MVSEVM

REVISTA MENSUAL
DE ARTE ESPAÑOL
ANTIGUO Y MODERNO Y DE
LA VIDA ARTISTICA CONTEM-
PORANEA



VOLUMEN II

164519
31/8/21

BARCELONA
ESTABLECIMIENTO GRAFICO THOMAS



RESERVADOS LOS DERECHOS DE
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA

N
7
M8
v.2



E. CASANOVAS

EL BAÑO

EL "PRIMITIVISMO"

ENRRIQUE CASANOVAS, un joven escultor español que divide su tiempo entre París y Barcelona, celebró poco ha (1) una exposición del conjunto de sus obras. El acontecimiento deslizóse dentro del ambiente apacible que preside nuestras manifestaciones artísticas cuando no van aparejadas con pasiones completamente ajenas a la estética. Casanovas, mereció los honores de una crítica docentemente lisonjera y obtuvo la sanción efectiva representada por algunas adquisiciones; cerrado el corto plazo de la exposición, el joven y animoso escultor, expidió sus mármoles y yesos a su taller de allende el Pirineo y en los anales artísticos de Barcelona y por lo tanto de España, esto fué todo.

(1) En Barcelona desde el día 26 de Octubre, al 8 de Noviembre de 1911, en las Galerías del «Fayans Català».

A pesar mío, la exposición de Casanovas ha venido sugeriéndome dos series de razonamientos, que han tomado cuerpo encarnándose en fórmulas definidas; el primer aspecto,

nada tiene que ver con la obra del artista, puesto que se refiere a la carencia de saber presentar lo nuestro, contra lo que acontece con toda manifestación artística de los países en los que se registran las novedades, no como una rareza, (como es costumbre entre nosotros), sino cual esperanza posible de salir de la normalidad definida, sin recurrir a estridencias ni clamorear el nacimiento de un genio. Las artes hispánicas, no tienen estado



E. CASANOVAS

EL BAILE

civil desapasionadamente registrado y por ello precisa un potencial excepcional para que un nombre llegue a los anchos ámbitos en los que resuenan los vencedores, de París o de Mu-



E. CASANOVAS

RETRATO DEL PUGILISTA B.

nich, de Venecia, Viena, Bruselas o de cualquiera otra ciudad que celebre exposiciones uniformemente aceleradas. En las nuestras, tan bien concebidas y organizadas como puedan serlo las mejores, nos interesa ante todo que no pase nada de particular y así las sanciones necesarias a la consagración de nuestros artistas, nos llegan a regaña dientes, voceadas una y otra vez desde grandes palenques extraños. Podiéramos opinar acerca de nuestros artistas, pero preferimos enseñarles la dureza de nuestra naturaleza aún discrepando en exposiciones sucesivas, de opiniones en las que se basan definitivamente las que mucho más tarde debemos respetar con la imposición del hecho consumado. Baste un ejemplo, entre los muchísimos que pudieran citarse: el de Zuloaga, mercedamente agasajado y por primera vez en su patria, y relegado al nivel de un artista castigado, cuando correspondía a los anteriores avances

de cariño con un conjunto como el reunido en la exposición de Bellas Artes de Barcelona, en 1907. A su lado, es larga la lista de nuestra inconstancia, pero no es necesario formularla aquí. Para mi tesis, basta con deplorar que a las reputaciones espontáneamente mundiales, respondamos con un desdén que la posteridad no perdona ni ejerciéndolo un Carlos Quinto, no escuchando las razonadas quejas de Cortés. Guardando la debida proporción, nuestra indiferencia en arte nacional, en arte reconocido en los ámbitos del mundo, recibe el castigo que lentamente socava la gran figura imperial, pues a medida que crecen y se reconocen las personalidades de nuestros pintores hostilmente menospreciados, va esfumándose todo rastro de quienes fueron los otorgadores de ostracismos.

Y si esto sucede a diario o cuando menos en cada exposición importante. a que humil-



E. CASANOVAS

JÚPITER

de nivel no quedarán confinados los artistas cuyas obras no provocan ningún trompeteo de la fama? Sin embargo, nadie llega a la cumbre de una reputación merecida, sin antes haber dado señales de querer conquistarla y en este trabajo de ayuda meritísima, de sostén desinteresado, de cultivar nuestro campo deseando y procurando que en él crezcan lozanas plantas, casi todo está por hacer en nuestra patria en donde todo pretende cerrarse ante los rompedores de moldes, salvo cuando un éxito imponente multiplica la nueva fórmula. Esta falta de literatura auxiliar, que se traduce en las exposiciones extranjeras a las que concurren artistas españoles, como puede demostrarse estudiando lo sucedido en diversas ocasiones en París (y especialmente en 1900) y en otras grandes ciudades y muy recientemente en Roma, trasciende también por fatal consecuencia, aún a numerosas obras maestras o ejemplares de nuestras artes bellas o aplicadas cuando trasponen el umbral de nuestro territorio. Si nuestros pintores primitivos contasen con las hojas de servicios comprobados de sus congéneres italianos, alemanes, flamencos y franceses, qué glorioso pasado gozaría nuestra pintura de



E. CASANOVAS

LA MUJER CON PENDIENTES

las primeras edades ya españolas! En cuanto a las artes menores en calidad, pero de gran importancia deductiva, raro es el ejemplar español que no pierde su naturaleza al figurar en las colecciones definitivas de los grandes museos.

Las afinidades que en nuestros diversos tiempos de esplendor han tenido las artes del

cíncel, del tejido, la cerámica y los vidrios con las que gozaban de mejor renombre y que por ello codiciábamos y adquiríamos, sólo han servido para que las obras españolas fuesen comprendidas entre las análogas de los demás países, no siendo posible desvanecer con explicaciones verbales, lo que hasta la evidencia demuestran los hechos, pero que *no consta* en parte alguna. Así sucede con dos hermosos ejemplares de vidrio catalán que posee el Museo del Louvre, en los que la etiqueta y los catálogos sostienen la falsedad de un

pretendido origen veneciano que desmiente la colección Cabot, los ejemplares de la colección del señor Conde Viudo de Valencia, en el Museo Arqueológico, el vaso del Museo Raymond de Tolosa de Francia y otros de los que quisiéramos hablar en otra ocasión, Y con estas difusas quejas queda colmada la

primera parte argumental sugerida por la exposición Casanovas, pues es indudable la grandísima parte que de la fama se debe a los artículos, folletos, libros y obras magnas publicadas acerca de artistas sin duda estimables, pero de los que en nuestra península no se hablaría, no por no merecerlo, sino porque no se dá quien se atreva a esperar que quien empieza, pueda llegar a algo: y si alguna excepción asoma, no pasa de la fugaz fórmula del banqueteo, que se disipa poco después de la última copa de champaña. Casanovas es una esperanza de este género, cuando menos igual a la de muchos que ya son conocidos gracias al valor heterodoxo de las grandes revistas europeas y al fervor con que se acogen los libros de arte en todas partes. La austeridad prohibitiva de los juicios acerca de los artistas españoles, o de los que han trabajado para España o en nuestra península, constituye la única regla: el primer librito alemán sobre el *Greco*, acaba de publicarse, como es reciente la aclaración de aquella gran personalidad de Van Aken. Llamado *el Bosco* entre nosotros; esto sin traer nuevamente a colación la publicación de grandes obras casi definitivas sobre temas españoles, en lenguas extranjeras. Por esto, al lado de

los trabajos de Beruete, Martí y Monsó, Sentenach, Pelayo Qnintero, Gestoso, Sanchis y otros nobles paladines de las antiguas artes patrias, deploramos la ausencia casi completa de quién abogue ante el mundo entero (como hacen a diario franceses, ingleses, italianos, americanos y alemanes) en pro de los artistas que son la esperanza de hoy y que serán nuestra fuerza de mañana y para ello no basta la crónica, el ditirambo y aún menos los consejos que nadie pide ni sigue, prodigados en diarios y periódicos.

* *

La segunda observación que motiva el atento examen de la exposición Casanovas, no la he visto formulada en parte alguna, pero esto no merece la menor atención, ya que toda debe dedicarse a quién produce y no a los que hablamos de lo que otros hacen.

Las figuras sanamente bellas, armónicas dentro de una forma sencilla y fuerte, obras de voluntad, hijas de un cerebro bien poblado, esculturas que reconocen tácitamente la consagración de fórmulas que fueron y que reviven con las fuerzas nuevas que indiscutiblemente producen o son características de nuestro tiempo, todas las obras de En-



E. CASANOVAS

ESTUDIO PARA EL RELIEVE EL BAÑO

rique Casanovas, como las de otros modeladores, dibujantes, arquitectos, músicos y pintores, revelan un nuevo credo que nos hace amar el siglo en que vivimos. Es posible que asistamos a una renovación artística, hija legítima de las que ha sufrido la humanidad desde hace un siglo y que permite abrigar el consuelo de asistir a una evolución duradera comparable a la de aquellos tiempos admirables que fueron los del Renacimiento. Si los grandes italianos resucitaran el clasicismo buscando en las perfecciones helénicas el ideal de su arte, hay entre los artistas modernos una fuerza irresistible que parece buscar el apoyo de una estética nueva, en los orígenes que provocaron el esplendor de Grecia.



E. CASANOVAS

JUNO

Los primitivos de todos los países, van conociéndose, estudiándose, se admiran y se aprovechan desde hace tan pocos años, que bien pudiera decirse que el *primitivismo* es cosa peculiar de nuestro siglo xx, cuando menos como caracterizada corriente avasalladora. Esta nueva luz, se inspira en los cantos tradicionalmente nacionales y populares; pinta los pueblos, procurando atisbar lo que es la esencia de la raza; el rasgo genial del carácter, la precisa inflexión del movimiento,

el sello profesional del minero, del hombre que vierte la semilla precursora del oleaje de las mieses; el trazo conciso y sabiamente ornamental de aquellas cerámicas que la rapididad de los grandes anticuarios y el gusto de espléndidos coleccionistas saca nuevamente a

la luz; la fragmentaria escultura de genios helénicos, asirios, egipcios, del Extremo Oriente y de la América precolumbina, que refrescan los ojos de una humanidad cansada de robar sin tregua la misma fórmula de belleza, de una belleza que varias veces ha hecho retroceder las artes, produciendo todo lo que puede dar de sí la merare-surrección, cristalizando en las obras de Cánova, de Thorwaldsen, y en los *puzzles* del neoclasicismo,

que el mismo David desautorizó prácticamente, trazando sus magistrales retratos de perenne humanidad.

Sin duda el *primitivismo* no es consciente, ni querrán confesarlo así los que puedan congregarse en sus avasalladoras huestes, pero ello es más que un hecho voluntario: es una fuerza y una consecuencia lógica del conocimiento de la humanidad, puesto que procede *como siempre*, de la mayor fuerza que es la que se desprende de las cosas y de los hechos

y que vienen glosando con mayor o menor fortuna los escritores geniales que fijan los verdaderos anales de los tiempos, al lado de las historias muertas de las crónicas.

Y volviendo a Enrique Casanovas, aparto vigorosamente toda veleidad de poner en su obra el signo característico del *primitivismo*, pero no rehuyo la apreciación de que forma parte de la hueste; él, como muchos otros escultores contemporáneos, reconoce como obras definitivas, las del apogeo artístico helénico, la resurrección de la gracia de Donatello y la de la fuerza y del pensamiento de aquel Miguel Angel único. Y en todas sus obras más recientes hermana las bellezas arcaicas de los artistas dorios y los que fueron los luceros del mar Jónico con las formas y las pesadumbres de nuestros días.

Si el presente articulejo tuviese el tono de un discurso académico, yo podría comparar lo que acontece a mis *primitivistas*, con la fábula de Anteo: el arte recobra nuevas fuerzas, cuando se apoya en el sólido suelo de la madre tierra; en la trascendental belleza por la

cual han ceñido laureles los artistas de cien generaciones, belleza siempre la misma pero contemplada, admirada, adorada, rebuscada, estudiada y finalmente comprendida por aquellos elegidos que poseen el luminar del genio; belleza, única verdad de la vida y de las artes.

Por otra parte, las obras de Enrique Casanovas, no me han revelado la existencia de un arte nuevo, ni de un jefe de escuela; sólo he adquirido la convicción de que en este como en otros muchos casos, tenemos en España artistas estudiosos que son de su tiempo y que merecen el modesto galardón de la consideración, como los que por las mismas razones respetamos en las exposiciones, en las revistas y en los libros que en creciente avalancha nos vienen de todos los países y además, y esto es lo que más importa: que nuestra cultura no ha de sufrir ningún menoscabo por la existencia de un artista español joven y ponderado que pueda figurar en este arte que me atrevo en calificar de *primitivista*.

M. UTRILLO.



E. CASANOVAS

VENUS



F. BRANGWYN

EN LAS ALTURAS

DIBUJOS DE FRANK BRANGWYN

DA tanto de sí la personalidad de Frank Brangwyn, son tantas las facetas en que cabe estudiarle, que no sorprenderá que hoy nos limitemos a hablar de él como anotador rápido y vigoroso, interesado en sorprender la vida para fijarla de modo resumido en el papel.

Íecundo, de talento ductilísimo, la varia labor a que se entrega es pródiga en sorpresas. Sus pinturas jugosas contrastan, según sean de paisaje o escenas donde el ser humano aparece como protagonista, y aún en estas últimas se diferencian las de costumbres, de aquellas otras concebidas suntuosamente para

la decoración de estancias. Y son, además, las aguas fuertes imponderables las que se suman a la obra total del artista para decirnos que la energía de sus cuadros no sufren merma, cuando de ellos desaparece el color para reducirse a mostrar en la plancha de cobre la firmeza de una mano briosa para sugerir la impresión de vida, y despestar sensaciones de opuesto linaje.

Estudios para sus lienzos y las aguas fuertes son los diseños que acompañan estas líneas, los cuales meten por los ojos, tanto como lo representado, la soltura peculiar del artista británico. No buscó éste delicadezas

de perfil, sensualidades de línea, ni dulzura de contorno. Lo que pretendió, después de clavar la mirada en el modelo, fué recoger lo que en él hubo que pudiera servirle para aplicaciones en la obra definitiva, eliminando cuanto no convergía a acentuar el matiz en aquel entonces para él — para el artista — interesante.

De ahí que tales dibujos, antes que juzgarlos de valor independiente, requieran ser contemplados como estudios preliminares y parciales de producciones en vías de elaboración o tan sólo embrionarias en la facultad creadora. Es la búsqueda de una actitud, es un ademán sorprendido en el natural y apuntado como propio para el personaje de alguna composición, es un grupo tanteado para ver si ofrece buen acorde de líneas, es un movimiento acusado por una línea categóricamente expresiva. No hay en esos dibujos más trascendencia que eso. No hay que torturarse en darles mayor alcance.

Son hojas de la cartera, notas íntimas, recordatorios en los cuales el autor va recogiendo el caudal de impresiones que puedan facilitarle la solución de la producción decisiva, cuando la emprenda. Y es conveniente poner en evidencia ese proceso de la

labor artística, a fin de que se vea el trabajo preparatorio que es indispensable realizar, cuando se toma el arte en serio, antes de proceder a la solución categórica, y, por lo tanto, final. Así se verá, por quienes lo desconozcan, que el artista necesita ir acopiando materiales para la gestación de su obra, y que sólo documentándose bien cabe que salga lo más airoso posible.

Esos apuntes contribuyen, en ocasiones, cotejándolas con la obra resuelta, a explicarnos las fases sucesivas porque ésta o un fragmento de ella, fué pasando, y es curioso ver, las vacilaciones porque atravesó el autor, antes de aceptar lo que nos presenta en aquélla como definitivo. Se sigue, así, el misterio creador: es sumarse al espíritu del artista en los momentos en que estuvo atormentado por la duda o en que se encontraba perplejo ante dos soluciones, sin acertar, por el momento, con cual era la más conveniente.

He ahí en lo que, sobre todo, radica el interés que puedan revestir esos dibujos. Son, con frecuencia, tal linaje de documentos gráficos, demostración de los estados sucesivos porque fué transcurriendo la elaboración de la obra, antes de presentárnosla, en aparien-



F. BRANGWYN

EN MARCHA



TANTEO DE COMPOSICIÓN
POR F. BRANGWYN



cia, como nacida de un golpe. Las propias rectificaciones en un mismo dibujo vienen a decirnos que, aún en esos estudios previos, busca el artista el perfeccionamiento que ambiciona, que le trae siempre preocupado, y que, antes de alcanzarlo, atraviesa por instantes penosos, de descontento. Y afortunado quien así es; ya que con ello demuestra que ve más allá de lo que hace, no desconociendo que, por sobre de lo que a los primeros impulsos surge, por espontáneo que aparezca, son dables modificaciones, que lo hagan mejorar.

En las obras de empeño, esa labor preparatoria es necesaria, imprescindible. Con ella se va madurando, razonando el bosquejo, y aún, las más veces, obliga a efectuar en él transformaciones esenciales, debido a que, cuando llega el momento de razonar los pormenores de la composición, y de establecer entre ellos la conjunción que es forzoso impere, no hay más remedio que solucionar sin subterfugios lo que en el boceto quizá se reduzca a un efecto de color, a una nota vistosa, colocada en su sitio, esto sí; que hace bien, si se quiere; pero que no responde a nada concreto, siendo de necesidad justificarla adecuadamente.

Con el estudio parcial se va razonando todo; con el estudio del pormenor por separado llega uno a conocer las entrañas de él, a fin de aprovecharse luego de ese razonamiento y de esta

intimidad. para sacar de ello, en el grado que se estime de rigor, lo estrictamente principal.

Sólo batallando de esa suerte, no cejando de hacer ensayo tras ensayo, consulta tras consulta, sólo tanteando modificaciones, hasta el logro de la solución que se apetece, es como se conseguirá que los elementos de estudio previos sean facilitadores de la labor que luego se emprenda con tenaz empeño de acierto. Así va madurándose paulatinamente la obra antes de que alcance la plenitud; así el artista la va sacando del mundo de lo embrionario, y la dota de aquellas circunstancias que estima han de asegurarla tanto la consideración del momento, siempre apreciable, y con que es bueno contar, como la



F. BRANGWYN

CON LA VASIJA A OTRA PARTE

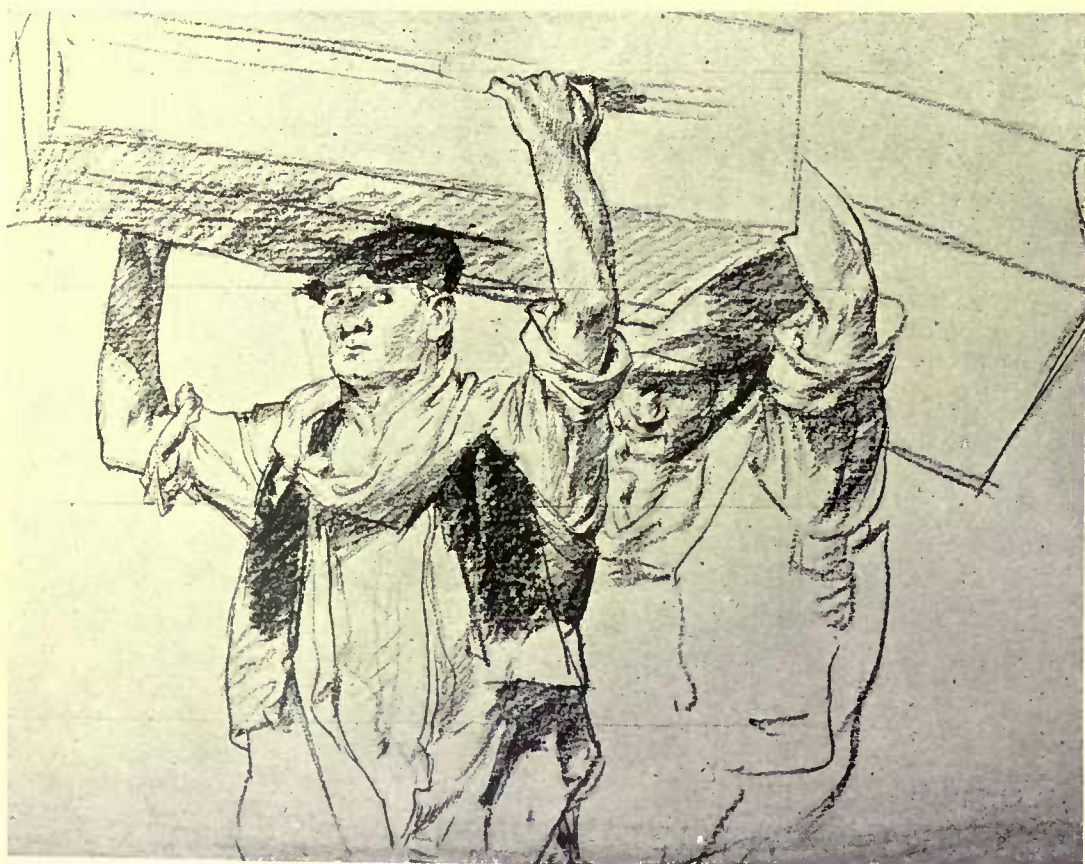
del porvenir, reparadora de injusticias, cuando se cometen.

¿Se infiere fácilmente de eso el amor y el afán con que debe procederse a esa investigación, a esos análisis, y la sinceridad con que hay que recoger de la consulta lo que de ésta se desprende? No se debe insistir más en ello, pues no se escapará al buen juicio de todos.

Si, en ocasiones, es el carácter lo que se desea inquirir, en otras es la expresión, y cabe que sólo preocupe una línea general, acusadora de la vida en acción representativa de un aspecto de ella.

Los más de los dibujos que reproducimos, nos muestran al ser humano en la actividad del trabajo, efectuando un esfuerzo corporal, y en este esfuerzo es la resistencia física puesta a contribución, o la servidumbre del cuerpo a una labor manual, lo que el artista

buscó copiar. Ello, y que el perfil se recorte de manera que su acuse sobre el fondo plazca al espectador, se echa de ver que fué lo que le indujo principalmente a realizar la consulta ante el natural. En lo alto de la obra en construcción, con la pesada maza, los obreros de membrudos brazos taladran la resistente superficie, bien afianzados de pies, buscando en el gallardeo del cuerpo un mayor caudal de fuerza para con él acompañar el golpe y hacerlo más firme; otros llevan, sobre la cabeza, los brazos en alto, cajas de grandes dimensiones o una cántara; hay quien, con ayuda ajena, carga en las espaldas un gran capazo del que rebosan frutas; otro, en actitud forzada por la necesidad del equilibrio, conduce, arrimada al pecho, enorme vasija de abultada panza; se da con uno que levanta pesado barreño de amplio ruedo... Tales diseños responden únicamente a eso:



F. BRANGWYN

ESTUDIO (DIBUJO AL CARBÓN)



REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA



UNA COPA MÁS, POR F. BRANGWYN



CON LA CARGA A CUESTAS
POR F. BRANGWYN

a buscar en la arquitectura del cuerpo humano aquella ponderación de equilibrio y de resistencia en relación con el agobio a que esté sometido por ley del trabajo: el torax que se arquea, el cuerpo que desvíase a un lado, los brazos que se arriman al costado, o accionan sueltos para describir un movimiento rápido, acentuador de esfuerzo; las piernas que buscan apoyo con arreglo al juego del cuerpo en la actitud requerida por la labor a que está entregado el protagonista: las manos que buscan atenacear bien lo que sujetan... Es el sentido de la vida que señorea, que se propaga por todo el ser, cuando éste hállase entregado a una labor en que las fuerzas físicas entraron en acción.

Se da, en cambio, con algún dibujo en el cual queda limitada la intención a resolver el enlace de dos personajes, o la actitud de uno de ellos, en forma que resulte lo suficientemente expresiva del acto a que están entregados.

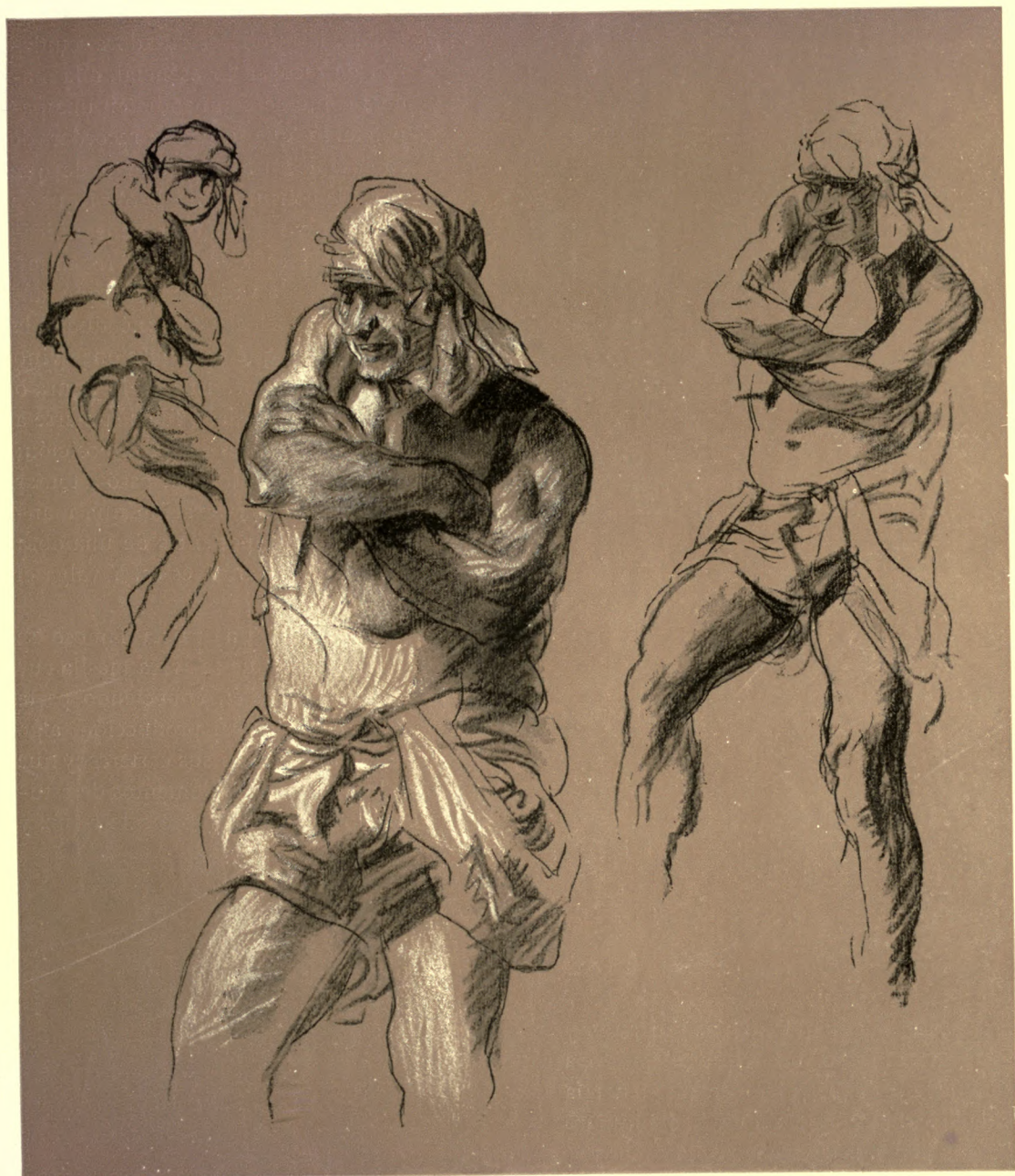
Y un estudio curioso es, cotejar esas notas íntimas con la obra para la cual después se utilizaron (1). Vese, entonces, que no siempre esas consultas preliminares ante el modelo vivo fueron aceptadas textualmente, antes muy a menudo nos encontramos con que tan sólo sirvieron de punto inicial, que el desarrollo y convivencia con otros elementos de la composición obligaron a modificar; por más que se vea en el estudio aislado la parte importante que le cupo en la solución aceptada a la postre. Ese llegarse a la vida, para ir sacando de ella, una vez concebida en bloque la obra, lo que ha de contribuir a que ésta posea aquel grado de apariencia de verdad que se requiere para no caer en el artificio y lo pueril, presta luego una libertad que permite aprovechar de la consulta lo que verdaderamente se ciñe a la impresión que se trata de causar. Se establece, si vale expre-

(1) Para ello consúltense números de *The Studio* y el libro *Frank Brangwyn*, por Walter Shaw-Sparrow.



F. BRANGWYN

ESTUDIO AL LÁPIZ



ESTUDIO DE ACTITUDES
POR F. BRANGWYN



F. BRANGWYN

DE NUEVO EN SU SITIO

sarse de esta suerte, una familiaridad entre el artista y aquellas figuras de las cuales se va documentando por separado, y ese conocimiento hace que luego sepa adaptarlas, sin perjuicio de mantener la vida particular que inquirió e inquiere del modelo. a las exigencias obligadas por la disposición escénica, que señala a cada elemento y a cada pormenor, no un valor ni expresión libres, sino la servidumbre necesaria a la consecución de un conjunto, que es lo que ha de imponerse en toda creación artística. A eso se llega, mediante el estudio particularizador, del que se acepta lo que conforme con el aspecto que a uno le interesa hacer que prevalezca.

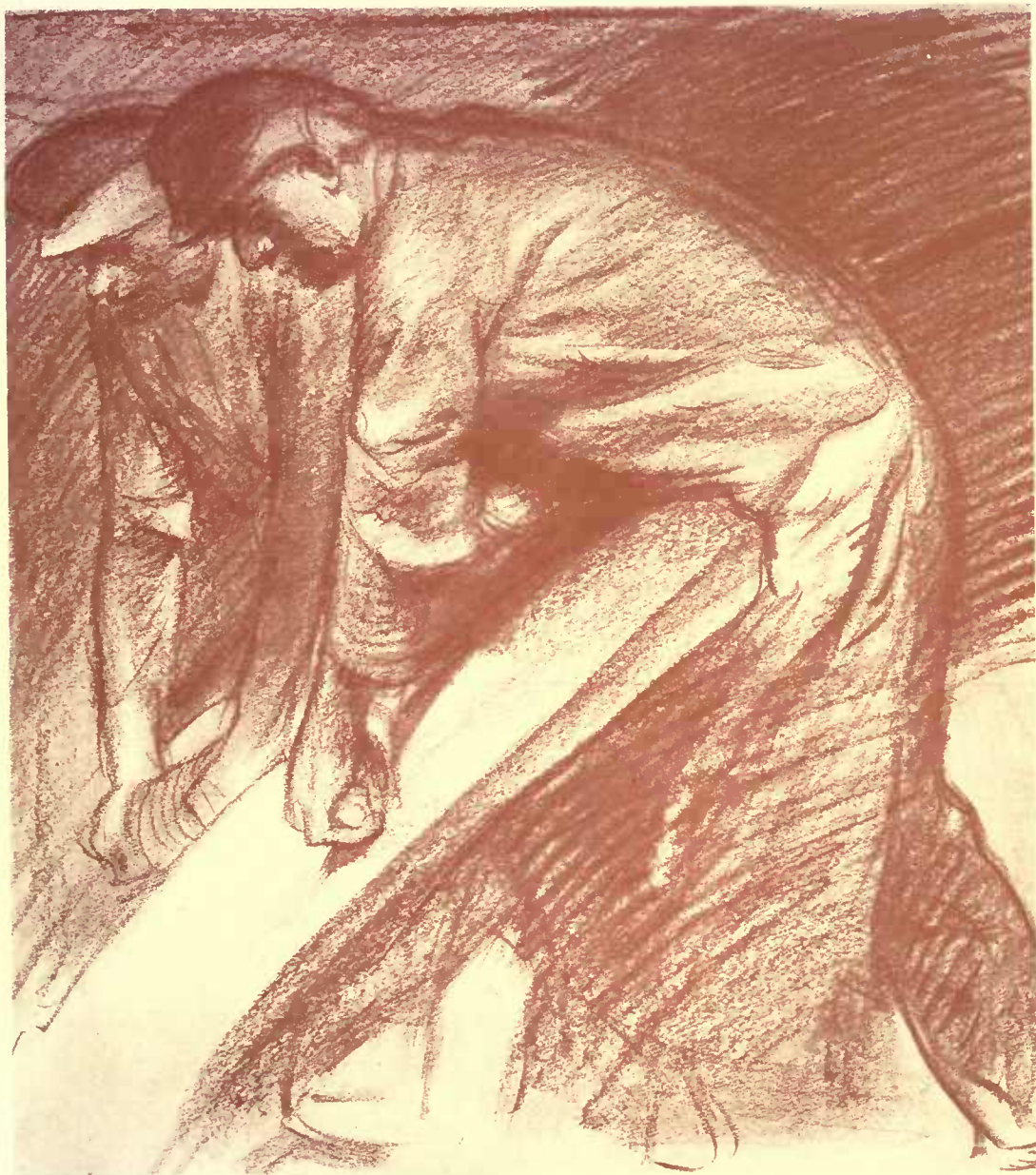
Adviértase, pues, como esos dibujos, donde la mano ágil y experimentada, y la pupila escrutadora, cuidaron de recoger lo esencial, a la manera como se compendia en una papeleta lo que interesa recordar de copiosa lectura, con objeto de que sirva de consulta para la obra que se trae entre manos, o se tiene únicamente planeada en el cerebro, muestran — queda ya indicado — qué tanteos realizó el artista, qué dudas le asaltaron y qué rectificaciones vino obligado a hacer, así que la figura o el pormenor aislado fué a sumarse a los demás factores de la composición; cuando del soliloquio, pasó a tomar parte en la conversación que mantienen los componentes de una obra en que son varios éstos. Y valga el simil.

Cuando de un artista famoso se trata, parece que se aviva más la curiosidad sobre él, conociendo parte del proceso de su producción, algo de lo que guardan sus carteras, y que es lo íntimo. sus elementos de estudio. lo que no siempre sale a luz, y



F. BRANGWYN

EL POSTULANTE



CURTIDORES, POR F. BRANGWYN

que para aquel que acierta a leer en ello constituye el caudal más elocuente del autor, ya que es donde se presenta bien declaradamente, sin hacer concesiones al gusto ajeno. En ese respecto se juzgará que no andan desencaminados quienes otorgan a los estudios preliminares realizados por los artistas, antes de acometer la obra definitiva, la importancia que en rigor entrañan para el conocimiento de su individualidad más recóndita, que no cabe falsee cuando se documenta para sí, cuando consulta el natural por cuenta propia, y, por lo tanto, muy dis-

tante de pensar en que su trabajo haya de complacer a los demás.

Por esto suponemos que los dibujos de Frank Brangwyn, que nos han dado pretexto, no sólo para hablar algo sobre ellos, sino para extendernos en consideraciones de carácter general, — quizá no del todo pertinentes, pero de disculpa sirva que se vinieron por sí solas a la punta de la pluma, — constituirán para muchos, dada la notoriedad de que entre nosotros goza este famoso artista, una fase de la labor de éste, que les gustará conocer.

MANUEL RODRÍGUEZ CODOLÁ.



F. BRANGWYN

BUENOS AMIGOS



BUENOS AMIGOS
POR F. BRANGWYN





PROF. BRUNO PAUL

COMEDOR DE CASA DE CAMPO

LOS TALLERES DE ARTES Y OFICIOS UNIDOS

HEMELINGEN (BREMEN)

A L recordar las empeñadas luchas que se libraron quince años atrás — en 1897 — en el terreno del arte industrial, compréndese que en aquella época la prensa profesional celebrase en artículos encomiásticos la fundación de los Talleres Unidos, de Munich, reputándola acto salvador y acontecimiento de trascendencia inmensa e inesperada cual pocos en el terreno del arte aplicado a la industria. La aspiración general era abolir la imitación puramente externa de los diferentes estilos históricos, y crear uno que fuese expresión adecuada al carácter de nuestra época. Casi toda una generación de jóvenes pintores y escultores se dedicó con afán a esa tarea; aunque no tardó en convencerse de que, para la solución de semejante problema, no es suficiente la fantasía desbordada de un artista para sustituir las copias de modelos

antiguos. En evitación de reincidir en el defecto de los decenios anteriores, cuando a los muebles y otros objetos de uso se les aplicaban adornos exteriores, sin tener para nada en cuenta la construcción, se hizo necesario establecer relaciones más estrechas que hasta entonces, entre el autor del proyecto y el obrero que lo había de ejecutar. En una palabra: el arte y el oficio habían de permanecer en constante e íntimo contacto. El perfecto conocimiento de la técnica y de sus límites, del modo particular de trabajar cada material y el dominio de la construcción, sin relegar a último término la utilidad práctica y las necesidades del público, fueron reconocidos como la única base sana, sobre la cual podían desarrollarse formas vitales e independientes de las conocidas.

Y estas bases fueron las que los *Talleres*

de *Artes y Oficios unidos* trataron de ofrecer al artista. Pero para que los fundadores pudiesen cumplir íntegramente su programa, que consistía en hacer prevalecer en la casa un decorado artístico, armónico en todos los pormenores. fué menester que, además de los trabajos de ebanistería, se encargasen también del decorado de los muros, de las telas para tapizar los muebles, de las alfombras y de los aparatos de iluminación, y que se acoplasen los diferentes talleres, formando un solo organismo.

Esta idea, que encontró cumplida expresión en el nombre mismo de los *Talleres de Artes y Oficios unidos*, reviste, por lo tanto, un principio económico completamente nuevo. Al dibujante de modelos ha sustituido el

artista de ideas propias; en vez de la usual separación entre el proyectista y los talleres, se efectúa actualmente el trabajo acorde, y en lugar de especializar lo particular de los diversos oficios, éstos se han unido, a fin de efectuar trabajos desde el punto de vista artístico de conjunto.

No cabe duda de que la introducción de esta *nueva forma de producción* en la práctica de la vida económica, constituía una empresa atrevida, cuyas fases de desarrollo se siguieron con creciente interés. Afortunadamente puede decirse en el día que este ensayo alcanzó el más completo éxito, según lo comprueban la importancia y la extensión que han adquirido actualmente los susodichos talleres, la sociedad de los cuales tiene instaladas ex-



PROF. R. A. SCHROEDER

MESA Y SILLA PARA UN SALÓN



PROF. R. A. SCHROEDER

SALÓN ÍNTIMO

posiciones permanentes en todas las capitales alemanas.

La importancia de los Talleres Unidos se refleja, además, en el hecho de que la idea fundamental de esta institución ha sido aplicada también por otras empresas. Debemos hacer constar que el vocablo «talleres» se ha hecho de moda en Alemania; pero desgraciadamente se emplea, también, para empresas que para nada se rigen por los principios que esa palabra indica. La industria del mueble y la de algunos otros ramos, que, al principio, se mostraron algo reacias, acabaron por reconocer lo beneficioso del impulso que partía del nuevo arte industrial, y, a su vez, adoptaron, agradecidos, el reciente progreso. Era natural que los artistas se adhiriesen con gusto a la nueva empresa: de modo que apenas existe uno cuyo nombre no figure en los anales de los Talleres Unidos.

Entre los fundadores figuran los profesores F. A. A. Krüger, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, Martín Dülfer, Theo-

dor Fischer y el escultor Hermann Obrist.

De sus colaboradores más antiguos cabe citar a Bruno Paul, Th. Th. Heine, Schmuz Baudiss, y a doña Margarita von Brauchitsch, que actualmente dirige el taller de bordados de los Talleres Unidos; y de los más modernos, a Rudolf Alexander Schroeder, Emanuel von Seidl, P. L. Troost, T. R. Weiss, Josef Wackerle, T. Haiger, Karl Weidemeyer - Worpswede, y Karl Walser.

No se vaya a creer que, al encontrarse el capital necesario para la empresa, quedasen solucionadas todas las dificultades. No es difícil trabajar con un dibujante que comparezca puntualmente a la oficina para dibujar todo lo que pide el buen o mal gusto del público. El artista con ideas propias, en cambio, no se siente dispuesto al trabajo a horas fijas. También acontece, a veces, que su exuberante fantasía concibe cosas de muy difícil ejecución, tanto en lo que a procedimiento se refiere, como a lo que al material afecta, de



PROF. BRUNO PAUL

COMEDOR DE CASA DE CAMPO



PROF. R. A. SCHROEDER

VISTA PARCIAL DE UN SALÓN

modo que no siempre es fácil poner en concordancia las exigencias del artista con la solución que permiten la técnica y la naturaleza del material. Se imponía, a mayor abundamiento, convencer de nuevo al público acerca del valor estético de las obras artísticas. Porque, entre los caracteres que ofrece una creación nueva, se cuenta, precisamente, el de llevar ésta consigo algo que no es familiar al profano, y para cuya comprensión es menester cierta educación estética. Pero, aún así, no quedan solucionadas todavía las árduas tareas inherentes al gobierno de una empresa como la que motiva estas líneas.

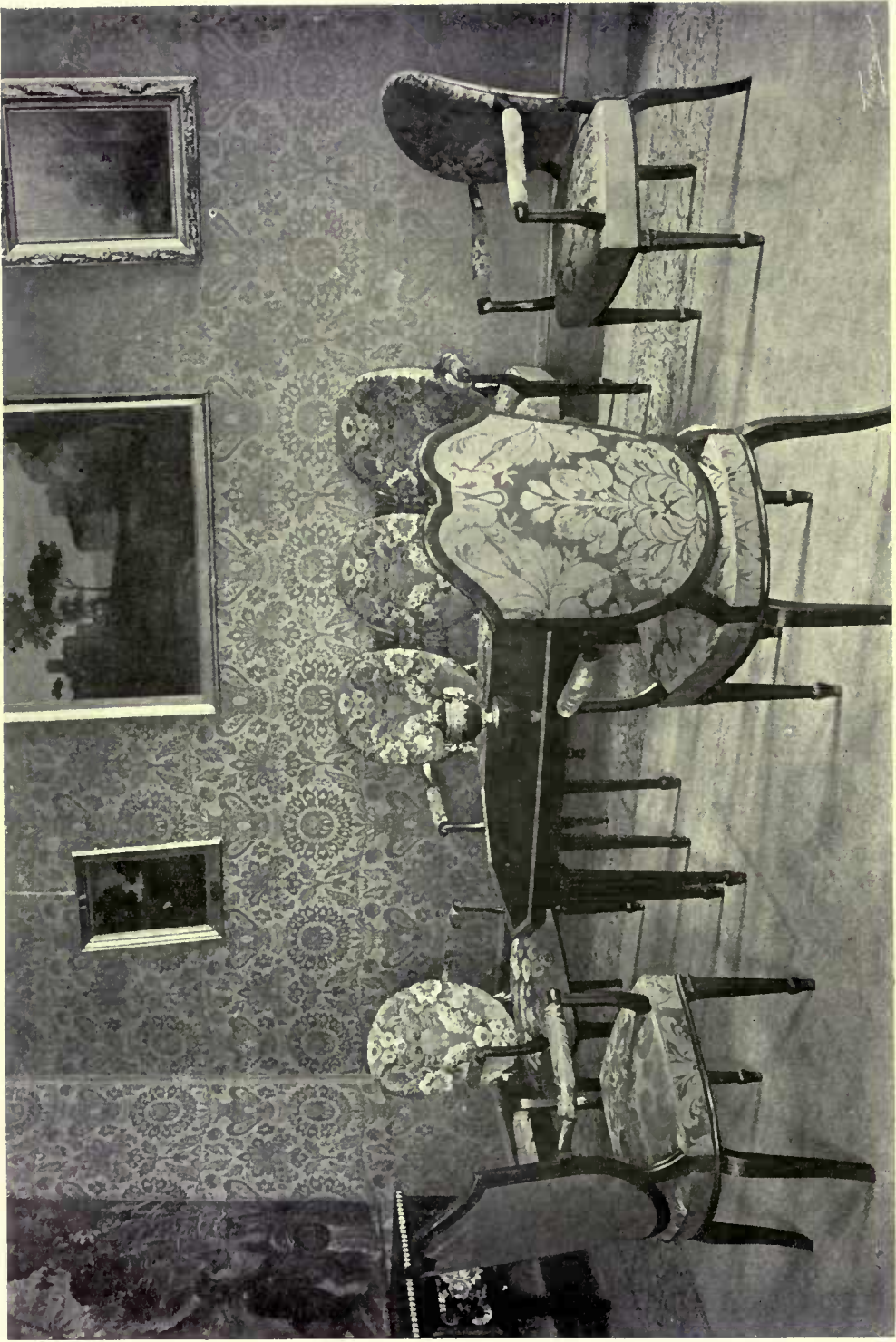
Al echar de ver el trayecto recorrido en quince años por el moderno arte industrial alemán, nos convenceremos de que no se trata de la implantación de un solo principio determinado; sino que reconoceremos que el arte decorativo alemán, aplicado al decorado de las habitaciones, ha conseguido llegar al grado en que actualmente se encuentra, merced a amplio y complejo desarrollo. Para ser viable la empresa de los Talleres Unidos, había de ir a compás con el mencionado desenvolvimiento, y así fué. Puede decirse, sin caer en exageraciones que, precisamente, en ese desarrollo, los Talleres Unidos han desempeñado hasta el presente un papel principalísimo, encaminando el arte y descubriendo sendas nuevas.

Los primeros modelos de los artistas provocan ahora cierta sonrisa de indulgencia. Pero cabe recordar aquí, que esas producciones representan la lucha de artistas sinceros que trataron de solucionar, de modo original, problemas que no habían sido aún abordados, y consideradas en tal sentido, ofrecerán más interés que otras muchas creaciones más resueltas. Uno de los principales méritos de los Talleres Unidos fué, sin duda, haber contribuido a vencer los extravíos de aquella época, enveredando en sus debidos límites la extraviada fantasía de los artistas. Estando en constante contacto con las exigencias del oficio y las necesidades prácticas de la vida moderna, reconocieron que el placer estético que inspira un objeto con uso, ha de estar basado

en su utilidad material. Comprendieron, además, que no es indispensable inventar formas originales, sino que es menester hacer resaltar la belleza del material; poner en concordancia el matiz de las maderas, de las telas, papeles y alfombras empleados en el decorado de una misma estancia; no echar al olvido las dimensiones de ésta para la construcción de los muebles, y las dimensiones de éstos calculado cada uno en relación con los demás, y, finalmente, la adaptación armónica de los pormenores a la habitación a cuyo decorado están destinados.

Al describir Julius Meier-Graefe, en el año de 1901, la instalación de la casa del señor von Heymel, en Munich, que corrió a cargo de los Talleres Unidos, según proyectos de R. A. Schroeder, dijo que habían de tenerse presentes los principios del buen gusto y del sentido común, antes que la novedad a todo trance, como lo hace suponer el prestigio de muchos artistas. En este sentido celebró Meier-Graefe aquella instalación, que denominó un «interior moderno», considerándola como solución eficaz que, probablemente, guiaría el movimiento moderno por el buen camino. En efecto, acertó. Lo que en aquella instalación llamara la atención de un modo tan poderoso, fué, precisamente, la sencillez de los medios, de la que hablamos más arriba, y que formaba contraste con los trabajos modernos hasta entonces conocidos. Durante los años siguientes se advirtió el afán de encontrar la elegancia dentro de la sencillez, con lo cual se llegó a la solución satisfactoria, relativa a nuestros muebles modernos.

Durante los primeros años, la empresa había de contentarse con el apoyo desinteresado de los artistas y de varios amigos del arte. Pero más adelante, cuando hombres de vastas miras reconocieron la importancia del nuevo arte decorativo, aplicado al decorado de las habitaciones, para toda la vida económica nacional, encontró en ellos un apoyo decidido. El primer industrial que aceptó los servicios de la novel empresa, fué el Dr. Wiegand, el director general del Lloyd alemán,



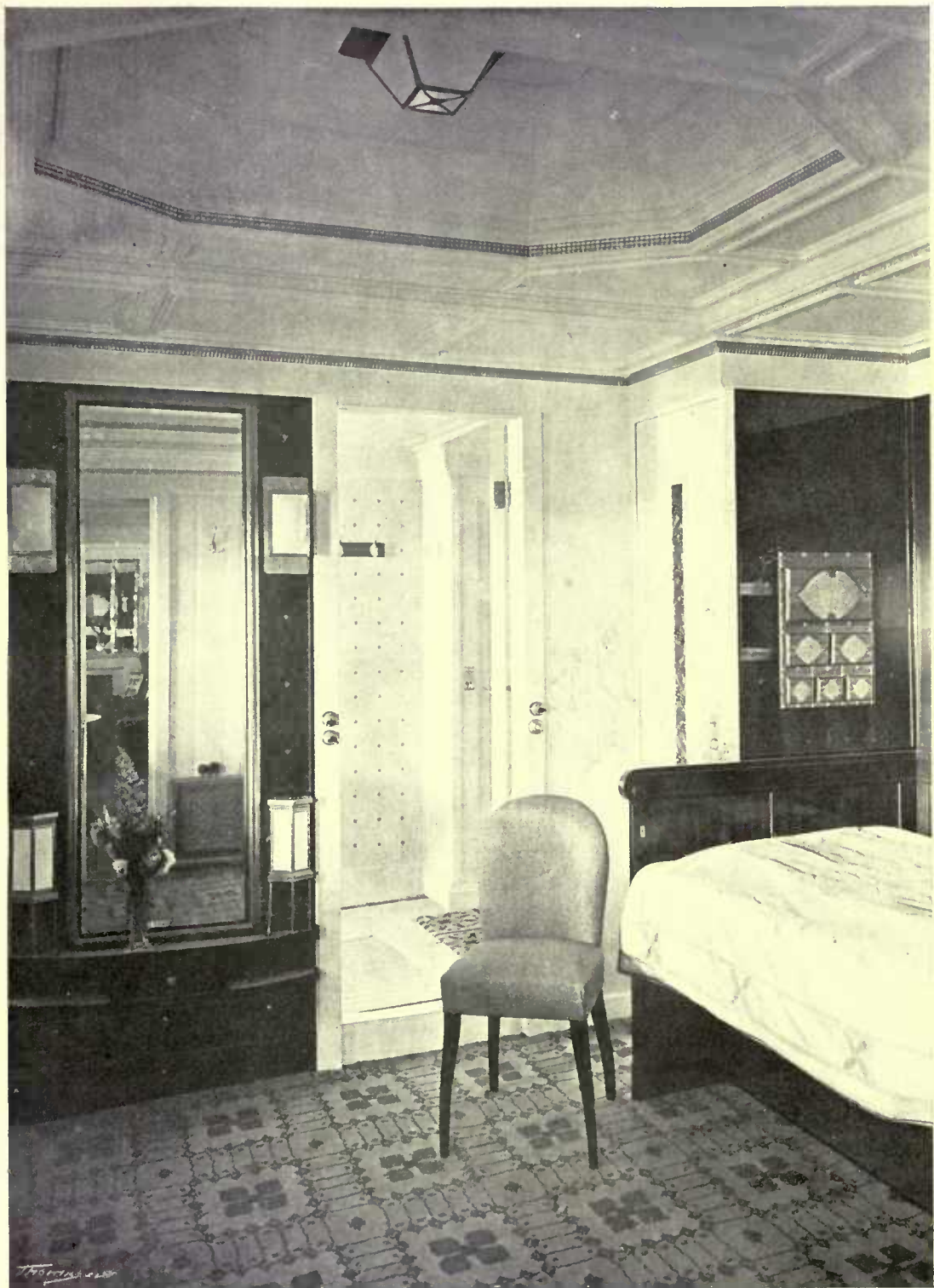
SALÓN EN EL PALACIO DEL CANCELIER DEL IMPERIO, EN BERLÍN

PROF. BRUNO PAUL



PROF. BRUNO PAUL

SALÓN-FUMADOR. VAPOR "GEORGE WASHINGTON"



PROF. F. A. O. KRÜGER

CAMAROTE DEL EMPERADOR. VAPOR "GEORGE WASHINGTON"



PROF. BRUNO PAUL

SALÓN EN EL "GEORGE WASHINGTON"

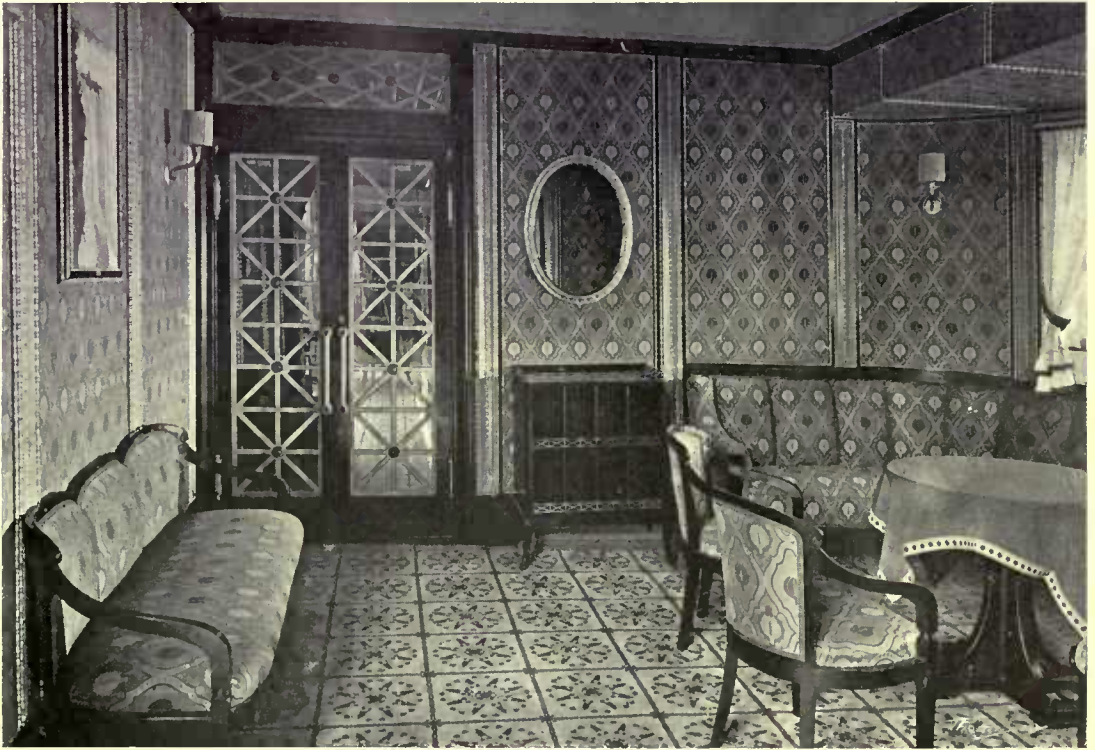
de Bremen. Su ejemplo fué seguido por muchos otros representantes de la alta industria.

Atravesando el Océano las grandes embarcaciones comerciales provistas de instalaciones en las cuales desde luego se advertía la mano de artistas, pasearon por el mundo entero la fama del nuevo arte industrial alemán. Entre las instalaciones de vapores realizadas por los Talleres Unidos, citaremos aquí las del «Pring Friedrich Wilhelm», «Kronpringessin Cecilie», «Derflinger» y «George Washington».

A parte de esa especialidad, debe ser mencionado otro ramo de la industria, al que se dedican con creciente éxito los Talleres Unidos, y es la construcción de muebles según dibujos de Bruno Paul.

Dentro del desarrollo que ha tomado el nuevo arte industrial alemán, este tipo significa un punto culminante, porque en él se condensa, hasta cierto punto, la aspiración, mencionada ya, de conseguir formas sencillas,

basadas puramente en la utilidad práctica. Todas las ventajas del arte de Bruno Paul parecen reunidas en estos muebles como en un resumen, a pesar de la parquedad de los medios empleados: el cálculo más minucioso del tamaño de cada mueble, en sí y en relación con los demás; el valor que procura dar a las propiedades peculiares y a la belleza del material empleado, y el delicado acorde de las maderas con los papeles, telas y cortinajes que adornan la estancia. La impresión armónica y el efecto que ésta produce son aumentados aún por los aparatos de iluminación, cuyo dibujo concuerda con el de los muebles. Pero en la cuestión de adornos, el artista se muestra siempre en alto grado sobrio. Por estos medios, y evitando Bruno Paul minuciosamente toda exageración en marcar su personalidad, se ha logrado que actualmente vuelva a construirse un mueblaje, independiente de los caprichos de la moda, al que no llegaremos a aborrecer, y cuyos varios ejemplares regocijarán todavía a



PROF. BRUNO PAUL

GABINETE EN EL "GEORGE WASHINGTON"

nuestros descendientes, según ocurre con el de nuestros antepasados.

Por más que con estas formas sencillas, que casi merecen el dictado de clásicas, el nuevo arte decorativo, aplicado al decorado de las habitaciones, había llegado a dar de sí cuanto era posible, es natural que el desarrollo no había de terminar forzosamente aquí. Al igual que en el arte pictórico el naturalismo llegó a ser el punto de partida para el desarrollo de diferentes tendencias, también el moderno arte industrial, al volver a adoptar las formas primitivas para los objetos de uso cotidiano, ha encontrado una base sana sobre la que pudo efectuarse la expansión, jamás soñada, de las más diversas individualidades artísticas.

La última fase del desarrollo del moderno arte decorativo demuestra, que los principios de una técnica sólida son perfectamente compatibles con el empleo de un rico adorno ornamental; que el arte del tallista, del tornero, del estucador, del pintor decorador y

demás, caben perfectamente dentro del campo del arte decorativo moderno, aplicado al decorado de la habitación, siempre y cuando un exquisito tacto artístico les prescriba la forma y les mantenga dentro de sus límites. Así en el día contamos, no sólo con el mueble utilitario, de reconocida construcción artística, sino también con el de carácter suntuario, construido bajo los mismos principios.

Entre los artistas que de este modo avanzaron, figuraron en primer término los de los Talleres Unidos. Los grabados que acompañan estas líneas, reproduciendo los vestíbulos del salón para señoras y del comedor de R. A. Schroeder, ponen de manifiesto que el arte decorativo actual es capaz de solucionar dificultades sumamente árdidas, en cuanto a suntuosidad y carácter representativo se refieren. Cuando así ocurre, los dibujos para los muebles, esculturas de madera, pinturas, telas, alfombras y aparatos de alumbrado, proceden de la mano del mismo artista. En cambio, tratándose de las estancias dirigidas por Bruno



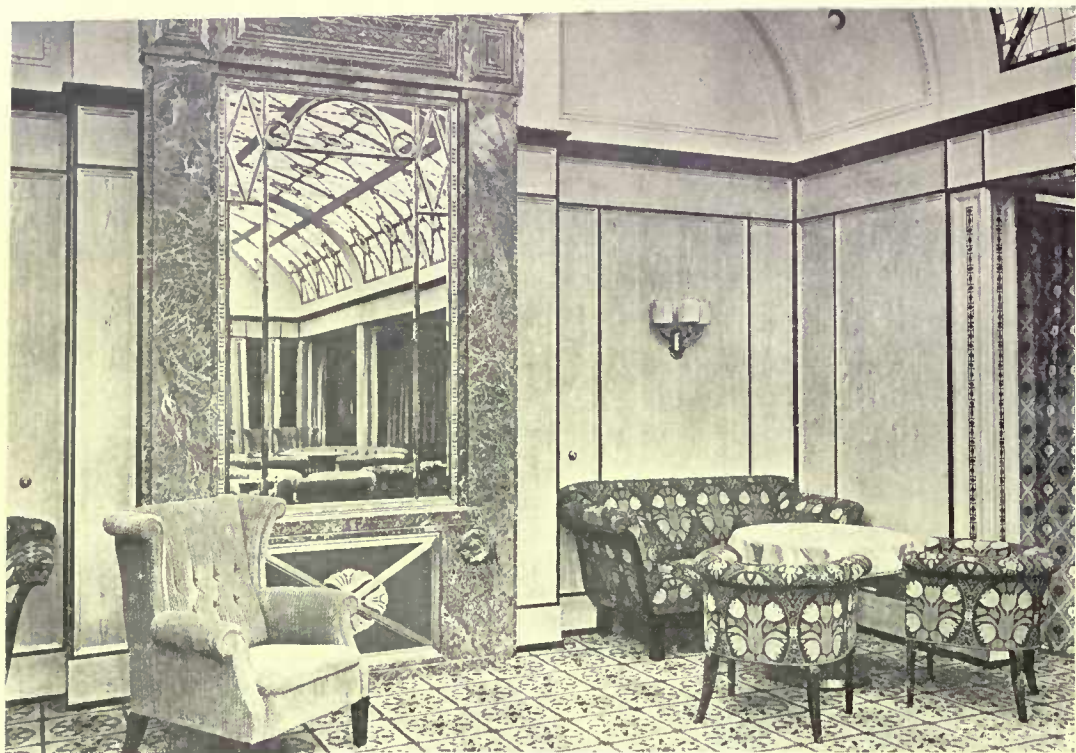
PROF. R. A. SCHROEDER

GABINETE DEL EMPERADOR EN EL "GEORGE WASHINGTON"



PROF. R. A. SCHROEDER

DECORADO DEL COMEDOR DE PRIMERA CLASE EN EL "GEORGE WASHINGTON"



PROF. BRUNO PAUL

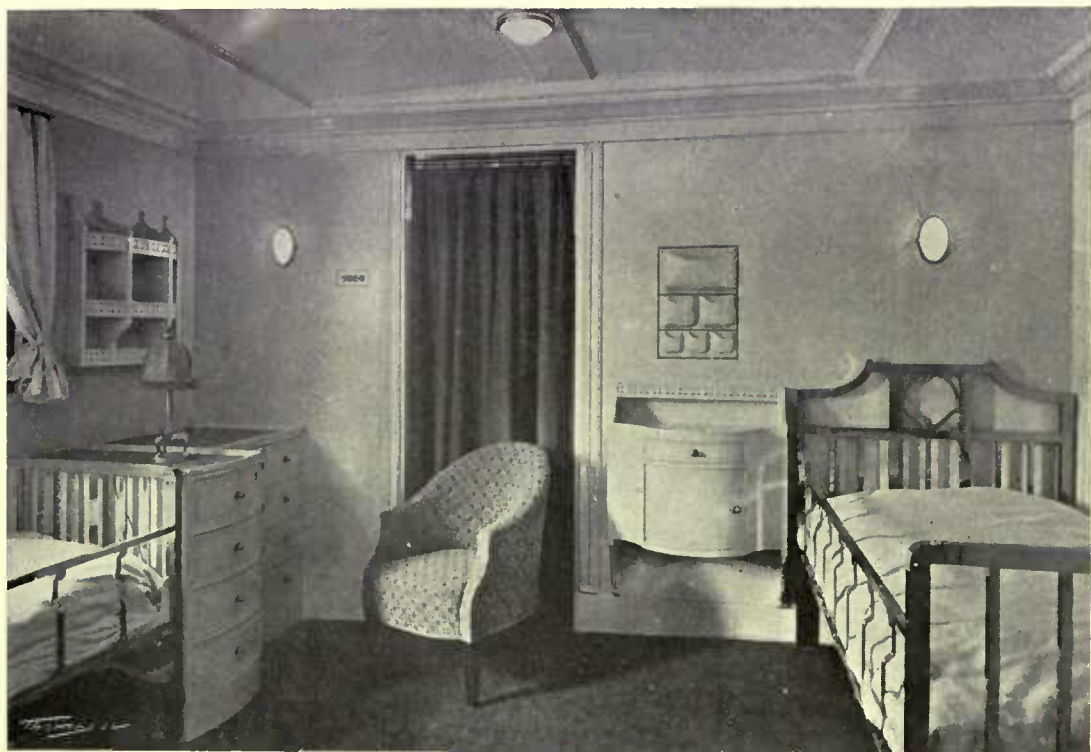
SALÓN EN EL "GEORGE WASHINGTON"

Paul, cabe observar la cooperación de un estado mayor de artistas. Bruno Paul suele dar el marco arquitectónico; y artistas como Wackerle, Weiss, Walser, Kutschmann y otros, idean el decorado plástico, las pinturas murales, el dibujo de las alfombras, las telas, etc. El trabajo común, armónico, de semejante grupo de artistas, representa una novedad tan completa, como extraordinariamente interesante. Antes se creía que una habitación había de producir un efecto armónico, sólo cuando cada uno de los objetos salía de la mano del mismo artista; pero la circunstancia antes mencionada, demuestra que la impresión armónica puede también conseguirse con la cooperación de varios artistas, sin que ninguno de éstos sacrifique su independencia y su personalidad.

Otra observación se impone, al juzgar de las últimas creaciones de los mencionados artistas, y es el empleo de las formas de estilos históricos con amplitud. Sabido es que el movimiento de que hablamos, se inició para

combatir la imitación inconsciente de los estilos antiguos. El no iniciado podría suponer que con esto nuestros artistas han renunciado a un valioso principio artístico. Pero esto sería una opinión errónea, y asimismo demostraría falta de comprensión y hasta malevolencia querer poner a la misma altura las producciones modernas y los tan combatidos muebles de época, tan en boga durante los años ochenta y noventa del siglo XIX. Existe una enorme diferencia entre el hecho de copiar, por ejemplo, la fachada de un palacio italiano, y, guiándose por este motivo, aplicar, de un modo puramente exterior, esta fachada a un armario moderno; y el de que un artista, tomando por punto de partida las necesidades del día y las pretensiones de los procedimientos modernos, logre adaptar a ello las formas conocidas ya, encontrando así una solución del todo original.

Después de haber purificado el estilo para nuestros muebles, empleando formas basadas únicamente en las leyes de la técnica y de la



PROF. BRUNO PAUL

CAMAROTE DEL EMPERADOR EN EL "DERFLINGER"

utilidad, no puede considerarse como peligroso el empleo de ciertos elementos de estilos antiguos, especialmente cuando lo que se combatió, no fueron estos estilos en sí, sino su empleo abusivo. La inspiración en los estilos históricos no ha de servir jamás para encubrir la falta de inventiva: ni debe conducir a la adulteración, en cuanto a material y construcción concierne.

Además, no debe echarse en olvido una consideración. ¿Es posible y permitido pasar en silencio, ante el rico tesoro de formas hermosísimas producidas en siglos anteriores? Más aún: adaptando para nuestros fines lo antiguo que nos parece a propósito para ello, ¿no es por qué reconocemos que encierra principios necesarios para conseguir un sano desarrollo? Apenas habrá quien sepa distraerse al encanto de la cultura antigua al contemplar las creaciones de R. A. Schroeder.

Estas comprueban que el amplio conocimiento de la buena tradición no está reñido con la actividad creadora original.

Con esto no queremos decir, sin embargo, que este es el único camino que conduce hacia el fin anhelado. Los trabajos de van der Velde — nos referimos a la interesante construcción de la casa Osthaus, en Hagen (Westfalia) — las creaciones de August Endell, en Berlín, y de Bernhard Pankok demuestran que existen posibilidades ilimitadas para proseguir el desarrollo ulterior.

Un afamado analista de arte, de Berlín, dijo hace poco, refiriéndose a la arquitectura moderna, que para conseguir el estilo nacional único, de nuestra época, faltaba «ver único». Nosotros no podemos suscribir esta queja, y más pronto abrigamos la esperanza de que en siglos venideros, se considere como el «estilo de nuestra época» (si es que de ello se llega a hablar) la feliz expansión de gran número de individualidades artísticas, tan variadas como importantes.

Para terminar: volvamos a lanzar una mirada a los principios del movimiento, cuya historia, como hemos tratado de demostrar,

no solamente se refleja en la historia de los Talleres Unidos, sino que en gran parte se halla identificada con ella.

No fueron solamente artistas alemanes quienes, a mediados del último decenio del siglo anterior, se dedicaron al resurgimiento del arte industrial moderno. Sabido es que el movimiento partió de Inglaterra. Uno de los artistas de talento más vigoroso y original fué un belga. En casi todos los países europeos, — Francia, Italia, Rusia y los reinos escandinavos — hubo artistas de talento que abo-

garon por el arte nuevo. Sin embargo, es Alemania el país actualmente considerado como verdadero propagador del nuevo arte industrial aplicado a la decoración de la casa. Es cierto que en Alemania han abundado los talentos; pero no es rebajar el mérito de los artistas, el hacer constar que parte de sus éxitos corresponde al espíritu de empresa y a la habilidad comercial germánicas, que supieron crear y dirigir una organización, como esa a que nos hemos venido refiriendo en este artículo.

DR. HERMANN POST.

ECOS ARTISTICOS

HOMENAJE A ZULOAGA. — En Eibar se acaba de celebrar el triunfo obtenido por ese artista español en la exposición internacional de arte de Roma. Desde el tren acompañáronle a las Casas Consistoriales, el Ayuntamiento en corporación y veintiuna sociedades de recreo y polítics. El pueblo, que se echó a la calle, no cesó de vitorear al pintor. Desde el Ayuntamiento fué el artista al hospital civil.

Luego se efectuó un banquete, al que concurrió crecido número de comensales. Entre éstos, y ocupando sitio preferente junto al festejado, estaba el primer profesor de dibujo de Zuloaga, el octogenario don Fausto Mendizábal.

Al terminar el banquete, lo agradeció Zuloaga, leyendo unas cuartillas en que expresaba su emoción y alegría por las distinciones de que era objeto. Seguidamente se le hizo entrega de un album con más de ocho mil firmas.

Por la noche le obsequió el Ayuntamiento con otro banquete, de carácter oficial.

AURELIANO DE BERUETE. — Ha fallecido en Madrid ese artista y crítico de arte. Más adelante *MUSEUM* le dedicará el homenaje a que es acreedor. Por ello nos limitamos hoy a deplorar su muerte.

LAS HABITACIONES DE FELIPE II EN EL ESCORIAL. — En el Palacio del Real Sitio de San Lorenzo se está efectuando, por iniciativa del Rey, una interesante obra.

Trátase de la reconstitución de las habitaciones que fueron del fundador del Monasterio de El Escorial.

Mediante diversas obras literarias, y Memorias y crónicas, se ha llegado a tener completa idea de las habitaciones que ocuparon Felipe II y su hija

la Infanta Isabel, así como de los principales muebles que las decoraban, y colocación de los mismos.

Y reuniendo estos muebles, cuadros, estatuas y demás elementos decorativos, que se hallaban repartidos por los Reales Palacios, se van reconstruyendo poco a poco dichas habitaciones.

Ocupan la parte del Monasterio conocida vulgarmente con el nombre de «Mango de la parrilla», y se están reconstruyendo con absoluta fidelidad histórica, bajo la competente dirección del conservador de la Real Armería, señor Florit.

La iniciativa del Rey estará muy en breve realizada, y constituirá, al par que un homenaje a la memoria del fundador del soberbio Monasterio, un curioso e instructivo recuerdo de uno de los más interesantes períodos del siglo xvi.

Esta interesantísima obra de reconstrucción histórica y artística, como otras muchas de que nos hemos ocupado, demuestra el amor de don Alfonso XIII a las glorias nacionales y al arte.

DE LA EXPOSICIÓN DE ROMA. — El pintor Hermenegildo Anglada ha rechazado el premio de diez mil francos que se le otorgó en la Exposición de Roma, y funda la renuncia en que no se ha cumplido el reglamento ni en la constitución del jurado ni en la concesión de las recompensas. A ello ha objetado el presidente del jurado que las modificaciones hechas en la constitución del jurado, se realizaron con el consentimiento de los comisarios extranjeros, y que si no se ha concedido el premio de cincuenta mil francos, es a causa de que el jurado no creyó que hubiese obra alguna que mereciera tan crecida suma, por lo que decidió dividirla en premios de diez mil francos, a lo cual no venía, sin embargo, obligado.



PROF. BRUNO PAUL

SALA DE FUMAR



PROF. BRUNO PAUL

SALA DE FUMAR



A. CARDUNETS

TOLEDO

ARTE SUIZO. — En abril próximo se celebrará en Bale una exposición histórica del Arte en Suiza. Los coleccionistas más importantes han ofrecido su concurso.

MANUSCRITOS Y PINTURAS ORIENTALES. — En breve cabrá estudiar en el Museo del Louvre, donde serán expuestos, preciosos manuscritos y pinturas antiguas del Extremo-Oriente, traídos por el joven explorador M. Pelliol.

CONGRESO ARQUEOLÓGICO. — Del 9 al 16 de octubre del año actual, tendrá efecto en Roma un congreso arqueológico. Los dos anteriores se celebraron, respectivamente, en Atenas y en el Cairo.

ARTE INDUSTRIAL GRIEGO Y ROMANO. — La Academia de Bellas Artes y de Ciencias, de Rotterdam, ha organizado una exposición de artes aplicadas, de la antigüedad griega y romana.

INICIATIVA PLAUSIBLE. — En París se está celebrando una exposición de dibujos originales del artista español Daniel Urrabieta y Vierge, el famoso ilustrador de *Don Pablo de Segovia* y de *Don Quijote*.

EXPOSICIÓN EN PUERTA. — La Sociedad de los Amigos y Cultivadores de las Bellas Artes celebrará el año actual, en Roma, la 81 Exposición Internacional de Bellas Artes. Conforme las disposiciones testamentarias del Prof. Müller, la embajada de Alemania en la capital italiana empleará la suma de doce mil liras en la adquisición de una o más obras, que en el próximo certamen corresponde sean de pintura y originales de artistas tudescos.

TUMBAS ETRUSCAS. — En Perugia, al procederse a trabajos para convertirse en hospital un antiguo convento, han sido halladas, a poca profundidad del suelo, varias tumbas etruscas.

MUSEO CERNUSCHI. — Ha sido inaugurada en él una exposición de armaduras japonesas, constituida especialmente por la colección del Dr. Mène.

LOS PENSIONADOS EN ROMA. — Han sido remitidas a Madrid las obras de los pensionados en Roma de la Real Academia de San Fernando, cuya lista de autores y asuntos es la siguiente:

Capuz. — Un estudio en yeso, de tamaño doble del natural, representando a «Paolo y Francesca».

Oroz. — Un retrato al aguafuerte y dos dibujos al carbón, de los que el primero es una reproduc-



A. CARDUNETS

TOLEDO



ERNESTO VALLÉS

DE LA HUERTA

ción de «La Noche», de Miguel Angel, y el segundo, un relieve antiguo de «Las Tres Gracias», de Canova.

Labrada. — Una copia de un retrato del Tiziano.

Nogué. — Un tríptico, formado por unas vistas del «Foro Romano», del «Palatino» y del «Puente roto».

Huerta. — Un autorrelieve que consta de dos figuras desnudas (un hombre y una mujer), y que titula «Naturaleza».

Anasagasti. — Proyecto de restauración de los «Templos de Vesta» y de la «Fortuna varonil».

Y Landazábal y Arenal (composiciones).— Diferentes trabajos musicales.

Finalmente, el pensionado de primer año señor Tuset, está pintando un tríptico que se titulará «El baño», y será remitido a Madrid en Marzo próximo, según marca el reglamento.

—

SOBRE LA RESTAURACIÓN DE UN CUADRO DE MURILLO, EN SEVILLA. — En cumplimiento de una orden de la Real Academia de San Fernando, se

ha reunido la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, para examinar la restauración hecha por el artista sevillano señor Mattoni, en el cuadro de Murillo, conocido por la *Concepción niña*.

He aquí el dictamen de la Academia:

«En la ciudad de Sevilla, a veinticinco de Diciembre de mil novecientos once, constituidos en el salón principal del Museo Provincial de Pinturas, dependiente de esta Real Academia de Bellas Artes, en cumplimiento del acuerdo de la misma en la sesión celebrada la noche del día anterior, los señores académicos que suscriben, pertenecientes a su sección de pintura, para dictaminar acerca de la limpieza llevada a cabo por el académico señor Mattoni del cuadro de Bartolomé Esteban Murillo, que es conocido vulgarmente por la *Concepción niña*, existente en dicho Museo, declaran:

Primero: Que la única operación hecha en el cuadro por dicho señor Mattoni, ha sido una ligera limpieza, de la que, a nuestro juicio, estaba muy necesitado, y que sin destruir nada, ni dañar en absoluto la obra, ni quitarle su patina, antes bien, ha dado por resultado el despojo de toda suciedad

que le perjudicaba, dejándonos ver en toda su brillantez la frescura de su primitivo color.

Segundo: Al ser despojado el cuadro de la suciedad que lo encubría, nos revela en la ocasión presente torpes retoques producidos en otras épocas.

Tercero: Por lo manifestado, aseguramos que no se han producido en el cuadro retoques ni pinceladas en la actual limpieza.

Lo que tenemos el honor de certificar y hacer constar en cumplimiento del mandato recibido de la Real Academia. — *Gonzalo Bilbao, José Muñoz Estévez, José Rico Cejudo, José García Ramos.*»

—
EL TESORO DE CORINTO. — En la Academia de Inscripciones, de París, M. Collignon ha leído una carta de M. Emilio Bourget, quien manifiesta que ha descubierto el tesoro de Corinto.

—
RODIN EN INGLATERRA. — Ha sido adquirida por el gobierno inglés, a fin de colocarla en una plaza pública, una de las dos réplicas de los *Burgueses de Calais*, de Augusto Rodin.

—
FELIX ZIEM. — Ha fallecido ultimamente este artista que había gozado de boga inmensa. Sus cuadros representando, con colores placenteros, vistas de Venecia y Constantinopla, hubo un tiempo que eran disputados. También pintó, durante

una época, paisajes de Holanda; pero volvió, luego, a los temas preferidos del público. Había nacido en Beaune el año de 1821.

Los estudios que ha dejado parece que serán distribuidos entre varios museos, principalmente entre los de Dijon, de Beaune, de Niza y de Marsella.

—
DOS RETRATOS DE TICIANO. — Los negociantes en cuadros MM. Agnew han adquirido los dos hermosos retratos originales de Ticiano que pertenecieron a la colección del pintor alemán Lenbach.

Uno de ellos es el retrato de Felipe II, que había formado parte de la colección Habich, de Cassel; el otro el de Francisco I, que procedía de Giustiniani, de Padua. Este es análogo al que posee el Museo del Louvre, con la diferencia de que el representado aparece con la cabeza descubierta.

—
EL RETABLO Y LA IMÁGEN PERTENECIENTES A SAN PEDRO EL VIEJO DE HUESCA. — El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, don Amalio Gimeno, ha dictado, con muy buen acuerdo, una Real orden, dirigida a la Dirección general de lo Contencioso, a fin de que el abogado del Estado entable la nulidad de la venta del retablo y de la imagen pertenecientes a la capilla de San Pedro el Viejo, de Huesca.



ERNESTO VALLS

ENTRE FLORES



F. MESTRES

VILABERTRÁN

LA PINTURA DE FELIX MESTRES

ES realmente consolador en estos tiempos que haya quién consagre sus energías todas al cultivo del arte tal como lo entendieron los maestros consagrados por la posteridad, que procuraban ántes de coger un pincel, tener un completo dominio de la línea, del claro oscuro y de la perspectiva.

Un solo objetivo parece perseguir nuestra pléyade de jóvenes pintores: la originalidad; para llegar a ella, hemos visto con dolor que algunos violentaban su temperamento, sin notar que la originalidad, mejor dicho, la personalidad, la lleva en sí aquel que realmente la posee, y no la dan ni el esfuerzo, ni la audacia, ni la rebeldía: solo el estudio sólido y constante puede pulir, afinar y perfeccionar un temperamento, abriéndole de par en par todas las escuelas, para que entre

por la puerta principal en aquella que mejor se adapte á sus facultades y a sus aptitudes.

Félix Mestres, pintor joven y laborioso, no se ha dejado arrastrar del todo por la corriente del impresionismo, y así sus exposiciones respiran una gran serenidad y ofrecen un equilibrio encantador, apreciadas en conjunto. El artista siente hondamente el colorismo y ama la mancha, que vibra a la luz, pero, no por ello deja de buscar la forma, aún en los trabajos más sencillos; así, hasta en el apunte de mayor simplicidad que nos ofrece, el trazo es seguro, y la nota de color, justa y precisa, no discrepa lo más mínimo de las proporciones que le corresponden por el momento en que la trasladó al lienzo o a la tabla, lo cual nos presenta a Félix Mestres como un pintor ingénuo y consciente, que

ama la verdad y que nos la ofrece francamente, tal como él la ha visto al través de su temperamento, que tal es la misión de todo artista honrado.

Y esa honradez que tenemos el derecho de exigir a cuantos cultivan el arte en sus diversas manifestaciones, es una de las características más hermosas de Félix Mestre, cuya reciente exposición celebrada en el «Salón Parés» puede señalarse con piedra blanca en los anales de la pintura catalana.

* * *

Si tuviéramos que clasificar el temperamento artístico de Félix Mestre, diríamos que es un clásico hondamente influido por el modernismo sano y vigoroso, pues si bien parece un academista por el amor con que perfila, modela y compone las figuras, resulta un colorista excelente por el vigor y la soltura con que pone el color sobre la tela.

Examinad sus rápidas impresiones de paisaje tomadas al pastel con un garbo particularísimo, y veréis resplandecer en todas ellas al pintor colorista que busca la rápida visión del conjunto, y procura sujetarla a toda prisa ántes que se altere la brillante nota de color que ha herido su retina. Pero, contemplad luego una figura cualquiera de Félix Mestre, y

hacedla objeto de un análisis detallado: poco tardaréis en descubrir la labor delicada del artista que ha estudiado hondamente el modelo; en la naturalidad de la *pose*, en la justa proporción de las partes y en la sobriedad con que ha resuelto los detalles secundarios, descubriréis un pintor que tiene tanto

dominio del cuerpo humano como de sí mismo.

Y, precisamente, de ese doble dominio, producto de una gran ductilidad, emanan aquel equilibrio y aquella grata serenidad de sus notables exposiciones, que hemos señalado como particularísima al comienzo de estas líneas.

Aun que le hallamos feliz en sus brillantes notas de paisaje, mejor dicho, en sus paisajes encerrados en el reducido espacio de un pequeño marco cual una fotografía colorida, no nos gusta tanto como en la figura, porque juzgamos que es la figura el fuerte de Félix Mestre. Sus telas «El Primer Fill» e «Interior» son suaves y harmónicas: descúbrese en ellas una completa com-



F. MESTRE

CASTILLO DE GRANERA

penetración del fondo y la forma lograda sin violencia alguna: el dibujo es perfecto, la composición severa y el color se halla colocado con una seguridad digna de encomio y con una parquedad que solo puede producir efectos hermosos y

justos, cuando se posee tan completo dominio del mecanismo.

Y aquí de la doble personalidad clásico-colorista, por no decir impresionista, que en Félix Mestres hemos señalado; doble personalidad que se denuncia también en sus re-

los fondos hallaréis sus trazos seguros y vigorosos si os aproximáis a la obra; mas, alejados breves pasos y la figura se modelará rápidamente por sí misma; adquirirán las carnes las suavidades de entonación que les corresponden, y tomarán calidad las telas de los vesti-



F. MESTRES

VALLE DE RIELLS

tratos al pastel, hechos con singular donaire, sin apelar a las socorridas suavidades de modelado, tan fáciles de lograr en este agradecido procedimiento pictórico, al que tan dados eran nuestros abuelos.

Félix Mestres trata el pastel con valentía, a la moderna: cuando retrata al pastel dibuja tan solo, y en los rostros y en las ropas y en

dos y los objetos todos. Prueba inequívoca de que el artista conoce el valor de los colores y sabe colocar fácilmente y sin vacilaciones cada cosa en su correspondiente lugar. Los retratos de su esposa, del niño J. T., de la señorita E. S. y del señor C. V. C., son pruebas inequívocas de lo que venimos diciendo, particularmente el último, tratado

con una desenvoltura que revela la mano de un maestro avezado a emplear los colores a su antojo.

Siguen en importancia a los retratos al pastel que Félix Mestres nos ha dado a conocer en su última exposición, sus cuadros al óleo, en los cuales es donde mejor puede apreciarse la personalidad artística del pintor: esos cuadros pagan, exceptuando uno, el titulado «Diumenge de Rams», un tributo cabal al clasicismo, por la factura y por la entonación, y recuerdan las pinturas de nuestros maestros españoles que formaron escuela y que llenan las salas del Museo del Prado. El de su hermano y de un modo especial, el del arquitecto señor Sagnier, son obras perfectas en su género; el artista ha logrado hacer más que una representación plástica de las personas retratadas; ha alcanzado infundir a ambas figuras carácter y vida, que tal es el secreto de los pintores retratistas. No basta que la fisonomía resplandezca en un retrato para que este pueda reputarse perfecto; es necesario en nuestros días, que la

psicología domine y subyugue a aquella. El infundir a un retrato un destello espiritual del modelo, siempre se considerará como una victoria artística, y por haber alcanzado esta victoria repetidas veces, han pasado a la posteridad muchos maestros de la pintura.

* * *

Y, vamos ahora a hablar de la obra más trascendental de la exposición de Félix Mestres, por el tamaño, por la importancia de la



F. MESTRES

CASTELL-CIR

composición y por los arrestos que con ella demuestra tener el pintor. Se trata del cuadro «Diumenge de Rams», en el cual nos ofrece un grupo formado por unos muchachos, una niña, una señora y una muchacha, a pleno sol, de regreso del acto de la bendición de las palmas.

Solo un pintor eminentemente colorista podía haber emprendido una obra tan atrevida por las dificultades técnicas que ofrece; pero un pintor únicamente colorista hubiera

acabado por perder la noción de la forma ante los problemas a resolver en cada reflejo de sol al herir el amarillo de las palmas, el azul oscuro de los trajes de los niños, el blanco delantal de la muchacha, el vestido floreado de la señora y el rosado de la niña; la orgía de tonalidades era bastante a desvanecer una fantasía meramente impresionista, pero por fortuna, tras el enamorado del color aparecía sin cesar el académico, que componía friamente cada figura, cada miembro.

La lucha entre el color y la forma debió ser terrible para el pintor; el sol, un sol caliente de primavera, avanzaría lentamente en su camino, cambiando a cada paso los efectos de luz y sombra en los cuerpos del grupo, y en el fondo del cuadro, y los reflejos que arrancara al lienzo, a las sedas, a los paños y a las palmas; el colorista fijaría rápidamente la brillante mancha allí donde apareciera, sin parar mientes en otra cosa, al par que el clásico procuraría que quedasen en su lugar, en el único que les correspondía, línea, color y contor-



F. MESTRES

ENTRADA AL PARQUE GÜELL



SAN QUIRICO SAFAJA, POR F. MESTRES



CASTELLTERSOL, POR F. MESTRES

no. Gracias a esa lucha titánica que podía sostener Félix Mestres por su doble temperamento, la obra pudo llegar a buen término, y acabar por ser una tela vigorosa, una de esas telas que bastan por sí solas para dar la ejecutoria a un artista, presentándole como un pintor que se siente con sobradas fuerzas para trocar la paz y el sosiego de su taller por la pintura valiente al aire libre y a pleno sol meridional.

Esa es innegablemente la pintura más vigorosa de Félix Mestres, pero no la más feliz: el combate que ha sostenido consigo mismo al pintarla y las inmensas dificultades que se ha visto obligado a vencer a cada momento, han restado sentimiento a la obra, pues por esta vez, a juicio nuestro, la plasticidad ha vencido a la espiritualidad.

«Diumenge de Rams», no obstante, resultará hermoso a los que se paguen del mágico efecto del conjunto, porque lo produce realmente sorprendente por la realidad del tema y la brillantez del colorido, y lo estimarán como obra de fuerza los inteligentes capaces de comprender el calvario porque hubo de pasar el pintor para dar feliz término a su concepción: los

únicos que podrán ponerle algún reparo, serán los pocos espíritus cultísimos que quieren aspirar en toda producción artística el delicado perfume que solo puede emanar del sentimiento.

* * *

Nosotros, que reconocemos excepcionales dotes de colorista a Félix Mestres, le amamos sin embargo más en sus interiores de luz remisa, de tonalidades suavemente harmónicas; y si bien le aplaudimos con entusiasmo por su «Diumenge de Rams», obra que reputamos de una gran potencialidad pictórica, le veneramos respetuosamente cuando nos brinda lienzos tan sentidos, tan felices y tan in-

genuos como «El Primer fill» y le rendimos el debido culto ante la nobleza con que pinta retratos como el del arquitecto señor Sagnier y el de su hermano Martín.

Será porque, dotados como el excelente pintor de un doble temperamento, tenemos como él más de clásico que de modernista, y no podemos sustraernos a las profundas impresiones que recibió nuestro espíritu allá en la juventud, cuando nos deleitábamos con la



F. MESTRES

RETRATO DE DON C. V. Y O.

fe de un adolescente, en la contemplación de las pinturas académicas, en la lectura de nuestros clásicos de la literatura, y en las melodías de los grandes maestros sinfónicos.

Por algo pertenecemos a una misma generación; a la generación que precedió a esa

gías y de una completa presencia de ánimo, para mantenernos en el justo medio que la lógica y la razón reclaman.

Los espíritus fuertes y compenetrados de su propio valer, son los señalados a marcar la línea divisoria entre la vieja y la novísima



F. MESTRES

EL BESO

pléyade de generosos y entusiastas revolucionarios de las artes y de las letras, que forman una avalancha formidable, por algo nos sentimos solicitados por dos corrientes contrarias, y necesitamos de todas nuestras ener-

escuela de pintura que se quiere consagrar, pues del academismo frío, mecánico y rigorista, al impresionismo febril y obcecado, media una distancia inmensa que solo pueden apreciar aquellos artistas conscientes y

reflexivos que, como Félix Mestres, saben conocer hasta donde debe llegar el academismo y lo que puede ser aceptado del impresionismo.

Nosotros, que con harta frecuencia hemos fustigado a los que predicán que el temperamento y la intuición lo son todo en pintura, a los que se pagan de la nota de color más o menos feliz y no desean verla ajustada a la realidad, a la estructura, no podemos menos de recibir con el mayor gusto las obras de los pintores que, coloristas por temperamento e impresionistas por natural inclinación, conservan aun en el fondo de su alma el noble sentimiento de la austeridad, y buscan afanosos el medio de dar a sus obras aquella consistencia que emana, no solo de la perfección en la estructura, sino de la personalidad intangible del artista, man-



F. MESTRES

RETRATO DE
LA SEÑORA G. B.

tenida con egoísmo, como tesoro propio. Este poder de la personalidad es tan grande en arte, que por él, andando los siglos, es por lo que se otorga alta consideración a quienes lograron imponerla en sus producciones.

* * *

Hoy, ante la labor exquisita de Félix Mestres, nos atrevemos a señalarle como un maestro digno de estudio, y no decimos de imitación, porque la imitación puede des-

truir un temperamento que no sepa desprenderse a tiempo del hábito de imitar.

Félix Mestres, por su doble aspecto clásico-moderno merece ser querido y respetado por cuantos siguen paso a paso la constante evolución de la pintura en estos solemnes días de transición artística, y, especialmente, por los jóvenes, porque señala con su arte un momento de serenidad.

* * *

Triunfan la pintura y todas las artes liberales por el sentimiento de la belleza, por la inspiración, fuego sagrado que se tuvo en pasadas épocas, por favor especial de los dioses y por refinamientos sutiles del espíritu, más tarde.

Hizo surgir en la vieja Grecia el Partenón y creó la Venus de Milo; más tarde ungió con el óleo santo del misticismo, las tablas bizantinas y góticas de las iglesias, y levantó en éstas al-

tísimas naves; cobró esplendor inusitado sobre las telas, en pleno Renacimiento, y hoy, como siempre, reina en las obras de arte que son producto de un temperamento debidamente cultivado.

A través de todas las épocas y de todos los procedimientos, es posible dar con sus beneficios, y resurge, siempre, como planta inmortal, dando vida a nuevas escuelas que más tarde habrán de ceder su sitio a otras, en la constante evolución de las ideas y los



DOMINGO DE RAMOS, POR F. MESTRES



F. MESTRES

RETRATO DE LA SEÑORITA E. S.

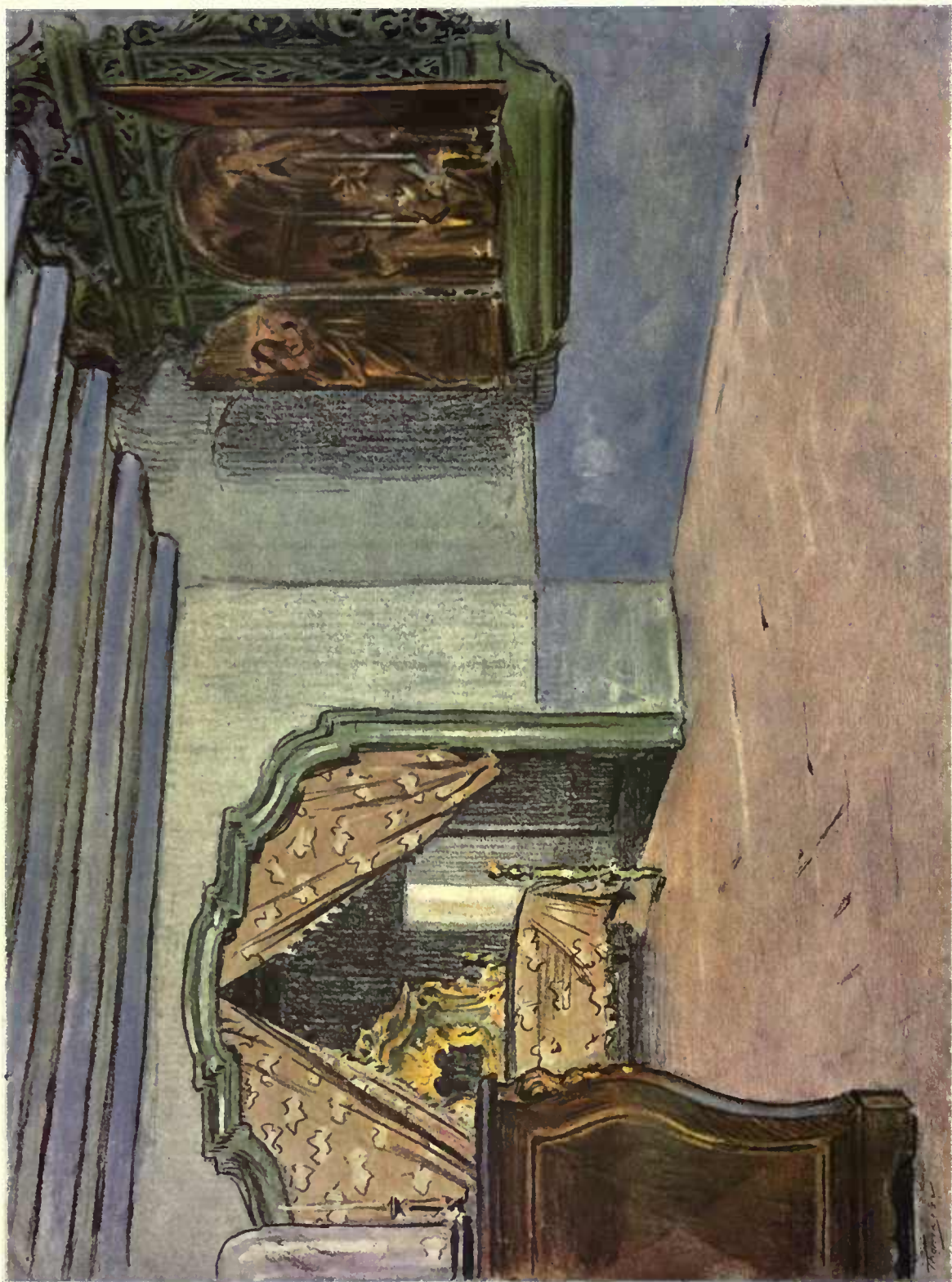
sentimientos. Por la belleza de sus obras, por dotarlas de la perfección que anhelan, es por lo que viven en constante inquietud los artistas, y con dificultad quedan satisfechos, pues entre lo que soñaron y lo que llegan a realizar, echan de ver diferencias que les convencen de cuán difícil se hace llegar a dar forma al ideal que la facultad creadora concibe; pero que no siempre la mano está sumisa a evocar de modo definitivo.

El sentimiento de la belleza lo mismo cabe sea manifestado en espléndida pintura, que en el simple perfil de un apunte lineal; mas en uno y otro caso se impone que el artista se halle bajo el poder de la emoción, instante en el cual se diría que



F. MESTRES

RETRATO DEL NIÑO F. M.



TRICHOMIA, THOMAS - BARCELONA

los pinceles se manejan con mayor facilidad y sin trabas, y que el lápiz resbala resuelto y cariñoso al concretar la forma. Cuando así ocurre, la obra nace como sin esfuerzo, y el menos perspicaz advierte en ella con que entusiasmo realizó su labor el artista. Como por ensalmo fué surgiendo la evocación a que el autor dió forma sensible.

La emoción se comunica entonces al espectador, quien percibe el encanto de lo que naciera amorosamente.

Nos hemos permitido esta digresión, fruto del rápido estudio que acabamos de hacer de la última exposición de Félix Mestres, para dar a conocer nuestra leal manera de sentir respecto al arte pictórico. — MANUEL MARINEL-LO.



F. MESTRES

RETRATO DEL ARQUITECTO DON E. SAGNIER

A PROPOSITO DEL "TEXTUS ARGENTI" DE LA CATEDRAL DE VICH

EN el Museo episcopal ausetano, en las secciones de orfebrería, llama la atención un libro de venerable aspecto fastuosamente encuadernado con tapas de plata. Es un ejemplar de los volúmenes que se utilizaban en el ceremonial litúrgico de las iglesias y catedrales, los cuales eran llevados solemnemente, presidiendo ceremoniosos cortejos eclesiásticos, por contener la palabra de Dios y ser como arca santa, que era abierta por el ministro del altar para anunciar con toda pompa al pueblo la doctrina infalible y vivificadora. Creemos que merece decirse algo de este libro de tapas de plata, que si no sobrepuja a los *capolavoros* análogos que existen en museos, bibliotecas y colecciones arqueológicas,

es, con todo, lo bastante característico y especial para ser estudiado y admirado. Pertenece a la Catedral de Vich, y, por lo que manifiestan los documentos, constituye una demostración de la persistencia de la tradición en nuestro país; un dato más para significar cómo se perpetuaron en él costumbres y tradiciones artísticas. En el día, ese inapreciable códice, si no es utilizado en la liturgia activa, conserva todavía alguna solemne prerrogativa sobre los más autorizados libros, por cuanto se emplea cada vez que un nuevo canónigo entra a formar parte del Cabildo vicense, a fin de que el prebendado preste el juramento canónico sobre el libro a que venimos refiriéndonos. Este libro, con su en-

cuadernación de plata, es obra de la segunda mitad del siglo xvi, lo que semejaría increíble, de no existir datos irrecusables que lo comprueban sin lugar a dudas, y que hemos encontrado en el archivo de la Catedral.

Pero antes expondremos algunos antecedentes. La Seo de Vich poseía ya en el siglo x un libro de rica encuadernación para el servicio del altar mayor. Un inventario del año 957, después de la muerte del obispo Uladimiro, habla ya de «*texto I*» (1). En los comienzos del siglo xiii, una relación de las joyas pertenecientes al mentado altar da noticia de «*duo textus argenti*» (2). El inventario de la Catedral, correspondiente al año de 1343, cita «*Item textus evangeliorum cum cohoperis dargent*», y el de 1360 da pormenores «*de un evangelister de pergamins ab cubertes dargent, et IIII tancadors tots dargent, sobraurades e istoriades, lo qual digueren que dona en bernal de Lerc, ça a tras al dit sen Pere. Item al tro evangelister ab cubertes dargent. Item al tro evangelister entich ab cubertes dargent*» (3).

Por allá el año de 1480 uno de estos tres volúmenes fué rehecho, ya que consta que entonces se gastaron cincuenta y cinco

(1) Jaime Villanueva: *Viaje Literario*, tomo VI, apéndice XIV.

(2) Archivo Capitular de Vich: *Liber Dotationum*, fol. CLII.

(3) Id. id. Anuario de Tesorería: inventarios. El canónigo Bernat de Lers falleció en 1343.

florines, equivalentes a veinticuatro libras y quince sueldos, *operi texti evangelii argenti* (4). Los inventarios del siglo xv facilitan pormenores que permiten hacerse cargo de la magnificencia de estos libros. Dice el que puede suponerse sea del año de 1468, bajo el epigrafe *Los texts dargent*: «*Primo un libre scrit en pergamins e apellat lo Test major en lo qual se contenen solament Euangelis cubert ab fulle dargent daurade, e ab quatre gaffets dargent daurats, e en la una part es lo crucifix cum Maria et Johanne e sent Pere sent Pau e sent Andreu, e en laltre part es de Sede magestatis, e los quatre Evangelistes, e la Salutació de la Verge Maria. Item altre libre scrit en pergamins apellat lo text miya cubert de ffulle dargent daurat ab ymages hi ay un crucifix. Item altre libre scrit en pergamins de letra antigue apellat lo test antich e maior, cubert de ffulle dargent blanch ab algunes ymages*» (5).

De esos libros, a fines del siglo xvi, solo existían dos, que habían sido objeto de una renovación por entero. Un inventario de los comienzos del siglo xvii, algo posterior al año de 1604, los describe así: *Item un text modern y en la cubertasquerra hi ha un Christo en lo mig y nostra senyora ha ma dreta y sant Joan en la squerra y en la*

(4) Secretaría Capitular. *Liber Possessionum*: fol. 37, ret.

(5) Archivo Capitular: *Inventaris*.



MUSEO EPISCOPAL DE VICH

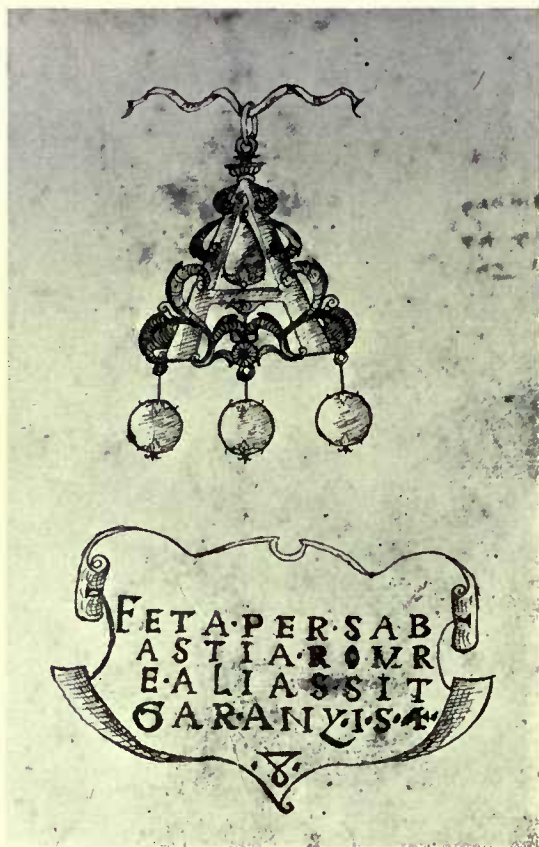
PÁGINA DEL "TEXTUS ARGENTI"

cuberta dreta hi es lo salvador y sant Pere y San Pau y un lletrado en cada cuberta. Item altre text mayor y mes vell ab les cubertes de plata, lo simal de la cuberta squerra hi ha un christo en lo mig qui te un cap de mort als peus y nostra senyora a la ma dreta y Sant Joan a la squerra, ab quatre seraphins en la sumitat y en la part mes baxa Sant Pere y Sant Andreu y Sant Pau y demunt del pais quatre serafins y a cada pais ses grenadures de sglesies y torretes y altres fullatges, en la part squerra tambe sta cubert de fulla de plata ab la figura magestatis domini y quatre Evangelistes y quatre seraphins a la part superior y en la inferior la salutació de nostra senyora del Archangel Gabriel ab un gerro de flos en lo mig. (6).

De estos dos libros con tapas de plata el descrito con la denominación de *text modern* es el en que nos ocupamos. Su descripción se adapta perfectamente a lo existente, conforme demuestran los grabados que acompañamos. Otros documentos coetáneos le dan el título de *text petit*, y convienen en llamar al otro *text major*.

Hicimos cuanto nos fué dable para encontrar nuevos pormenores relacionados con este libro, siéndonos favorable la rebusca, hasta el extremo de poder explicar con no pocas particularidades la confección del volumen. En 6 de octubre de 1557, y durante todo ese mes, y en distintas veces, se dieron al *scriptor del text petit*, Antonio Vilareal, presbítero, doce libras *per principi de paga del text*, mandándose hacer *un mollo per lo dit Scriptor per tellar les pergamins*. El propio pendolista había ya hecho en 1557 un *epistoler*, o libro conteniendo la lectura que hace el subdiácono en la misa mayor. La fotografía que reproducimos, de una plana de los 216 folios del volumen objeto de nuestras investigaciones, permitirá formarse concepto de la obra del escritor Vilareal, autor del *Dominicale epistolarum ac evangeliorum totius anni secundum consuetudinem ecclesie Sancti Petri*. Tocante a la encuadernación, hemos también averiguado que el 30 de marzo de 1558 se

(6) Archivo Capitular: *Inventaris*.



PROYECTO DE JOYA, ORIGINAL DE SEBASTIÁN SITJAR

pagó el cosido del *text petit* y la madera de las tapas que costaron veintiseis sueldos. Consta, además, que el platero Sebastián Sitjar recibió el mismo día nueve libras y diez sueldos: *Mes dit dia, a 30 de Mars, foren tretes del dit sach nou lliures deu sous que serviren per pagar a Mosen Sebastià Sitjar argenter per adobar lo text petit per VIII onsas dargent y ha posades y per les mans*.

Transcurridos unos dos años y medio se debió observar que el arreglo no era lo suficientemente radical y el aludido platero procedió a labrar las nuevas tapas de metal. Así lo dice una partida que creemos conveniente transcribir por entero:

«A 1 Octubre 1561 foren tretes del dit sac trenta liures nou sous per las mans de set marchs y dues unses per rao quatre liures quatre sous per marc, e mes dotze liures a compliment de la valor del argenter, per un march sinch unses y trenta argensos, per lo argenter del text nou



TAPA ANTERIOR DEL "TEXTUS ARGENTI" DE LA CATEDRAL DE VICH. MUSEO EPISCOPAL DE VICH



TAPA POSTERIOR DEL "TEXTUS ARGENTI" DE LA CATEDRAL DE VICH. MUSEO EPISCOPAL DE VICH

que avem donat de argent vel a mossen cigar argenter dit dia.

Jo Sabastia Sitjar argenter he rebut quoranta y dos liuras y nou sous, dich XXXXII lliures, VIII sous, y son per les mans del text, Vui 1 de Octubra 1561.» (7) Las re-

producciones que damos permitirán formarse juicio de lo que fué la obra del platero Sitjar, el cual, por cierto, no se acredita de ser un refinado o un gran artista. En la orla de la placa del Calvario se leen las palabras: *in: ma - nus tua = s: do - my = n = : on - m - : = per - ytu*, y unas palabras en esmalte translúcido-verde, con letras de las cuales, por ser fragmentos de vocablos, no se puede deducir el sentido más que de las del nombre *Jesus*. En la parte de la orla correspondiente á los Apóstoles se dice: *tu es petrus — s: et: super: hanc = he - dyficabo ecelyam: meam*. En distintos puntos de la obra de platería se puede reconocer el

punzón ✠ VIC, con que se demuestra, una vez más, la organización gremial de los plateros vicenses. En el volumen segundo de pasantías del gremio de plateros de Barcelo-

(7) Archivo Capitular, Tesorería: *Comptes de capes*, volumen II, de tales fechas.

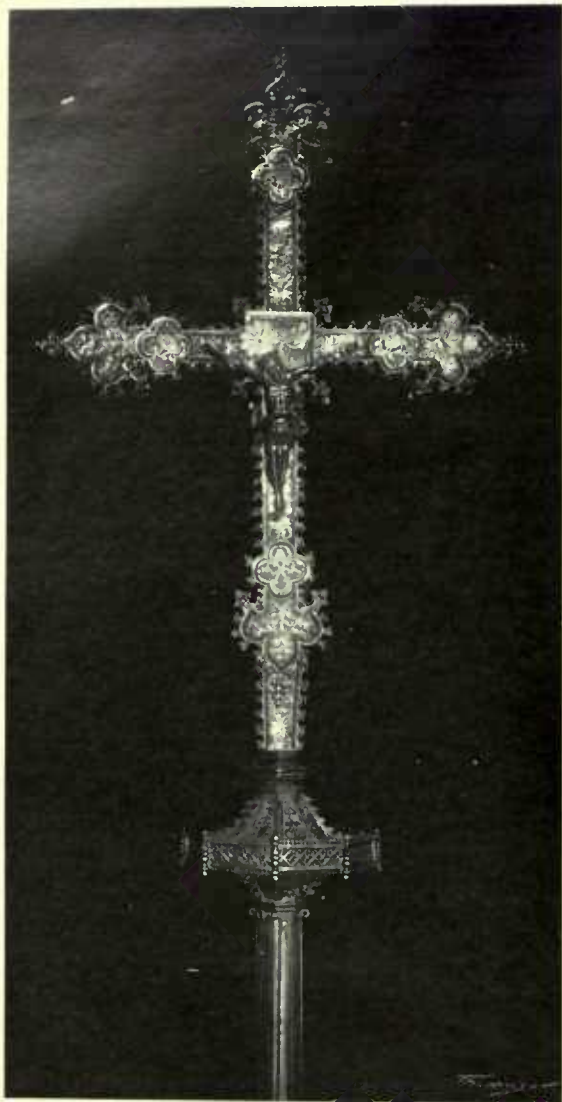
na, folio 62, en la actualidad en el Museo de Arte Antiguo, instalado en el ex-palacio real del Parque de Barcelona, el dibujo correspondiente al número 145 representa una joya que ostenta una A, constando que, en 1548,

con este diseño de orfebre, un tal Sebastián Roure, por otro nombre Sitjar, dió pruebas de aptitud para ser admitido en la corporación gremial. Este Roure, ciudadano de Barcelona, en 1555 adoptó el nombre de Sebastián Sitjar, y en 15 de febrero de este año trató con el Cabildo de la Catedral vicense, de la construcción de dos candeleros de plata, de unos cuatro marcos de peso (8). El 19 de noviembre de 1557 acordó con el susodicho Cabildo labrar la cruz procesional de la Cofradía del Santísimo Cuerpo de Jesucristo, de la propia Seo, la cual cruz debía tener de peso unos diez y seis marcos y la altura de otro objeto parecido, de la indicada iglesia. Esta

cruz se conserva todavía, acreditando más que el evangelario (9) la pericia del autor. Consta que la tal cruz fué pagada el 20 de

(8) Archivo antiguo de Protocolos de Vich: Volúmenes de *Capitols matrimoniais* del notario Salvio Beuló.

(9) *Id.*, *id.*



CATEDRAL DE VICH

CRUZ PROCESIONAL LABRADA POR SEBASTIÁN SITJAR

marzo de 1559, costando 125 libras y 4 sueldos (10).

En esta fecha el propio platero haría otros dos candeleros que costaron 71 libras, 4 sueldos 4 dineros (11) y una cruz para la iglesia de Sarriá, que sirvió de modelo al platero de Vich Pedro Parers para una de la iglesia de Castelltersol, según contrato de 3 de diciembre de 1560 (12). Falleció en Vich Sebastián Sitjar, e hizo testamento en 19 de julio de 1572, siendo inventariados sus bienes el 30 del mismo mes, lo que indica su defunción (13). No mucho después de concluido el nuevo

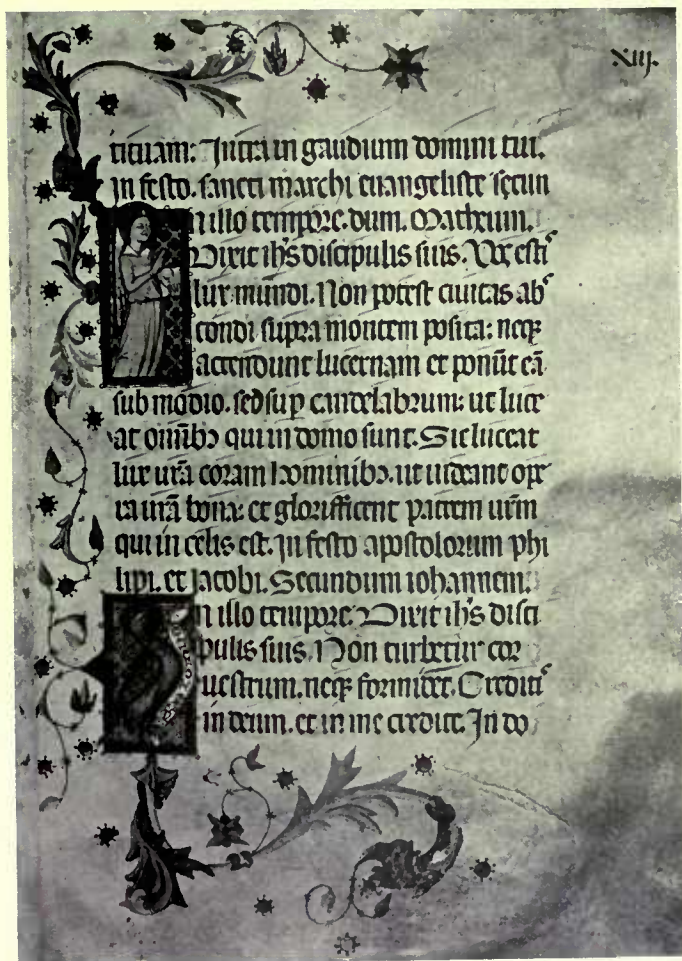
codex argenti de la Catedral de Vich se haría la renovación del otro texto llamado *major*, ya que consta que a 13 de enero de 1562 se paga el encuadernarlo (14). Un inventario de 1787 detalla que de este libro se aprovechó el metal para hacer, en aquel entonces, unas sacras. De tal volumen se conserva en el día, casi por entero, el texto y el armazón de madera que formaban las cubiertas sobre que se montaron las planchas de plata. Es un volumen de 322 × 235 milímetros, con 203 folios de pergamino, faltando el primero, el 141, el 142 y el 163. Contiene las epístolas y evangelios de las fiestas del año, los *passio* y *exultet*, estos últimos con notas musicales cuadradas sobre líneas roja y amarilla. Lo adornan abundantes iniciales con miniaturas,

(10) Archivo antiguo de Protocolos de Vich: *Manual* del notario G. B. Prat.

(11) Archivo Capitular de Vich: *Comptes de Capes*, vol. II.

(12) Archivo de Protocolos: *Manual* del notario G. B. Prat.

(13) Vol. II de *Testaments* del notario Benito Puig.



MUSEO EPISCOPAL DE VICH

CÓDICE EVANGELARIO DEL CA-
NÓNIGO BERNARDO DE LERÇ

casi todas ellas presentando alguno de los símbolos de los Evangelistas con dorados e intensas tintas que forman caulícolos que invaden los márgenes de las planas. Las fotografías adjuntas dan idea de lo que son las planas de este libro que nos parece deben ser las del códice costeado por el canónigo Bernardo de Lerç, según resulta de la indicación contenida en el inventario de 1360 que hemos copiado. Este personaje ocupó su prebenda desde 4 julio de 1349 hasta su muerte, acaecida en 3 enero de 1354. Del inventario de sus bienes resulta que, a 5 setiembre de este año, se pagaron cincuenta sueldos al presbítero Bernardo Truyol, *de illa soldata sine loguerio quam seu quod mihi dare debebatur pro textu cujusdam auengelisterii quod sibi scripsi*. (15) Tenemos pues conocido el autor de este códice existente en el Museo de Vich.

(14) Archivo Capitular de Vich: *Comptes de Capes*, vol. II.

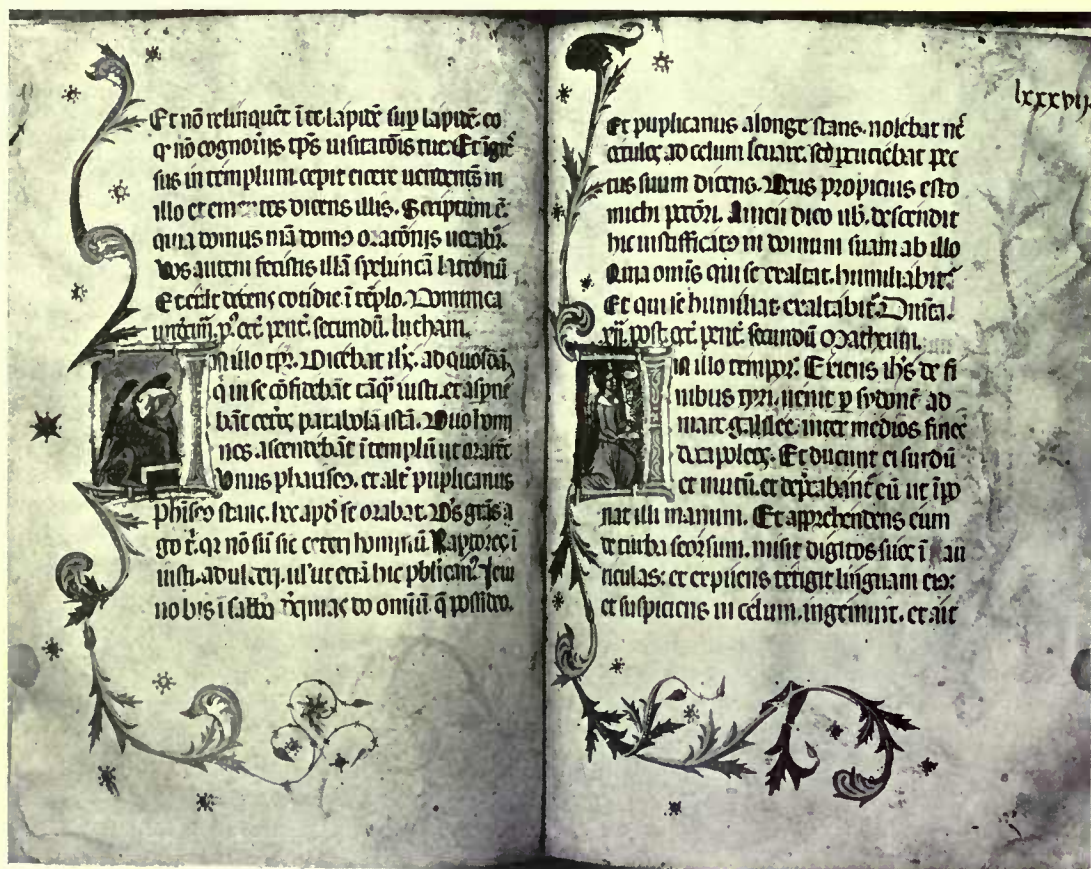
(15) Archivo antiguo de Protocolos. *Inventarios*.

Todo confirma que las tablas de madera estaban divididas en dos compartimentos, formando como sendos plafones superpuestos, en los cuales habría asuntos diversos. Esto acuerda perfectamente con la descripción que antes hemos transcrito, y que se encuentra en el inventario algo posterior al año de 1604. Es de advertir, que en la tapa anterior del códice, debajo de la guarda de pergamino, se lee una nota que, evidentemente, se refiere a cuando en el siglo xvi las tablas fueron revestidas de planchas y trabajos de orfebrería. Dice esta nota, que no es más que una apuntación para recordatorio sin duda del platero, *Pesa largen que te lo jove XII onces.*

Al contemplar este códice despojado de sus principales galas, no podemos menos de lamentar que, para proceder a la confección de unas piezas de orfebrería, que hoy se nos

antojan de escaso interés, se echara a perder el revestimiento de sus tablas y la obra del orfebre del siglo xiv, toda vez que, aún admitiendo un pequeño arreglo algo laudable hecho en 1562, de todas maneras daría la disposición primitiva. Este ejemplar permitiría hacer comparaciones con las tapas de otros *códices argenti* conservadas en nuestras iglesias, con las de tres de esos libros que figuran en la parte somera del retablo de plata de la Catedral de Gerona y con los evangelarios de Roncesvalles y Pamplona que pudimos admirar en la Exposición Hispano Francesa celebrada en Zaragoza el año de 1908; exposición que permitió estudiar valiosos ejemplares de platería y orfebrería religiosas, reunidos con gran celo en la sección retrospectiva, que de tan entusiastas y merecidos elogios fué objeto en aquel entonces.

J. GUDIOL, PBRO.





HIJOS DE F. DE A. CARRERAS

DISCOS CON BRILLANTES Y PERLAS

ARTES DECORATIVAS

PLATERÍA Y JOYERÍA

YA introducido MUSEUM en la corriente bibliográfica mundial, o cuando menos europea, créese obligada a presentar sus cartas credenciales para ser recibido con los honores a que le da derecho el ser portavoz de las artes nacionales. Y si a menudo se honra ocupándose en las más notables producciones plásticas o gráficas del extranjero, quiere hoy, en cambio, difundir hasta las más apartadas regiones, el conocimiento de lo que en nuestro patrio hogar se concibe y se ejecuta en punto a las artes decorativas. Y en estos

verdaderas tentaciones que le obliguen a vaciar sus arcas o sus bolsillos, antójase nos ser de gran actualidad tratar de la Platería y de la Joyería, ya que en Barcelona tienen su

abolengo nobilísimo y celeberrimos cultivadores.

No fuera, tal vez tarea ociosa, la de hacer el resumen histórico de esa rama del arte decorativo, que es, indudablemente, la continuación, o mejor, la decoración del indumento.

Bastante vulgarizados están los conocimientos de las más primitivas épocas o períodos de la historia. Así sabemos todos



HIJOS DE F. DE A. CARRERAS

BROCHE CON BRILLANTES

albores del nuevo año, en que los artífices se esmeran en ofrecer al presunto comprador

que en Oriente las gerarquías sociales se indicaban gracias á las joyas, gemas y amuletos en

pedras y metales preciosos. En Caldea, como en Egipto, el oro, la plata y la pedrería se introdujeron desde un principio. Los bajo relieves de Kuyundjik, indican que los asirios se adornaban con collares, algunos de los cuales han llegado hasta nosotros, llamando la atención el hecho de que los decoraban con una forma parecida a la cruz de Malta, y a la ansada de Egipto.

Asurbanipal y Nabucodonosor introdujeron en Persia el gusto por la joyería. El persa, dicen los autores, lleva muchas joyas en brazaletes y collares. Su tiara resplandece de perlas y piedras; su túnica bordada finamente, de pedrería.

Los tirios y sidonios labraron en Fenicia hermosas alhajas de un gusto entremetido de asirio y egipcio. En sus collares y brazaletes aparecen temas realistas de grifos y serpientes, que más tarde inspiraron a artistas egipcios. Al par que los orientales, gustaron los egipcios de las joyas que ostentaban en vida y después de muertos. Así, después de treinta siglos se han desenterrado las joyas en profusión. La sortija era el sello obligado, y la cadena el adorno femenino por excelencia, así como el pectoral o joya que

pendía en medio de los pechos. En los museos de Berlín, del Louvre y de Bulac, se puede confirmar cuanto acabamos de decir. Recuérdense las célebres joyas de la reina Aah-Hotep, especialmente la renombrada navecilla de oro y el pectoral. En el museo del Cairo encontraremos los cinco vasos ha-

llados en Tell-el Tinai, y en el del Louvre la trinidad egipcia Isis, Osiris y Horus, en oro, perteneciente al rey Osorkon II. Los motivos adoptados eran la flor de loto, el escarabeo, ocas, leones y el uræus alado.

leyendo la Biblia se reconstituye el arte del orfebre, en cuanto se relaciona con la Judea. Mil años antes de J. C. Salomón hizo, según el libro de los Reyes, gran uso de vasos de oro y riquísimas vajillas en su, no menos rica, casa del Libano, donde tenía el trono de marfil y oro. Pero el monumento más no-

table es el templo de Salomón, mandado construir por el padre de éste, el rey David, con las riquezas que le legaran, según lo describe el libro II de los Paralipómenos. Todo, revestimientos de planchas, clavos, techumbres, querubines, arca y candelabros, fué hecho por el fenicio Hiram, hombre apto



HIJOS DE F. DE A. CARRERAS

COLGANTE DE COLLAR

para teñir telas con púrpura y labrar metales. Los más antiguos ejemplares de joyería encontrados en los países griegos, acusan claramente la influencia del Oriente. Los persas dejaron en manos de los griegos tesoros inapreciables, como antiguamente los caldeos dejaron a Sargon, asirio, según dicen las inscripciones de Khorsabad, el trono en oro de su rey, su tiara, su cetro, su parasol, su carro de plata y muchos otros ornamentos de gran peso. En la batalla de Arbeles, Alejandro Magno tomó a Darío todo su ajuar, compuesto de tan ricos objetos, que arrancó al rey macedonio exclamaciones de asombro. Lo mismo refiere Herodoto de la batalla de Platea, en la que Pausanias apoderosó de ininidad de tesoros.

Pronto los griegos pasaron de imitadores de los orientales, a maestros de los etruscos. Llegaron a dominar la técnica del oro y la plata a la perfección. Pocas alhajas han llegado a nuestros días; pero en el museo del Ermitage, en San Petersburgo, en el Gregoriano de Roma, y

en el Louvre (colección Campana) se hallan ricas colecciones. Uno de los principales secretos de la ejecución, es el *granulado*, que consiste en fijar sobre una hoja de oro, pequeñas perlas o granos de metal casi invisibles.

Los griegos dieron más importancia a la labor que a la riqueza de las piedras. Distingúense los objetos por el uso distinto: unos de uso funerario, y otros de uso diario. Los primeros adornaban los cadáveres, y eran muy delgados: máscaras de oro, y coronas de laurel. Los otros, bellísimos, eran diademas *stephané*, coronas votivas para ofrendas, collares de varios hilos con pendientes, pendientes para orejas, brazaletes y fíbulas para el peplos, decorando los planos asuntos mitológicos y amatorios.

El Dr. Schliemann creyó haber encontrado las joyas de Helena, de que habla Homero en la Iliada. Este gran poeta fué el inspirador de los artistas griegos. Uno de los más famosos fué Teodoro de Samos, a quien se atribuye la viña de oro, hallada por Cyro en el tesoro



HIJOS DE F. DE A. CARRERAS

COLGANTE ORIENTAL



HIJOS DE F. DE A. CARRERAS

BROCHE ORIENTAL

en el Louvre (colección Campana) se hallan ricas colecciones. Uno de los principales secretos de la ejecución, es el *granulado*, que consiste en fijar sobre una hoja de oro, pequeñas perlas o granos de metal casi invisibles.

de los sardos. También se dice de él que trabajó para Cresos, el célebre rey de Lydia.

El gran Fidias buscó el efecto artístico en la combinación del oro y del marfil de sus estatuas criselefantinas, como la Minerva del Partenon, de cerca 12 metros de altura y labrada 448 años antes de J. C., cuya reducción al $\frac{1}{4}$ del natural, hizo ejecutar el duque de Luynes, según dibujo de Quatremère de Quincy, en el castillo de Dampierre. El mismo Fidias labró el Júpiter de Olimpia, de 18 metros, y la Venus Urania y la Minerva Ergane, de Heliopolis.

De ese arte exquisito cultivado por Lysipo y Calamis, los etruscos no supieron comprender las delicadezas de ejecución. En Sicilia y Magna Grecia se introdujo el arte heleno, y se cuenta que la teoría del peso específico inventada por Arquímedes, se debió a haber comprobado el de la corona de Heron II, por medio del volumen de agua.

Los etruscos iban cuajados de joyas lujosas, que les seguían a la tumba; la principal era el collar de bolas huecas soldadas en su centro, que servía de amuleto. Asimismo se rodeaban con cadenas de todas clases. Preferían el volumen al valor.

Los romanos se aficionaron tanto a la joyería, que durante la segunda guerra púnica publicóse la ley Oppia, privando a las mujeres de llevar encima más de media onza de oro (13 gramos). Según testimonio de Plinio, iban cargados de oro en brazos, dedos, cuello, orejas, caderas y tobillos. No tenían cincelados, granu-

lados ni filigranas como los griegos; pero les daban valor con el peso y las piedras: esmeraldas, perlas, rubíes y aún monedas.

De joyas pueden calificarse las condecoraciones militares de los romanos: las *phalerae*, discos en las correas del pecho; los *torquis*, collar de hilos arrollados en espiral; y los *armillae*, brazaletes pesados.

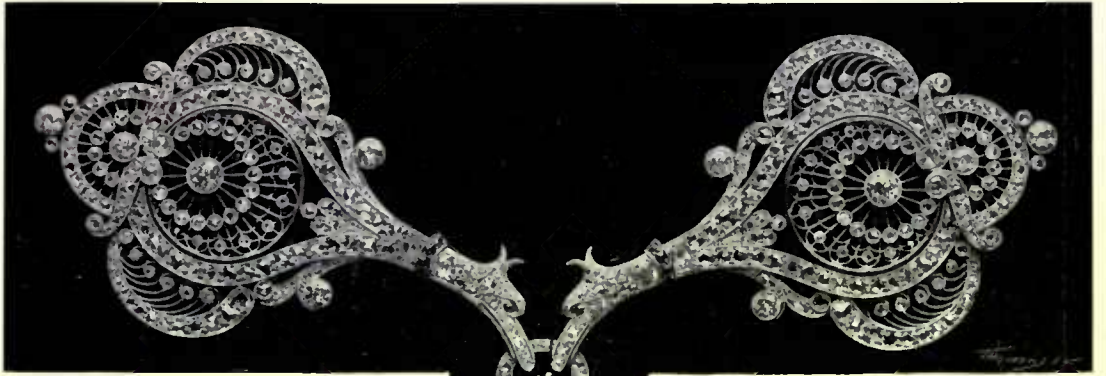
Roma trabaja siempre bajo la influencia griega, ejercida por los ejemplares admirados y adquiridos. La colección que el

barón Edmundo de Rothschild ofreció al Louvre, conocida con el nombre de tesoro de Bosco-Reale, consta de ciento dos piezas, entre las que hay vasos de estilo ilíaco, espejos de plata (muy raros), jarros para escanciar, páteras, todo adornado con relieves, y compitiendo con el tesoro de Hildesheim, de 70 objetos; y el de Bernay, de 60 piezas; con la Patera de Rennes, de oro macizo; y el Plato



HIJOS DE F.
DE A. CARRERAS

COLGANTE
DE UN COLLAR



VIUDA E HIJOS DE F. CABOT

de Otañez encontrado en nuestro suelo (Santander). La orfebrería bizantina y latino-bizantina, en los primeros siglos de la edad media, ejecutó obras de gran importancia en oro, plata y toda suerte de metales, como lo demuestra el conocido Disco de Teodosio, encontrado en Almendralejo, y el escudo de Escipión, de tradición romana, que se descubrió en el Ródano. Recuérdese el fausto de la corte de Justiniano, que se puso en evidencia al reedificar Santa Sofía; el oro y la plata se derramaron a manos llenas en los objetos de uso litúrgico. En su palacio, las vajillas eran de oro, piedras y esmaltes, y el *Crisotriclinium* ó *Triclinio de oro*, fué una maravilla de habilidad y riqueza. La tónica de esas artes bizantinas, fué el color; así como la de los clásicos fué la forma.

Siguieron los bárbaros la tradición bizantina, introduciendo las piedras sin tallar o cabujones. Ejemplares valiosos de esa época son las co-

CIERRE DE ESCOTE, DE CARÁCTER ORIENTAL

ronas visigóticas encontradas en Guarrazar, provincia de Toledo, entre las que se cuenta la bellísima de Recesvinto. Este tesoro, como es sabido, se halla parte en la Armería real de Madrid, y parte en el museo de Cluny, donde puede admirarse su riqueza y esmerada labor. San Eloy floreció en el siglo v, y se cree que él fué el autor del sillón del rey Dagoberto. La corona de Carlomagno que se conserva en el tesoro imperial de Viena, muestra el adelanto de la orfebrería que tuvo por cultivadores al monje Teófilo, autor del tratado *Diversarum artium schedula*, y al artista que labró el cáliz de San Remigio ó Remy en Reims.

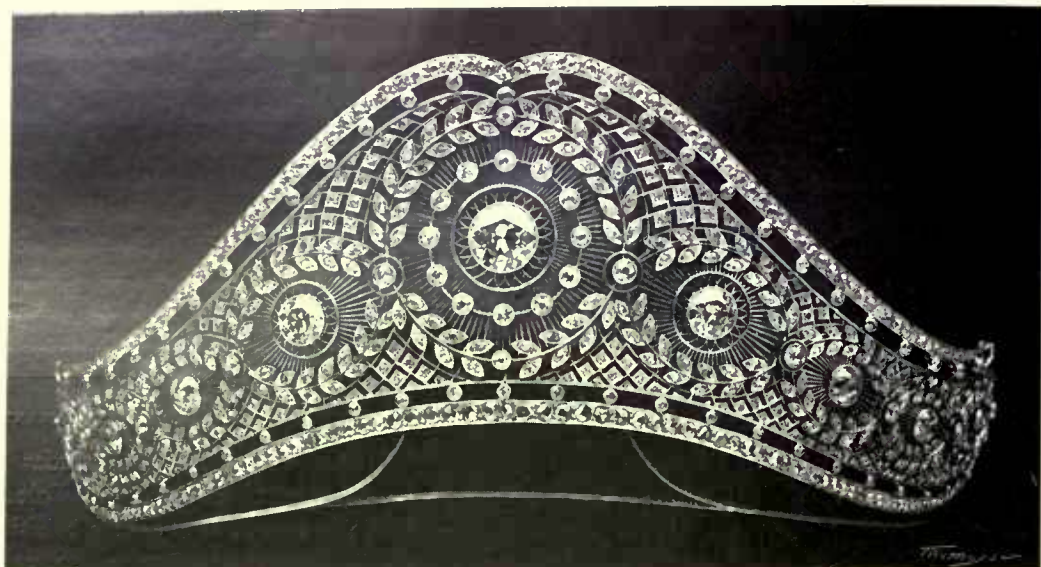
En esa época se introduce el esmalte *champlevé*, de Limoges, con fondos azules y verdes; y de la misma data el cáliz de Santo Domingo de Silos.

Cuando el cisma de los iconoclastas, algunos plateros se fueron a Italia. A uno de ellos se debe, al parecer, la célebre *Palla*



VIUDA E HIJOS DE F. CABOT

VUELTA DE CUELLO, SIGLO XVI



VIUDA E HIJOS DE F. CABOT

DIADEMA RUSA ESTILIZADA

d'oro, de San Marcos de Venecia, y el *Pallio*, de San Ambrosio de Milán, retablos en oro y plata, esmaltes y pedrería, al igual que el de la catedral de Gerona, de que nos habla Schulz-Ferencz. Al siglo *x* pertenece el altar de oro de Basilea, regalado por Enrique II de Alemania. Anteriormente á esa época, renacen las artes visigóticas, labrándose la cruz de los ángeles donada por Alfonso el

Casto en 808, que tiene más de relicario que de cruz. Es mayor y más rica la de la Victoria o de Don Pelayo, de Alfonso III en 908. El arca de las reliquias de la Cámara Santa de Oviedo, regalo de Don Fruela, es ejemplar digno de su época.

El estilo ojival se distinguió por la imitación de las formas arquitectónicas. Las arquetas de distintas iglesias, como la catedral de Gerona, San Cugat del Vallés, las Tablas Alfonsinas de la catedral de Sevilla, obra de Maese Jorge (a quien cita Alfonso en sus Cantigas), lo demuestran. Hay que apuntar los nombres de Maese Bartomeu, Ramón Andreu y Pere Berneç, en Cataluña. En el siglo *xiv* el gremio de plateros o de San Eloy tiene ya su representación en el Consejo municipal de la ciudad. De esa época datan el Relicario de Pamplona, el báculo de Pedro de Luna en el Museo Arqueológico Nacional, y las joyas de la iglesia de Pe-



VIUDA E HIJOS DE F. CABOT

BROCHE DE ESCOTE, SIGLO *xvi*

ñiscola, conservándose el uso de los esmaltes translúcidos y la aplicación de piedras y cabujones. Del xv data la silla del rey Don Martín de Aragón, las cruces procesionales de Toledo (Guion de Mendoza), Barcelona, Gerona, algunos objetos inventariados en el archivo de Pedralbes y otros en los libros de cuentas de la Diputación. La corte de los duques de Borgoña es emporio del arte decorativo y gran centro de producción.

En esa fecha precede a la aparición de Benvenuto Cellini, Andrea del Verrochio, pintor, escultor y orfebre florentino, gran esmaltador, y son sus disci-

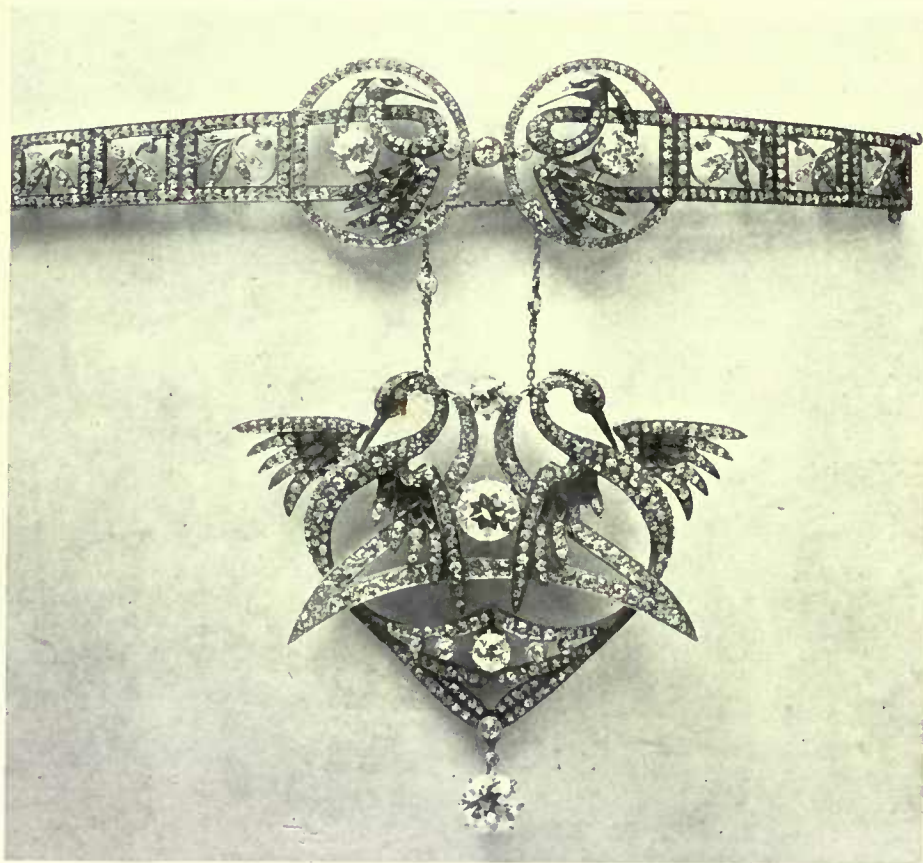
pulos, artistas tan notables como Andrea del Pollaiuolo. Cellini (1571), fué discípulo de Antonio de Sandro y enamorado ferviente de Miguel Angel. En esa época se introduce el

cincelado en la orfebrería. Francisco I le dá una pensión igual a la de Leonardo de Vinci. Las principales obras que hasta nosotros han llegado, son el célebre salero de Neptuno y Anfítrite (museo de Viena), y el célebre plato del Rapto de las Sabinas.

Se hacen célebres en el siglo xvi los plateros de Toledo, Sevilla, Valladolid y Barcelona. Va a la cabeza don Juan de Arfe y Villaña, leonés, de gran talen-



VDA. E HIJOS DE F. CABOT. COLGANTE



MASRIERA HERMANOS

COLLAR Y COLGANTE DE BRILLANTES Y ORO ESMALTADO

to y creador del estilo plateresco. Alonso Berceril es autor de la custodia de Cuenca, y son célebres, además, Juan Ruiz de Córdoba y Diego de Vozmediano, Cristóbal de Ordas y Pedro Hernández.

En Barcelona se distinguen Juan Balagué, Perot Ximenis, Rafel Ximenis y Antonio de Valdés, brillando por encima de todos el nombre de Jaime Matons, autor de los célebres candelabros de plata maciza, de la cate-

dral de Mallorca. En los siglos xvii y xviii el mérito de las joyas se confía más a la riqueza de las piedras, que al esmero de la mano de obra. Después de buscarse los efectos en la combinación de varios colores, se cae en la monotonía de las piedras blancas, diamantes, brillantes y perlas.

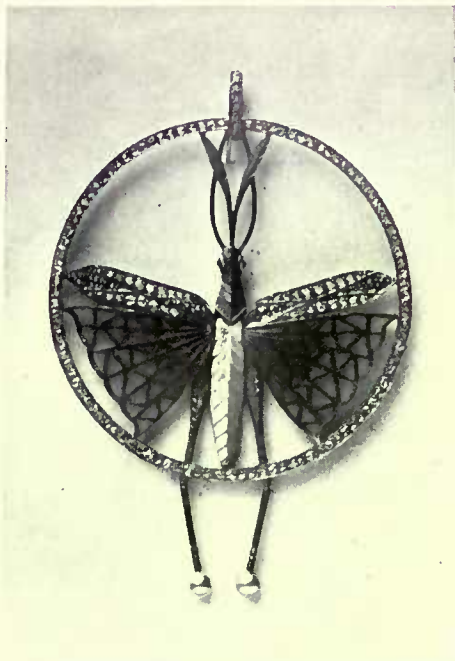
Modernamente se busca la belleza en las líneas, en los relieves y cincelados y en la riqueza o variedad de las piedras, así como en

los dibujos y esmaltes. La-lique y Ve-vers, en Fran-cia, han dado la pauta de lo que aquí se labra. Los es-tilos se bara- jan alternada- mente, pri- vando ahora el oriental an- tigo, espe- cialmente en los *pendenti/s* ó colgantes de collar, en los cuales, a base de armazón de platino (más caro que el oro), se bus- can efectos de- corativos con multitud de brillantes de pequeño ta- maño, huyen- do del fárrago de grandes piedras, que caracte- riza- ban los obje- tos orientales modernos, como las jo- yas embarga-

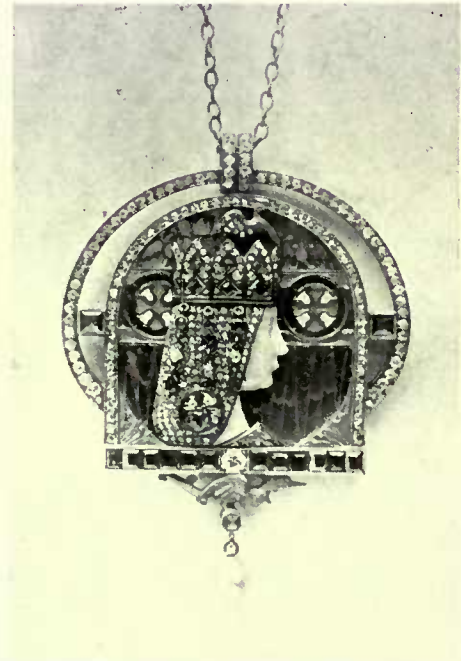


MASRIERA HERMANOS

COLLAR DE BRILLANTES MONTADOS EN PLATINO



COLGANTE DE PIEDRAS
MARFIL Y
ESMALTE TRASLÚCIDO



COLGANTE CON BUSTO
DE MARFIL
BRILLANTES Y PIEDRAS



COLGANTE
CON BUSTO
DE MARFIL,
ORO
ESMALTADO
Y PIEDRAS



HEBILLA
DE ORO
ESMALTADO
Y PIEDRAS

MASRIERA
HERMANOS

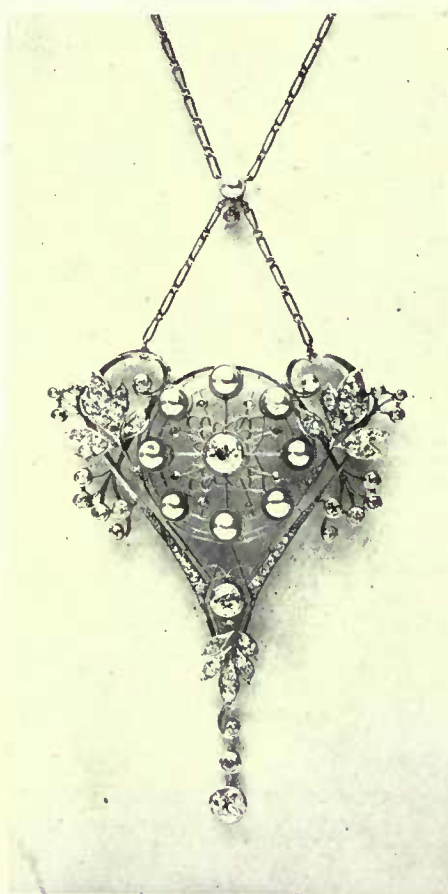


BROCHES DE
MOTIVOS
ESTILIZADOS



J. MACIÁ

das al sultán de Turquía. Al igual que en una composición musical escrita, se obtienen efectos de contraste con la interpolación de pequeñas y grandes piedras; ya es una perla, esmeralda o rubí que sirve de tema a la composición, y a la cual hacen adecuado acompañamiento los pequeños brillantes o hilos de perlas; ya es una masa de éstas que sirve de cartela, de la que penden hilos terminados en gruesos brillantes, ya formas simétricas como un collar de tema circular; ya *pendeloques*, donde la escultura o cincelado de ágatas y marfiles, de coral o de metales, da el tema. La policromía natural de los esmaltes adorna, así como enriquece el todo, la incrustación de piedras. Hoy priva en Barcelona el estilo arcaico: una regresión a las joyas orientales, o a los estilos franceses, sin que



J. MACIÁ. COLGANTE CON PERLAS Y BRILLANTES

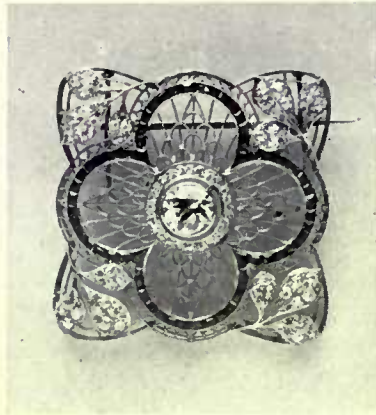
deje de rendirse pleitesía al arte moderno, que entre nosotros tiene notables cultivadores. Véanse, en prueba de ello, los ejemplares que

reproducimos, escogidos al azar entre lo mucho y bueno que se produce en nuestra ciudad. Esa muestra no significa exclusivismo; mucho de lo bueno que no publicamos, es que no nos ha sido conocido.

Al terminar estas notas debemos citar con elogio el buen gusto que estos ejemplares demuestran, proclamando el talento de los respectivos autores, entre los que mencionaremos los señores Cabot (padre e hijo), Luis Masrera, Francisco Carreras y Juan Maciá, a quienes de todas veras felicitamos.

Ellos se han inspirado en las enseñanzas que ofrecen los ejemplares notables expuestos en las vitrinas de

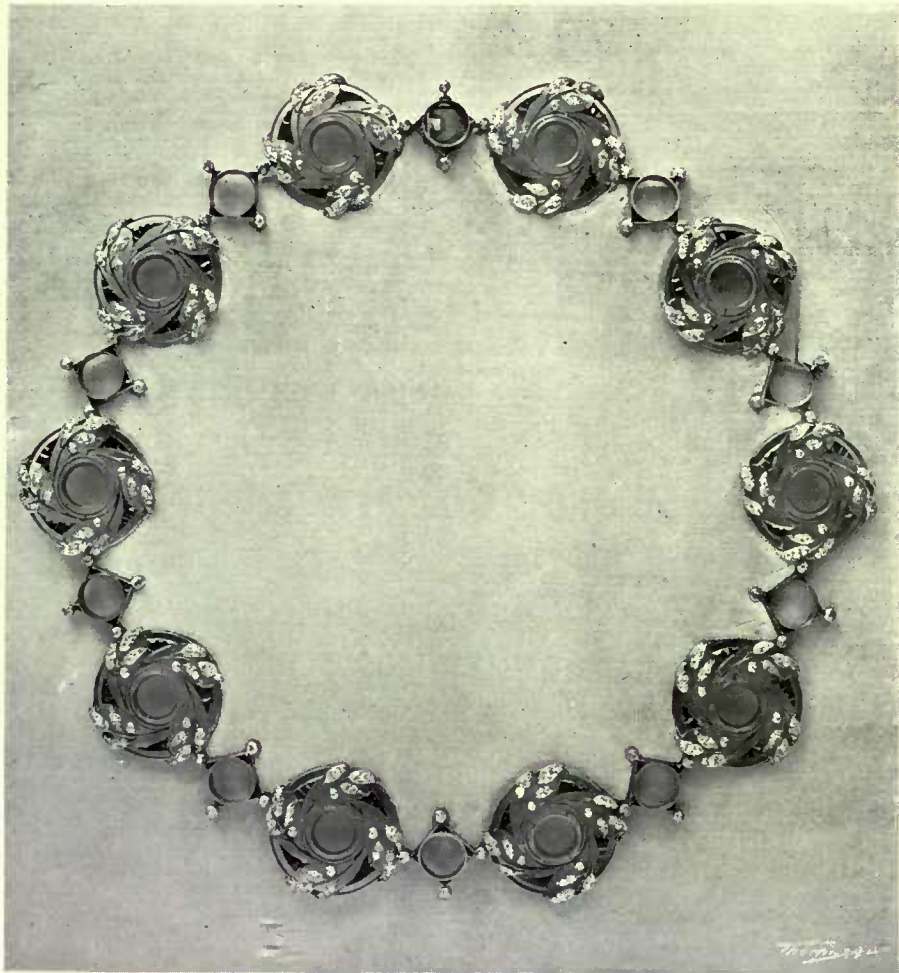
los principales Museos. Y además pueden haber consultado (como sin duda lo habrán hecho), los célebres libros de pasantía del Gremio de Plateros de San Eloy, que guarda como oro en paño nuestra celosa Diputación Provincial. En ellos se encuentran proyectos exquisitos de joyas que han podido ser confundidos con ejemplares realizados fuera de nuestro país. El mismo Barón Ch. Davillier en sus estudios sobre el arte decorativo de nuestro suelo, les dispensa todo el honor



J. MACIÁ BROCHE DE FILIGRANA

que sus positivos méritos se merecen.

Los ejemplares reproducidos permitirán formarse concepto del estado de la joyería en nuestro país, y como en ella se mantiene dignamente la tradición gloriosa de un arte que tuvo aquí ya, según se ha manifestado, notables cultivadores en pasados siglos, sin que esa tradición sea inconveniente a concebir y labrar joyas de gusto moderno, que respondan a las exigencias de la moda. — BUENAVENTURA BASSEGODA.



J. MACIÁ

COLLAR CON GRANDES SOLITARIOS



IVO PASCUAL

PAISAJE

ECOS ARTISTICOS

CONCURSO DE ARTE DECORATIVO. — El Círculo de Bellas Artes nos envía para su inserción el siguiente anuncio:

«La sección de Arte decorativo, con la colaboración de las de Pintura, Escultura y Arquitectura, abre un concurso entre artistas españoles para premiar dos frisos decorativos: uno en color, ejecutado en pintura por cualquiera de sus diferentes procedimientos, exceptuando el pastel, o en mosaico, cerámica, etc., y otro ejecutado en escultura.

He aquí las bases de dicho concurso:

1. — Los frisos tendrán, necesariamente, carácter decorativo.

2. — El tema que deberá desarrollarse en el friso en color será «Las Bellas Artes y las Artes ornamentales», y en el de escultura, «Trabajo».

3. — Los concurrentes presentarán en la secretaría del Círculo, antes del día 1.º de Mayo de 1912, los bocetos del friso definitivo, con un lema, sujetándose á las siguientes dimensiones: los de color, 0,36 metros por 1,80, y los de escultura, 0,36 metros por 0,70, con el relieve que crean conveniente. Acompañará a cada boceto un sobre cerrado y lacrado, con el lema correspondiente, conteniendo en su interior el nombre, apellidos y domicilio del autor.

4. — A la presentación de este sobre y del boceto respectivo, se expedirá por Secretaría el oportuno recibo, en el que conste el lema y la índole del boceto presentado. (Escultura o color.)

5. — Los bocetos se expondrán públicamente en el local que se designe.

6. — El Jurado, compuesto del presidente del Círculo, presidentes de las Secciones artísticas que convocan este concurso, individuos artistas de la Junta directiva y la Mesa de la Sección de Arte Decorativo, elegirá en la primera quincena del mes de Mayo, de entre los bocetos presentados, los que, a su juicio, merezcan esta distinción, quedando estos bocetos de propiedad del Círculo.

7. — A los autores de los bocetos elegidos se otorgará, para contribuir a los gastos que la ejecución del friso definitivo les ocasione, la cantidad de quinientas pesetas, pagadas en dos plazos: el primero, de trescientas pesetas, al día siguiente de hecha pública la calificación, y el segundo, de doscientas, al hacer entrega del friso definitivo.

8. — Para hacer efectivas estas cantidades, bastará la presentación del recibo expedido por Secretaría.

9. — Los artistas premiados entregarán en Secretaría el friso definitivo, conservando el lema del boceto, antes de las doce de la noche del día 1.º de Octubre de 1912.

10. — Los frisos definitivos tendrán: los de escultura, 1,80 metros de alto por 3,50 de largo, y estarán vaciados en yeso y patinados, y los de pintura, 1,80 metros de alto por 9 de largo, debiendo estar éstos realizados por los procedimientos y materia de una ejecución definitiva, esto es, que no se trata del cartón de la obra, sino de la obra misma.

11. — Estos frisos habrán de sujetarse, en su composición general, a los bocetos premiados, siendo de la competencia del Jurado el declarar fuera de concurso a los que no se ajusten a esta condición.

12. — Los frisos definitivos se expondrán en el local que se designe oportunamente.

13. — El Jurado otorgará, como premio, al autor del mejor friso escultórico la cantidad de 5.000 pesetas, y al del friso en color otra de 5.000 pesetas, quedando los trabajos premiados por este concepto, de propiedad del Círculo, el cual los instalará provisionalmente en el salón que la Junta directiva designe, mientras no se señale sitio adecuado en que luzcan con todo su valor artístico decorativo.



IVO PASCUAL

PAISAJE



IVO PASCUAL

PAISAJE

14. — Si, lo que el Círculo de Bellas Artes no espera, las obras definitivas presentadas a este concurso no respondieran con su valor artístico a la importancia del mismo y a las cantidades ofrecidas, el Jurado queda desde luego autorizado para declararlo desierto u otorgar uno solo de los premios, pudiendo en estos casos, si así lo estima justo, conceder a los autores que las merezcan, menores recompensas que las ofrecidas, previa la aceptación de sus autores de quedar estas obras de propiedad del Círculo.

15. — Cualquier duda que ofrezca la interpretación de estas bases, será resuelta por el Jurado calificador.

16. — Todos los acuerdos del Jurado se tomarán necesariamente por mayoría absoluta de votantes.»

—

OPOSICIONES A UNA PLAZA DE PENSIONADO. — Terminados los ejercicios de las oposiciones a una

plaza de pensionado por pintura, dotada con tres mil quinientas pesetas anuales, y costeada por el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, ha sido concedida, por unanimidad, al joven artista señor Moreira.

—

MUSEO DEL PRADO. — Durante el año de 1911 se han producido 1.091 copias, de las cuales pertenecen a copiantes españoles, 929, y a extranjeros, 162.

Estas últimas en la siguiente proporción de autores: Velázquez, 79; Tiziano, 28; Greco, 10; Murillo, 10; Goya, 7; Rubens, 5; Van-Dick, 5; Rafael, 4; Pordenone, 3; Ribera, 2; Durero, 2; Poussin, 2; Veronés, 2; Correggio, 1; Vicente López, 1, y Guercino, 1. Total, 162.

Resumen total por nacionalidades: extranjeros: alemanes, 56; franceses, 39; ingleses, 35; norteamericanos, 12; austriacos, 6; italianos, 5; húngaros, 2, y holandeses, 7. Total. 162. Españoles, 929.



IVO PASCUAL

PAISAJE

BOLSAS DE ESTUDIO Y DE VIAJE. — En la Academia provincial de Bellas Artes se han celebrado los ejercicios de oposición a las Bolsas que costea la Diputación provincial. La por Composición decorativa (pintura) ha sido otorgada a don Alberto Martorell Portas; y la por Escultura a don Juan Carrera Dellunder.

El pensionado en el curso anterior por Escenografía, don Tomás Aymat Martínez, ha solicitado prórroga de Bolsa. En vista del resultado obtenido, y que comprueban los trabajos que presenta, el tribunal censor se ha dirigido, por unánime acuerdo, al Cuerpo provincial, en petición de que se le faciliten al aludido medios de proseguir los estudios.

—
COMUNICACIÓN A LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. — El académico correspondiente, don Enrique Romero de Torres, ha comunicado a esa corporación que los hermosos capiteles hallados

hace años en Córdoba, pasarán el día menos pensado a un museo extranjero; pues el Estado acordó hace tiempo adquirirlos, y no lo ha cumplido.

Ha indicado, además, el señor Romero de Torres á aquel centro Académico, las condiciones en que se halla la curiosa Sinagoga de la susodicha ciudad andaluza, declarada monumento nacional; aunque todavía no ha sido puesta bajo la inspección de aquella Comisión provincial de Monumentos, con todo y haberse dictado Reales órdenes en este sentido.

—
DISTINCIÓN A UN PINTOR ESPAÑOL. — El Instituto de Francia ha elegido a don Joaquín Sorolla para ocupar la vacante de Israels, el famoso pintor holandés.

—
ARTE REGIONAL. — El Centro Gallego, de Madrid, organiza una Exposición de pinturas gallegas, la cual será inaugurada el día primero de Abril

próximo, y clausurada el veinte del mes siguiente.

Solo podrán concurrir los artistas naturales de Galicia. El plazo de admisión de las obras termina el 15 de Marzo.

En la secretaría del Centro Gallego se facilitará toda suerte de pormenores a los interesados.

—
DOS PINTURAS DE RUBENS. — Un vecino de Jemmapes poseía dos cuadros de los cuales tuvo que desprenderse por reveses de fortuna. Resulta ahora que ambas pinturas son de Rubens: una de ellas representa la Santísima Trinidad; la otra Lot huyendo de Sodoma. Esta última la adquirió por cien francos un negociante en cuadros belga.

—
MANUSCRITOS COPTOS. — Ha sido descubierta en el Fayum (Egipto), una importante colección de manuscritos coptos, la mayoría de los cuales ostentan delicadas miniaturas. Los textos reproducen: unos, el Evangelio de San Lucas; otros, los libros de Isaías; otros, escritos y libros cristianos de todo linaje. Dá, además, la circunstancia de que varios de esos ma-



F. LABARTA

NOCTURNO



JOSÉ M.ª XIRÓ

ENSEÑO DE LAS OLAS

nuscritos conservan aún la encuadernación en bastante buen estado. Parece que pertenecieron a la biblioteca de un monasterio a últimos del siglo x.

Tan curiosa serie ha sido adquirida por el multimillonario yanqui Mr. Pierpont Morgant, quien se propone mandar traducir y reproducir los textos.

—
EL ARTE EN LA ESCUELA. — El senador francés M. Carlos Couyba, ferviente e incansable apóstol del arte en la escuela, trata de que se promueva un Congreso Internacional del arte en la escuela.

Por la vía diplomática serán invitadas a concurrir Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Holanda, Inglaterra, Italia, Japón, Luxemburgo, México, Noruega, Portugal, República Argentina, Rusia, Suecia, Suiza, Turquía y Uruguay.

LA PATRIA DE VALDÉS LEAL

DOCUMENTOS INÉDITOS

DOS capitales andaluzas, Sevilla y Córdoba, venían disputándose hace tiempo la honra de haber sido la cuna de este ilustre pintor.

Era debido esto, a que sus primeros biógrafos, Palomino y Ceán Bermudez, no están de acuerdo; pues mientras el primero afirma que Valdés Leal era sevillano, el segundo asegura que era cordobés, pero tanto uno como otro hablan por referencias, no apoyándose en ningún documento digno de crédito.

Y aunque el testimonio de Palomino — que por haber llegado a conocer y tratar al émulo de Murillo — podría tener más fundamento que el de Ceán Bermudez, no obstante, siguieron a este crítico, quizás por creerlo de más autoridad, la mayoría de los escritores nacionales y extranjeros que más tarde hablaron de Valdés Leal, dándole por consiguiente carta de naturaleza en Córdoba.

La noticia publicada por el notable arqueólogo D. José Gestoso en su «Diccionario de Artífices» del Padrón que la ciudad de Sevilla hizo en 1665, para enviar gente a la frontera de Portugal, en el que consta que Valdés era *natural de esta ciudad y de 34 años*, si bien daba lugar a dudas, no era sin embargo decisivo este curioso y único dato oficial para resolver el pleito entablado entre las dos ciudades andaluzas.

Los eruditos y aficionados a las cosas de arte de ambas poblaciones, se dedicaron entonces con ahinco a la búsqueda de la partida de bautismo del artista y de otros documentos que aclarasen de una vez esta cuestión que a tantos interesaba; pero el resultado fué negativo, distinguiéndose muy especialmente el ilustrado publicista Sr. Gestoso, quien después de una benemérita labor digna del mayor aplauso, hecha con sin igual tesón y entusiasmo durante algunos años, no pudo al fin ver realizada su laudable empresa, como él mismo manifiesta en el tercer tomo de su «Diccionario de Artífices», cuando dice:

«Singular empeño hemos puesto investigando estos archivos parroquiales, los del Arzobispado, Municipal y General de Protocolos durante cinco años, para encontrar la prueba decisiva de la naturaleza del artista; sin que nos hayan faltado inteligentes y generosos auxiliares en Córdoba y Cádiz, lugar el último, en que ocurrió el fallecimiento de su hijo Lucas; pero tenemos que confesar, que la suerte nos ha sido adversa, si bien muy favorable bajo otros conceptos, pues hemos reunido muchos e importantes documentos cuya inserción reservamos para la biografía que nos proponemos publicar, cuando ya hayamos agotado todas las fuentes de consulta que aún nos quedan. Con lo expuesto, sin embargo, creemos que las sospechas más fundadas para fijar la patria de Juan Valdés, son hasta hoy favorables a Sevilla; quedando demostrado que existen muchas más razones hasta ahora, para considerarlo hijo de esta ciudad que de la de Córdoba.»

Pero luego añade:

«No deja de ser extraño, que en los numerosos documentos inéditos de que poseemos copias, en todos ellos, invariablemente, se hace constar que era vecino de Sevilla y en ninguno natural de ella.»

En estos trabajos de investigación halló efectivamente el Sr. Gestoso muchos y preciosos materiales para hacer una detallada biografía de nuestro pintor, desde que éste se establece en Sevilla por los años 1656 hasta su muerte; pero para completar el estudio biográfico, faltaba lo más importante, el lugar y fecha de su nacimiento y la partida de su matrimonio efectuado en Córdoba, datos hasta ahora completamente ignorados y que envolvían en densas tinieblas el primer período de la vida del insigne artista.

Por tal motivo no había salido a luz hace ya tiempo la mencionada biografía que desde entonces tiene preparada el Sr. Gestoso, el cual guiado de su noble afán de que esta glo-

ria del arte perteneciera a Sevilla y de reunir todo el mayor número de noticias para robustecer su opinión, había adquirido también un documento en el que certificaban todos los señores Curas párrocos de Córdoba que no existía en sus respectivas iglesias la fé de bautismo del citado pintor, *ni la partida de su casamiento*.

Pero ya manifesté desde las columnas de *Musevm* la poca validez de esta certificación al ocuparme en el estudio crítico intitulado «Valdés Leal» del señor Beruete y Moret, que tampoco resuelve el pleito, concretándose mayormente a seguir los datos biográficos publicados por el señor Gestoso en su «Diccionario de Artífices» y a creer, como aquel, que era sevillano el ilustre autor de «Las Postrimerías», fundándose en el Padrón que mandó hacer la ciudad de la Giralda en 1665 y en el testimonio de los señores Curas párrocos de Córdoba.

Estos dos únicos documentos oficiales no podían decidir de ningún modo la naturaleza de Valdés Leal; ni aun tenían fuerza suficiente para considerarlo sevillano, en vez de cordobés. El primero, porque hay que tener en cuenta la ligereza y poca escrupulosidad con que generalmente se confeccionan los padrones — y más en aquella época — la mayoría de las veces no interviniendo en la redacción de los mismos las personas interesadas, dando lugar a muchos errores como se demuestra en este mismo *Padrón de Sevilla*, donde consta que Valdés Leal tenía en 1665 *treinta y cuatro años*, cuando por aquella fecha Irisaba ya en los *cuarenta y tres*. Y del mismo modo que estaba equivocada la edad del artista ¿no podía estar equivocado el lugar donde nació?

Porque no creo que el émulo de Murillo, que ya estaba casado y con hijos y no en estado de merecer, fuese de los que se quitan años para parecer más jóvenes, y más en aquella ocasión en que seguramente no se le encomendaría a ninguna dama hacer la lista del *Padrón para enviar gente a la frontera de Portugal*.

Respecto al segundo documento, aún su-

poniendo que la búsqueda de la partida de bautismo de Valdés y la de su casamiento, se hubiera hecho a conciencia por personas péritas, cosa que no se hizo; pues la mayoría de los párrocos encomendaron este encargo enojoso a los sacristanes mayores, algunos de los cuales dieron por vistos libros que no abrieron; y dado que, en efecto, no existiera en las iglesias de Córdoba, esto no era argumento para que Juan Valdés fuera de Sevilla; puesto que allí tampoco se había encontrado su partida de nacimiento buscada y requetebuscada con singularísimo empeño durante muchos años por personas muy competentes y avezadas en esta clase de trabajos.

No había pues, ningunas pruebas concluyentes que resolvieran de un modo definitivo la discutida patria de Valdés Leal.

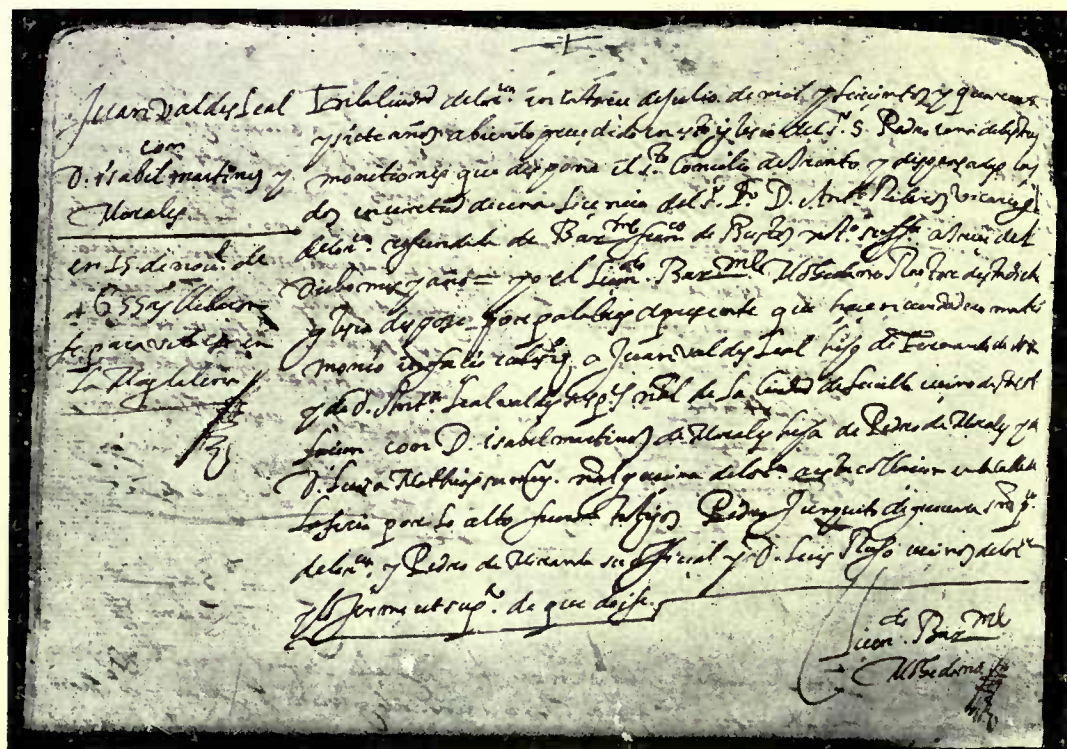
Creyéndolo yo cordobés, no solo por testimonio de la mayoría de sus biógrafos, sino porque en Córdoba existen sus primeras obras pictóricas que recientemente he dado a conocer en *Musevm*; porque en esta capital había desde principios del siglo xvii muchas familias que llevaban los apellidos *Valdés* y *Leal* con las que podía unirle algún parentesco; por la gran analogía que tienen sus primeros cuadros con el estilo del pintor cordobés Antonio del Castillo, su maestro, según opinión de muchos escritores; unido a que, en los numerosos datos referentes a su vida descubiertos por el Sr. Gestoso, en ninguno consta que fuera sevillano; además porque en el memorial que dirigió a la ciudad de Sevilla, al establecerse en ella en 1658, pidiendo autorización para dedicarse al arte de la pintura, escrito de su puño y letra, se concreta a decir que es *vecino* y no *natural* de esta población, en la que aparecía por primera vez en 1656, indujéronme a investigar en los archivos parroquiales de Córdoba con la esperanza de encontrar algún documento elocuente que corroborara mi creencia y pusiera término al equívoco a que venía presntándose el lugar donde vió la luz el genial pintor. Tuve la suerte de hallar, a los pocos días, la resolución de este asunto, pero confieso honradamente que estaba equivocado.

¡Cuál sería mi sorpresa y decepción al encontrarme con la partida de casamiento de Valdés Leal y leer en ella que era *sevillano!*

Este importante hallazgo, si bien me halagaba porque venía a dirimir al fin el pleito

jos insignes el nombre de Juan Valdés Leal.

La primera noticia de mi descubrimiento hube de comunicársela al eximio literato don Francisco Rodríguez Marín, que estaba a la sazón en Córdoba haciendo también trabajos



COPIA A

que no pudieron resolver ilustres investigadores durante muchos años, hería al mismo tiempo mi profundo amor a la patria chica; porque Córdoba desde aquel momento tenía que borrar de la gloriosa lista de sus hi-

de investigación respecto a la familia del inmortal Cervantes, y, después de felicitarme, mostró deseos de ver el curioso documento, y una vez conocido tuvo la amabilidad de hacer su transcripción, que dice así:

COPIA A

«Juan Valdes Leal
con
D.^a Isabel Martinez
y Morales

—
En 15 de noviembre de
1655 años llebaron fe para
velarse en la Magdalena.
(Rúbrica de Moheda-
no.)»

«En la Ciudad de Cordoua en catorçe de julio de mil y seiscientos y quarenta y siete años abiendo precedido en esta iglesia del señor San Pedro una de las tres monitiones que dispone el santo Concilio de Trento y dispensadas las dos en virtud de una Licençia del señor Licenciado don Antonio Riberos vicario general de Cordoua refrendada de Bartolomé Francisco de Bustos notario su fecha a treçe del dicho mes y año, yo el Licenciado Bartolomé Mohedano Rector desta dicha yglesia dispósé por palabras de presente que haçen verdadero matrimonio infaçie eclesiae a Juan Valdes Leal hijo de Fernando de Nisa y de Doña Antonia Leal Valdes sus padres natural de la Ciudad de Sevilla vecino desta collaçion con doña Isabel martinez de Morales hija de Pedro de Morales y de doña Luisa Mathias su muger natural y veçina de Cordoua a esta collaçion en la calle de la feria por lo alto. Fueron testigos Pedro Junquito de gueuara scriuano publico de Córdoba y Pedro de Miranda su official y D. Luis Rufo veçinos de Cordoua y lo firmé ut supra

Licendo Bar^{me}
Mohedano»

(Parroquia de San Pedro, Tomo 3.^o de Casamientos. — Año de 1647, folio 223 b.)

(Rubricado)

Ya hemos visto en esta partida de casamiento que Valdés Leal se veló ocho años después de casado en 1655 en la parroquia de la Magdalena y que, siguiendo la costumbre de aquella época, prescinde de los apellidos de su padre y solo usa los de su madre invertidos; y que su mujer no se llamaba como después aparece en otras ocasiones doña Isabel de Carrasquilla sino doña Isabel Martínez de

Morales hija de don Pedro Morales de la Cruz y de doña Luisa Matías de Navarrete, los cuales gozaban de una buena posición social.

Era el suegro de Valdés Leal, hijodalgo y maestro cuchillero y tenía una tienda en lo alto de la calle de la Feria, según el «Padrón de vecinos de la parroquia de San Pedro» (Archivo Municipal de 1646.) En ese padrón se lee:

«Pedro garcia de Morales maestro cuchillero dijo ser hijodalgo
— tienda en que abita el dho P^o de Morales.»

Y asimismo consta en el «Padrón de Nobles» de los años 1649 y 1650.

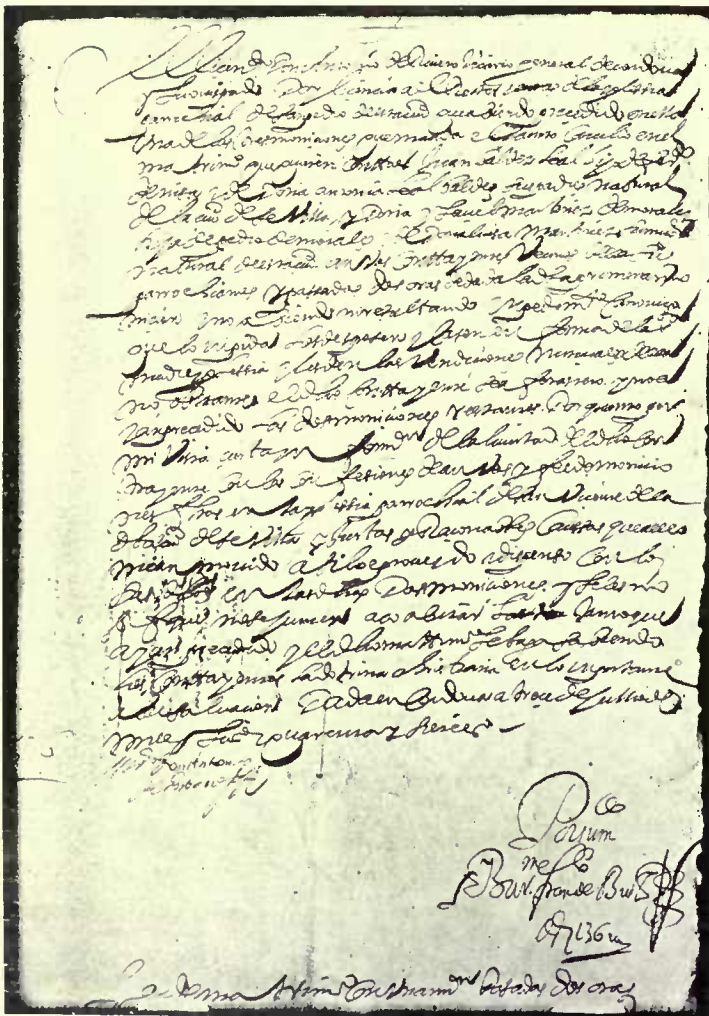
«Pedro Morales de la Cruz hijodalgo.»

Perteneían también a la nobleza los testigos de la boda de Valdés D. Pedro Jun-

quito de Guevara y D. Luis Rufo, como puede verse en los mismos padrones de los años 1647 y 1653.

Era D. Luis Rufo, pintor, — aunque no se conoce hasta ahora ninguna obra suya — hijo del poeta Juan Rufo, Jurado de Córdoba, autor del poema épico-histórico intitulado «La Austriada» que elogiaron Cervantes y Góngora en dos sonetos. Contrajo matrimonio este pintor con una dama antequerana llamada D.^a Isabel María de Rojas el 4 de Marzo de 1642, y al poco tiempo se divorciaron. Murió el 8 de Marzo de 1653, y no en Mayo del mismo año, como equivocadamente leyó el Sr. Ramírez de Arellano (D. Rafael) en su «Diccionario de artistas cordobeses», y fué enterrado en la iglesia de S. Pedro. (Libro 1.^o de Defunciones de esta parroquia, folio 380.)

Don Pedro Junquito de Guevara, perteneciente también a una familia ilustre, era Escribano público perpetuo y murió joven, en 8 de Septiembre del año 1658



COPIA B

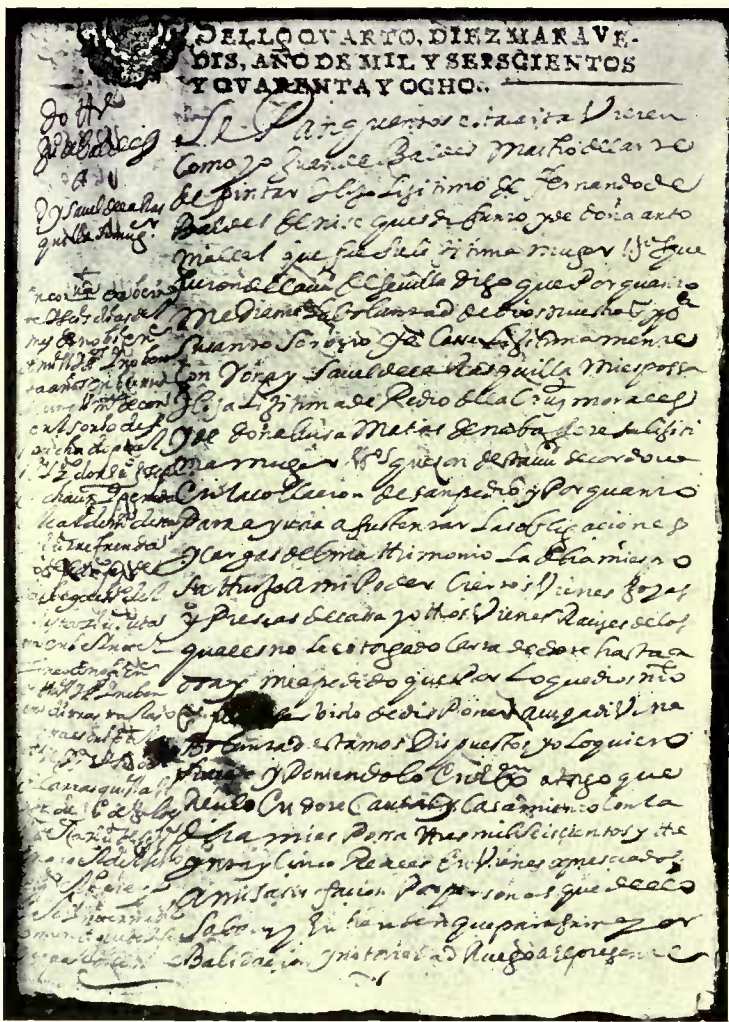
(V. PÁG. 86)

cuando su amigo Valdés Leal terminaba el hermoso retablo del Convento del Carmen Calzado.

El tercer testigo D. Pedro de Miranda, oficial de Junquito, a la muerte de éste llegó a ser Escribano público.

Ocurre en estos trabajos de investigación — cuyo principal factor es la suerte, como en todas las cosas de la vida — que una vez empezados, a medida que se van haciendo descubrimientos importantes, más deseo y estímulo se sienten por hallar otros nuevos, no viéndose nunca satisfecha la insaciable curiosidad en averiguar noticias, en ampliar datos, en escudriñar detalles, en acumular mayor número de materiales, para la labor ingrata del investigador que la va extendiendo considerablemente hasta que tropieza con grandes lagunas y obstáculos insuperables ante los cuales tiene que rendirse con verdadero disgusto y contrariedad.

Pero gracias a estos trabajos — que por fortuna cada día están generalizándose con más éxito — vamos reconstruyendo poco a poco todo nuestro pasado escrito sobre leyendas y falsas tradiciones. Los textos de nuestros antiguos historiógrafos — aún aquellos de más autoridad — están plagados de inexactitudes y errores que la moderna crítica va deshaciendo lentamente con profundo respeto y escrupulosidad. Vivimos en una época de febril investigación que indica un feliz resurgimiento de cultura al buscar la esplendorosa luz de la verdad, para que disipe las dudas, los secretos, las sombras y tinieblas en que está envuelta casi toda nuestra historia.



COPIA C

(V. PÁG. 87)

No estaba yo, pues, satisfecho de mi hallazgo, con ser este de gran importancia, quería yo además poseer el expediente matrimonial de Valdés para orientarme en qué iglesia de Sevilla pudiera estar bautizado. Púseme al habla con el ilustrado canónigo y archivero del Provisorato D. Lucas Redondo, quien me dió todo género de facilidades para ayudar mi gestión; pero tropezé con la fatalidad de que un incendio había destruído todos los legajos de mediados del siglo xvii.

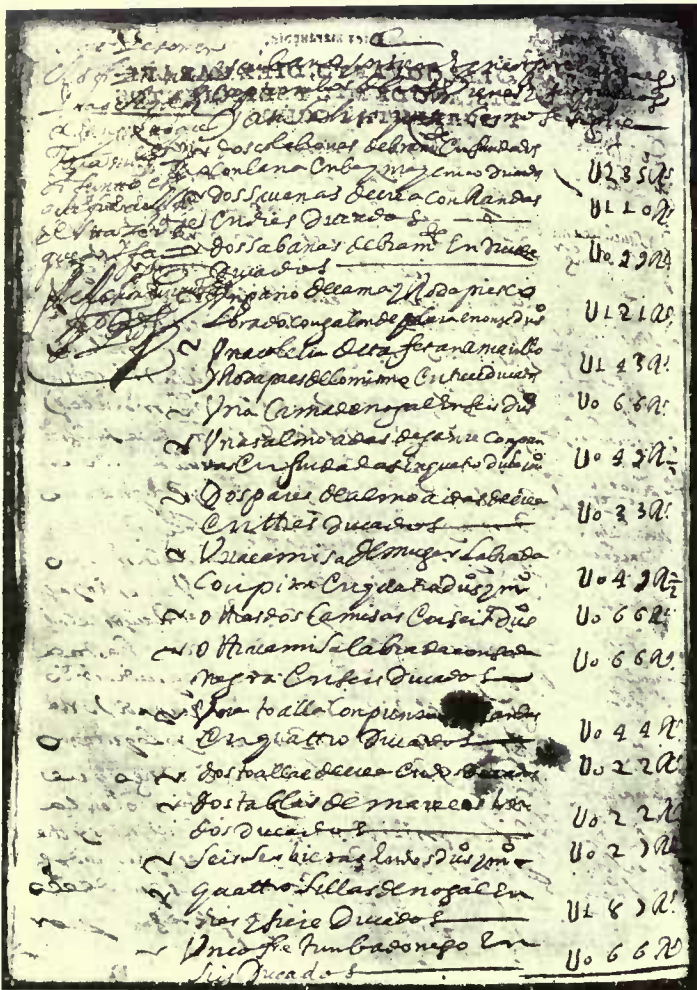
Sin embargo, vino a mis manos, tras de una detenida requisa de papeles viejos existentes en la iglesia de San Pedro, la licencia de matrimonio de nuestro pintor dispensándole dos amonestaciones de las tres que ordena el Concilio de Trento.

«El licen.^{do} Don Antonio de Rivero † Vicario general de cordoua y su ovispado. Doy licencia al Rector cura de la iglesia parrochial de Sanpedro de esta ciud. que abiendo precedido en ella una de las tres moniciones que manda el Santo Concilio en el matrim.^o que quieren contraer Juan baldez Leal hijo

de fer.^{do} de nisa ide Doña Antonia Leal baldez sus padres natural de la ciud. de Sevilla, y Doña ysabel martinez de morales hija de pedro demorales y de Doña luisa martinez su mug.^r natural deesta ciud. anvos contrayentes Vecinos de ella sus parrochianos; y passadas dos oras dedada la primera monición, y no abiendo ni resultando impedim.^o Canónico que lo impida. Los desposen y Casen en forma de la madre iglessia y lesden las Vendiciones nunciales della no, obstante, dicho contrayente sea forastero, y noa hayan precedido las dos moniciones restantes. Por quanto por mi Vista cierta su form.^{on} de la livertad de dicho contrayente con las confesiones de anvos y fes demoniciones fhas. en la iglessia parrochial de San Vicente de la delaciud. de sevilla; y justas y razonables causas que a ello me an mouido asi loe proveido i dispenso con los susodhos en las dhas Dos moniciones y se les notifique no se junten acoabitar hasta tanto que ayan precedido y el dho matrim.^o se haga sabiendo los contrayentes la dotrina christiana en lo importante á su salvación. Dada en Cordova á trece de Julio de mil seis.^{to} cuarenta y siete. —

Ell d.^o Don Antonio de Ribero (Rubricado) Porsum.^{to} Bartme Franco de Bustos (Rubricado)

L.^a de matrim.^o Con Unam.^{on} pasadas dos oras.»



COPIA D

(v. PÁG. 87)

Nos dice esta licencia matrimonial que en la iglesia de San Vicente de Sevilla leyéronse las dos amonestaciones que le dispensaron en Córdoba a Valdés Leal en su casamiento.

Cuando fuí a aquella ciudad en busca de la partida de bautismo del artista tuve la satisfacción de comprobar esta noticia en un tomo que empieza así:

«Libro de amonestaciones desta Iglesia del Señor San Vicente de Sevilla empieza desde el año 1640»

«En 21 de Abril 1617 años — Joan baldes Leal n.L deesta ciudad de Seui.^{aa} Hijo de Fernando de nisa y de D.^a Antonia Leal y baldes con D. isabel martinez con de morales n.L y vecina de — la ciudad de cordoba Hija de Pedro de morales ide d.^a Luisa martinez.»

El ilustre crítico alemán Dr. Augusto Mayer estuvo hace cuatro años en Córdoba buscando con gran empeño en el Archivo de Protocolos la dote que aportó a su matrimonio D.^a Isabel Martínez de Morales. El hallazgo de esta escritura — de cuya existencia dió la noticia el Sr. Gestoso por otro documento análogo de Sevilla en su «Diccionario» — tenía entonces grandísima importancia, porque hubiera resuelto la naturaleza igno-

rada de Valdés Leal; pero la suerte le fué adversa en sus investigaciones al ilustrado señor Mayer, como también a otros escritores cordobeses que intentaron lo mismo, que no siempre la fortuna acompaña en estas rebuscas.

Más afortunado yo, he tropezado con la interesante carta dotal que doy a conocer, de la cual sacó copia en 26 de noviembre de 1690 la viuda de Valdés que ahora resulta llamándose *Doña Isabel de Carrasquilla*.

(COPIAS C, D, E, F)

«Dotte
Jn.^o de baldes
á
D. Isauel de caRas
quilla su mug.^{er}

En cor.^{na} en beinte y seis días del mes de nobi.^e m.^e de mil y seisssos y nobenta años en birttud y cumplim^{to} de compulsorio despachado por el Sr Lz^{do} don Jn^o Joseph de Chaves y pereda alcalde m.^{or} desta ziu.^d rrefrendado de Franco fez de la bega ess.^{no} del n.^o desta ziu.^d su datta en beyntte y zinco nobi.^e año de mil y ssos y nobentta di ttraslado desta escrip.^a a la p.^t de D. Sr^a Isabel de carrasquilla viuda de J.^o de Valdés v.^a de la ciu.^d de Sev.^a en papel del sello seg.^{do} el p.^o pliego y el intermedio comun de que doy fe el qual di como sucesor en el ofizio nota y papeles de Pedro de Junquitto Guebara mi p.^e y Sr. difunto ess.^{no} que fué del n.^o desta ziu.^d de que doy feé

Melchor junguitto
ss.^{no} pu.^{co}
(Rubricado)

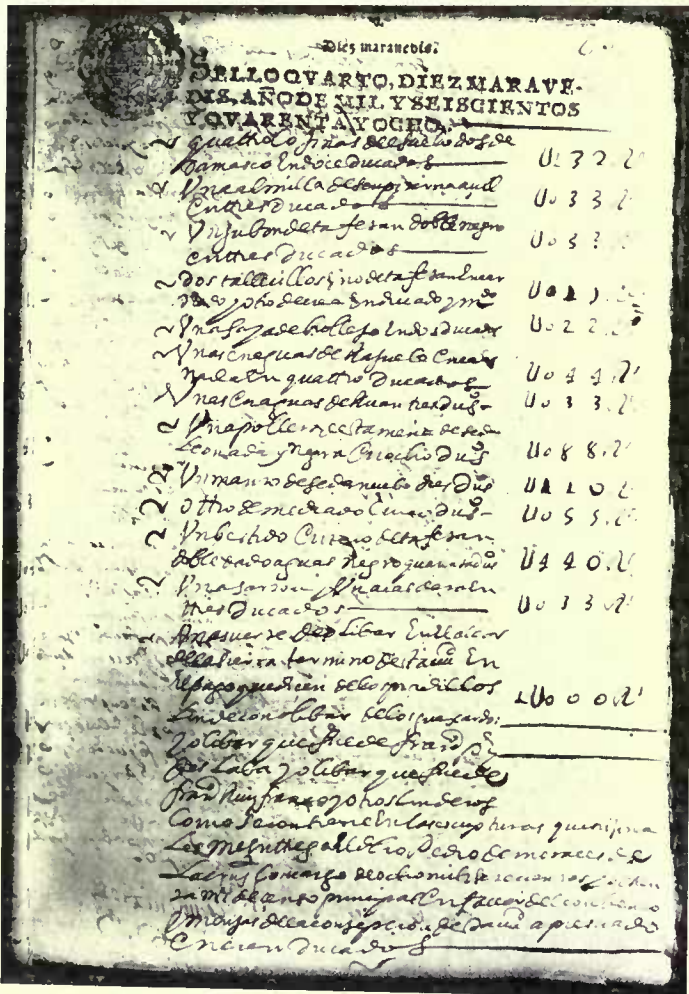
«Se Pan quantos esta carta vieren como yo Juan de Baldes maestro del arte de pintar Hijo lijitimo de Fernando de Baldes de nisa ques difunto y de doña antonia leal que fue su lijitima muger V^{sos} que fueron de la ciud de Sevilla digo que Por quanto mediante la boluntad de Dios nuestro Sxp.^{to} Susanto servizio yo Casse lijitimamente con Doña y Sauel de caRasquilla miesposa Hija lijitima de Pedro de la Cruz morales y de doña luisa Matias de nabaRete su lijitima muger V^{sos} que son desta ciud. de Cordova en la collacion de San Pedro y Por quanto Para ayuda á sustentar las obligaciones y cargas del matrimonio la dha mi esposa ttrujo á mi Poder ciertos Vienes ropas y preseas de cassa y otros Vienes Raíses de los quales no se otorgado Carta de dote hasta ora q. me apedido que Por lo que dios ntro S. fuese serbido de dis Poner acuya divina Boluntad estamos dispuestos yo lo quiero hacer y Poniéndolo en ex.^{an} otorgo que recibi en dote Caudal y Casamiento con la dha mi es Possa tres mil seisçientos y ttreynta y cinco Reales en Vienes apresciados á mi satisfaccion Por personas que dello saben y Entienden que para su mayor Balidacion y notoriedad Ruego a el presente escribano pusiera e incorpose en esta escriptura los dhos Vienes y sus precios y así se hizo que son como sigue:

— dos colchones de bram. ^{te} enfundados con lana en beinte y cinco ducados	V 235 Rs.
— dos sauanas de crea con Randas en diez ducados	V 110 Rs.
— dos sauanas de bram. ^{te} en nuebe ducados	V 099 Rs.
— Vn paño de cama y Rodapiés colorado con galon de plata en onse dus ^o	V 121 Rs.
— Vna colcha de tafetan amarillo y Rodapiés de lo mismo en tresse ducados	V 143 Rs.
— Vna cama de nogal en seis dus ^o	V 066 Rs.
— Vnas almoadas de gante con puntas enfundadas En quatro ducas ^o m ^o	V 049 Rs.
— Dos pares de almoadas de crea en tresse ducados.	V 033 Rs.
— Vna camisa de muger labrada con pita en quatro dus ^o y m ^o	V 049 Rs.
— Ottras dos Camisas en seis dus ^o	V 066 Rs.
— Otra camisa labrada con seda negra en seis ducados	V 066 Rs.
— Vna toalla con puntas y Randas en quattro ducados	V 044 Rs.
— dos toallas de crea en dos ducados	V 022 Rs.
— dos tablas de mareles en dos ducados	V 022 Rs.
— Seis serbietas en dos dus ^o y m ^o	V 027 Rs.
— quattro sillas de nogal en dies y siete ducados	V 187 Rs.
— Vn cofre tumbado nego en seis ducados	V 066 Rs.
— quatro cojines del suelo dos de damasco en doce ducados.	V 132 Rs.
— Vna almilla de senpiterna açul en tres ducados	V 033 Rs.

- Vn jubon de tafetan doble negro en tres ducados. V 033 Rs.
- dos tallecillos uno de tafetan Encarnado y otro de crea Endies dus^o y m.^o V 027 Rs.
- Vna saya de Bollejo endos ducados V 022 Rs.
- Vnas enaguas de Rajuelo encarnadas en quatro ducados. V 044 Rs.
- Vnas enaguas de Ruan en tres dus^o V 033 Rs.
- Vna pollera destameña de seda leonada y negra en ocho dus^o. V 088 Rs.
- Vn manto de seda nuevo diez dus^o. V 110 Rs.
- Otro de mediado cinco dus^o. V 055 Rs.
- Vn bestido entero de tafetan doble dado aguas negro quarenta dus^o V 440 Rs.
- Vna sarten y una caldera en tres ducados. V 033 Rs.
- Vna suerte de olibar en el alcor de la sierra término desta ciud.

en el pago que dizen de los pradillos linde con el olibar que fue de Fr.^{co} pre deslaba y olibar que fue de fr.^{co} Ruis franco y otros linderos como se contiene en las escrituras que originales me entrega el dho Pedro de morales de la cruz con cargo de ocho mil y setecientos y ochenta mrs. de censo principal en favor del convento e monjas de la concepcion desta ciud. apreñado en cien ducados conque son cumplidos los dhos tres mil seis^o y treinta y cinco Reales que aci Recibo como dho es en presencia del

presente escribano y de los testigos desta carta de mio entrego y Recibo el presente escribano doi fe porque se hizo en mi presencia y de los dhos testigos y porque sea á presentamiento de la dha dote de la dha mi esposa y por onRa de nuestro casamto le doi en aRas propter nunzias y pura donación á la dha mi esposa setecientos y setenta y cinco Reales que confieso caven en la decima parte de mis bienes y hacienda que de presente tengo y adelante tubiese que juntos con la dha dote suman y montan quatro mil y cuatrocientos Rs. estos me obligo de tener en lo mejor y más vien parado de mis vienes y hacienda y cada y cuanto el dho matrim.^o sea disuelto y apartado entre mi y la dha mi esposa por muerte ó diborcio ó por otro qualq^r caso que el dr^o dispone day poder á la dha mi esposa ó á quien por ella sea parte para que los aia y cobre sin esperar la dilacion del año que el dr^o permite para bolber y Restituir las dotes cuio benef^o Ren^o y otro que me compete para lo asi cumplir y pagar obligo mi persona y vienes avidos y por aver doi poder á la just.^e de su majestad para su exon y cumplimto como por sentenzia p.^{da} en cosa juzgada Ren.^o las leies de su favor y la general yo la dha Doña isauel de caRasq.^a aseto y Reçibo esta escript.^a en mi favor ques ff.^a en la ciud. de Cordoua año del naci.^{to} de salvador y Redemptor jesucristo de mil y ss.^o y cuarenta y ocho y el dho otorgante á quien yo el escribano doy fe que conozco lo firmo y por la aceptante un tt^o porque dijo no saver siendo testigos Pedro de miranda escribano de su maj.^d Anton Sanchez



«Padre morales de la Cruz
 D.^a Luisa mathias de navarrete sum. r
 Leonor maria h. l.
 Juana felix h. l.
 Maria de Carrasquilla h. l.
 Luisa Antonia h. l.
 Manuel Francisco h. l.
 Hierónimo (criado)

Andando el tiempo, los suegros de Valdés con algunas de sus hijas trasladáronse a Sevilla y vivieron en compañía de éste en la casa que habitaba de la calle del Hospital del Amor de Dios, parroquia de S. Andrés. Véase el «Padrón de confesiones de esta Iglesia del año 1674» que dice así:

«Juan de Valdes
 D.^a Isabel de Morales
 Luisa de morales
 D.^a Antta leal
 Maria de castro
 Maria de Valdes
 D.^a Eugenia de Valdes
 D.^a Luisa de Valdes
 Lucas de Valdes
 xptobal leandro
 xptobal perez»

Apesar de todos estos documentos inéditos, faltaba el más importante, la partida de bautismo para saber fijamente la fecha de su nacimiento, que todos sus biógrafos, copiando a Ceán Bermudez, aseguran que fué en el año de 1630, y están equivocados.

Además, la circunstancia de no haber sido hallada esta partida, no obstante la perseverancia con que fué buscada durante muchos años, asaltábame la duda de que Valdés Leal hubiera podido nacer en algún pueblo de la provincia de Sevilla, y no en la capital.

Sin embargo, me trasladé a esta población, confiado en que la fortuna quizás seguiríame

favoreciendo como hasta aquí en mis investigaciones y con el decidido propósito de examinar detenidamente todos los archivos parroquiales, a ver si por casualidad daba con el tan deseado documento. Y en efecto, la suerte me lo depa-
 ró al segundo día de mi estancia allá, al registrar los libros de la iglesia de San Esteban

El hallazgo resultó un acontecimiento en la hermosa ciudad de la Giralda cuando el reputado literato señor Chaves, Director de

«El Liberal» de Sevilla, publicó en este periódico la noticia y la copia de la partida — que yo le cedí gustoso — suprimiendo la ortografía antigua como está redactada en el original



CÓRDOBA

CASA DONDE VIVIÓ VALDÉS LEAL.

(COPIA G)

«Juan

«en miercoles quatro de mayo de seiscientos y beinte y dos, añ
 yo El L.^{do} Ju^o martinez de toro cura des, r s, x esteban desta ciud^d Baptiçe
 a Ju^o hijo de her.^{do} de niça y de antonia de baldes su mujer
 vs^o desta collacion fue su padrino don Juan ynfante de
 olibares vs^o dística collacion al qual se le advirtio La
 cog.^{on} espiritual y lo firme ff^{no} et supra —

Llicdo Joan Martinez
 de Toro»
 (Rubricado)

(Libro 2.^o de Bautismos, desde 1583 hasta 1626, folio 287).

El día miercoles quatro de mayo de seiscientos e setenta e dos años
 en el qual el m^o martir de toro curado, e estabán desta p^{ar}roquia Baptista
 Juan, hijo de berberia e de antonia de baldes su mujer
 es desta collacion fue su padrino, don Juan infante de
 olitana es desta collacion Al qual se le dio el nombre de
 en espiritual e lo firmo yo el sup^l.
 Ellic^o Juan Sanchez
 de toro

COPIA G

No nació el pintor en el año 1630, como afirma Ceán, sino en 4 de mayo de 1622, es decir ocho años antes.

Entre los muchos papeles que he consultado en mis trabajos de investigación, a cada paso he tropezado con los apellidos *Leal* y *Valdes* que llevaban en aquella época bastantes familias cordobesas. A título de curiosidad consignaré que en el «Tomo 3.^o de Bautismos de Santa Marina», folio 302, aparece bautizado en 16 de Mayo de 1595 un *Juan Valdes Leal*, hijo de Bartolomé Valdés

y de Isabel Leal. En la parroquia de la Agerquia se conservan varios tomos de «Diferentes Memoriales de Jenealoxias y Pruebas de Varios Cofrades de la Cofradía que fué de los Stos Mártires frente de la Parroquia de Sⁿtiago» y en el primer libro, con fecha 26 de Enero de 1603, hay una instancia de Juan Sánchez Illanes que solicita ser admitido en la mencionada cofradía y hace constar sus ascendientes en unión de los de su mujer, y se expresa de este modo, que textualmente transcribimos.

« mi mujer m^a baldes hija legitima de Francisco Leal
 Valdes — ordinario que fué desta ciudad á la ciudad
 de Granada y de maria Perez de sepulveda.
 † sus aguelos paternos franco Leal Valdes y m.^a dias»

¿No pudiera ser este individuo el abuelo materno del pintor, al llevar los mismos apellidos que los de su madre, que induce a creer fuese cordobesa?

Demás de esto, he averiguado que Antonio del Castillo y Saavedra, maestro de Valdés Leal, casó en segundas nupcias en 1649 con D.^a María Valdés, hija de Simón Rodríguez de Valdés, con el cual aparece viviendo según los «Padrones de confesiones de la Catedral de 1647» un sobrino llamado Juan.

Todos estos antecedentes hacen presumir que el insigne autor de los cuadros «Los muertos», aunque de padre portugués, era

oriundo por la línea materna de Córdoba, donde indudablemente tuvo familia y pasó sus primeros años; allí estudió el arte de la pintura y allí escogió la compañera de su vida.

Así pues, Valdés Leal, si bien es sevillano por naturaleza, es cordobés por su espíritu. Córdoba fué la patria donde se educó, donde se formó su temperamento y aprendió a pintar, donde pasó su dorada juventud, la cuna de sus ilusiones y de sus amores, donde los hermosos ojos de una cordobesa sirviéronle de estímulo al gran artista para elevarse más tarde a las altas regiones del genio.

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.



RAMÓN DE ZUBIAURRE

CARMENCITA Y ANGELITA

VALENTIN Y RAMON DE ZUBIAURRE

LA pintura española, que en los tres lustros últimos había encontrado dura hostilidad en la crítica europea, la cual a cada instante la demostraba, con opinión casi unánime, aburrida e irritada por la superficial virtuosidad y la gracia mercantil de las obras de cuantos eran considerados como los más genuinos representantes, semejaba condenada a permanecer relegada a un lado, durante largo tiempo, en castigo de haber sido con exceso aclamada, acariciada y remunerada. Pero ocurre, que en las exposiciones internacionales de arte, primero en Múnich, en 1909, después en Bruselas y Buenos Aires, en Venecia en 1910 y últimamente en Roma, triunfa de nuevo, con una variedad y pujanza de varias manifestaciones, de que ningún otro pueblo europeo puede envanecerse en el día.

Y de hecho, mientras la originalidad, interesante y atractiva siempre, por cuanto bajo formas muy diversas y de comprensión más o menos fácil e inmediata, se afirma, una vez más, con nuevas telas del cerebral y poderosamente típico Zuloaga, del esquisito y delicadamente sensitivo Anglada, del sincero y eficaz realista Sorolla y del suave y sugestivamente poético Rusiñol; de otra parte, más de uno de aquellos que, durante la juventud, no pudiendo y no sabiendo oponerse a lo que estaba en gran predicamento, vieron la salvación y el éxito para sus producciones en la servil imitación de la brillante manera de Fortuny, se esfuerza, con voluntad muy firme, y, quizá, no sin buen resultado, a hacer surgir, al fin, el germen de la desatendida individualidad propia, contemplando con los



RAMÓN DE ZUBIAURRE

EN LA INTIMIDAD

ojos dilatados hombres y cosas, y emancipando el pincel de las malicias de que tanto se abusó; a la vez que algún joven, ayer ignorado, y que, según toda probabilidad, alcanzará mañana renombre, se procura la alegría de una nueva y significativa visión de arte, y de una típica evocación del mundo y de los seres sobre la tela. Entre estos últimos, dos vascos, hermanos de nacimiento, de aspiraciones y de producción estética idénticas, Valentín y



RAMÓN DE ZUBIAURRE
CALLE MUERTA (SALAMANCA)

Ramón de Zubiaurre, han sorprendido mis pupilas e interesado mi atención, preferentemente a otros, con algunas obras expuestas en Venecia, Bruselas y Roma, y es de ellos que deseo hoy hablar a aquellos fieles y predilectos confidentes de mis sensaciones y emociones de arte.

* *

Valentín de Zubiaurre, perteneciente a una antigua familia vasca, nacido en Madrid el 22 de agosto de 1879, y su



VIEJOS DE ONDÁRROA, POR R. DE ZUBIAURRE



Las Hileras, Thomas Barceloña.

TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



R. DE ZUBIAURRE CHARRAS DE CANDELARIO (SALAMANCA)

hermano menor Ramón, nacido en primero de septiembre de 1882, en una pequeña población de Vizcaya, han heredado de su padre, viva e indomable vocación para el arte.

El padre es un músico muy erudito, lo que le valió ser nombrado profesor del Conservatorio de Madrid, y llegar a ser director de la Capilla Real. Por una de esas crueldades del destino, sus dos hijos son sordos de nacimiento.

Pues, bien; si el campo de sus sueños les era, por esa no corregible deficiencia sensoria, irremisiblemente cerrado, se abrió el campo de la forma y los colores a su vivaz ingenio, a su original buen gusto, y a su creadora actividad; y entrambos hermanos quisieron y supieron ser pintores.

Primero, la enseñanza en una escuela popular de arte, después en la Escuela Superior de Pintura, de Ma-

drid, fué donde aprendieron los rudimentos del dibujo, y para perfeccionarse en el mecanismo pictórico permanecieron unos meses en París, estudiando horas y horas en museos y exposiciones, y fué entonces cuando visitaron algunas de las importantes capitales del continente, y las grandes y pequeñas ciudades de Italia, lo que determinó en ellos la visión clara y la conciencia segura del programa estético que, de retorno en su país, se propusieron realizar en sus obras, en las cuales el calculado sentimiento de la composición de los maestros antiguos debía rimar con la representación realista y la acentuación característica de los tipos de la vida rural española, con lo que llamaron pronto la atención de los demás artistas y de los inteligentes, y vieron alternar los entusiastas elogios con censuras severas que atestiguaban, las más de las veces, la aparición de una nueva y



RAMÓN DE ZUBIAURRE

EL TÉ BLANCO



RAMÓN DE ZUBIAURRE

PARTIDO DE PELOTA VASCA

sútil sensibilidad de arte. Si he hablado en singular, es porque no deja de ser asaz de difícil el poder distinguir, no solo en el primer momento, sino aun después de atenta observación, en que se distingue, en su interesante y característica producción, la respectiva personalidad de Valentín y Ramón de Zubiaurre. Aunque la idiosincrasia de los dos hermanos, meditativa y un poco melancólica en el mayor de ellos, e impulsiva y vivaz en el otro, apesar de la sordera que no contiene ni reprime la alegría expansiva, sea, por lo tanto, bastante diversa, el haber vivido siempre juntos, y la conformidad de existencia cotidiana, aparte de la tendencia artística, ha dado por consecuencia que la manera de Valentín, en muchas ocasiones, se parezca de tal modo a la de su hermano, y viceversa, desde el punto de vista de la inspiración, y por lo que se refiere a la composi-

ción y la factura, que para acertar de cual de los dos sea la obra, es necesario fijarse en la firma.

Verdad que un observador analítico y paciente llegaría a dar con la diferencia característica; pero mejor es aguardar a que, terminada la primera etapa de su común carrera artística, y llevados por las contingencias de la vida a no vivir juntos, ni a influirse mutuamente, su respectiva personalidad alcance una fisonomía individual y bien suya.

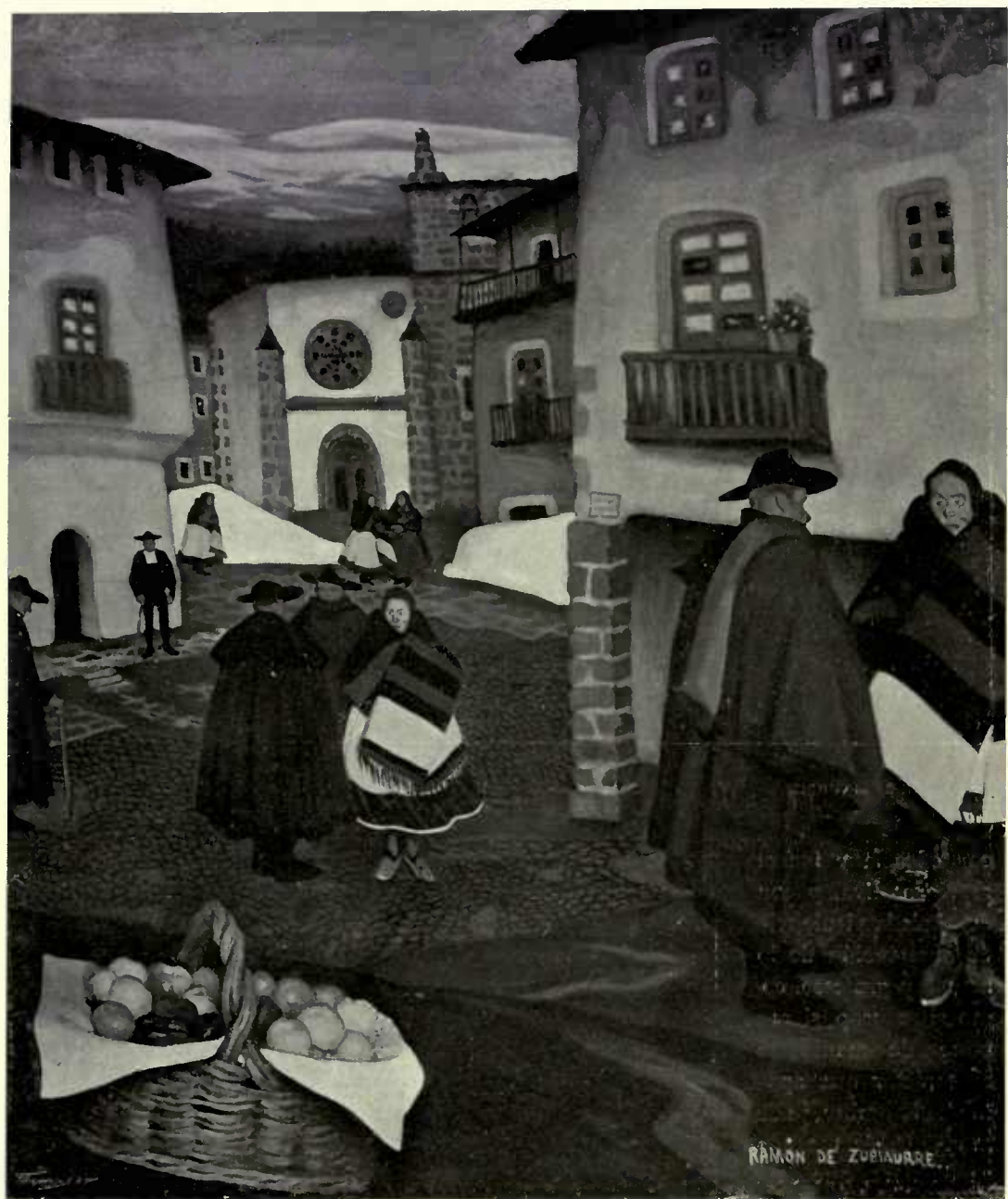
Los aspectos montañosos de la provincia donde nacieron sus antepasados, los tipos populares, las pinas calles y plazuelas, la zafia y grave gente del pueblo y los diversos villorrios han inspirado, tanto a Valentín como a su hermano, la mayoría de las telas.

Los labriegos, los artesanos, los vendedores de fruta y los pescaderos son evocados



RAMÓN DE ZUBIAURRE

LA PATINA DE LOS SIGLOS (DURANGO)



CANDELARIO, POR R. DE ZUBIAURRE



RAMÓN DE ZUBIAURRE

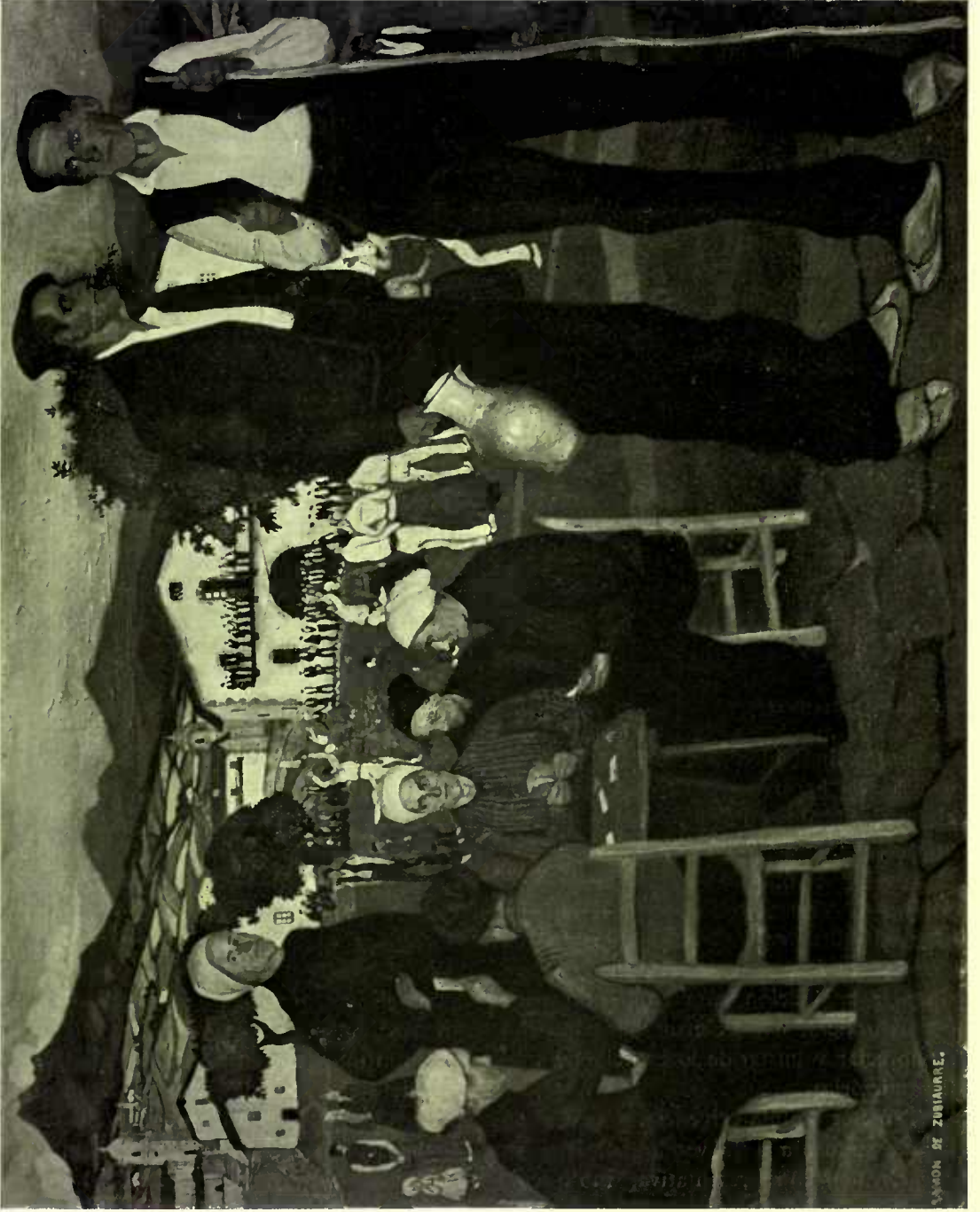
PLAZA MUERTA (SALAMANCA)

con eficacia y fuerza representativa, y con despiadada virulencia de observación de lo brutal y grotesco, como si se propusieran poner de manifiesto el carácter que aparenta el hombre, ya de mono, ya de títere, o ya de fiera, que deja en la mente, de aquel que lo contempla con ahinco durante un rato, imborrable recuerdo. Por lo demás, tal realismo rudo y vigoroso, aunque poseyendo esos cuadros el mérito poco común de una semejanza uni-



RAMÓN DE ZUBIAURRE

ROMERÍA DE CHARRAS EN SALAMANCA



DÍA DE FIESTA EN GARAY, POR R. DE ZUBIAURRE

SAMON DE ZUBIAURRE.



RAMÓN DE ZUBIAURRE

CHARRAS DE SALAMANCA

da a una individual originalidad artística, enlaza a los hermanos Zubiaurre a la tradición más antigua y más genuina de la pintura española, y de otra parte les acerca a su ilustre paisano Ignacio Zuloaga, quien acierta con una transfiguradora fuerza dramática, a base mordazmente pesimista, que se refleja en sus más importantes obras, que sugieren singular fascinación, aún en los incapaces, por naturaleza, o inexpertos por educación, de apreciar y gustar de lo esencial de la belleza pictórica.

Tan escrupulosa exigencia, y casi desesperada sumisión a la verdad, obtiene rara eficacia, no solo representativa, sino psicológica. Contemplando aquel no sé qué de solemne, de severo y de reconcentrado que rezuma a veces, y el continente de los pequeños propietarios y tenderos enriquecidos, presun-

tuosos y vanos, tiranillos de los poblachos montañeses inspiradores de los Zubiaurre, y que estos gustan de copiar sentados seriamente junto a una mesa con manjares, vestidos con el traje de tradición secular, tocada la cabeza, no sin cierta humorística afectación, con viejos sombreros de copa alta, mientras forman corro, con tímida deferencia, pordioseros y tocadores de guitarra, nosotros vivimos algo de su vida y penetramos en lo íntimo de su alma, que a pesar del rodar del tiempo, y del continuo cambiar de las costumbres, se ha mantenido, desde tantos aspectos, semejante a la de sus antepasados.

Y se da con otras telas de los Zubiaurre, donde su arte de admirable eficacia evocadora hace comprender la exaltación delirante y el místico abandono, manifestados en el grave

mirar de los ojos piadosamente entreabiertos, en las manos juntas y apretadas, en actitud de plegaria de beata, orando enrededor del altar, sobre el cual aparece la imagen de la Virgen aureolada de oro y circundada de flores.

Con el minucioso realismo conque están reproducidas las figuras de las escenas que pintan ambos hermanos, se opone y contrasta la voluntaria inverosimilitud, en aras de un singular y gran desecho de lo pintoresco entre arcaico y popular, con lo que han establecido el enlace de dimensiones entre los personajes de primer término, que figuran como los protagonistas de los cuadros, y aquellos que, a manera de coro, se perfilan sobre el fondo de arbolillos, casuchas y montañas. Y hé aquí que, arbitrariamente, diseminan por el suelo, sobre la mesa, o en el regazo mazos de flores, montones de fruta, y objetos de cerámica: platos, vasos y tarros con motivos azules campeando en la curva superficie blanca, a fin de poder saciar, —

aproximándose en esto, más que a Zuloaga, a Hermenegildo Anglada, — el deseo de ostentar su no común valentía de pintores de naturaleza muerta; que gozan, excesivamente, en copiar, con mano ágil y firme, la amarillenta y húmeda pulpa de los melones, la aterciopelada piel del melocotón, los matices vivos de los car-

nosos y redondeados pétalos de las dalias y los crisantemos, y el lechoso relucir de la alfarería barnizada.

De vez en cuando, los Zubiaurre, renunciando a inspirarse en la vida peculiar de los montañeses vascos, pintan, con más desenvuelta y delicada factura, por más que conservando siempre algo de su particular carácter brusco y expresivo, algunos retratos, o alguna escena de intimidad familiar, de que son ejemplo las telas, de no escaso mérito, que exhibieron en la exposición de Roma, en una de las cuales Valentín ha retratado a su gentil

hermana tocando el piano, mientras el padre escucha en espontánea actitud de reconcentrada atención estética; y en la otra pintura, del menor de los dos hermanos, Ramón, presenta éste a varias muchachas y jóvenes que pasean, hablan o tocan la bandleña en encantador jardín, mientras la camarera vierte en las tazas el humeante té. Además de esos asuntos, según ya queda dicho, sugeridos por la vida popular vasca, hay otros que por la típica accentuación de las fisonomías, por el modo compacto y enteramente especial de agrupar las figuras, hacen que las obras de Valentín y de Ramón de Zubiaurre, se reconozcan enseguida por el colorido, en el cual la austera tonalidad dominante, ofrece espacios de un blancor ligeramente azulado, y es reanimada



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

CABEZA DE JOVEN (RETRATO)

tuación de las fisonomías, por el modo compacto y enteramente especial de agrupar las figuras, hacen que las obras de Valentín y de Ramón de Zubiaurre, se reconozcan enseguida por el colorido, en el cual la austera tonalidad dominante, ofrece espacios de un blancor ligeramente azulado, y es reanimada

con un amarillo caliente, o un rojo vibrante, para el logro de una complejidad cromática, no exenta de encanto.

Tales son las cualidades artísticas de que son dueños los expresados artistas, y tales

son, además, los asuntos en que se complacen, y donde hallan ocasión de manifestar su áspera personalidad inconfundible, su colorido severo y su amor a lo típico.

VITTORIO PICA.

LOS ZUBIAURRE

EL haz de la pintura española moderna, se esparce en distintos grupos que al punto se distinguen gracias a algún carácter especial que abarca el conjunto de las obras. Entre los rutilantes tonos dorados de los pintores valencianos, las morenas bellezas andaluzas de contenida voluptuosidad, la estridente indumentaria dominguera de los labriegos de Castilla y el eclecticismo algo internacionalista de los artistas catalanes, luce a un lado el verde gris amarillento de la penumbra vascongada.

Dentro de este velo general, vibran en las obras del último grupo los valores claros con aspectos de tersas superficies limpiamente húmedas y con mayor discreción algunos rojos de sabor antiguo admirablemente amortiguados.

Si los tonos ardientes de las impetuosas obras valencianas recuerdan las fulguraciones de las naranjas que brinda la huerta asoleada, los matices fríos pero más jugosos, la tonalidad menos seductora aún siendo más

rica en gradaciones de los lienzos vascongados, son comparables a las coloraciones de la manzana, la fruta del Norte de áspero sabor para paladares meridionales, la que lleva en su seno la parca alegría de que disponen los países privados de vid.

Los Zubiaurre, los dos hermanos entrañablemente inseparables en esencia, hace tiempo que se han abierto anchuroso camino cobijado en aquella coloración de su tierra y de su raza. La manzana de Euskaria, es casi la señal de sus obras como la flor del cerezo parece el sello de los artistas nipones.

Otros pintores de parecida procedencia han conquistado dilatada fama gracias a la interpretación de variadísimos

aspectos de naturaleza sinceramente traducidos con las dotes atávicamente poseídas; pero la fiebre de producción y la premura de éxitos forzados, ha desviado y amenaza absorber la clara corriente de estas fuerzas naturales. Al sedimentarse lo que se salve de tan avasalladoras imposiciones cosmopolitas, será



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

RETRATO



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

AUTORIDADES DEL PUEBLO

evidente que la base más sólida de las reputaciones que en ciertos momentos habrán podido parecer universales se cifraban precisamente en el punto de partida, en un apoyo inquebrantable, en una palabra: en una fuerza esencialmente particularista. Cuanto más se aleja esta producción artística del hermoso manantial de donde brotó espontáneamente, más se pierde la noción de que sus aguas son distintas de las demás; la personalidad artística se desvanece, a medida que el pintor va enriqueciendo su saber con rasgos característicos de otros talentos.

Los Zubiaurre cuyo estrechísimo lazo de unión artística continúa firmemente anudado aún en la lenta diferenciación de la obra fraternal, deben su fuerza, su personalidad que crece sin distraerse en las orillas por las que

discurren, a la más íntima y poderosa concentración.

Su pintura no es el corto medio de expresión del artista grandemente habilidoso que por imposición de su incompleto temperamento debe limitarse a la mera descripción muerta de las cosas; de nada le sirve al artista de alma superficial, el recorrer incesantemente toda la extensión de una paleta opulenta; menor auxilio recaba todavía de los torturados movimientos dignos del ojo fotográfico sin alma; sus dotes, su aplicación incansable si la tiene, sus esfuerzos todos, solo producirán admirables ejercicios objetivos.

Valentín y Ramón de Zubiaurre poseen un alma enteramente concentrada en la visión y toman su fuerza en algo inmanente: en la esencia de la tierra que soporta los

hombres y las cosas que pintan; los valles cortos, bajos y ondulantes de Vizcaya, sin grandes asperezas ni dilatados horizontes; las rías y ensenadas que deshilan las costas; las casas de ancho cuerpo sólidamente afianzadas para resistir los últimos choques de galernas; las lomas siempre coronadas de nubes que riegan el manto de los prados. Los dos hermanos, acentúan aún más la profundidad de su arte dedicando la mayor parte de su obra, a la representación honradamente artística del hijo más legítimo de la madre tierra: el aldeano que vive en reducido caserío, aquel a quien suele llamarse *el palleto*: hombre inmutable como la tierra de cuyas entrañas vive, el último que cubre su cabeza con la misma boina, montera o gorro secular, que calza su pié con la milenaria abaraca, que ciñe su cuerpo de buena trabazón y mala fachada, con la faja atávica de tiempos heroicos; aquel hombre que cultiva sus creencias, expresa sus amores, honra sus respetos y se remoja en sus juegos en tal forma que por ser tradicional es tan característica como su tierra.

Estas cosas verdaderas pintan los Zubiaurre, sin añadir floreos de artes trashumantes, sin gestos que al poner en evidencia a los hombres de la gleba se convierten en muecas, sin filosofías a la violeta que aniquilan toda sensación en el espectador. Sus aldeanos,

juegan, beben, bailan, oran y discurren por la vida, tal cual son en alma y cuerpo; los mozos y zagalas llenos de fuerza y vida, arrugados como la tierra cansada los viejos. En los fondos y en los costados de muchos lienzos se abren las casas chatas, con ventanas que parecen ojillos curiosos abiertos a la vida exterior, con portales franqueados a los afectos de una existencia todavía primitiva.

Ambos artistas, cultivan otros géneros de pintura además del paisaje y las escenas de costumbres de su tierra; se han asomado con ojos atónitos a las llanuras de la altiplanicie castellana y han desentrañado la altivez de un paisaje, que desolado, cansado de haber sido campos de batalla y de labor, todavía muestra a trozos que en otros tiempos todo eran lozanías y vigor; campos de Castilla semejantes a un hermoso terciopelo usado que aún muestra pedazos de su antigua naturaleza.

Los Zubiaurre, avezados a la cordialidad del ambiente en que viven los caseríos de Vizcaya sorprenden la vida de puertas adentro de las aldeas de Castilla. Familiarizados con el aspecto bonachón de las viviendas vizcainas tan anchas que sus aleros parecen brazos abiertos, les parecen muertas o dormidas las mansiones lugareñas de Castilla, todavía aletargadas por la acción secular de los castillos despanzurrados y de los alcázares desier-



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

ALCALDE DE ZAMARRAMALA



OFRENDA EN UNA ERMITA, POR VALENTÍN DE ZUBIAURRE



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

LAS DOS HERMANAS

tos que parecen el remate obligado de toda cumbre. Y así, las ventanas aparecen cerradas con bastidores más recios que las rejas, las calles desiertas, el monte quebrado y los lugareños vistos más despiadadamente, retroceden en su aspecto hasta los tiempos de la pintura de retablos. En su filiación artística, es indudable que los hermanos Zubiaurre proceden de las escuelas primitivas españolas, salvando con extraordinaria clarividencia la imitación, que otra cosa no puede ser, de nuestros grandes maestros no superados en sus procedimientos por ninguna agrupación ni individualidad moderna.

Me apresuro a decir que en la ya vastísima obra de los dos hermanos, menudean los ejemplares de excelentes pinturas completamente modernas, en las que su personalidad no desaparece; los bodegones de Ramón de

Zubiaurre, ostentan la intensidad y solidez de los maestros que a este género se han dedicado y no es arriesgado decir por ser cosa evidente, que en algunos de estos cuadros, además de la profundidad que sabe infundir a sus paisajes, ha trazado bodegones que forzosamente han debido ser combinados en Vizcaya; el jarro, ha de ser para sidra, las manzanas no faltan casi nunca, manzanas opulentas de huertas suburbanas al lado de las que pende un pobre racimo de parra escuálida; en otros, en los bodegones ciudadanos la aristocracia de las flores, el estilo de las vasijas y el brillo de la plata, obligan a una técnica muy distinta de la que usa el joven pintor y la maneja con tanto desembarazo como si le fuese peculiar.

Ambos hermanos pintan retratos, en los que como es debido, saben desprenderse de



TRICHONIA, THOMAS-BARCELGNA

FLORES A MARÍA, por V. DE ZUBIAURRE



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

BARRIO DE SAN NICOLÁS (SEGOVIA)

su propia personalidad para acusar la del modelo; los de Valentín, tienen mucho carácter y *se parecen* al retratado, circunstancia indispensable que casi nunca poseen los retratos *con carácter*; Ramón, es también muy diestro en esta clase de pintura. Para acabar con las analogías y diferencias de los dos hermanos, es necesario añadir un género en el que desde poco há se ensaya Va-



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

FLORENTINA

lentín de Zubiaurre; substituyendo los paletos por señoritos y los surcos y valladares de los campos por amenos jardines y árboles de adorno, ha pintado algunas escenas de gran valor decorativo. No pueden tener estas obras la profundidad de las telas pintadas en plena visión de la verdad, pero demuestran la sutileza del artista para modificar su percepción.

Podría añadir una larga lista de

recompensas, exposiciones a las que han concurrido los dos hermanos, los cuadros adquiridos para algunos museos y otros muchos prolijos pormenores biográficos, pero prefiero aprovechar otra ocasión o hablar de todo ello en distinto lugar.

De todos modos, es imprescindible señalar la curiosidad, la benevolencia, el éxito efectivo con que han sido recibidas las obras de Valentín y Ramón de Zubiaurre en lugares tan distintos como Bruselas y Berlín, París y Buenos Aires, sin mentar las ciudades españolas en las que es conocida y respetada la labor de los dos hermanos; las dotes de observador sagaz, trabajador infatigable y excelente enfocador de escenas, parecen inclinar al público de todos los países, en favor de Valentín, pero los imprevistos y acertados arranques de su hermano Ramón, que se manifiesta personalísimo colorista cuando el tiempo no le premia con excesivas imposiciones, permiten sostener la esperanza de iguales

aciertos. Los dos hermanos se hallan actualmente en un punto de su camino artístico, en el que se advierten los peligros de bifurcaciones en las que se han malogrado otros

talentos que hacían concebir no pocas esperanzas y que poseían excelentes dotes; su forzosa concentración, la seriedad que les merece la vida que les rodea, y su aguda fuerza de visión, en la que concentran todo su entendimiento, toda su alma, permiten esperar que seguirán la más segura senda.

Con lo dicho, más que explicar el arte y las obras de los dos hermanos, he deseado afirmar la opinión que me merecen Valentín y Ramón de Zubiaurre y Aguirrezabal; pintores que no se limitan a copiar el natural, sino que muchas veces aciertan en interpretar acentos de la vida oculta de la humanidad, aquella otra vida latente, contemplada entre los simples, los humildes, los sencillos, los verdaderos hijos de la tierra, los que son su carne.

M. UTRILLO.



VALENTIN DE ZUBIAURRE

EL ENANO CHUNE



V. DE ZUBIAURRE

EULI EL PREGONERO, Y SU SOBRINO CHUNE



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

HOGAR TRANQUILO, POR VALENTÍN DE ZUBIAURRE



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

FIESTA CAMPESTRE

ECOS ARTISTICOS

EDUARDO LLORENS MASDEU. — Este artista decorador, que falleció recientemente en Barcelona, señaló una época en la especialidad que cultivó. Enemigo de manifestarse, de su labor callada y constante apenas si se enteraron más que sus amigos y los interesados.

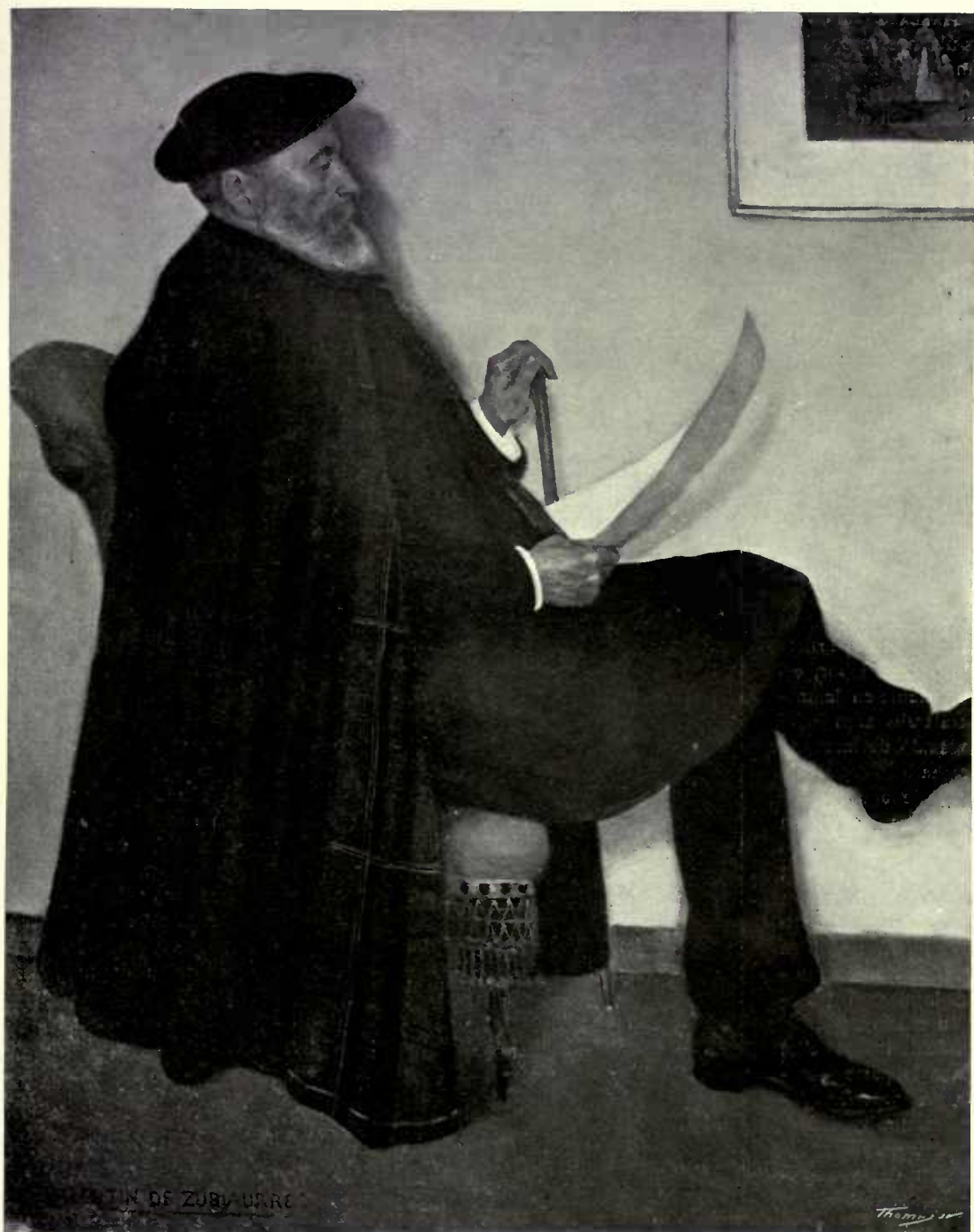
Fruto de su voluntad tenaz fué el abrirse paso. Primero estudió en las clases de la Casa Lonja, luego, en cuanto pudo, en París, en el taller de Gleyre, a la sazón en gran boga. Sus comienzos estuvieron enderezados a la pintura de caballete. En 1864 presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes *La procesión del Corpus en Cataluña* y *Judith*; dos años después concurría a un certamen celebrado en Barcelona con el cuadro de género *Una demanda de prometatje*, que le premió y adquirió la Academia provincial de Bellas Artes, la cual lo tiene en el día depositado en el Museo.

Llovieron más tarde sobre él los encargos de importancia, y le fué encomendada la decoración mural de edificios notables. Entre esas obras suyas

deben ser mencionadas las pinturas del palacio que en Comillas tienen los marqueses de este nombre. En sendas composiciones de gran tamaño representó: *Inauguración del Seminario*, *Embarque de los voluntarios a Cuba*, *Bendición de la capilla* y *Visita de D. Alfonso XII*. El autor tuvo que luchar con la inmensa dificultad de retratar en esas obras a los personajes principales que asistieron a los actos conmemorados.

Una de sus producciones más capitales es la decoración de la capilla de D. Francisco Prat en la basilica de Ripoll. En ella figuran tres plafones representativos, respectivamente, de la *Muerte de San Joaquín*, el *Martirio de Santa Margarita* y un *Milagro de San Carlos Borromeo*.

Otras muchas obras pertenecen al finado artista, entre ellas algunas en vías de realización, desde hace años, y que dejó sin terminar. Habiendo vivido en la época en que se formó nuestro ensanche, son en gran número las casas erigidas en éste, de las cuales tuvo encomendada la decoración mural.



☐ RETRATO DE MI PADRE,
POR VALENTÍN DE ZUBIAURRE

HALLAZGO DE UNA ESTÁTUA. — Los escolares de los últimos cursos del Instituto de Segunda enseñanza, de Tarragona, bajo la dirección del profesor don Martín Navarro, vienen realizando excavaciones en aquella ciudad y los alrededores. El día 29 de marzo, hallaron en terrenos lindantes con la plaza del Progreso, una hermosa escultura de mármol blanco, a la que le falta la cabeza y la mano izquierda, según puede verse en el grabado que publicamos. Mide un metro ochenta centímetros de altura.

Acercas de su estado y mérito ha escrito don Agustín M.^a Gibert, de Tarragona, pocos días después de ser exhumada:

«Por el conjunto y el naturalísimo plegado del ropaje, se entrevé la mano de un artista seguro de su labor, especialmente en la magistral transparencia del modelado de la mano derecha bajo el *pallium* y en la de los senos que se dibujan y parecen latir bajo los delicados pliegues de la túnica; pero aún sorprenden más las finísimas arrugas del *pallium* en la parte anterior del muslo de la pierna izquierda en graciosa y ligera semiflexión. Toda ella, menos la parte posterior, de imperfecta labor, es una verdadera obra de arte.»

Se supone que estuvo adosada á un muro. En el sitio donde ha sido encontrada hubo unas termas romanas, con patios y jardines que ostentaban estatuas de divinidades paganas, unas al aire libre, otras en edículos. Allí cerca estuvo el templo de Venus. En el plinto campea una inscripción latina, de la cual el aludido señor Gibert da las dos versiones siguientes:

«Un liberto muy bueno la dedicó a los Quindécenviros y al Vicario inspector de las cosas sagradas de los Lares de la provincia de Tarragona.»

»Excelente legado que los Quindécenviros y el Vicario inspector de las cosas sagradas de los Lares erigieron a la Tribunicia Potestad.»

La estatua ha quedado depositada en el Museo arqueológico.

Por la reproducción que acompaña estas líneas puede juzgarse fácilmente del mérito de esa escultura tan soberbia, que viene a enriquecer la notable serie que posee aquella ciudad. La manera de estar tratado el ropaje revela la mano de un artista consumado. Los menudos pliegues acusadores de una tela ligera, vaporosa, hállanse resueltos tan lógicamente y con tal calidad, que maravilla ejecución tan sabia. Y lo propio ocurre con la manera de estar revelada la figura bajo el plegado de la túnica y el manto. En esto se echa de ver enseguida que se trata de una producción de escultor distinguido.

A la vez cautiva esa estatua por el aire de distinción y nobleza que de ella emana.

Son acreedores a toda suerte de elogios los estudiantes del Instituto de segunda enseñanza, de Tarragona, que, animados por su mentado profesor, dedican sus ocios escolares a practicar excavaciones en aquella monumental ciudad. Ya anteriormente, descu-

brieron fragmentos de columnas estriadas, monedas y diversos objetos. Ello les movió a proseguir en su labor de exhumación, habiéndoles favorecido la fortuna con el hallazgo de tan importantísima obra como la que motiva esta corta información.



ESTÁTUA DESCUBIERTA EN TARRAGONA



EMILE LENOBLE

CERÁMICA

EXPOSICIÓN DE ARTE.— En mayo próximo se celebrará en Londres una Exposición internacional de arte, a la que podrán concurrir los artistas españoles. La sección de Bellas Artes de la Exposición latino británica se abrirá el 15 de mayo, cerrándose a fin de octubre. Se admitirán pinturas al óleo, acuarelas y pasteles con marco dorado.

Las obras se mandarán al ministerio de Instrucción pública hasta el día 30 de abril. Los detalles de las obras que hayan de exhibirse serán entregados, escritos en pliegos impresos, en la sección de Bellas Artes, en los cuales se indicará el nombre y señas del artista, asunto de la obra y tamaño de la misma, incluso el marco y el precio.

EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCÉS.— Por el gran duque Nicolás Mikhaïlovitch, ha sido inaugurada recientemente en San Petersburgo la exposición centenal del arte francés, que ha organizado la revista de arte *Apollon* y el Instituto Francés de aquella capital.

Una sección especial está consagrada a los artistas franceses que han trabajado en Rusia.

DONATIVO ARTÍSTICO IMPORTANTE.— Los herederos y testamentarios del ilustre artista D. Cristóbal Ferriz, que fué vocal de la Junta Iconográfica nacional, han comunicado al ministro de Instrucción público que dicho señor al morir dejó encargado que se distribuyeran algunas obras artísticas de su pertenencia de la manera siguiente:

Doce mil estampas con destino a la Biblioteca Nacional; una escultura de Pedro de Mena, de un

mérito extraordinario, para el Museo Arqueológico; y tres Goyas, que constituyen otras tantas joyas artísticas, dos bocetos pintados en cobre y una cabeza de mujer titulada «La Felician», de mérito relevante, con destino al Museo del Prado.

El señor Alba aceptó la oferta con el más vivo reconocimiento en nombre del Estado, y comisionó en el acto al inspector general de Bellas Artes, D. José J. Herrero, para que se hiciera cargo del donativo, y envíe a los Centros designados por el señor Ferriz las susodichas obras de arte.

PROTECTORES DEL MUSEO DEL LOUVRE.— En una de las placas colocadas en la rotonda de la Galería de Apolo, del Museo del Louvre, donde se inscribe el nombre de los principales donantes, se añadirán el de los siguientes: 1911. M. J. Pierpont, Morgan. —1912. M. León Bonnat.

«LA DANZA», DE CARPEAUX.— La famosa obra de este escultor francés, que decora la fachada del teatro de la Opera, de París, hállase en tal estado, que la comisión del París Viejo ha resuelto quitarla de su sitio, llevarla al Museo del Louvre, a fin de salvarla de una destrucción completa, y sustituirla por una copia. Antes de adoptarse este acuerdo, M. Carlos Normand observó que, de seguirse tal criterio, no tardaría en verse reemplazadas obras importantes que decoran monumentos de París, por reproducciones sin interés, y M. Bonier propuso que se sustituyera el grupo lleno de movimiento, de Carpeaux, por otro más en armonía con el conjunto del edificio.

LOS AMIGOS DE LAS CATEDRALES. — Bajo la protección de Monseñor Amette, arzobispo-cardenal de París, se ha constituido en Francia una sociedad, con el fin de despertar interés por las catedrales, propagando el estudio de las mismas, para lo cual, no solo organizará conferencias, sino que publicará monografías.

LA ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO. — El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes ha dispuesto que inmediatamente se habiliten locales en el ala izquierda de la planta baja del edificio de la Biblioteca Nacional, para que se reanuden las clases del expresado centro docente, y se propone prorrogar el curso tanto tiempo como ha durado la interrupción del mismo, con objeto de que los alumnos no sufran en su enseñanza perjuicio alguno.

DONATIVO AL MUSEO DEL LOUVRE. — Con motivo de haber sido elegido M. Leon Bonnat presidente del Consejo de los museos nacionales, de Francia, ha donado al del Louvre tres dibujos.

Uno de ellos es de Miguel Angel. En las dos caras del papel aparecen, y en diversos sentidos, varios bosquejos a la pluma de la Virgen con el Niño. El otro es un retrato de Erasmo, por Alberto Durero en 1520, durante el viaje que éste hizo a los Países Bajos. Y el último es original de Ingres, y representa *La familia Stamaty*.

ARTES JARDINERAS. — La Sociedad Nacional de Bellas Artes ha hecho coincidir su Salón anual con una exposición de artes aplicadas a la jardinería, y a la vez, tiene proyectado celebrar en 1913 el tercer centenario del nacimiento de Le Nôtre con una exhibición de cuadros representativos de jardines, de todas las épocas y todos los países. Junto a las estancias donde se celebre esa exposición, una sociedad de amantes de los jardines reunirá *maquettes* de parques y huertos.

EXPOSICIÓN DE BORDADOS FRANCESES CONTEMPORÁNEOS. — La está organizando el Museo Galliera, de París, el cual cuenta ya con numerosas adhesiones.

LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL ARTE. — La importante Asociación de Amigos del Arte, que tan felices iniciativas ha realizado ya para cumplir sus nobilísimos propósitos de protección al arte español, se propone realizar en breve otro interesante proyecto, que ha de alcanzar un completo éxito.

Se trata de una selecta y curiosa exposición de mueblaje español, que probablemente se celebrará en un artístico palacio.

La titulada Exposición de la casa española en los siglos xv al xvii, ofrecerá gran número de modelos y numerosísimas obras de arte, y por tanto, abundante material de estudio.

EL SALÓN DE LA ESTAMPA. — El sexto Salón de la Estampa, celebrado en Bruselas, ha dado pié para que sea reconocida la honrada labor que desde hace años realiza Eugenio Smits, a quien ni los jóvenes admitían entre los suyos, ni los artistas académicos consideraban de su grupo. Mas, ahora, con motivo de esa exposición se le ha proclamado como dibujante atento a la perfección, respetuoso con la forma, que copia sobre el papel con cierta

timidez, pero con plausible sinceridad. Correcto siempre, no busca impresionar con atrevimientos, sino con la sencilla verdad expresada sin afectación.

Concurrieron, además, a esa exhibición, Jean Bautista Meunier, Ricardo Baaseleler, Victor Mignot y otros, entre ellos varios litógrafos ingleses.

CONCURSO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN PALACIO DE JUSTICIA. — Al abierto por el Gobierno de Atenas con tal objeto, se han presentado doce proyectos. El jurado, compuesto de arquitectos alemanes, italianos y franceses, ha concedido, por unanimidad, el primer premio de veinte mil francos, a dos proyectos en que han colaborado en común el ar-



CHARLES RIVAUD

COLGANTE PARA PERFUMES

quitecto francés M. Guidetti, y el arquitecto griego M. Nicoloudis.

—
A LA MEMORIA DE LE-NÔTRE. — Una réplica en bronce, del busto que Coysevox modeló para la tumba de Le-Nôtre, en Saint Roch, donde permaneció hasta la Revolución, será emplazada sobre una repisa en la escalerilla que del jardín de las Tullerías conduce a la terraza de la calle de Rivoli.

—
VENTA DE DOS RETRATOS. — Un coleccionista americano ha adquirido en Londres, por dos millones quinientos mil francos, los retratos del rey de España Felipe III y del conde duque de Olivares, procedentes de la colección de la duquesa de Villahermosa.

—
PINTURAS DE WOESTYNE. — El Círculo Artístico gantés ha efectuado una exposición de telas de este originalísimo y discutido artista, que obliga a recordar a Jerónimo Bosch y a Breughel.

—
EXPOSICIÓN DE OBRAS DE CARLOS HERMANS. — Este pintor ha exhibido setenta producciones suyas en el salón del *Journal de Liège*. En esa expo-

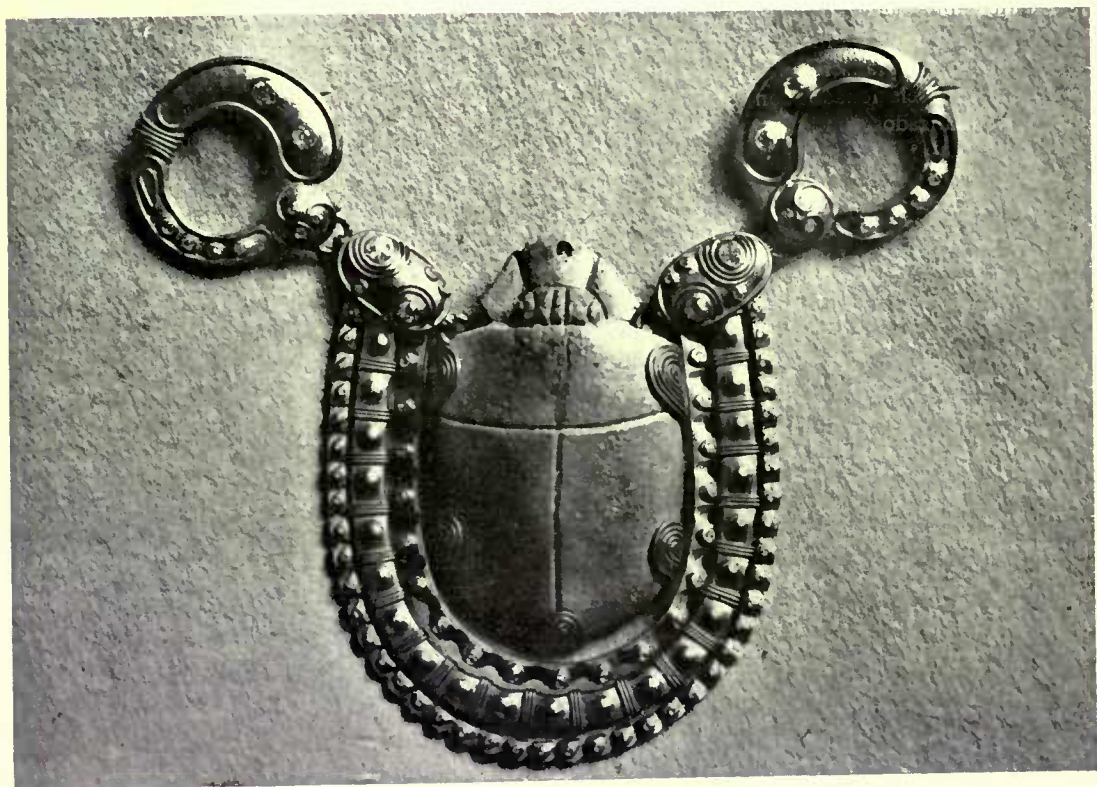
sición reunió pinturas de su juventud y de las más recientes, lo que prestaba singular interés a la exposición, pues permitía conocer el camino seguido por el autor, el cual, aún dentro del mérito desigual de sus producciones, revela que es poseedor de envidiable talento.

BIBLIOGRAFÍA

Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte von August L. Mayer. Leipzig, 1911. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Este libro del conocido hispanista alemán constituye un valioso estudio consagrado a los maestros de la antigua escuela sevillana de pintura, respecto de los cuales, junto con puntos de vista propios, ha recogido cuanto de ellos se ha dicho por los escritores especialistas españoles, denotando con ello que sabe acudir a buenas fuentes para documentarse.

A cada uno de aquellos artistas dedica, después de trazar un cuadro preliminar y de citar nombres de pintores correspondientes al siglo xv, la atención requerida. Juan Sánchez de Castro, Juan Núñez, Alejo Fernández, los Mayorga, los Sánchez



CHARLES RIVAUD

PECTORAL

de Guadalupe, Pedro Fernández de Guadalupe merecen del autor del libro la atención que, como precursores, ha de serles otorgada.

En el siguiente capítulo desfilan los pintores romanistas. Antes de hablar de los sevillanos señala la influencia de los neerlandeses Fernando Sturm, Franz Frutet, y sobre todo de Pedro de Campaña (Peter de Kempeneer), del cual hace un detenido estudio. Cornelio Schutt y Antonio de Alfian siguen después. Vienen, a continuación, Luis de Vargas, Pedro de Villegas Marmolejo, Alonso Vázquez y Francisco Pacheco, suegro de Velázquez.

Al licenciado Juan de las Ruelas, que tanto enalteció la escuela sevillana, están dedicadas varias páginas, apareciendo bien estudiada su personalidad artística, que contribuyó a la formación de Francisco Varela y de Pablo Legote.

Al iracundo Francisco Herrera *el Viejo*, primer maestro de Velázquez, rinde el señor Mayer aquel tributo de que es merecedor el singular artista, como también se ocupa en el hijo de este Herrera *el mozo* y en Sebastián Llano y Valdés.

Con gran cariño analiza, seguidamente, la figura y obras de Francisco Zurbarán, y, luego, la de D. Diego Velázquez y la de Bartolomé Esteban Murillo, presentándoles en la justa categoría preeminente que les es reconocida por todos.

Con gran minuciosidad habla, inmediatamente, de D. Juan de Valdés Leal, en cuyo estudio ha puesto el director de la Pinacoteca de Munich preferencia singular. Transcribense en el libro curiosos documentos relacionados con varios de los pintores en él analizados, con lo que acrece su interés.



MARGUERITE DE FÉLICE

TABAQUERA DE CUERO

Sesenta grabados se hallan una vez terminado el texto. Aparecen debidamente ordenados, a fin de facilitar el estudio y la comprensión del desarrollo de la escuela de pintura sevillana, especialmente en los siglos xvi y xvii. Entre las obras reproducidas figuran algunas poco popularizadas entre nosotros debido a pertenecer a colecciones extranjeras.

St. James the less. A study in christian iconography. By Richard P. Bedford. London: Bernard Quaritch, 1911.

Es un estudio monográfico muy curioso. El autor analiza en él, después de tratar de las primitivas representaciones de los Apóstoles, los atributos con que aparece Santiago el Menor representado a través de las manifestaciones artísticas. Un capítulo está consagrado a señalar bordados, retablos, tablas, miniaturas, esculturas, vidriería de color, esmaltes, estampas, relicarios, etc., en los cuales el santo sostiene una porra. Un nuevo emblema se le asigna en el siglo xiv, una suerte de arco semejante al con que se tañe el violín.

Dos apéndices completan esa excelente monografía: uno de ellos sobre la iconografía de la Sagrada Familia, y el otro trata de la fachada oeste de la catedral de Exeter.



GRANDHOMME

PLACA ESMALTADA

UNA NECROPOLIS ROMANA EN REUS

RECONOCIDA ha sido siempre la importancia que el Campo de Tarragona ha tenido en las esferas del arte y de la historia. Clima, situación, suelo feracísimo y cielo diáfano, han enriquecido una región que los hombres, con sus odios, ambiciones, actividad y talento, se habían apresurado a convertir en una de las más opulentas del orbe. Solamente el *Ager Romanus*, durante la edad antigua, pudo rivalizar dignamente con el *Ager Tarraconensis*, y se explica que en tiempos del Imperio, soberanos como César, Octavio y Adriano, fijasen temporalmente su residencia en Tarragona, y que nos dejaran en su Anfiteatro, en su Pretorio y en la morada agraria de *Centum-Cellae* (*Cent-celles*) vestigios tan indelebles del arte y del poderío de la civilización romana.

Hay autores que pretenden que la antigua *Colonia Augusta Vixtrix Tarraco* (hoy Tarragona), llegó a contar un millón de habitantes y así se comprende, dadas las especiales condiciones de emplazamiento que la antigua *urbs* romana ofrecía, que la ciudad tarraconense extendiese su radio hasta las faldas de la sierra del Mont-Sant y que la misma ciudad de Reus, no fuese más que un suburbio rural de la gran metrópoli. Es cosa sabida de curiosos y eruditos que la fundación de Reus se debe a la Edad Media, no hallándose vestigio de su existencia anterior al famoso documento custodiado en el Archivo Municipal de Reus (*caj. 2, leg. 5.º. Fueros y Señoríos*), del siglo XII por el que Roberto *Princeps Tarraconensis* hace constar que hace «donación de la Villa de Reus (de *Reddis*), a la Iglesia de San Fructuoso de Tarragona»

Dada la numerosa población de Tarragona en la época romana, se comprende que los alrededores de la ingente urbe debían florecer con el cultivo más intenso de una explotación agrícola inteligente y adecuada a la riqueza del suelo. Por ello ciertos etimologistas creen ver en el nombre de Reus, (abando-

nando la opinión de los que suponen viene de *Rheda*, carro, y de *Retis*, reja o red), un derivado de *reddo*, cultivar, producir, redituvar, o rentar. D. Guillermo María de Brocá, en su estudio *Reus: etimología de su nombre, recientes descubrimientos*, publicado en el Boletín de *La Real Academia de Buenas Letras*, de Barcelona, (Enero-Marzo de 1907), aduce en pro de esta opinión varios vocablos de la baja latinidad, como *reddens*, *reddidentia*, *redimium*, *reddita*, *reddituale* y *reddities*, todos ellos en el sentido de que Reus, mucho antes de su fundación como población independiente, debió ser un paraje constituido por campos concedidos en cultivo para obtener rentas y que en ellos necesariamente habían de existir granjas, tal vez agrupadas algunas formando *oppidum* con las industrias que se desarrollaban en las grandes explotaciones agrícolas romanas.

No hay que rechazar en absoluto tampoco la opinión de los que pretenden que Reus debe su nombre a la voz griega Ρεϋς, (*Reus*), arroyo, fuente o caudal de aguas, pues, aunque en toda la región no sean muy numerosos los vestigios arqueológicos de civilización helénica, lo son los toponomásticos, ya que griegos son los nombres de *Salauris*, *Calipolis*, *Tulcis*, *Oleastron*, etc., que corresponden a Salou, Francolí, Cambrils, etc. Vemos, además, que en la Edad Media, se llama ya partida de las *Fonts*, a lo que hoy comprende la calle de la Fuente y circunvecinas.

Al N.E. de Reus y a 1 kilómetro escaso de distancia de la población existe la partida llamada de *Vilar*, derivación de la *Villa* romana y del *Villarius* de la baja latinidad. En ella se halla situado el llamado *Hort lluny*, que es propiedad del ilustrado arqueólogo D. Fernando de Miró de Ortaffá, quien halló ya en 1879 varias lápidas, sepulturas y fragmentos de cerámica romanas, que dejan suponer que en tiempos del bajo imperio hubo allí una *villa* o granja de algún industrial alfarero, mejor que de un opulento patricio, como

veremos pronto por los recientes descubrimientos realizados en la misma.

La partida del Más Vilar (*Hort Lluny*), ha sido fecundísima en hallazgos arqueológicos. Desde 1855 hasta 1905 se han practicado excavaciones superficiales y con el único objeto de las necesidades del cultivo y sin ahondar a más de un metro de profundidad, fueron hallados en las primeras excavaciones una lápida, un sepulcro y los fragmentos diversos de escultura en piedra y alfarería romana (fig. 6) que puede ver el lector. Las dos preciosas aras con inscripciones, que también reproducimos, lo propio que el notable busto en medio relieve hallado en las mismas, no proceden del *Hort Lluny*, sinó del antiguo recinto romano Tarraconense y se hallaron empotradas en la antigua casa de Castellarnau. Son ambas aras de mármol blanco, sin pulimentar y figuran actualmente en el atrio del llamado *Hort d'Olives*, propiedad del mismo D. Fernando de Miró, quien ha reunido en esta finca una verdadera riqueza de colecciones de pintura, armería, orfebrería, cerámica, bibliografía y numismática, que merecen estudio más detenido.

El ara romana (fig. 9) primera de la derecha del atrio, mide 1 metro 32 centímetros de altura por 95 centímetros de ancho, y contiene la siguiente inscripción:

FVLVIAE PROCVLAE
C. E. CELSIAE FLAVINIAE
MATER CARISSIMA
FILIAE.

En la otra (fig. 8) se lee:

L. SEPTIMIO
MANNO
C. V.
CONCILIVM
P. H. C.

Encima de esta ara, se halló el busto en bajo-relieve de mármol blanco pálido (fig. 7), que representa á un *flamen* o sacerdote romano, en actitud de apagar una antorcha. El cabello y *stephanos* o diadema que lo ciñe, lo propio que el modelado del rostro, son en extremo interesantes, por los pocos precedentes que de los mismos se hallan en la escultura romana de los siglos I y II de Jesucristo. Mide este relieve 28 centímetros y forma un cuadrado.

En la parte Sur del dicho *Hort Lluny*, se hallaron varias sepulturas formando reducidas cámaras mortuorias, cuya planta es rectangular y cuyos lados eran constituídos por cuatro *tegulae* inclinadas, que, en forma de techado, se tocaban en sus aristas superiores cubiertas por *imbrici*, enteros a veces, y otras procedentes de deshecho, mientras una *tegula* colocada verticalmente cerraba los extremos.

Cada sepultura guardaba un esqueleto humano, siendo curiosa la circunstancia (como nota el señor Brocá en el trabajo dicho,) de que los piés y parte de las tibias de uno, estaban metidos en la mitad inferior de un ánfora. Además de muchos trozos de cerámica, encontraronse también dos ánforas que contenían dos esqueletos de párvulos. Estas ánforas aparecían cortadas o aserradas en su parte superior como medio para introducir el ca-



FIG. 1 GRUPO DE SEPULCROS ROMANOS, CON ORIENTACIONES DIVERSAS

daver. Después de colocado éste, fueron juntadas ambas porciones de ánfora.

Figuró al lado de estas sepulturas un mortero de piedra dura y que debió servir para pulverizar las substancias empleadas en el adorno y barnizado de la cerámica, un trozo de fuste estriado de columna y otro de mármol esculpido de forma rectangular, al que el Sr. Brocá supone fragmento de un pequeño *cippus*, con un círculo en

relieve que parece ser una corona funeraria, un cráneo y el hierro de un azadón, de época no muy posterior.

Al pié de estas sepulturas apareció un horno de cocer cerámica, semejante a los que Bouquiart describe en su *Tracté des arts céramiques et des poteries*, y fueron hallados en Heiligenberg. El diámetro del *fornax* del *Hort Lluny*, de Reus, es de unos tres metros y en su centro apareció una concavidad llena de piedras calcinadas y de la cual partía una ancha canal que, atravesando dicho grueso de pared, salía al exterior en una longitud de 2 metros 42 centímetros y llegaba al *præfurnium*, de cuya construcción hay vestigios.



FIG. 2

SEPULCRO ROMANO DE CERÁMICA, HALLADO EN LAS EXCAVACIONES DE 1912

Partiendo del nivel superior de la mencionada concavidad, aparecen tres ranuras radiales que servían para el escape del ácido carbónico que se desprendería al calcinarse las piedras colocadas en la concavidad; calcinación que debía servir de medio para comunicar calor a la cámara superior. Este horno debió servir para cocer cerámica vidriada, a juzgar por los trozos de arcilla cocida hallados en el mismo y varios fragmentos de barniz verde cristalizados en forma de carámbano, por la acción del calor.

Un segundo *fornax* (fig. 5) apareció en la misma línea, en la parte Este, en forma de zanja, de cinco metros de longitud y uno de latitud y otro de profundidad, con cuatro ranuras respiraderos de horno a cada costado. Lo forman varios arcos de arcilla comprimida con unas estrechas separaciones que daban paso al humo. No hay lugar a duda de que las *tegulae*, *imbrices*, *lateres* y *structuræ testaceæ*, lo propio que la profusión de *ánforas*, *úrcei*, *dolia*, y *cadi*, hallados en fragmentos abundantísimos alrededor de las sepulturas citadas, se cocían y fabricaban



FIG. 3

SEPULCRO ROMANO HALLADO EN LAS EXCAVACIONES DE 1912

en este lugar. Otros *fornaces* semejantes se habían hallado también en la partida llamada de *Espuga pobre*, entre Castellvell y Almofter, a tres kilómetros de Reus, y el diligente representante del Sr. de Miró, D. Alejandro Anguera, encargado de la administración del patrimonio, halló en el declive que el mismo *Hort lluny* forma con el torrente vecino, dos construcciones de durísimo hormigón, en forma de pila circular de más de un metro de profundidad y dos metros de diámetro. Puédesse formular la suposición de si tales algibes serviría para amasar el barro, pues aparecían orlados de medio bocel, teniendo en el centro una concavidad circular. El señor Anguera dispuso se limpiase y pusiese al descubierto uno de estos algibes, con lo cual se pudieron apreciar todas las circunstancias enumeradas.

Así las cosas, los arqueólogos formularon la opinión de que el *Más Vilar* en la época romano-cristiana, era una dilatada explotación agrícola, en la cual la producción de la cerámica era inherente a las necesidades de misma, y que forzosamente una multitud de esclavos con sus familias debían ocuparse en las tareas propias de tal predio rústico. La presencia de las sepulturas la explicaban por el hecho de que los cuerpos de los agricultores de la región fallecidos en ella, se enterraron en aquel campo, como hubieran podido

serlo en cualquier otro, echando mano para la formación de las sepulturas de los elementos que la industria del lugar les ofrecía, es a saber: *tégulas* e *imbrices* para los adultos, y ánforas para los infantes y párvulos. Pero en febrero último, (1912), a pocos metros de distancia del *fornax*, y con ocasión de plantar de viñedo el mismo campo, sin excavar a más de un metro de profundidad, han aparecido muchas más sepulturas, análogas a las descritas, hasta el número de catorce, en un espacio menor de veinte metros cuadrados. Dos de ellas (fig. 3 y 4) eran formadas por tres piedras sillares de diez centímetros de espesor, por un metro de ancho y cincuenta centímetros de largo, yuxtapuestas entre sí, sin vestigios de argamasa, y con dos *tégulas* de forma especial tapando la obertura correspondiente a los pies. En cada una ha aparecido un cadáver de adulto, pudiéndose apreciar intactas todas las partes del esqueleto, el cráneo inclusive, pero sin ningún vestigio de indumentaria, joyería ni armería, ni mucho menos vaso lacrimatorio, medalla, ni moneda. En alguna de las *tegulae* de estas nuevas sepulturas se ve una P. como marca esgrafuada (fig. 2). Los fragmentos de cerámica hallados alrededor de estos enterramientos, son parecidos a los hallados antes en el mismo sitio, abundando especialmente los de ánforas de grandes dimensiones.



FIG. 4 SEPULCRO ROMANO, HALLADO EN LAS EXCAVACIONES DE 1912

El día 5 de marzo de 1912 el Sr. Anguera invitó a los representantes y académicos de las de Buenas Letras y Bellas Artes de Barcelona, señores D. Guillermo María de Brocá, D. Manuel Rodríguez Codolá y al que esto escribe, para el acto de la apertura de los sepulcros y la inspección ocular del terreno. Les acompañaron el catedrático y Director del Instituto General y Técnico D. Mateo Garreta y Fusté, los catedráticos de

Fisiología y Literatura D. Marcelino Cillero y D. Francisco Cabré, el Sr. Alcalde de Reus y Director del *Diario* D. José Ciurana Maijó, representantes de *La Vanguardia*, *La Veu de Catalunya* y de la prensa local, además de muchos fotógrafos y aficionados a los estudios de Arte e Historia. El joven artista y literato D. César Ferrater sacó varios dibujos a la pluma del conjunto y pormenores de los sepulcros, que fueron ofrecidos a los señores Académicos de Barcelona para servir de complemento a sus trabajos. El Sr. Anguera organizó con verdadera precisión los trabajos de excavación y apertura de los sepulcros y bajo su dirección varios operarios procedieron a la difícil operación de extraer intactos aquellos, removiendo el terreno lo necesario para obtener nuevos descubrimientos. La aplicación de una brújula de precisión para constatar la orientación con que los cadáveres aparecían



FIG. 5

HORNO DE COCER CERÁMICA

colocados, (circunstancia utilísima para el arqueólogo y que lamentablemente se suele olvidar), no dió resultado alguno, pues en los trece sepulcros los cadáveres aparecían todos



FIG. 6

FRAGMENTOS DE ESCULTURA Y ALFARERÍA ROMANA

colocados en orientación diversa y al acaso. Todos los presentes, (y nosotros lo hacemos muy efusivamente desde las columnas de *MUSEVM*), agradecieron al Sr. Anguera sus atenciones y las facilidades dadas para el éxito de sus investigaciones y estudios.

El original y extenso panorama que sirve de marco al *Hort Iluny*, y que es de un gran efecto pintoresco, ofrece un claro indicio de la esplendidez y feracidad del *Ager Tarracensis*, en donde tan interesantes descubrimientos se han efectuado para la historia de la dominación romana en Cataluña y para la de los primeros siglos del cristianismo a la vez, aunque siga en estado de litigio, apesar de la aparición de esta nueva necrópolis, el carácter religioso de estos enterramientos, que ningún dato concreto ha aclarado hasta hoy, si eran paganos o cristianos. De todos modos, el arqueólogo discreto y desapasionado, ante el resultado de estos hallazgos recientes y de los anteriores, puede resueltamente formular las conclusiones siguientes:

1.^a La *urbs* tarracense tenía en reali-

125



FIG. 7 FLAMEN O SACERDOTE ROMANO, RELIEVE DE MÁRMOL.

dad la extensión que ciertos historiadores le asignan y no es exagerada la cifra de un millón de habitantes que en época de Augusto se le atribuye.

2.^a La abundancia de primeras materias de construcción para las artes arquitectónicas, escultóricas y epigráficas, fomentó no poco la producción de los monumentos que aún se conservan de la época romana.

3.^a Concretando la aseveración a los hallazgos antiguos y recientes del *Hort Lluny*, de la partida del *Vilar* de Reus, puédesse afirmar que la necrópolis descubierta en el mismo, era formada por enterramientos de gente esclava y de baja condición social, lo que no obsta para creer que si se practicasen nuevas excavaciones no se diese con vestigios arqueológicos que indicasen la presencia de otras sepulturas de gente de más elevada alcurnia. Las lápidas de mármol descubiertas en la misma partida, y otros fragmentos de mayor importancia, prueban cumplidamente este aserto.

4.^a Las piedras sillares que forman las dos sepulturas de la serie de las descubiertas en el corriente año de 1912, proceden de las canteras que aún hoy se explotan en el vecino pueblo de Vilaseca, según dictamen del maestro de obras reusense D. Pedro Vidiella, lo que indica que los constructores de la épo-

ca preferían los materiales de construcción de la región a los más lejanos. Respetamos, no obstante, la opinión de los arqueólogos que afirman que, especialmente en la parte epigráfica y escultórica, los materiales también eran traídos de Italia, como acontecía con las estatuas de la época anterior y posterior a Augusto, que llegaban a Tarragona procedentes de Roma, en donde eran labradas. Notemos de paso que en los hallazgos de la partida de *Esplugu pobre*, los materiales proceden de las canteras de Castellvell,



FIG. 8

ARA ROMANA DE MÁRMOL, EXISTENTE EN EL ATRIO DEL HORT D'OLIVES

que eran las más próximas a la misma.

5.^a La industria de la alfarería romana aparece en los hallazgos del *Hort Lluny* en estado muy basto y rudimentario. No hay vestigio que recuerde los primores de arte y de ejecución que ofrecen las *Terra-mara* del Delta del Pó, ni los ejemplares de cerámica *sigillata* que se han hallado en Arretium, Sagunto, y en las regiones del Aveyrón y Puy-de-Dôme, de Francia. La construcción de los hornos (*for-naces*), y *præfurnia*, acusa en cambio un grado de refinamiento en los procedimientos industriales, (no artísticos), de la producción de la cerámica en aquella época. Los recientes hallazgos de hornos de cocer cerámica en la comarca de Berga (Barcelona), pueden dar mucha luz sobre la historia de este arte en la España citerior romana, por más que la estructura de los hornos de Berga

preste indicios para suponerlos tres o cuatro siglos posteriores a los de Reus.

6.^a Es cosa difícil, únicamente con los vestigios hallados hasta ahora, concretar la época de la necrópolis descubierta en el *Hort Lluny* de Reus, ya que lo mismo puede perte-

necer al siglo II o III de Jesucristo que a época muy posterior, haciendo hincapié en la afirmación de que no figura entre los objetos descubiertos ninguno que concrete la religión que profesaban los habitantes de la re-

gión enterrados en la necrópolis.

7.^a Del cotejo de los vestigios de civilización romana y de los fragmentos hallados en la necrópolis reusense, con los muchos e interesantísimos que se han descubierto en el resto del Campo de Tarragona, puede deducirse evidentemente la condición social de los moradores de la colonia agrícola reusense. También, por la ausencia de todo fragmento arquitectónico que indique alguna estructura suntuaria o decorativa, puede aseverarse que los moradores de las granjas de los alrededores de Reus nada tenían que ver con los opulentos patricios que residían en la urbe tarra-

conense. Las aras y demás fragmentos de arte decorativo, que se han hallado en el recinto reusense, confirman la opinión de los arqueólogos que creen que nuevas excavaciones más profundas resultarían fructuosas.

ARTURO MASRIERA.

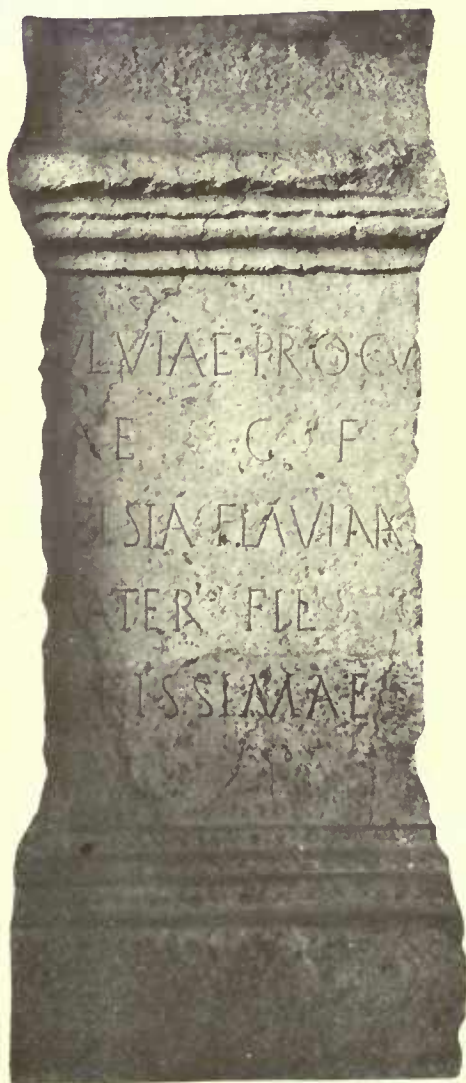


FIG. 9. ARA ROMANA EXISTENTE EN EL ATRIO DEL HORT D'OLIVES



CATEDRAL DE TARRAGONA

LA PROCESIÓN DE LAS RATAS

LOS ASUNTOS PROFANOS EN LAS ESCULTURAS DE LAS IGLESIAS ESPAÑOLAS

COSA extraña resulta, a primera vista, el que, como motivo ornamental, en la decoración de los templos católicos, se hayan empleado con frecuencia esculturas, cuyo significado parece reñido con la austeridad del culto cristiano. Pero, pensando un poco, encuéntrase la explicación fácilmente, unas veces, por el simbolismo, otras por la necesidad que siente el artista de manifestar sus impresiones, y otras por el deseo de halagar al personaje ó entidad que costea la obra, ó bien de ridiculizar a alguien que no le fuera simpático; así tenemos en algunos templos, sobre todo en los de la época medieval, asuntos bien extraños y alguno de

significación difícil, pues lo mismo puede ser una representación simbólica que una sátira de algún suceso contemporáneo.



SANTA MARÍA DEL ESTANY

CAPITELES DEL CLAUSTRO

Los principales asuntos profanos representados en nuestras iglesias, los podemos clasificar en seis grupos: *simbólicos, satíricos, de costumbres, históricos, fantásticos y quiméricos.*

Cada uno de los grupos cultivase, más o menos, según la época, debido esto, tanto a las influencias extrañas como al medio ambiente en que vivía el artista y a las necesidades decorativas que el estilo artístico desarrollado exigía. Así tenemos que los maestros entalladores dieron la preferencia al género simbólico en los primeros tiempos del

cristianismo, y después cuando esta religión triunfa sobre las demás, y la soberbia humana, alterando la doctrina de Cristo, hace que surjan los cismas religiosos, aparecen la sátira y la quimera; así como las luchas feudales y el deseo de perpetuar sucesos de actualidad engendran los cuadros de costumbres, tan frecuentes entre los maestros tallistas del siglo xv; del mismo modo, que la necesidad de perpetuar un suceso grande y de transcendencia engendró la composición histórica.

En España, por lo tanto, encontramos las esculturas simbólicas entre los escasos restos de los templos primitivos o sea período románico y latino-bizantino, en que, a imitación de lo que hacían los cristianos de las catacumbas, vemos en los relieves murales, capiteles y sepulturas, ciertas figuras simbó-

licas, como el pez (símbolo de Cristo), la paloma, (que representa el candor), el lagarto (la soledad), el gallo (la vigilancia), el perro (la fidelidad), el conejo (la destrucción), etc.

La escultura fantástica aparece en España en los templos románicos, alternando con la simbólica y con las luchas entre los hombres y entre estos y los animales, asuntos que se repiten en capiteles y cornisas desde el siglo xi al xv.

Las leyendas de monstruos asolando pueblos y campos, fueron muy vulgares en la edad media, y las vemos representadas en muchas iglesias.

En el siglo xii, tanto en el condado de Barcelona como en Castilla, iníciase un período de adelanto,

y al unirse el monarca castellano con la hija de Berenguer III afiánzase la paz y da lugar a la construcción de monumentos, como los



SANTA MARÍA DE RIPOLL CAPITEL DEL CLAUSTRO



TARRAGONA

FRAGMENTO ESCULTURADO DEL CLAUSTRO

de Ripoll, San Cucufate del Vallés, Gerona, Tarragona, etc., en que los artistas lucen sus facultades en este género de escultura alternando con los asuntos religiosos, llegando así hasta el final del período ojival, en el cual son variadísimos los extraños animales que forjó la imaginación del artista, empleados al principio tímidamente en gárgolas y capiteles; que alternan luego, o son substituídos por motivos geométricos y vegetales. En este período artístico y en los comienzos del Renacimiento, o sea en los siglos XIV, XV y XVI, es donde hemos de buscar las esculturas profanas más interesantes.

M. Mæterlinck, erudito arqueólogo, director del Museo de Gante, en una obra que ha publicado recientemente, quiere demostrar que este género de escultura nos fué importado por sus paisanos; sin notar que antes de que éstos estuvieran en relaciones con España, ya se producían esculturas, — que autores extranjeros atri-



SAN BENET DE BAGES

CAPITEL DE LA PUERTA DE ENTRADA



TARRAGONA

CAPITEL DEL CLAUSTRO

buyen a sus artistas, cuando son aceptables, y califican de muñecos cuando los creen de españoles. — No he de negar la influencia que el arte flamenco ejerció sobre la escultura española; pero de esto a pretender, como él pretende, que hasta los refranes españoles, puestos en acción por los entalladores, sean también flamencos, media gran distancia; pues en primer lugar hay algunos de tales apólogos que son representados en España con anterioridad a la influencia flamenca, y en segundo, vemos conocidos artistas flamencos que aprendieron su arte en España, y hasta alguno fué discípulo de maestros españoles; no demostrando un apellido extranjero el que también lo sea el artista que lo llevó, puesto que artistas con nombres flamencos nacieron en España y en ella aprendieron su arte, mientras otros, como Gil Fernández, cuyo nombre no puede ser más español, nació en Flandes en el siglo xv.

Hecha esta pequeña digresión, — mo-



SANTAS CREUS

CAPITEL DEL CLAUSTRO

tivada por el afán paternal de los extranjeros que estudian nuestro arte someramente, y nos perdonan la vida, como el portugués del cuento, — seguimos nuestra relación.

En el claustro de la catedral de Tarragona, en San Juan de los Reyes de Toledo, en la Colegiata de Cervatos, en San Millán de Segovia, etc., etc., abundan labrados en piedra los asuntos de oficios y costumbres y apólogos como el del *gato y los ratones*, el *asno flautista*, la *cigüeña* y la *zorra*, viéndose alguna vez representados los vicios y pecados, con tal naturalismo, que no es fácil describir tales esculturas; pero donde verdaderamente pueden estudiarse todos los asuntos es en las tallas de los coros, tanto monacales como catedralicios, pues siendo esta parte de los templos lugar en que habían de reunirse, bien los canónigos y beneficiados, bien los monjes, en él había más facilidad para que se viera la obra; puesto que en los retablos, la santidad

del lugar no permitía más asunto que el religioso.

Los primeros coros fueron sencillos y obra solo de carpintería, y los más antiguos que han llegado hasta nosotros son de arte mudéjar y ojival, pero sin que se labren con lujo hasta el reinado de los Reyes Católicos.

Encontrámonos con un grupo de silleras talladas, de arte ojival, análogas a las de Miraflores, Sigüenza, Segovia, San Juan de los Reyes, Palencia, Barcelona, Tarragona, Zaragoza, etc., que apenas si presentan entre sus tallas representaciones humanas, estando sus *paciencias* ó *misericordias* constituídas por agrupaciones de follajes, alternando con aves de rapiña y frutos y con monstruos y animales variados en las de Oviedo, Seo de Zaragoza, Tarragona y Barcelona, que pertenecen ya á un período más adelantado, en que

las tallas animadas van empleándose en decorar los doseles y brazadas de los sillones.



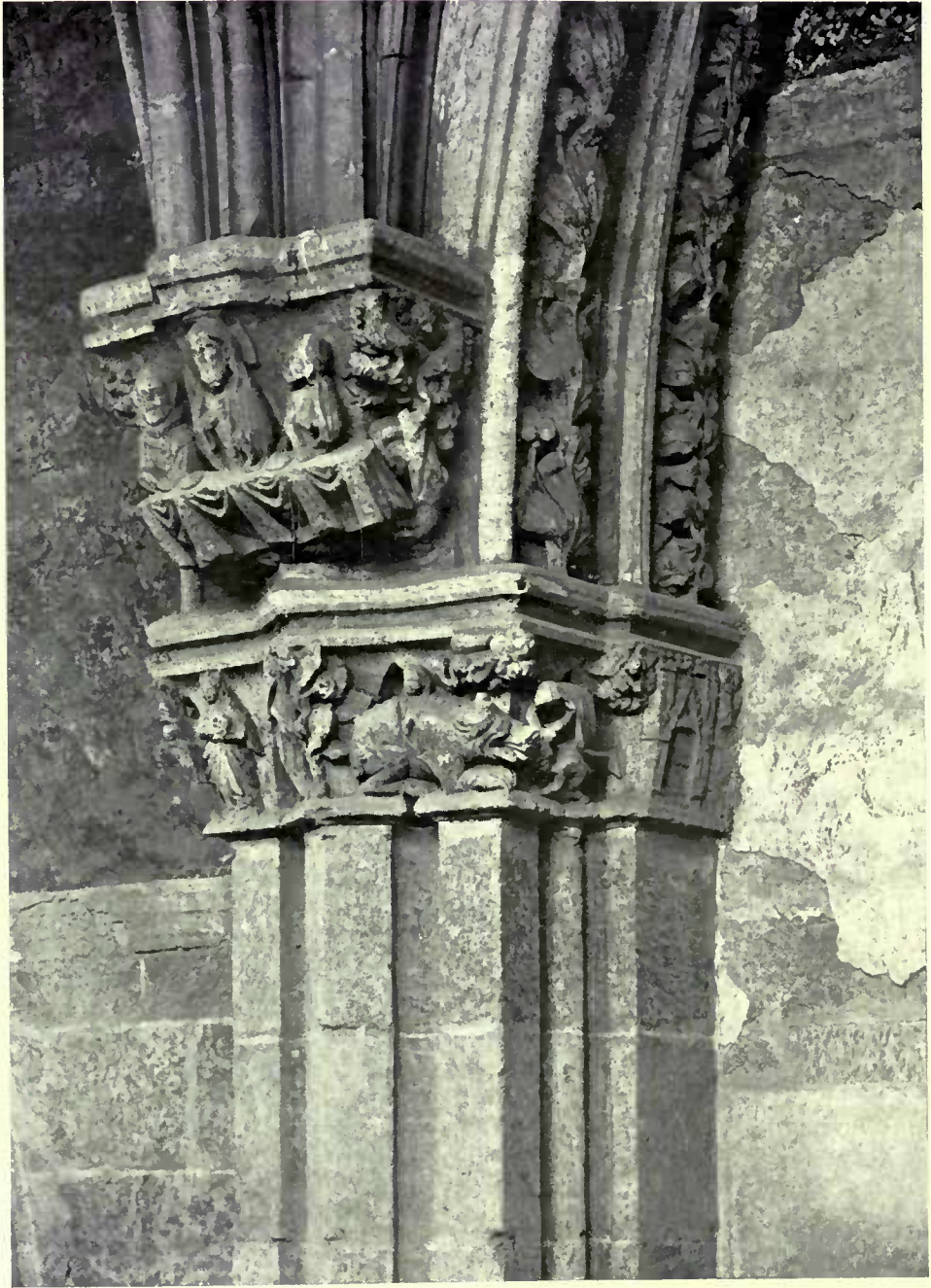
SANTAS CREUS

CAPITEL DEL CLAUSTRO



CATEDRAL DE TARRAGONA

CAPITELES DEL CLAUSTRO



CATEDRAL DE LEÓN

CAPITELES HISTORIADOS

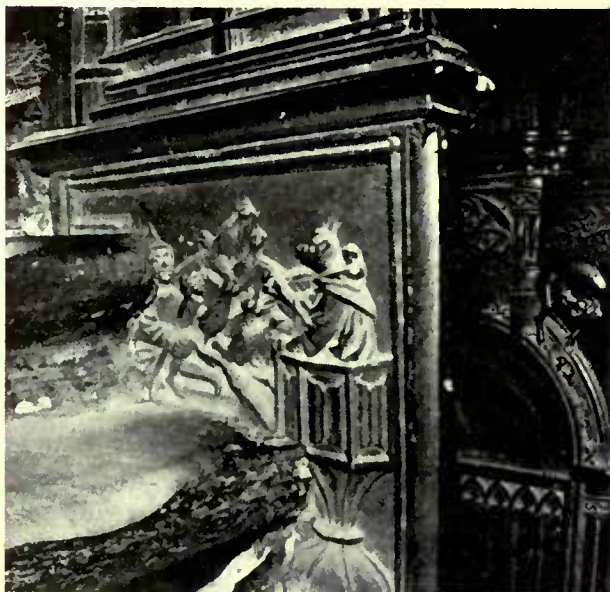
En la catedral de Barcelona, vemos representada *una mujer liando a un diablo con una cuerda*. (significación de que la mujer es más lista que el diablo); hay también *caras humanas gesticulando, animales fantásticos, un cerdo con flores* (significando quizás la frase de *echar margaritas a puercos*). *figuras soplando con fuelles, otras tirando de los bigotes a una gran cara barbuda, una pareja amorosa*, etc., etc.



ZAMORA

SILLERÍA DEL CORO

La sillería del coro de Plasencia y todas las demás de su mismo tipo abundan en tallas de asuntos profanos, entre los que recordamos: *un hombre cepillando con una garlopa una pieza de madera, chicos jugando al moscardón, auto de fe, una mujer en cuclillas dentro de barreño, suerte del toro, hombre peludo cabalgando sobre animal extraño, paje luchando con un oso encadenado, guerrero azotado por una dama, fraile haciendo el amor a una mujer que hila con rueca, una mujer y un cerdo*, etc. Todas estas tallas son del siglo xv,



ZAMORA

SILLERÍA DEL CORO

y, por lo tanto tienen un carácter ojival bien marcado, y, por ende, inconfundible.

En la catedral de Zamora hallamos: *la fábula de la zorra y la cigüeña, osa con cachorros que acude a un panal de miel, frailes con alas de murciélago, monos y diablos con mitra, cerdo tocando la gaita, mono tocando el tambor, salmistas cuyos cuerpos son odres de vino*, etc.

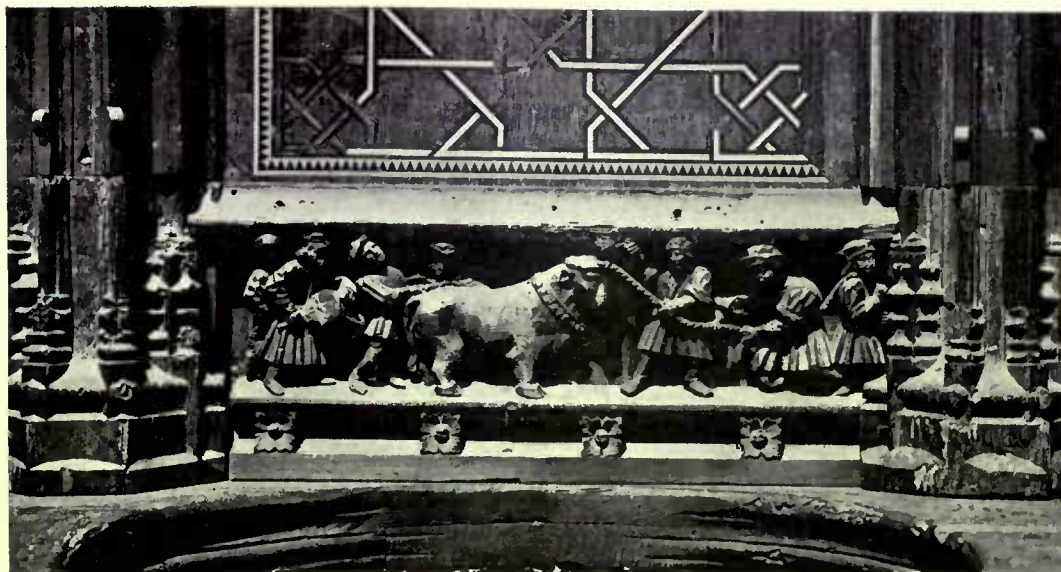
En la iglesia de Santa María de Nájera vemos, además de las tallas grotescas y de costumbres, escudos heráldicos y una estatua de guerrero que representa al rey Don García, fundador del Monasterio, escultura muy bien tallada en alto relieve. Representase al rey vistiendo cota de malla y armadura completa, collar sobre la coraza, manto real, la cabeza descubierta y en gallarda actitud, y el casco guerrero a los pies. Es una estatua muy bien proporcionada, y no se advierte en ella influencia extranjera de ninguna suerte, y denota ya un gran adelanto precursor del Renacimiento.



REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA

LEÓN. CORO DE SAN MARCOS
DETALLE DE LA SILLERÍA





CATEDRAL DE SEVILLA

SITIAL ALTO DEL CORO

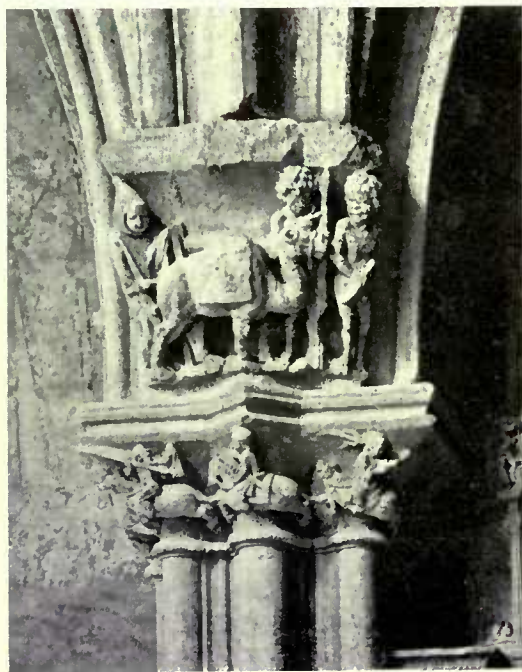
Se encuentra colocada bajo un airoso doselete de caladas labores, rematado en un heráldico escudo con las armas de Navarra y las de la Abadía, que eran una jarra de azucenas, tres flores de lís, mitra, báculo y las cadenas.

Las catedrales de León, Zamora, Astorga y Sevilla tienen los coros más interesantes, desde el punto de vista objeto de este artículo.

En tableros, brazales y misericordias, hay profusión de asuntos sumamente curiosos, por ejemplo: *el demonio en un confesonario, figuras hilando, otras con los pies en un cepo, mujer dando de mamar a un asno, cerdo tocando la gaita, dama que ayuda al galán a entrar por la ventana, músicos, panadero, campanero, jugadores de cartas, luchas con animales, pelea de muchachos, un en-*

tierro y otros muchos que representan vicios sociales; así como los citados son refranes en acción o cuadros de costumbres, Por no hacer la relación interminable, concluyo citando *un torneo a caballo entre dama y guerrero*, en que éste es derribado por aquella (parece significar los famosos *juicios de Dios*), y una fiesta que es popular en Andalucía, conocida con el nombre de *gallumbo* o toro enmaromado corrido por las calles.

Retratos de personajes tenemos en la sillería de San Benito de Valladolid, obra ejecutada en el año 1528, según inscripción que existe en dos de los sitaliales. Fué su autor el entallador castellano, conocido con el nombre de maestro Andrés, autor también de las de Santa María de Nájera y Santo Domingo de la Cal-



LEÓN

CAPITEL

zada. En los respaldares de los siales de esta interesante sillería, vemos diversas figuras representando santos, pero con ellas alternan representaciones de personajes que sin duda fueron protectores del Monasterio y se quiso hacer constar el agradecimiento de la comunidad dejando talladas sus imágenes y nombres en el lugar donde todos los días había de asistir.

Los personajes representados son los siguientes: El rey Don García, fundador del Monasterio de Benedictinos de Nájera, según la inscripción que entre los brazales se lee, y que dice así: «RES GARTIAS FUNDATOR BNE. M. NAGERI». Presentase la imagen de D. García vistiendo ropaje de la época del maestro entallador, ciñendo espada y media armadura. En otro sitial aparece tallada una figura de guerrero con armadura completa, espada corta y escudo y entre los brazales la leyenda «CID CATA-DINE». En la silla

que hace el número dieciocho está una figura con larga toga y un libro en la mano derecha,

la inscripción dice «DON FERDINADS». Son muy interesantes las dos tallas que re-

presentan, respectivamente, a los reyes D. Enrique II y D. Juan I en traje de corte, y la del Conde castellano D. Sancho García con indumentaria de caballero del siglo xv y un libro en la mano. La imagen de D. Fernando de Gundisal, fundador del Monasterio de Arlanza, viste armadura completa, lanza con banderola y cruz, casco con cimera, com-

puesta de pluma, corona de laurel, torre y un ángel con cruz. El Conde Osorio está representado con armadura, cota y malla y manto y en la mano un largo espadón y finalmente la del rey D. Juan II, vistiendo ropaje corto, bonete, manto, espada y cetro y la inscripción «REX IONES 2. MUNIFICUS».

En general, todas estas esculturas, están labradas con gran sobriedad y no son muy puras de líneas, lo cual les dá un marcado aspecto de

pesadez, que puede atribuirse a la poca práctica que tenían aún los maestros entalladores



ASTORGA

PACIENCIA DE LA SILLERÍA.
MUGHACHO ROBANDO PANES



ASTORGA

PACIENCIA DE LA SILLERÍA.
MONO PEINANDO A UN NIÑO



HÉRCULES NIÑO



LEÓN VORAZ

CARTUJA DE BURGOS

en el modelado de la figura humana, cosa que no sucedía con trozos ornamentales, en lo que tenían más evidente habilidad.

Entre los asuntos históricos tratados por los maestros entalladores, son notables los tableros de las sillas bajas de la catedral de Toledo, obra del maestro Rodrigo ejecutada en el año 1495. Representanse en estos tableros distintos episodios de la Guerra de Granada, tales como asaltos de fortalezas, entradas triunfales, etc., en los que, si bien el dibujo y la perspectiva dejan mucho que desear, en cambio hay tal lujo de detalles y es tan

movida la composición, que resultan unos relieves sumamente curiosos e interesantes. Nótase en ellos marcada influencia alemana,

sobre todo en la indumentaria de algunas figuras. Las composiciones son de tal ingenuidad, que, en algunas, el artista, queriendo expresar bien claro el asunto, acumula unas figuras sobre otras y no contento con poner numerosos detalles, escribe el nombre de la población o asunto representado.

En el relieve correspondiente a la Toma de Alhama, vemos una puerta de muralla y algunos torreonés: en aquella un hombre



LEÓN

CAPITEL



LEÓN

CAPITEL

descorre el rastrillo, en la parte alta del muro cuatro guerreros de luengas barbas se defienden, con peñascos y armas blancas, del ejército asaltante, en el cual figuran dos soldados que con escalas de madera llegan a las almenas del muro; vemos, también, un ballestero en actitud de disparar, un trompetero, un artillero que da fuego a un cañón y un sirviente de éste con dos cargas. Uno de los asaltados pone como escudo el cadáver de otro soldado y en el fondo se ven caballeros que ya han asaltado la fortificación y tremolan un estandarte con la cruz. En un torreón se lee en letra gótica la palabra ALHAMA, y en el fondo se perfilan caballos, cascos y ballestas, para significar un ejército sitiador.

Todos estos pormenores están presentados conforme a los datos que existen referentes a la toma de Alhama, en la que el Marqués de Cádiz dispuso que Juan de Ortega con 30 escaladores y 300 hombres escogidos efectuaran una sorpresa; y así lo efectuaron, dando muerte a los centinelas y franqueando la puerta por donde entraron, mientras que el grueso del ejército sitiador asaltaba por el lado opuesto.

En el siglo xv es cuando más apogeo logra el empleo de la escultura profana en los templos, tanto en la talla en madera, como cuando esculpen en piedra, siendo de notar más la intención de las figuras y su gran sabor de época que la perfección en el modelado y buena composición. Implantado ya en España el arte del Renacimiento, des-

aparecen estos asuntos como motivo ornamental de los templos, quedando solamente el asunto histórico y el retrato en las capillas o iglesias de fundación o patronato, y el símbolo y alegoría empleado en igual forma que el arte romano, base de la decoración plateresca.

En la sillería de la Catedral de Burgos, que es una de las más típicas del período plateresco, vemos en el respaldar de la silla arzobispal un relieve representando el RAPTO DE EUROPA, extraño asunto para una Catedral, que no sabemos si tendrá un significado especial o será solo muestra de la influencia del clasicismo pagano.

* *

Los maestros entalladores de las primeras épocas de la escultura española distinguieron por su modestia, no esforzándose nunca para que su nombre pasara a la posteridad, ni desdeñándose en emplear su talento en obras de uso frecuente, y lo mismo esculpen un Crucifijo que cincelan un cáliz o decoran una puerta o un banco; y la mayoría de ellos nos serían desconocidos sino hubiera

sido porque sus nombres quedaron escritos en algunos documentos; sabemos, por ejemplo,

que los maestros *Ali. Muza* y *Arroñdi* trabajaron en las tallas de La Seo de Zaragoza por el año 1412; *Juan Millán*, natural de Talavera, en San Juan de los Reyes de

Toledo por el año de 1494; *Juan Navarro*, *Francisco* y *Antonio Gomar* en la Seo en el año 1446; *Matías Bonafé*, en la Catedral de



CATEDRAL DE MURCIA
PILASTRA DE LAS SILLAS BAJAS



CATEDRAL DE SEVILLA

SILLERÍA DEL CORO. TORNEO ENTRE
UN CABALLERO Y UNA DAMA



LEÓN. SAN MARCOS. DETALLE DEL CORO

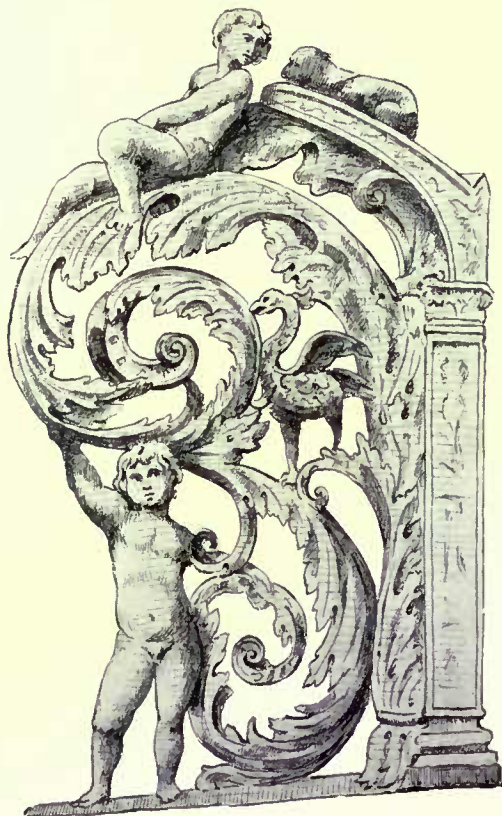
Barcelona en 1457; Maestros *Andrés y Nicolás* y los hermanos *Amutio*, en Santa María de Nájera en el 1493; *Martín de Ayala* en la catedral de Coria en el año 1514; Maestro *Teodorito* en León en 1481; Maestros *Roberto y Nicolás* en Astorga por el 1551; Maestro *Marco. Juan de Ecija. Nufro Sánchez. Gonzalo. Gomez. Horroco* y *Juan Alemán*, discípulo de *Juan Fernández*, en la Catedral de Sevilla, desde el año 1461 hasta el 1512; *Rafael de León*, monje toledano que labró la sillería del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias (hoy catedral de Murcia); el riojano *Pedro Arbulo* en San Asensio en 1569; el navarro *Esteban de Obray* con *Juan Moreto* y *Nicolás Lobato* en la del Pilar de Zaragoza por el año 1542, y así otros varios, que con *Andrés de Nájera. Centellas. Vigarny, Ancheta y Berruguete* forman un plantel de maestros escultores cuyas obras merecen ser conocidas y estudiadas.

Al terminar el siglo xv llegan a España las tendencias artísticas que tenían por base el clasicismo pagano y el estudio de la forma, y la evolución se verifica porque el espíritu de la época así lo exige, desapareciendo el misticismo para buscar la realidad: se huye de la sencillez y se cae en la exageración; existiendo un período de lucha, perfectamente definido, entre las ideas antiguas y la tendencia llegada de Italia, y en el cual son indecisos, no solamente los asuntos desarrollados, sino también la forma de ejecutarlos. Pertenecen a este período los Coros de las Catedrales de León, Astorga, Zamora, Sevilla, Plasencia, Oviedo y otras, que contienen multitud de asuntos que son verdaderos cuadros de costumbres, habiéndolos, además, fantásticos, alegóricos y caprichosos, llegando así hasta el siglo xvi en que se entra en pleno Renacimiento, siendo los asuntos tratados: históricos, bíblicos y religiosos, presentados por lo general con realidad y sencillez.

Sustituye a la ornamentación ojival, la que recibió el nombre de plateresca, que dió origen al estilo arquitectónico así denominado, en el que portadas, retablos, rejas catedralicias, sepulcros, etc., se dividen en varios cuerpos cuyas líneas generales están dentro

de las teorías de la buena escuela clásica; pero recubiertos los planos de una profusa decoración compuesta de plantas, cartelas, bichas, mónstruos, figuras humanas, columnitas, repisas, etc., género a que hubieron de sujetarse los maestros entalladores, tanto en piedra como en madera, y de aquí la gran importancia que alcanzaron los tallistas en este tiempo, profesión que no desdeñaron los más hábiles escultores, puesto que la escultura de gran tamaño no tenía por entonces campo donde desarrollarse.

Por el año 1453 vino de Bretaña el escultor Lorenzo de Mercadante y labra en Sevilla el sepulcro del Cardenal Cervantes, dejando allí, entre otros discípulos, a Nufro Sánchez y a Dancart, que más tarde labran la sillería del coro de la Catedral, en alguno de cuyos relieves se nota la influencia del maestro. Domenico Florentín trabaja en Alcalá de Henares, Egas de Bruselas en Toledo, Cor-



SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

DETALLE DE LAS SILLAS BAJAS



⊗ TALLAS MONSTRUOSAS Y FANTÁSTICAS
DEL CORO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA



EL FUEGO DEL AMOR



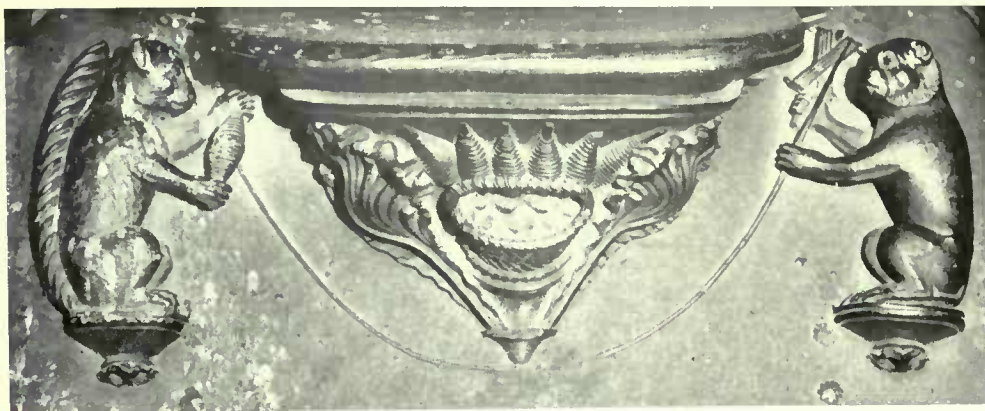
DAMA Y CABALLERO CON PERROS



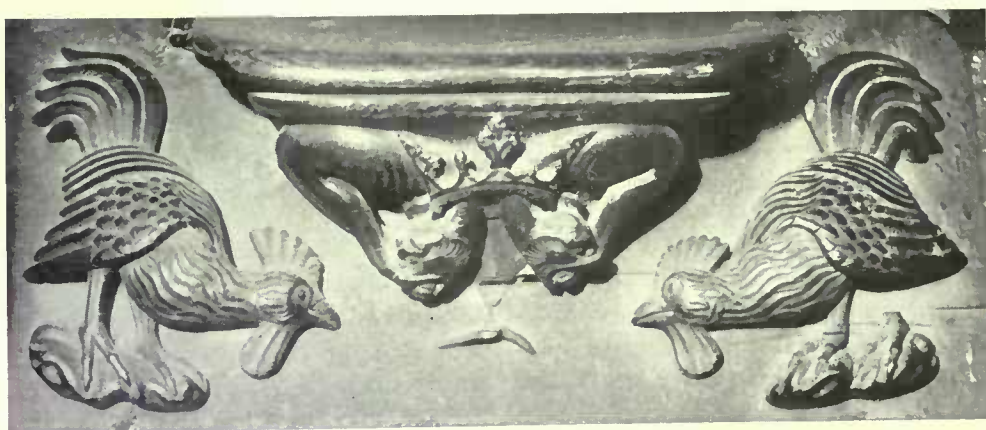
EL DIABLO LIADO POR UNA MUJER Y FRAILES EXORCIZANTES
CATEDRAL DE BARCELONA MISERICORDIAS DE LA SILLERÍA DEL CORO



ASUNTO BURLESCO



DEVANANDO UN OVILLO



RIÑA DE GALLOS

CATEDRAL DE BARCELONA

MISERICORDIAS DE LA SILLERÍA DEL CORO



CATEDRAL DE BARCELONA

CISNES

nelis de Holanda en Castilla, y así otros varios, que, atraídos por nuestras riquezas, vinieron a España buscando campo para el desarrollo de sus facultades, y formaron escuelas de las que salieron maestros tan notables como *Alonso de Lima*, *Fernando García*, *Lorenzo Bonifacio*, *Chacón*, *Aponte*, *Bonafé*, y otros que florecieron al finalizar el siglo décimoquinto.

En los comienzos del xvi, gran número de artistas españoles se esfuerzan por ir a Italia, de donde venían las corrientes del Renacimiento, y entre los escultores más notables figuran: *Berruguete*, *Vergara*, *Silóe*, *Orbay*, *Machuca*, *Damián Forment*, *Becerra*, etc., que logran el progreso de la escultura española dentro del gusto plateresco, que a partir de aquí fué el predilecto de los entalladores que trabajaron en las iglesias, y entre los que sobresalieron: *Andrés de Nájera*, que trabaja en San Benito el Real y en Santo Domingo de la Calzada; *Alonso Berruguete* en Toledo; *Cornielis* y *Juan Rodrigo* en Avila; *Villoldo*, *Vigaray* y *Giralte* en Toledo; *Cubero* y *Jorge Commón* en Barbastro; *Simón de Bueras*, *Jaques* y *Felipe de Borgoña* en Burgos; *Verástegui* y *Juan de Verruete* en Huesca; *Doncel* en San Marcos de León; *Cristóbal de Salamanca* en Montserrat; *Valdivia* en Ubeda; *Solis* y *Juan Angés* en Orense, y algunos más que ya hemos citado, y otros cuyos nombres no se han conservado, y que continuaron cultivando el estilo plateresco, en re-

tablos, sillerías y portadas en todo el siglo xvi, perdurando los esfuerzos de algunos en el siglo xvii; pero haciéndose la decadencia cada vez más patente hasta llegar al barroquismo en cuyo período muy pocos escultores supieron sobreponerse al mal gusto imperante y de cuya época no existen en las iglesias, más obras escultóricas, que imágenes de santos, grupos de niños y fantasías ornamentales, no volviendo a aparecer más los asuntos profanos en la escultura de los templos, como no sea en los monumentos fúnebres, en los cuales, además del retrato, se desarrollan composiciones históricas y alegóricas.

* *

El mundo escultórico animó, pues, con donosas chanzas, con sátiras que hoy nos libraríamos de hacer, con burlas que no se emplearían sin riesgo de levantar general protesta, lugares en los que nos choca hallar tales manifestaciones.

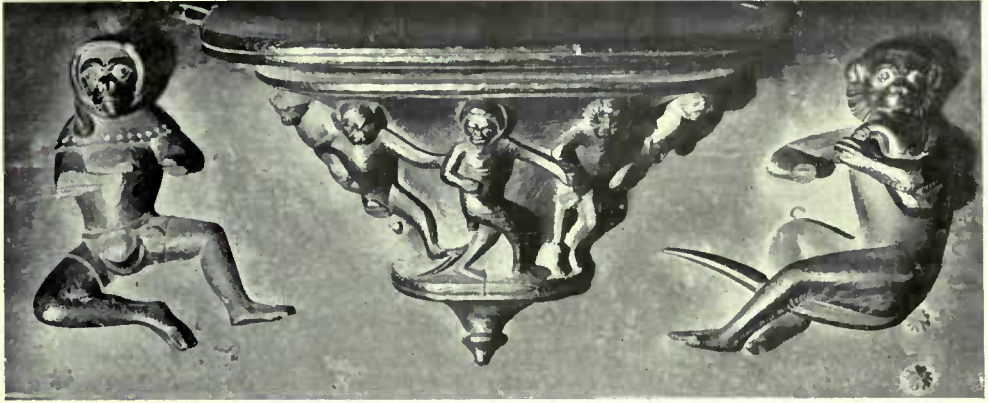
Aparecen, pues, éstas, a nuestros ojos, como cosa sorprendente e inesperada cada vez que damos con una de ellas.

Quedan en estas páginas reproducidos varios ejemplos de burlescos asuntos tallados en paciencias de coros catedralicios o labrados en la piedra. El genio de lo cómico no se detuvo en el umbral de las iglesias, sino que penetró en ellas sin cortapisas de ningún género.

A menudo, visitando un claustro, fiján-



PASTOR Y OVEJAS



ASUNTO BURLESCO



ASUNTO BURLESCO

CATEDRAL DE BARCELONA

MISERICORDIAS DE LA SILLERÍA DEL CORO



CATEDRAL DE BARCELONA

AVES EXÓTICAS

dose en un capitel, o en la talla de una sillera de coro, se descubren representaciones que hacen asomar la sonrisa a los labios. Ocurre ello muy frecuentemente.

Muy curioso resultaría ofrecer, reproducido en un libro, cuanto de carácter cómico y grotesco dejaron en iglesias españolas los artífices medioevales. Constituiría una documentación interesante que habría de sorprender, por su caudal, y a la vez como manifestación del espíritu satírico en aquellos siglos en nuestro país. Queda, todavía, mucho por hacer para que se propague el conocimiento de todas las facetas con que se presentó la decoración escultórica. Agrupados por series y por épocas los asuntos, se facilitaría lo indicado, y tanto como elementos de

consulta, fueran medio de mostrar en visión rápida y sistematizada lo que de tal linaje poseemos, y es solo conocido aisladamente. Claro que ello implicaría una labor vastísima; pero no imposible: con tiempo por delante y buen deseo, cabría dar cima a ello, si se asociaran para realizarlo unos cuantos hombres de buena voluntad.

Para la historia de la escultura española en particular, tanto como para poner de relieve manifestaciones del espíritu en aquellos siglos, no resultara obra baldía; por el contrario, de utilidad y no escasa. Acrece, aunque lentamente, ahora con algún mayor empuje, nuestra biografía artística, y dicho se está cuán difícil es hacerlo todo de una vez.

PELAYO QUINTERO ATAURI

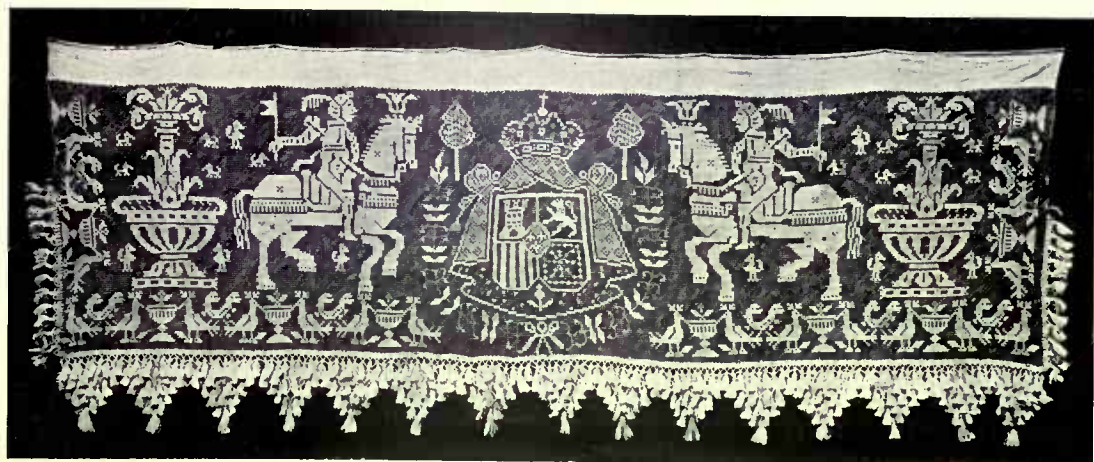




REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA



BRAZAL DE UNA SILLA DEL CORO
EN SAN MARCOS DE LEÓN



(A)

MALLA ANDALUZA SIGLO XVII

ENCAJES A MANO

LA intuición artística y especial aptitud que para las labores distinguen a la mujer, han resultado adecuadas, mejor dicho, han coincidido con la índole de la técnica del encaje. La ejecución de esta maravillosa y sutil labor, que exige paciencia suma en el agente productor y admirable rapidez para poner en acción los bolillos, sin imprimir al cuerpo el más ligero movimiento, encajan en el modo de ser de la mujer, tanto en las que practican este arte en lujosas moradas, para mero pasatiempo, como en las campesinas, hábiles artistas, que sentadas en el umbral de su vivienda, se entregan a la silenciosa labor; cuadro que constituye nota característica y pintoresca de muchas poblaciones rurales, donde es compartido dicho trabajo con las faenas del campo y los quehaceres de la casa propios del sexo femenino.

No es de sorprender, pues, que la aristocrática dama y la obrera hayan de consuno puesto el mayor cuidado y actividad para el progreso del arte de la encajería a mano, llegando a perfeccionarla extraordinariamente e introducir tal linaje de labor en los palacios reales, en las estancias de los magnates, en castillos, conventos, escuelas, talleres y en

los más humildes hogares, siendo un poderoso lenitivo en los momentos de tedio y desaliento de las clases poderosas, y haciendo más atractiva, llevadera y útil la vida contemplativa del claustro, y, finalmente, constituyendo un medio de sustento de multitud de familias artesanas.

Demás que, ha dado a conocer infinidad de ciudades, villas y pequeños lugares, que llegaron a imponer a dicha manufactura su propio nombre, y proporcionó un medio de vida, una fuente de riqueza popular.

El encaje se produce por cruzamiento y enlace de hebras de algodón, hilo, pita, seda, plata u oro, a la mano, por medio de aguja, lanzadera, palillos o bolillos, sujeto a un artístico dibujo, resultando un tejido ligero, adornado de flores y follajes de borde u orilla dentellado (*textum denticulatum*) o bien una labor de randas entretejidas con gran acopio de hilos, con que se simulan figuras, flores y motivos ornamentales, según sea la técnica especial que exija la clase de encaje que se pretenda ejecutar, de lo cual se desprende que el encaje, verdaderamente, no es más que un bordado de fondo claro y esmeradísima labor.

Antes de estudiar los diversos procedimientos que constituyen la industria encajera, no estará de más conocer su historia.

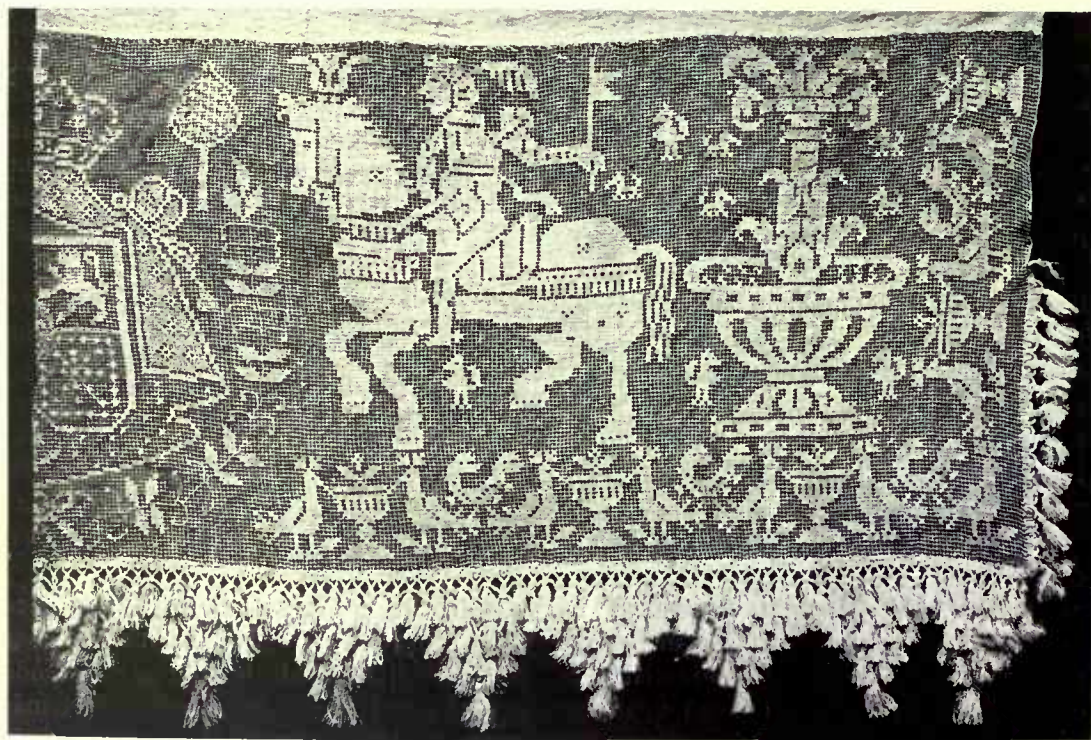
El carácter de esta publicación no permite entrar en excesivos pormenores; una rápida indicación de las épocas y nacionalidades que practicaron la importantísima industria que nos ocupa, bastará a nuestro objeto; para lo cual recurriremos a las consideraciones y datos que sobre el particular nos proporcionen autores de reconocida competencia, los cuales, apoyados por otros de períodos precedentes al en que vivieron, fundamentaron sus asertos en antiguas tradiciones y datos históricos debidamente documentados.

En los Libros sagrados se mencionan bordados y encajes de gran mérito y extraordinaria suntuosidad; en el *Exodo*, en el *Libro de los Reyes* y en los *Proverbios*, se describen riquísimos paramentos que adornaban los templos, o se usaban en ceremonias religiosas. Concédese a los egipcios maestría y extraordinaria aptitud en el arte del encaje, del cual se admiran en el Museo de Lión notables

ejemplares, procedentes de la antigua Tebas, capital del Alto Egipto «la ciudad de las cien puertas», cantada por Homero, lo propio que de Menfis, y, por último, de necrópolis coptas.

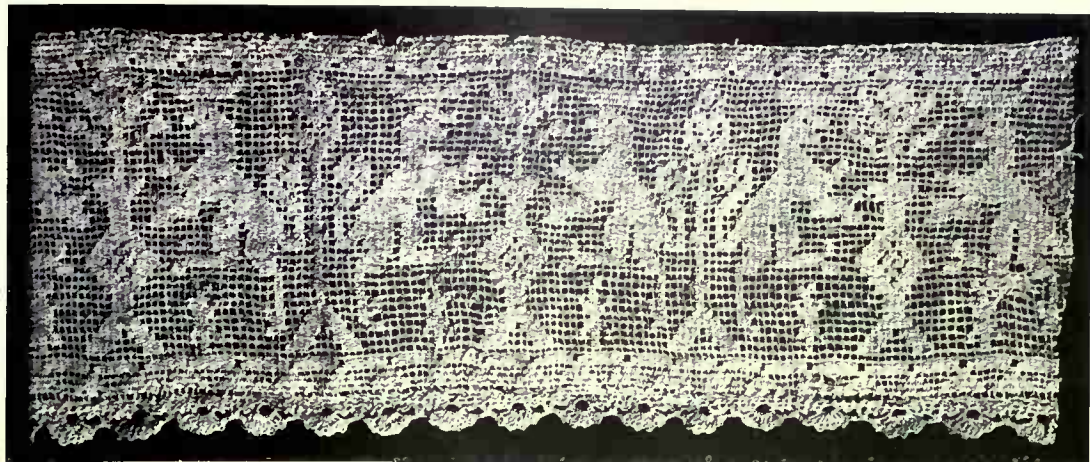
En Grecia y Roma también se rindió tributo al bordado y a los trabajos a la aguja, especialmente en los tiempos de Alejandro y Augusto, siendo el hilado, tejido y bordado preferente ocupación de las jóvenes de las clases elevadas.

El bordado, conocido desde los tiempos remotos, aplicado a las telas tupidas decoradas con hilo y sedas de colores, y muy en boga desde el siglo *xii* al *xv*, fué lo que indujo a la ornamentación de aquellas por medio de encajes con ellas combinados, ya como fondo, franja o entredós; que, según su técnica especial, reciben diferentes nombres. Se impuso la necesidad de cambiar el procedimiento del bordado, que resultaba monótono, pues sobre tupido tejido la decoración en hilo blanco o seda policroma no producía la impresión artística que se deseaba; y de



(A)

MALLA ANDALUZA SIGLO XVI (FRAGMENTO)



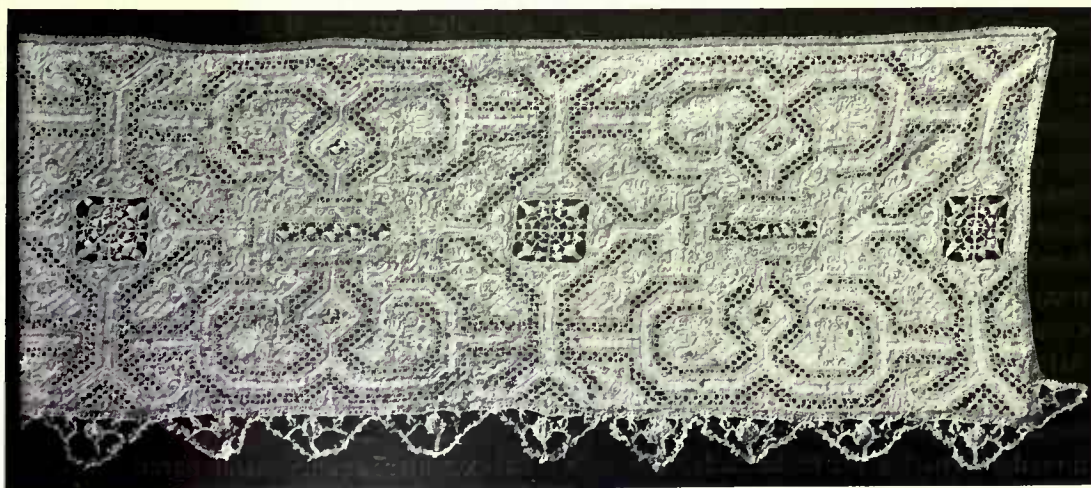
(B)

MALLA MUDÉJAR (P) SIGLO XVI

ahí el enriquecer las telas, combinándolas con el encaje, o supliendo espacios de éstas con motivos de encaje.

Las modificaciones que ha sufrido el procedimiento del encaje, es fácil indicarlas. Del bordado sobre tela o de fondo tupido, se pasó al de fondo cortado, eliminando tela del tejido y elaborando con la aguja la red o malla de un nuevo tejido. Se verifican tantos recortes o cataduras como sean necesarios para constituir el dibujo, que se debe seguir a punto de festón. En un pedazo de cartulina, colorida por una de sus caras y colocada sobre la tela, se calca el dibujo, o se pincha ligeramente todo el contorno con un alfiler, po-

niendo la cartulina sobre la tela, y se vuelve a pasar, echando un polvo colorido, el cual deja trazado el contorno. Impresionado el dibujo, y fijado con alfileres sobre la almohadilla, se traza alrededor del mismo una urdidura, introduciendo el hilo entre los de la tela. En esta disposición se empieza el trabajo, siguiendo toda la urdidura con punto a festón. Se ven muchos ejemplares de punto cortado, enriquecidos con calados añadidos a la orilla del trabajo, para lo cual se observa lo propio que se ha hecho a festón, atravesando en su extremidad un alfiler, y se trazan tantos puntos a caballo, cuanto se consideran necesarios para completar o extender el dibujo.



(c)

PUNTO A HILO TIRADO. ITALIA. SIGLO XVI



(1)

MALLA CATALANA DEL SIGLO XVI

También se saca determinado número de hilos, dejando espacios para el dibujo, superponiendo los otros grupos en cordoncillo o trencilla, o bien reservando las flores y la parte ornamental, quitando la tela y siguiendo el dibujo de aquellas. Además se quitan los hilos longitudinalmente, y se borda sobre el fondo claro, así preparada, lo que constituye el bordado llamado *a hilo tirado* (c), procedimiento usado en Oriente desde muy antiguo, y que Venecia aprendió y llevó a un grado de perfección admirable, según veremos al tratar especialmente de los encajes de esta procedencia.

Entre los procedimientos antiguos empleados en la decoración de las telas de hilo y algodón, usadas en España, figura la malla (*retis annulus*) que consiste en un tejido claro, o de redes anudadas, ejecutado con aguja o lanzadera. En Italia fué conocida con el nombre de punto *a maglia quadra* (*lacis*) de cuya procedencia figuran, en el Museo de Arte Decorativo y Arqueológico de Barcelona, los ejemplares que reproducimos, de los cuales dos son de principios del siglo XVI y uno del XVII. La malla bordada, decorada con hojas y filacterias dispuestas en sentido diagonal y paralelamente, dentro las cuales

se lee la inscripción «Liberta» (F), constituye lo típico de uno de tales ejemplares. Otro está decorado con leones heráldicos (B) rampantes y afrontados, separados por un motivo vegetal semejando un arbolillo, (este ejemplar tiene todas las trazas de ser mudéjar, pero en el Museo consta como italiano) y la malla amarilla, bordada de blanco, del siglo XVII, cuyo motivo ornamental lo forman la vid y fruta, dispuesto horizontal y verticalmente para poderse aplicar en ambos sentidos (1). También Francia adoptó este procedimiento, conocido en el siglo XVI con el nombre de *resuils*; con el de *lacis* (trabajo de hilo entrelazado) en el XVII y XVIII, y actualmente con el de *filets*, habiendo alcanzado en la vecina nación su primitiva importancia, aplicándose como accesorios del mueblaje, sustituyéndolos tapices, colgaduras, colchas y otros paramentos.

España ya hemos indicado que conoció este procedimiento decorativo desde muy antiguo, siendo notables las mallas castellanas, y sobre éstas las andaluzas y catalanas.

En casi todas las catedrales de España y del extranjero se encuentran paramentos, más o menos notables, algunos semejantes a los que reproducimos, y que corresponden a los



(E) MALLA ANDALUZA SIGLO XVI O PRINCIPIOS XVII

siglos xv, xvi y xvii; y por lo que refiere a nuestra región, son raras las iglesias rurales y sufragáneas que no cuenten con palios, paños de altar y tohallas de comunión de

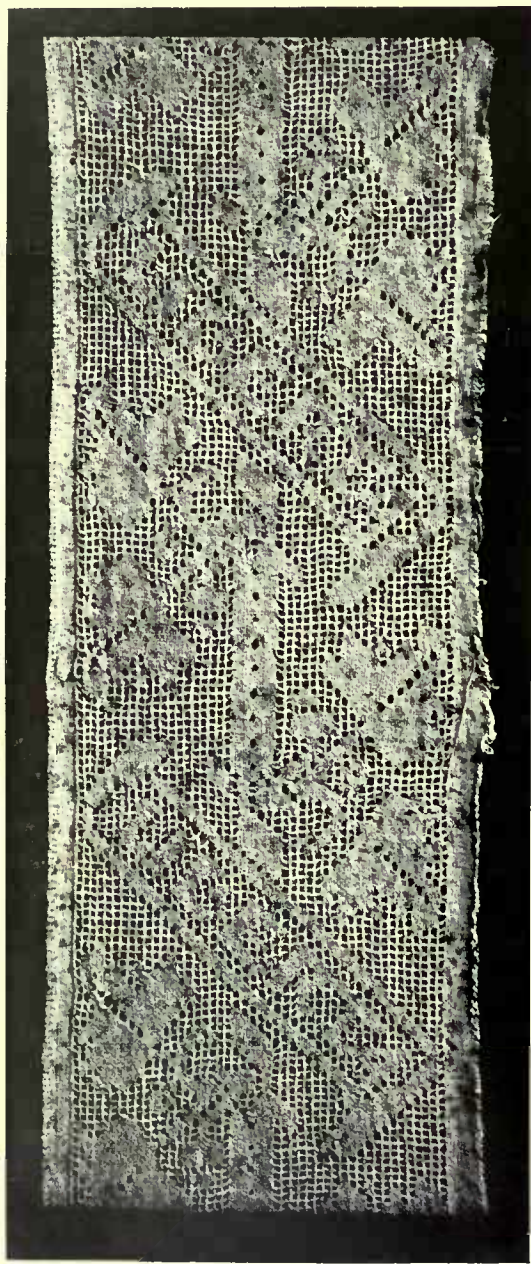
punto de malla bordada con guarniciones de encaje a la vez.

Al Museo de Arte Decorativo y Arqueológico pertenece el velo o palio del altar (b) de



(E) MALLA ANDALUZA SIGLO XVI O PRINCIPIOS XVII (FRAGMENTO)

mallas de hilo blanco y de industria catalana, que acompaña estas líneas, cuyo importantísimo ejemplar, de original dibujo, representa a la Virgen de pie, nimbada poligonalmente, en forma de capilla, teniendo a la diestra al Arcángel San Gabriel, con cetro en la mano derecha, mientras que con la otra mano parece indicar el momento de iniciar la saluta-



(F)

MALLA ITALIANA SIGLO XVI



(G)

MALLA ESPAÑOLA SIGLO XVII

ción. En el propio lugar otra Virgen, en igual posición que la primera, aparece rodeada de ángeles y querubines, los cuales campean, alternativamente, entre pájaros, jarros con flores y cruces. Asoman entre nubes, en la parte superior del lado izquierdo, el Padre Eterno, y en el espacio intermedio entre aquel y la Virgen, el Espíritu Santo. Pisan las susodichas figuras una orla ajedre-



(H)

MALLA ESPAÑOLA SIGLO XVII

zada, dispuesta en cruces. Esta peregrina composición corresponde al siglo XVI, y, tal vez, se inspiró en un paramento más primitivo. Procede del Convento de Religiosas de Castellfollit de Boix (Cervera).

Para probar la bondad de las mallas de la región andaluza es suficiente fijar la atención en los dos ejemplares de la mencionada pro-

cedencia, y de propiedad del coleccionista y vocal de la Junta de Museos D. Manuel Morales Pareja. Una de ellas, del siglo XVII, es de hilo, bordada (A), y la decoran los motivos ornamentales siguientes: el escudo de las armas de España, Castilla, León, Cataluña, Navarra y en el centro el pequeño escudo de los Borbones timbrado por la corona real y cobijado por manto sembrado de armiño, que lo cubre por entero, destacándose cerca de la orilla, y en el centro del manto, la parlante



(I)

MALLA ITALIANA SIGLO XVII

granada. Rodean el escudo dos ramas de laurel unidas por una lazada; a cada lado de la parte superior figuran sendas piñas en forma de hoja lanceada; dos ginetes en caballos empenachados y afrontados se hallan inmediatos al escudo, y sujetan las bridas con la mano derecha, mientras que con la otra tremolan una banderita. Los espacios restantes están decorados por dos grandes jarros conteniendo florones, uno por lado. A manera de orla, siguiendo toda la malla, se desarrolla un motivo ornamental compuesto de pájaros y flores, alternados con aves de diversas formas. Corre casi por toda la orilla de dicho paramento un fleco compuesto de borlas de forma triangular dentellada.

No es menos importante la malla de hilo bordada, de propiedad del precitado Sr. Morales Pareja (E). El motivo ornamental está integrado por figuras de mujer cabalgando en

ciervos, y por pájaros posados en la mano derecha con larga pluma en la cabeza, los cuales se repiten longitudinalmente en hilera en la parte superior. Separa los ciervos un jarro con follaje igual a la malla anterior, el cual se repite por mitad y en sentido contrario, al grupo central, ocupando los espacios intermedios flores, leones rampantes, y otros animales. Cierra la descrita composición una guirnalda de flores y borlas que constituyen una orla, adornada por fleco deshilado en la parte inferior.

Procedente de la nueva colección que formaba el profesor que fué de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, D. José Pascó, son los dos ejemplares análogos, consistentes en dos mallas bordadas, españolas de ignorada localidad (H). El motivo ornamental está distribuido en tres secciones cuadradas, destacándose en el centro de la superior una cruz





BEPPE CIARDI

RAYO DE SOL DESPUÉS DEL HURACÁN

florezada dentro de un jaquelado formado por dos triángulos, encuadrado por porciones semejantes a meandros adornados con florones. Rodean este grupo palomas afrontadas, separadas por arbolillos, en número impar; en la parte superior inmediata a lo descrito se lee repetido cuatro veces *RE* y, más arriba, donde concluye la malla, a manera de orla, campea la inscripción *Agnus Dei quitoli...* (la *S* se halla dentro de la anterior decoración). En la parte superior de la segunda sección decorativa se leen letras de interpretación difícil (*C. R. ¿D? — T o R + E. D. E. I. — E. S. E. O. o N. + E. R.*)

destacándose en el centro una cruz de base triangular desproporcionada, de fondo jaquelado cobijada por hojas, al parecer, de parra, y, finalmente, la última e inferior sección está formada por un florón radiado de grandes follajes. Rodea la composición total (de las tres secciones) una cenefa de follajes ondeados.

La malla gemela de la descrita, se diferencia por el motivo ornamental de su primera sección (*G*), que representa el Cordero Pascual entre lacerías y vegetales, dispuestos en cruz, descansando en los ángulos interiores del cuadrado. — CARLOS DE BOFARULL.

ECOS ARTÍSTICOS

CONGRESO ARTÍSTICO INTERNACIONAL. — Cuatro grandes entidades artísticas de Francia — la Sociedad nacional de Bellas Artes, la Sociedad de artistas franceses, la Sociedad de Arquitectos y la Asociación Tazlor, — secundando las iniciativas del

Comité local de la sección francesa, convoca a los artistas de los diferentes países interesados en el movimiento artístico internacional, a un Congreso que se verificará en París durante los días 14, 15 y 16 de Junio. En él se tratarán los temas siguientes

«Reglamento tipo de Exposiciones y Concursos internacionales». — «Reglamentación del derecho de copia en los Museos de Arte moderno». — «Derechos de reproducción». — «Propiedad artística.»

Podrán tomar parte todos los artistas que practiquen el arte o la enseñanza del mismo.

Cuota de un congresista: 10 francos para los adheridos y 5 para las personas de la familia de los mismos.

Los artistas españoles que deseen tomar parte en el Congreso habrán de dirigir su inscripción a una de las direcciones siguientes:

Al señor presidente de la Sociedad de pintores y escultores, calle de los Caños, número 1; a los señores presidentes de las secciones de Pintura, Escultura o Arquitectura del Círculo de Bellas Artes, calle de Alcalá, número 7, o al secretario del Comité permanente, Don José Garnelo y Alda, Paseo de Recoletos, número 5, antes del día 5 de Junio.

Las cuotas se aborarán en París al tesorero de la Société d'Artistes français, M. Focillon, Grand Palais des Champs Elysées, Cours-la-Reine, porte D.

—
EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO. — La Academia provincial de Bellas Artes de Gra-

nada, con la cooperación y apoyo material de aquel Ayuntamiento, convoca una Exposición de Arte histórico para el mes de Junio del presente año, con motivo de las fiestas del Santísimo Corpus Christi y Feria real granadina.

La tradición artística de Granada y el gran florecimiento que en ella tuvieron antes y después de la Reconquista las Bellas Artes e industrias derivadas de las mismas, formaron una gran riqueza de este género, que exornó iglesias y palacios, llegando hasta las casas más humildes, en las que no es raro hallar hoy objetos de interés histórico y artístico, a pesar de la continua investigación de los anticua-

rios y mercaderes, que adquieren y exportan cuanto encuentran de algún mérito o valor arqueológico.

Pero tal cúmulo de riqueza artística, producida principalmente en los siglos XVI y XVII, es casi desconocida de la actual generación granadina. Diseminada en su mayoría en las iglesias, conventos, palacios y casas principales de la ciudad y su provincia, conócense de ella tan sólo las obras capitales de pintura y escultura, por contados iniciados en tales verdaderos misterios de arte, siendo su vulgarización una conveniente obra de propaganda

local, no sólo entre los habitantes de esta ciudad, sino principalmente entre los numerosos viajeros que en todo tiempo, y con especialidad en la época de las Fiestas del Corpus, visitan aquella ciudad.

Por ello la expresada Academia, invitada a coadyuvar de algún modo al esplendor y amenidad de dichas fiestas por el Ayuntamiento, ha creído que la mejor forma de hacerlo no era otra que la organización de la expresada Exposición de Arte histórico, que, gracias al espontáneo y generoso ofrecimiento del coleccionista belga M. Huberto Meersman, se celebrará en el nuevo local construido por dicho señor, ex-profeso para Museo, en su finca Carmen



MAXIMINO PEÑA

CABEZA DE ESTUDIO

de los Mártires, de la Alhambra.

La Exposición estará abierta desde el 5 al 20 de Junio, pudiendo figurar en ella cuantas obras y objetos artísticos y arqueológicos se hallen en Granada, comprendidos desde la época prehistórica hasta fin del primer Imperio francés en el siglo XIX, y las de procedencia granadina o referentes a su historia que se encuentren fuera de aquella provincia.

—
EL NUEVO CAMPANILE. — El día 25 de Abril fué inaugurado en Venecia con gran pompa el nuevo Campanile, reconstruido con sujeción al que se vino al suelo en 14 de Julio de 1902.



ELÍAS SALAVERRÍA

LA PROCESIÓN DEL CORPUS EN LEZO

EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES. MADRID

MIL doscientas son las obras de Pintura, Escultura y Arquitectura, que componen la actual Exposición. La sección más nutrida es, como viene ocurriendo siempre en esta clase de Certámenes, la de Pintura. Las otras dos no llegan, en el presente, a un centenar de obras.

El mayor número de expositores corresponde a la región valenciana; síguenle Madrid y Cataluña, Sevilla y Málaga; el resto procede de la totalidad de las provincias. Portugal ha enviado también unas cincuenta y tantas pinturas y esculturas. Invitados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes los principales artistas del pueblo hermano, éstos han acudido, haciendo honor a la invitación con producciones sobresalientes.

En la Pintura, mejor dicho, en la paleta, se nota una regresión hacia el «casticismo» valga la palabra, de las escuelas españolas. Han desaparecido cuasi por completo las influencias que ciertas colectividades y personalidades de países donde el abolengo pictó-

rico no tiene la importancia histórica y estética que en la península ibérica ejercían sobre parte de la juventud. El *futurismo* todavía no ha asomado por aquí; y en mi juicio, y a juzgar por las muestras que he podido ver de la nueva moda de que es portaestandarte Marinetti, no afincará entre nosotros. Para profetizar esto, me fundo en la potencialidad de la estética naturalista que alienta en el arte español en general. Por lo que atañe a los «sujetos» de las obras expuestas en el palacio del Parque de Madrid, ese naturalismo, a que acabo de aludir, ha inspirado las dos terceras partes de las pinturas y esculturas exhibidas.

* *

Un catalán, un guipuzcoano y un madrileño han alcanzado los tres primeros premios. Rusiñol, por sus países y jardines *Glorieta del Fauno viejo* (Aranjuez), *Glorieta* (idem), *Jardín del Monforte* (Valencia) y otras tres obras más; Salaverría, por un gran lienzo que se

titula y representa *la Procesión del Corpus en Lezo* (Guipúzcoa); Martínez Cubells por varios cuadros de asuntos marineros: *De vuelta de la pesca, Secando las velas, Marineros del Cantábrico*, etc. De Rusiñol no he de hablar: su obra y su estilo son bien conocidos; de Salaverría, pintor desconocido que alcanza por primera vez una medalla de oro, sí diré que si bien no es, en mi juicio, una obra completa la que le ha proporcionado la alta recompensa citada, tiene, sin embargo, trozos magistrales de color, de expresión y de factura. El grupo de los sacerdotes es muy bello, y algunas cabezas de los que van en la procesión admirables. De Martínez Cubells es de alabar la justeza de las tonalidades, la amplitud y simplicidad del toque, el sentimiento de la realidad que avalora todas las pinturas que presenta.

Dignas de emparejar con las citadas, han traído a este Certamen: Chicharro, *El jorobado de Burgohondo* (Avila), cuadro notabilísimo por lo original de los tipos y del asunto, por el realismo que él palpita, lo que también es de admirar en el



CARLOS VERGER

EL CAMINO DE LAS CRUCES

mismo grado en *La moza de la sandía* y en *El tío Carromato*. En cambio, el retrato de la famosa bailarina *Tórtola Valencia* es una nota funambulesca vista a través de las combinaciones de luces con que se presenta en sus bailes *Loie Fuller*; Alvarez Sotomayor, recuerda a ciertos maestros neerlandeses en su cuadro *Paisanos gallegos*, cálidamente dibujados; Alvarez Sala, nos da la visión de una escena de costumbres costeñas en el hermoso lienzo *Pescadores de mariscos*: visión de una realidad admirable; Cortés, tiene acieritos de primer orden en *El ex-voto*, cuadro



FÉLIX BORRELL

PAISAJE DE LA SIERRA

en sus bailes *Loie Fuller*; Alvarez Sotomayor, recuerda a ciertos maestros neerlandeses en su cuadro *Paisanos gallegos*, cálidamente dibujados; Alvarez Sala, nos da la visión de una escena de costumbres costeñas en el hermoso lienzo *Pescadores de mariscos*: visión de una realidad admirable; Cortés, tiene acieritos de primer orden en *El ex-voto*, cuadro

de carácter religioso, atávico. La figura del orante parece arrancada de un cuadro español del siglo xvii; la cabeza del obispo, es asimismo, una nota castiza de gran realidad; Huidobro acierta por completo en su cuadro *El cané*, escena naturalista de la *golfería* de estas grandes capitales; Carlos Verger, tempe-

ramento dramático, sino tan certero como en pasadas exposiciones, sin embargo ha traído una obra discreta titulada *Camino de las Cruces*; Pinazo hijo expone un gran tríptico que lleva por título *Enredos del diablo* y el retrato de una señorita. En el primero es de notar el concienzudo estudio que de las flores (rosas en su mayoría) telas y naturaleza muerta, hace el artista, sin que, al llamar yo la atención sobre este particular, deje de

reconocer que en tal tríptico hay figuras, como por ejemplo el viejo del plafón de la derecha, muy bien pintadas.

Echagüe ha traído dos lienzos, uno de grandes dimensiones; tiene éste por título *La fiesta de los Cofrades* en un pueblo de Cerdeña. Peca de monótono por la composición y la indumentaria de los tipos, todos femeninos; pero tiene cabezas bien pintadas, y aún

figuras enteras. Rodríguez Acosta presenta un cuadro místico, *En la celda*. La naturaleza muerta es, en tal pintura, un acierto grande. La figura del fraile poco sólida, sin embargo está muy sentida. Más sólidas de color son *Paquilla* y *María Luisa*, dos lindos retratos de muchachas, del mismo artista.



JULIO ROMERO DE TORRES

LA SIBILA DE LA ALPUJARRA

Moreno Carbonero, que venía con varios retratos todos notables y tres cuadros para luchar por la Medalla de honor, se retiró otorgando su voto al maestro valenciano Pinazo «el viejo». La obra definitiva de Moreno Carbonero es, en mi juicio, la que titula *Primera parte de la escena del festín en la isla del Gobierno de Sancho Panza*. Tal cuadro, por el color y la disposición de la escena, por la fidelidad y acierto con que están pintadas aquellas frutas,

dulces, fastuosa vajilla, parece obra de Fyt o de Snyder en colaboración con figuras nobles de Villavencio, aun cuando la de Sancho parece flamenca. Por allí cerca López Mezquita tiene varias telas, una ya conocida de los barceloneses (el *Retrato de Carolinita*), otra que difícilmente podrá superarse como estudio justo del natural, como nota sana de color, y que señala el *Catálogo*

con el título de *La tía Sabina*. Quizá no tan sincera de factura, pero no menos magistral, en lo tocante a la interpretación del modelo (una linda cabeza de jovencita, de ojos luminosos y llenos de inteligencia es), llama justamente la atención; *Fruit d'Espagne* se titula, y su autor un notable artista barcelonés, Carlos Pellicer. También de mano de otro artista de Barcelona, para mi desconocido, hay en este Certamen notabilísimo cuadro, que se dice *Después de la Misa*. Todo allí es bueno; color, perspectiva, sentido estético, sentimiento de la realidad, luz.

La Misa de los emigrantes, de Barrau, es una escena un poco fría y gris; pero en donde hay un conjunto de estudios fisionómicos digno de sincero aplauso; y de Fillol una elegía titulada *¡Y el mar siempre azul!* poco solida de color, de modelado e incluso de verdad por lo que atañe al título también. De los hermanos Zubiaurre son conocidos

ya varios de los cuadros que exponen, por ejemplo *Flores a María*, *Bodas de Oro* y *Caciques y mendigos*, ambas obras de Ramón y Valentín, respectivamente, y las más interesantes que aquí figuran, están dentro, por completo, de la conocidísima manera que dichos artistas tienen de interpretar los tipos de su región, de pintar y de ver la luz. Y tal acontece con los cuadros de Julio Romero de Torres. Este artista, como los citados hermanos Zubiaurre, atenido a su estilo arcaico, exhibe un gran lienzo que titula *La consagración de la copla*, otro *Las dos sendas* y tres retratos; el mejor, en mi juicio, es el de la Carbone.

Cecilio Plá, Fillol, Gómez Novella, Godoy, Francés y Mexía, y Labrada, han traído tipos sueltos y retratos todos notables, algunos sobresalientes. Yo quisiera recordar cuantas notas de valor hay expuestas para anotarlas aquí; pero, a lo difícil de tal esfuer-



EUGENIO HERMOSO

EN EL BERROCAL



GLORIETA (ARANJUEZ)
POR SANTIAGO RUSIÑOL

zo de memoria, se une el escaso espacio de que puedo disponer. Así, pues, mencionaré tan solo aquello que sobresalga notoriamente del conjunto. Tal acontece con las treinta y cuatro obras del maestro Pinazo que forman un grupo instalado especialmente. Aquella pintura que por encima de todas las lucubraciones, modas, teorías y escuelas que se han sucedido en estos últimos veinticinco años, recibe ahora la sanción del mundo artístico español, con la medalla de honor, es la más noble, pura y genuina expresión de la paleta valenciana realista y brillante, fácil y fresca, que conserva las cualidades que hicieron inmortales a Orrente y Ribalta. Cuanto pueda decirse en elogio de los retratos que trazó el pincel de Pinazo, y en esa instalación expuestos; de aquellos deliciosos estudios de desnudos femeninos; de aquellos cuadritos y apuntes, no rebasará de lo justo.

Como considero justo apuntar que de Masriera (D. Luis) es digno de mención el lienzo que titula *El hijo pródigo*. Bien agru-

padas las figuras, discretísimamente dibujadas, si un tanto falso de color en general, es éste cuadro una obra recomendable. Más noble en este particular del color es otro cuadrito de Brull y Viñolas que titula *Ninfa*, y dos retratos de muchachas, muy simpáticas ciertamente, llamadas *Rosario* y *Angelita*, así como una figura que se titula *Añoranza*.

El paisaje está bastante bien representado en este Certamen. De Cataluña proceden bellas muestras de tal pintura. Rusiñol trae seis paisajes; Meifren tres notas de una misma gama, Meifren es un poeta, y hace más poesía que realidad; Cerdá cuatro paisajes-marinas muy interesantes. Gelabert otros dos lienzos del mismo estilo. Baixeras seis «carbones» dignos de su fama, que representan otros tantos lugares de Madrid. Stolz varios paisajes sólidamente dibujados. No menos dignos de encomio son los tres que de Toledo exhibe Andrade. *Quita Pesares* es un cuadro que representa un perdón visto a pleno sol y pintado por Ibaseta. De Tolosa y Alsina son





VENTURA ALVAREZ

PESCADORAS DE MARISCOS



CARLOS REIS

LA FERIA

Hojas secas y *Albores de Primavera*, dos momentos de la Naturaleza bien vistos. Vallcorva presenta una serie de más de cincuenta impresiones de viaje (paisajes en su mayoría) y una marina muy notable, de las costas de Asturias.

El secretario de la Academia de España en Roma, el veterano Hermenegildo Estevan, también se hace presente, al cabo de largos años de ausencia, con cinco paisajes de

en la *pintura de marina* entiendo que debe comprenderse la vida del marinero, la de los pueblos costeros, la vida de a bordo, además del espectáculo del mar. Exceptuado Martínez Cubells, Piñole, que trajo un cuadro de tipos de marineros, y algún que otro pintor (cuyo nombre no recuerdo ahora) que ha pintado una cabeza de «hombre de mar», lo restante de alguna importancia se debe a Martínez Abades, a Gartner y a Verdugo



RICARDO URGELL

EL ÚLTIMO ALFILER

Italia, entre los cuales descuellan los titulados: *Paisaje de Piedilugo* y *Lago de Piedilugo*. Otro viejo maestro, Espina, ha traído un gran paisaje y varias aguafuertes notabilísimas, de paisaje también. Ferrandiz ha aportado un gran lienzo que titula *Fajalauza*.

La pintura de marina, poco cultivada en España, tiene mínima representación en este Certamen. Me apresuro a hacer constar que

Landi. El primero, en *Un golpe de mar* tiene trozos muy justos del primer término: el segundo exhibe un discreto estudio de marejada en alta mar: el tercero titula *Puesta del Sol* su cuadro y acierto en el efecto de luz y en la perspectiva.

Llorens ha traído tres notas, dos de las cuales son del género que venimos reseñando, justísimas de color y llenas de poesía:

Félez, exhibe entre otros cuadritos, un *Reuerdo de Venecia* muy agradable: Bertodano varias impresiones de gran realidad entre las cuales descuellan las tituladas *Noroeste* y *En la playa...* Y aquí termino el relato, pues antes de poner punto final a tan ligera impresión, quiero decir algo de los artistas portugueses. ¡Ah! Hermoso, aun cuando dentro

siempre de su nota y con los mismos tipos, nos ofrece un cuadro como suyo. muy realista: *En el berrocal*; y un acierto de color, *El plato azul*. En la sala de los portugueses sobresalen los retratos y dos cuadros. Son de esos últimos los mejores, los pintados por Carlos Reis. Uno es el retrato del *Dr. Aveilino Monteiro*, otro el de la *Excelentísima señora doña Adelaida de Lima*. Es la paleta de Carlos Reis

valiente y cálida, y el artista sabe emplearla magistralmente y como conviene a los sujetos. Ambos retratos son dos obras maestras. También es muy bueno otro retrato que Malhoa titula *Verissimo*, y notables tres icónicas debidas a Bordalho Pinheiro. El señor Bordalho Pinheiro es una gran personalidad del arte. Distínguese por la elegancia con

que dispone las figuras y por una visión del color, sino muy real, pues resulta un tanto seca su paleta, bastante simpática. Más jugosas me parecen la de Carneiro y la de Manoel Pinto, quien envía dos cuadros muy bellos de factura y de color titulados *Boa Mãe* y *A ceia dos porcos*. Carneiro sobresale en un bello retrato de mujer (*Retrato de María*).

Con el número 1,006 señala el *Catálogo* una hermosísima media figura debida al señor David Estrella, que lleva por título *La oración*, y otra con el 1,007, *Una vieja beata*, no menos bien pintada.

Las *Abandonadas* de Constantino Fernández merecen un aplauso por la verdad que en tal pintura resplandece. Especialmente en la figura de la joven, está visto el natural de un modo admirable. *Festejando o San*

Martinho, obra de Malhoa, es un cuadro naturalista a la manera de los de Brauwer y Van Ostade. Tiene trozos soberbios como atisbos de la realidad, cuales son la figura del primer término y varias cabezas. *L'homme au gros nez* de Eduardo Alfonso de Vianna, es una bella muestra de pintura castiza, y como la mayoría de la portuguesa aquí representa-



FERNANDO ALBERTI

EL ENJAMBRE

da, tiene íntimo parentesco con la de las clásicas escuelas españolas. A *Feira*, escena de la vida rural, recuerda asimismo la manera de interpretar nuestros artistas coetáneos al aire libre.

* *

Yo quisiera eludir de esta somerísima reseña, la de la sección de Escultura. Ni limitarme puedo a señalar unas cuantas obras de las que han merecido recompensa oficial, porque todas han sido premiadas: caso verdaderamente singular. Mas como es preciso decir algo, algo diré.

Capuz (influido por Rodin) presenta un gran grupo que titula *Paolo e Francesca*: el torso de ella está noblemente modelado. Además tiene este artista otras cuatro obras, entre ellas el retrato de la esposa del pintor Sorolla. Canalías y Vintró se muestra discretísimo en todas sus esculturas, especialmente en el busto *Marino* y en la estatua *Pescador*. Huerta es el autor de los tres trozos de escultura más acertados de este Certamen, aún cuando aparezca inseguro en la línea. Sus trabajos *Torso* (1,097), *Estudio de desnudo* (1,095) y *Naturaleza* son notables, siquiera en este último haya que deplorar el torso del hombre y el del dibujo de las piernas de la mujer. De Marinas recuerdo un estudio de niño

muy blando de modelado; de Ynurria dos retratos, uno en bronce y otro en mármol, de Don José Montoya y de *Lagartijo*, ambos soberanamente modelados; de Belliure un insuperable busto en plata de una hija del Sr. Morote; de Blay otros dos retratos: el del *Conde de Romanones* y el de *Don Gumersindo de Azcárate*, y como cuanto produce este artista, sobriamente dibujados y modelados; de Borrás, un discreto retrato decorativo en bronce, del *comandante Capapé*, y una no muy afortunada estatua del poeta Zorrilla.

Entre las obras de composición figuran además de las primeramente señaladas, *En sueño*, grupo con partes discretas, pero no muy afortunado de dibujo ni acertado en el modo de ver el natural; *Al fin... tarde*, escena de un realismo repugnante (un ahogado en una barca) pero no exenta de bellezas de ejecución, obra de José Mateo Larrauri; *Monumento a Veethoren*, muy discreto y en conjunto un tanto monótono; la figura, sobre

tudo la cabeza del excelso músico, me parece bastante acertada. De Pérez y Pérez es un grupo titulado *Perdón*; de Ridaura hay una estatua muy discreta, que se titula *Por la vida*; de Pradell y Pujol una cabeza de hombre, en mármol, que es obra apreciable por la sinceridad con que está estudiado el modelo; del



CARLOS VÁZQUEZ

LUNA DE MIEL



VUELTA DE LA PESCA, POR
ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS



PLEGARIA, POR MANUEL LÓPEZ DE AYALA

maestro Montserrat se cuentan dos obras, *Dulce carga*, una mujer desnuda con el *nene* sobre los hombros, y una buena *Cabeza de estudio*, en bronce; de Sanguinetti, un valiente retrato de su maestro el malogrado Querol, lleno de carácter y vida; de los hermanos Oslé, cuanto han enviado es ya conocido, pues lo principal figuró en la Exposición de Barcelona de 1911; de Arnau y Mascort recuerdo un mármol que tiene por título *La ola*, y representa a un joven salvando a una joven, de la ola que la envuelve. No son más que dos cabezas, pero están bien modeladas, aún cuando la del salvador, que es notable, resulta un

tanto inexpresiva. De Joaquín Bilbao son dos obras: la mejor una estatuilla marmórea gitana, titulada *Carmencita* De Rubio Rosell

(Roberto), hay tres esculturas blandamente modeladas que tienen por títulos, *Oración y sueño*, *Puesta de Sol* y *El hombre* busto de niño esta última, notable por el amor con que está estudiado el natural.

Seis estatuarios portugueses han concurrido. Sus obras son discretas en general. Descuellan un grupo en yeso de

Teixeira López, titulado *A caridade* y otro del mismo autor que lleva por lema *Os velhos*. La primera de esas producciones representa una mujer del pueblo con dos pequeñuelos



JOSÉ CAPUZ

PAOLO E FRANCESCA



TEODORO ANASAGASTI

VILLA DEL CÉSAR



TEODORO ANASAGASTI

RESTAURACIÓN DEL FORO BOARIO DE ROMA

desnudos en los brazos. Thomas Costa envió varias producciones que representan *Venus Anadyomene* (bajo relieve en mármol, y una *Hebe*, estatua de la misma materia que la anterior. Por cierto, que aquel desnudo femenino, tiene muy poco del aplomo y gusto clásicos de la antigua estatuaria griega. De Costa Motta es un buen busto en bronce retrato de *Bernardino Ribeiro*.

* *

Ascienden a diez los expositores de la sección de Arquitectura, y entre ellos figura el señor Anasagasti, acuarelista muy notable, ante todo, de gran talento y educación artística, de quien mencionaré un *Proyecto de pose-*

sión de recreo, donde la fantasía juega papel importante, *El templo del dolor*, *Restauración de los templos de la Fortuna Viril y Mater Matuta*, de Roma, trabajo este último de singular, importancia, por diversos conceptos.

Los señores Mathet y Rodríguez y Plá y Laporta han mandado al Certamen un *Proyecto de reforma urbana en el interior de Madrid*; un proyecto de edificio para *Presidencia del Consejo de Ministros* y otros para *Palacio de la Diputación de Madrid*. Los elementos gráficos y plásticos remitidos en abundancia por esos artistas permiten formar al público fácil concepto de la importancia de los



MIGUEL BLAY

RETRATO DEL CONDE DE ROMANONES

susodichos proyectos. El señor Bellido está representado con el *Proyecto de restauración de la Casa de Cisneros*; el señor Abreu con el de *Palacio de Justicia de San Sebastián*; el señor Ulled con un *Proyecto de Casa de Correos de Valencia*; el señor Nebot, profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de esa ciudad, con el *Proyecto de plaza en la Acrópolis de Barcelona*; y el señor Pérez de los Cobos con el proyecto de *Una casa de campo*.

* *

Como resumen, manifestaré que la impresión del Certamen es agradable.

Nuestros pintores han hecho un alto en el camino que seguían, camino de las extravagancias;



JUAN FOLÁ

BUSCANDO BELLEZA



RAFAEL RUBIO

ENSUEÑO

cias; y no son pocos quienes han hecho algo más; han evolucionado en búsqueda de la realidad, sobre todo por lo que se refiere a la paleta.

Esperemos que es lo que dará de sí la próxima exposición de Arte, a fin de ver si los que han concurrido a la presente se mantienen en sus nuevas posiciones, y cuales de ellos adelantan en la tónica de que hoy hacen gala, y cuales otros toman por nuevos derroteros.

Y aquí termina esta rapidísima reseña, diciendo a los lectores de *MUSEUM*, como lo hacían antaño los saineros al final de la representación de los respectivos saineros: *perdonad sus muchas faltas*.

R. Balsa
DE LA VEGA.



TIMBALERO AZTECA



EMPERADOR PRESENCIANDO UN SACRIFICIO

INDUMENTARIA ANTIGUA AMERICANA

LOS pueblos americanos anteriores al descubrimiento fueron muy fastuosos en su exorno, tanto monumental como corpóreo. Cuando los españoles penetraron en Méjico primeramente, quedaron sorprendidos al ver como habían apurado todos los elementos de que dispusieran, para el adorno de sus viviendas y el más vistoso y rico personal aderezo.

La policromía más brillante lucía igualmente en sus objetos suntuarios cuanto en sus trajes, pues no solo supieron tejer telas de vistosísimos dibujos, sino que utilizaron además para ello hasta las plumas de sus pintadas aves y los destellos de las piedras preciosas. Gustaban, pues, del fausto y lo vistoso.

Por esto las industrias textiles precolombinas ofrecen en la América antigua ejemplares de notable belleza y calidad extraordinaria, pues las lanas de sus vicuñas, sobre todo, permitiéronles el hilado y tejido más fino que puede imaginarse. Sus ponchos o *Cumpi-uncus* que se han encontrado en las huacas peruanas, ofrecen una confección verdaderamente admirable: algunos presuponen una paciente y continuada labor por largo tiempo, como que estaban encargados de los destinados a los Incas las vírgenes *ñustas*, especies de vestales o monjas de la corte del soberano del Cuzco.

De éstos existe en el Museo Arqueológico Nacional un ejemplar notabilísimo (señalado



CUMPI-UNCU, DE FINÍSIMA VICUÑA,
PRODUCTO DE LA ANTIGUA INDUSTRIA PE-
RUANA. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

con el número 772 de la Sección). Está tejido todo él de finísima vicuña, teñida de varios colores a cual más limpio y brillante, y tanto por la finura de su tejido como por el gusto de sus dibujos y combinación de sus colores, constituye un ejemplar único y quizás el más rico de cuantos se conocen.

Todas esas estofas eran tejidas en telares primitivos de altos lizos, siguiendo la tradición de las industrias textiles asiáticas tan afamadas, y ejerciendo la industria principalmente las mujeres, siempre más activas entre ellos que los hombres, desde el hilado de las lanas y el algodón hasta la confección de las prendas. Ejemplares curiosísimos de todo ello ofrecen aún hoy los indios del Arizona y Colorado, tan notables por sus industrias, cuanto por sus ritos y mascaradas. Tejieron, pues, los antiguos ame-



SACRIFICADOR AZTECA

FIGURA EN CERA



EL SACRIFICIO GLADIATORIO

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ricanos maravillosamente las lanas, el algodón y la fibra de otras plantas, con especialidad del magüei o pita; pero desconocieron la seda. Muy abundantes son por ello los *malacates* o discos de sus usos, algunos primorosamente exornados, así como otros enseres y objetos pertenecientes a las industrias textiles.

El carácter dominante de los dibujos de las telas es el cuadrículado, llevado a veces a la estilización más caprichosa y pintoresca de sus motivos ornamentales,

interpretando de tal modo su flora y su fauna, que llegan a las más graciosas caricaturas.

Variante riquísima en estos tejidos fué el empleo en ellos de las vistosas y brillantes plumas de sus aves. Esta aplicación, oriunda también del Asia y extendida por las islas del Pacífico, floreció principalmente entre los mejicanos, que lle-



ANDRÉS GARCÍA

SACRIFICADOR AZTECA

garon a exornar sus más lujosas estancias con verdaderos tapices y cortinas de plumas, aplicándolas además en sus armas, y mucho en su personal exorno.

En algunos casos también ejecutaron hasta verdaderos cuadros con pequeñas figuras, valiéndose de los tonos de las plumas cual si fueran los colores de la paleta. En el Museo Arquitectónico Nacional se conservan algunos primorosos tapices y cuadros de este género, entre ellos la preciosa cubierta de rodela que publicamos.

Con tales elementos llegaron a confeccionar trajes muy vistosos y elegantes, aunque siempre obtuvieron sus prendas más el carácter de exornos que el de verdaderos trajes

para envolver y abrigar severamente sus cuerpos. Siempre ofrecieron por ello el aspecto de indios engalanados, más que el de solemnes personajes.

La prenda más general y extendida, sobre todo en los países fríos, fué el *cumpi-uncu* o *poncho*, especie de saco cuadrado con abertura superior para la cabeza y otras dos laterales para los brazos, ciñendo después sus caderas con *calambés* o *nagüetas*, constituyendo los *atales* o mantos cuadrados, su prenda más exterior y de abrigo.

Pero en el exorno y distintivos fueron, ciertamente, extremados, pues por ellos, se



ANDRÉS GARCÍA

TAMBORILERO AZTECA

distinguían perfectamente las profesiones.

Los trajes sacerdotales eran espléndidos por su exornación y policromía. Grandes plumeros formaban una verdadera aureola sobre su cabeza; de sus orejas y nariz colgaban ricos pendientes; anchos y repetidos collares, a la manera del *oskh* egipcio, rodeaban su cuello y pecho; la túnica terminaba por su borde inferior con cenefas y ricos flecos, y bajo ella aparecía el extremo del calambé a la manera del mandil real de los Faraones,



SACRIFICADOR AZTECA



SACRIFICADOR AZTECA

como reminiscencia de ellos a través de tantos siglos y lugares.

Los guerreros ofrecían más feroz aspecto: con sus cascos exornados con feas carátulas y agudas alas; con sus petos y esclavinas de defensa a manera de égidas, y sus mazas y rodelas, imponían al enemigo y hacíanse temibles en las batallas.

Mas el colmo del lujo y riqueza estaba reservado para los monarcas, ya fueran los mejicanos o los Incas, los más poderosos de aquellos imperios.

En la gran fiesta del Roymí, o sea del solsticio de verano, todo el pueblo dirigiase al gran templo o Coricancha en el Perú, vistiendo sus mejores galas y ostentando la mayor cantidad posible de joyas de oro, las lágrimas del sol, según las llamaban, a presenciar el sacrificio del Yama más blanco que había podido encontrarse.

Al medio día en punto, subía el gran Inca, materialmente cubierto de alhajas y espolvoreados sus brazos y busto con finísimo polvo de oro, a ofrecer el sacrificio.

En Méjico desarrollóse también el mayor lujo en todo lo concerniente al vestido y exorno, tanto de ellos como de sus casas: pero aquella manifestación de arte y de riqueza, heredada de las civilizaciones anteriores, obtuvo entre los aztecas, últimos dominadores del Anallac, un aspecto siniestro.

Las preciosas figuritas de cera, de las que existe una gran colección al Museo Arqueológico Nacional, hechas en el siglo XVIII, (año de 1777) y firmadas por Francisco García, nos revelan en este artista a un escultor de lo más correcto y primoroso en sus obras que puede imaginarse, y de una exactitud tan precisa, que sus figuras pueden estimarse como verdaderos modelos etnográficos de los tipos y personajes que representan;

atento, además, a la arqueología mejicana, reconstruyó con el mayor escrúpulo los tipos antiguos aztecas, vestidos con todo rigor histórico, valiéndose de cuantos elementos de información pudo tener a mano y de los

modelos que más conservaban los rasgos de aquellas gentes.

Unas veinte figuras de la numerosa colección de ellas en cera, que regaló al Museo Arqueológico Nacional el marqués de Prado Alegre y que con gran esmero se conservan, dada su delicada materia, que con el tiempo se hace muy quebradiza, representan los más característicos tipos de los sacerdotes y sus ayudantes aztecas, entregados a sus más cruentas ceremonias de los sacrificios humanos.

El gran sacerdote, sentado, con sus grandes plumas en la cabeza y dos discos de lo mismo como broches de su manto al pecho, en actitud de presenciar un sacrificio; sus guardias, a manera de lictores,

con sus haces y armas, de cuchillas de obsidiana; los sacrificadores, enmascarados, para sujetar la víctima, mientras el más cruel de todos, con máscara de fiera y mandil de cuero de la misma, todo ensangrentado, hendía el *nava-jón* o cuchilla de piedra en el pecho de la víctima para extraerle el corazón aún palpitante; los músicos con sus atambores (tunduli) y



LICTOR AZTECA

FIGURITA EN CERA



GUERRERO PERUANO. FIGURITA EN
BRONCE. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

timbales ahogaban los gritos del inmolado, y cuantos otros tomaban parte en aquellos bárbaros ritos, se ven fidelísimamente representados: en un grupo aparecen subidos sobre la gran piedra cilíndrica, que el rey tolteca Tizoc dedicó al sol en acción de gracias por sus victorias, y que después los aztecas utilizaron como una de sus principales aras de sacrificios, efectuando una de estas con todos sus horribles detalles.

Hasta uno de los más crueles privilegios otorgados a los más heroicos prisioneros de guerra, es objeto de un grupo especial de gran valor arqueológico.

Representa la lucha llamada por los cronistas españoles el *sacrificio gladiatorio* mediante el que podían obtener la conquista de su vida algunos de ellos destinados al sacrificio. Consistía éste en la lucha cuerpo a cuerpo, entre dos combatientes, a espada, o mejor dicho, a maza con placas alternas de obsidiana, que era el arma más

temible entre los mejicanos, por cuya lucha, hasta perecer uno de los combatientes, quedaba el otro libre; pero es de advertir que no

se hallaban libres por completo en sus movimientos los que peleaban, sino sujetos por una cuerda al pié que partía de la estaca clavada en el centro del campo, para que no pudieran huir el uno del otro, pero con diferencia del largo de la cuerda, la que proporcionaba gran ventaja a uno de ellos.

Aún así, en cierta ocasión venció un cacique prisionero y atado corto a cinco contendientes, lo que le valió no el perdón, sino el ser sacrificado por temor a su venganza.

Tan terribles espectáculos constituyeron las primeras impresiones para los conquistadores, los que indignados ante tanta barbarie se enardecieron en su venganza, creyendo a todos

los americanos capaces de lo mismo, pero hay que decir, en honor de la verdad, que solo los aztecas fueron tan crueles, pues en



CAPACETE DE MADERA, USADO POR LOS INDÍGENAS DE LA ISLA VANCOURBERT



CAPACETE DE MADERA, USADO POR LOS CACIQUES DE LA ISLA VANCOURBERT

las demás civilizaciones americanas no se registran tan cruentos ejemplos, por más que en todas la crueldad fuera uno de sus caracteres.

Por representaciones gráficas de los propios americanos, en las que llegaron a ejecutar verdaderos cuadros, podemos también conocer muchos de los aspectos de la vida de aquellos pueblos.

Los códices mayas, verdaderos libros ilustrados, del más adelantado arte puramente americano, nos proporcionan datos incontrovertibles sobre sus trajes y enseres, sus industrias y ritos. De ellos poseemos ejemplares tan preciosos como los llamados códices Cortesiano y Troano, el primero así dicho por suponerse que lo trajo Hernán Cortés, y el segundo por haber sido adquirido al Sr. Tro y Ortolano.

Son estos códices mayas unos rituales o calen-



GUERRERO PERUANO, EN ALABASTRO



SACERDOTE PERUANO, EN BARRO

darios en que están señaladas las ceremonias o conmemoraciones que corresponden a cada día o festividad, explicadas por los indescifrados signos *catúnicos*, puramente ideográficos, que sirven como de texto a la ilustración que explican. En la página del Cortesiano que publicamos, parecen referirse a las industrias cerámicas que ejercen los obreros, representados delante de sus ruedas, y en actitud de tornerar alguno de aquellos vasos en que hicieron piezas tan originales. Una corriente de agua parece caer para ablandar la masa, mientras que el ejecutante imprime con su mano un movimiento rotatorio a la rueda, y con un instrumento da forma al vaso. Quizá en los días a que se refieren los *catúnes* de tal página serían los dedicados a la fiesta de los alfareros, o al comienzo de la época más propicia para sus la-

bores. En otras páginas aparecen también ejecutando grandes tinajas o tibores, en actitudes muy apropiadas. En varias se ven otros menestrales y personajes, a cual más curiosos e interesantes por su indumentaria. Pero como fuente de información importantísima debe mencionarse la colección de veinte y cuatro cuadros en tabla, con un maqueado producido por la incrustación en la tabla de trozos de nácar, lo que proporciona un oriente y trasparencia especial a lo representado.

Constituyen entre las veinte y cuatro una serie de páginas gráficas de la conquista de Méjico y derrocamiento del poder de los aztecas; ejecutadas en Méjico por Miguel González, en 1698, pero con tal fidelidad histórica y arqueológica, que bien pueden tomarse como verdaderos monumentos de la arqueología mejicana. Todo lo relativo a los trajes, armas, tipos y enseres de los aztecas está tan bien observado que han sido y son arsenal precioso de datos por parte de eminentes artistas, para las representaciones de escenas de la conquista de aquel imperio del Nuevo Mundo. El que reproducimos, da,

además, una nota de rectificación histórica a la consabida versión de la quema de las naves por Hernán Cortés. Según el epígrafe y representación de tal hecho, no aparecen quemadas sino echadas a pique las naves. En

primer término figura el Caudillo conquistador, comiendo con los embajadores de Mohtezuma, vestidos éstos con sus galas características.

Aunque de época más moderna, también cuenta el Museo Arqueológico con una colección de armas de los caciques de Vancourbert, de los que presentamos dos cascos curiosísimos.

El estudio de las civilizaciones americanas ofrece cada día un cuadro más completo del pasado de aquellas gentes, que si bien realizaron obras de arte de subido valor estético, no exentas de originalidad y carácter propio, obedecieron en todas aquellas manifes-

taciones de su más adelantada cultura, como al eco de lejanas notas que les llegaban por tradición y origen de centros muy apartados, donde destellaron primeramente aquellas luces que siempre han iluminado al mundo.

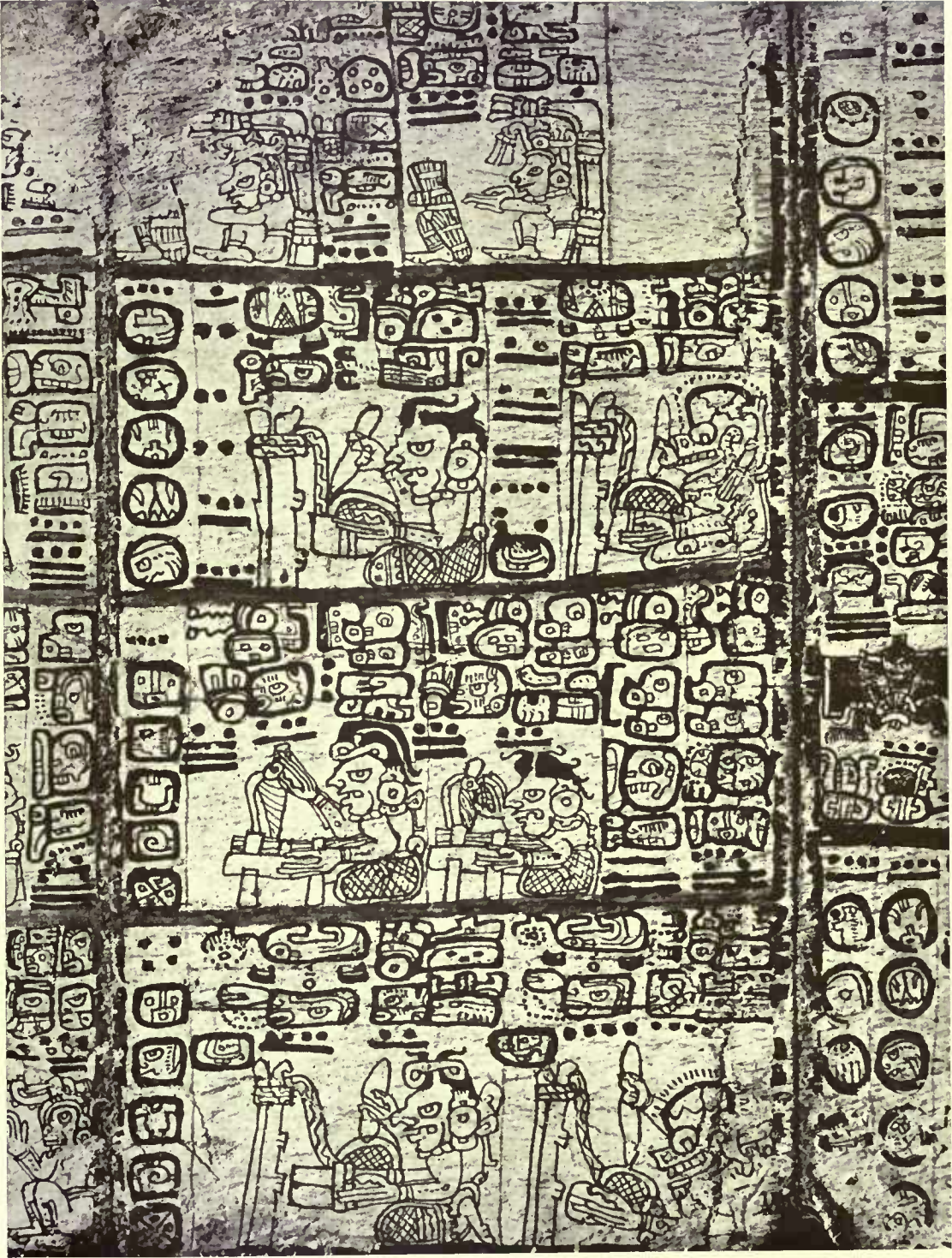
N. SENTENACH.



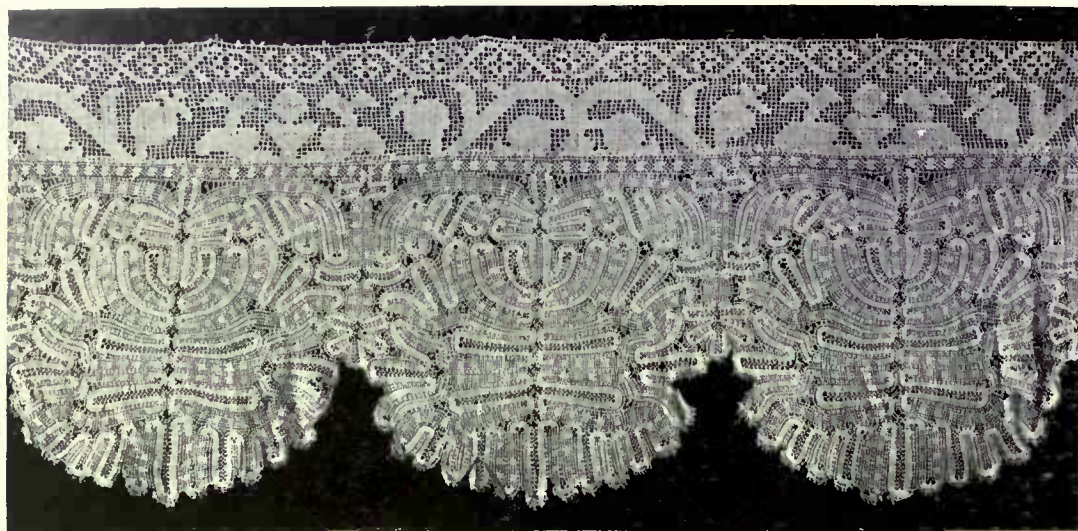
CUADRO REPRESENTANDO A HERNÁN CORTÉS, COMIENDO EN VERACRUZ CON LOS ENVIADOS DE MOHTEZUMA



CUBIERTA DE RODELA EXORNADA
CON PLUMAS DE COLORES FORMANDO DI-
BUJOS. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.



PÁGINA DEL CÓDICE CORTESIANO.
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL



(A) FRISO DE MALLA Y ENCAJE DE HILO AL BOLILLO, GÉNERO RUSO EJECUTADO EN CATALUÑA

ENCAJES A MANO

LOS encajes a mano se ejecutan a la aguja y con bolillos, correspondiendo a los primeros el punto de Alençon y Bruselas, y a los segundos el encaje de Malinas y Valencienness.

El encaje al bolillo (*boxet*, en catalán) se ejecuta sobre una almohadilla muy suave; sobre la cual se fija una tira de pergamino, hule, o papel, que suele ser verde o azul, algo recio, en el que está indicado el dibujo que se ha de seguir por medio de picaduras, donde se introducen alfileres que penetran en la almohadilla.

Esta puede ser cuadrada o cilíndrica; larga y delgada es la más corriente, a fin de que pueda colocarse con mayor comodidad sobre las rodillas. Antiguamente, y sobre todo en el extranjero, se montaban sobre un trípode de madera, usándose así principalmente en talleres y conventos. Los bolillos son de boj, de fino torneado, pequeños y delgados, semejantes a diminutas manos de almirez, algo más alargadas, y acusando en su extremidad superior la forma de bobina, a fin de recibir el hilo, el cual está cuidadosa-

mente devanado en los bolillos. Cada hilo tiene el correspondiente bolillo, el cual, en movimiento, torciendo y cruzándose los hilos, va formando el campo fondo o red del encaje.

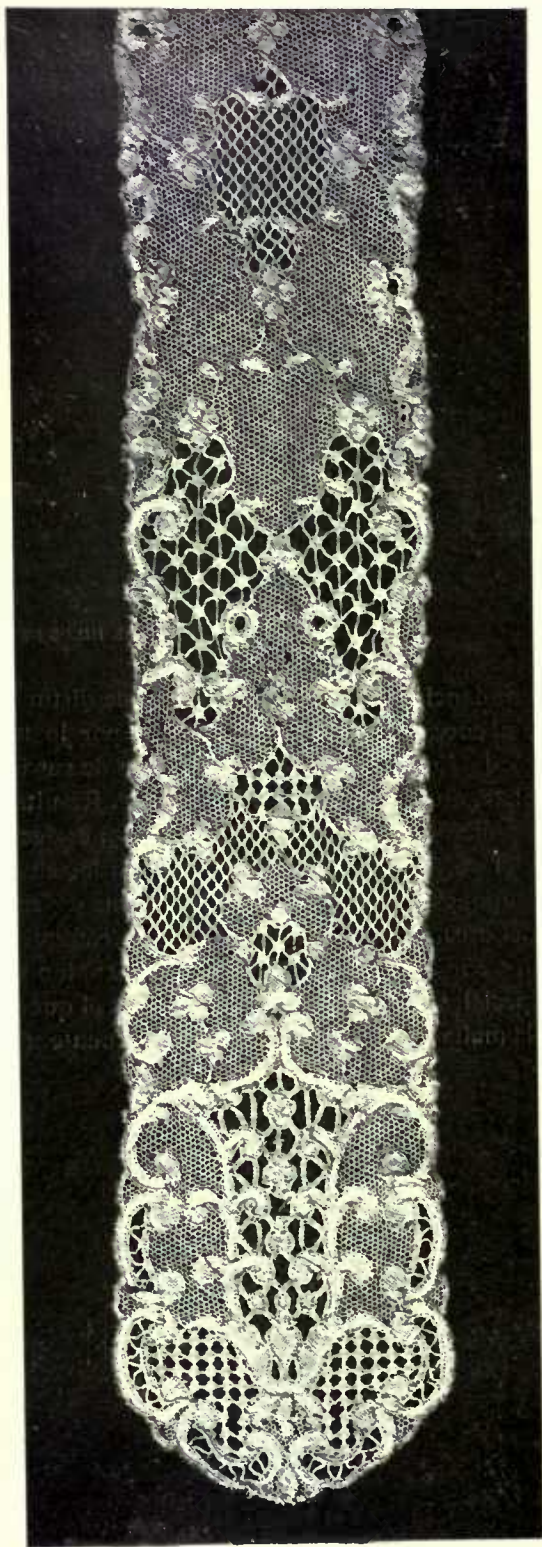
El número de bolillos que deben emplearse varía según la clase de encaje que debe ejecutarse, la complejidad de los puntos, tamaño y tupidez del mismo. Cuando en el cruzamiento de los hilos se emplean sólo dos bolillos o palillos, al resultado obtenido se le da el nombre de *trenzado simple*; y *trenzado doble* cuando el cruzamiento está compuesto de cuatro pares de bolillos, que es el máximo.

En la notable Exposición de Encajes celebrada en Arenys de Munt, en Julio de 1906, en honor al abolengo de dicha industria en esa población, figuró una cortinilla de sagrao efectuada por una religiosa, en cuyo labor se emplearon más de dos mil bolillos.

Todo encaje está limitado en su parte inferior por una cadena o corona formada de pequeños puntos, en hilera en toda su extensión, y otra cadena a modo de encaje más angosto y tupido, que sirve para asegurar los

puntos del fondo y une el encaje a la tela que debe aplicarse. En esos límites, se desarrolla el fondo y el dibujo, y este último se constituye, entrelazando, con el hilo del encaje, otro especial mucho más grueso, el cual sigue los contornos del dibujo que ya se ha dicho está trazado de antemano en el pergamino, hule o papel fijado en la almohadilla.

El encaje al bolillo ha seguido, salvo pequeñas diferencias, igual proceso que el ejecutado a la aguja. En el siglo xvi, y el primer tercio del siguiente, los dibujos característicos del punto de Venecia eran copiados en el resto de Italia, y por Francia, España y los Países Bajos; según lo atestiguan infinidad de ejemplares que de esas procedencias y épocas figuran en los Museos y colecciones particulares. Consistían los motivos ornamentales, generalmente, en composiciones geométricas dispuestas en combinación con flores y figuras de sencilla factura, extendiéndose luego los folia-



BARBA DE PITA E HILILLO DE ORO. ENCAJE CATALÁN AL BOLILLO. SIGLO XVIII

jes y flores de fantasía, sin relieve; adoptando, luego, grandes mallas como fondo. Con el tiempo, van perfeccionándose las mallas, ganan en finura, la red resulta mucho más regular; y por lo que atañe a la composición decorativa, sus elementos reúnen mejores condiciones artísticas: las flores ya no son producto de la imaginación, no se apartan, sistemáticamente, como antes, de la realidad; en una palabra: entra el encaje en período de notable mejoramiento, tanto en dibujo, como en ejecución.

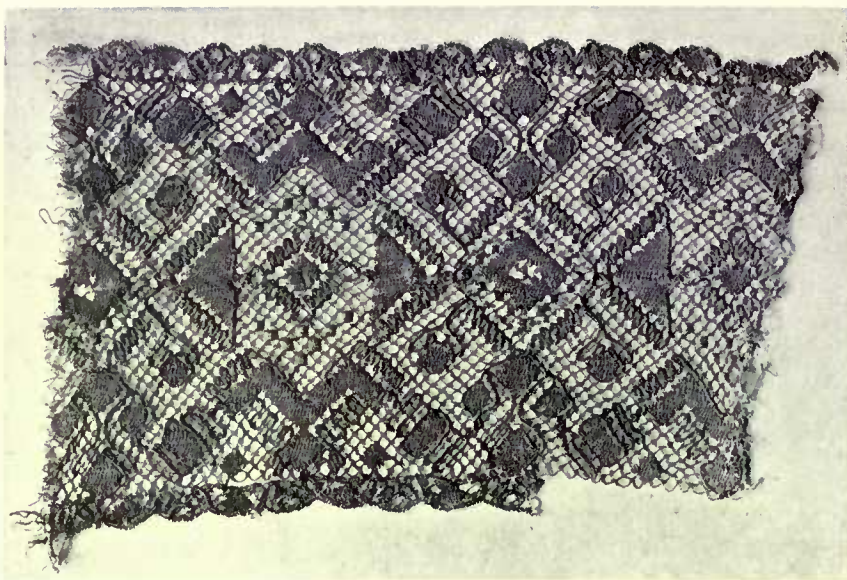
Esta industria toma en cada país caracteres especiales, dignos de estudio detenido, el cual, aun que sea a vuela pluma, es pertinente intentar.

Cuando se trata de industrias artísticas importantes todas las naciones pretenden atribuirse la supremacía de origen, circunstancia de que no podía estar exento el arte del encaje, atendida su gran importancia en el campo industrial y su gran aplicación a la indumentaria.

Limitándonos a España, muy opuestos son los pareceres respecto de quienes fueron sus maestros. Unos lo atribuyen a los árabes, otros creen que aprendimos de Italia, por la gran importancia mercantil y marítima de Venecia. Lo más probable, es que Flandes, que recibió de España las primeras inspiraciones del procedimiento del punto

a la aguja, en justa correspondencia le sugirió la idea de volver a ejecutar el encaje al bolillo.

Generalmente el punto de España se refiere al encaje de oro y plata, alternando algunas veces con bordado policromo (B, C, D, G, H). El procedimiento del *guipure* de oro, plata y sedas policromas, supone un encaje al bolillo, donde el campo del mismo está formado de líneas transversales, en vez de mallas; es decir, que su técnica especial, su característica consiste en no tener la malla o red fina y

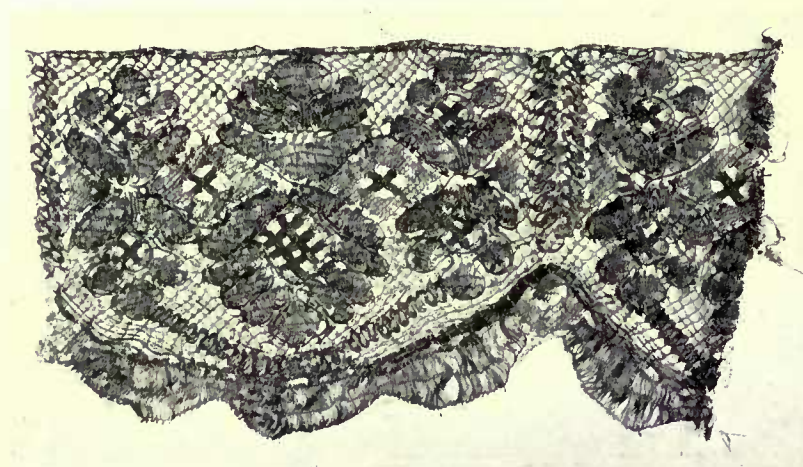


(B)

ESPAÑA. ENCAJE DE HILOS DE PLATA. TRABAJO AL BOLILLO

uniforme que distingue el encaje propiamente dicho; y, por lo tanto, el campo y líneas transversales de sus fondos son variadísimos e irregulares. Resulta un punto sencillo, un medio punto; es decir, el que se hace en el encaje al bolillo; en que el cruzamiento de los hilos forma cadena, y la trama acusa cuadrados o rectángulos con pequeñas hojas ovaladas, de tupido tejido, o bien punto de araña, que es el que resulta de la reunión de hilos simplemente trenzados alrededor de un alfiler, y que recuerda de modo perfectísimo una telaraña.

Al principio se dió el nombre de *guipure* a toda labor que se ejecutaba con un garfio, instrumento usado por los cinteros, llamado *guipoir*, y consistente en pasar un hilo de seda sobre lo que ya está torcido, y torcer dos hilos pendientes de una franja, formando un verdadero fleco sencillo.

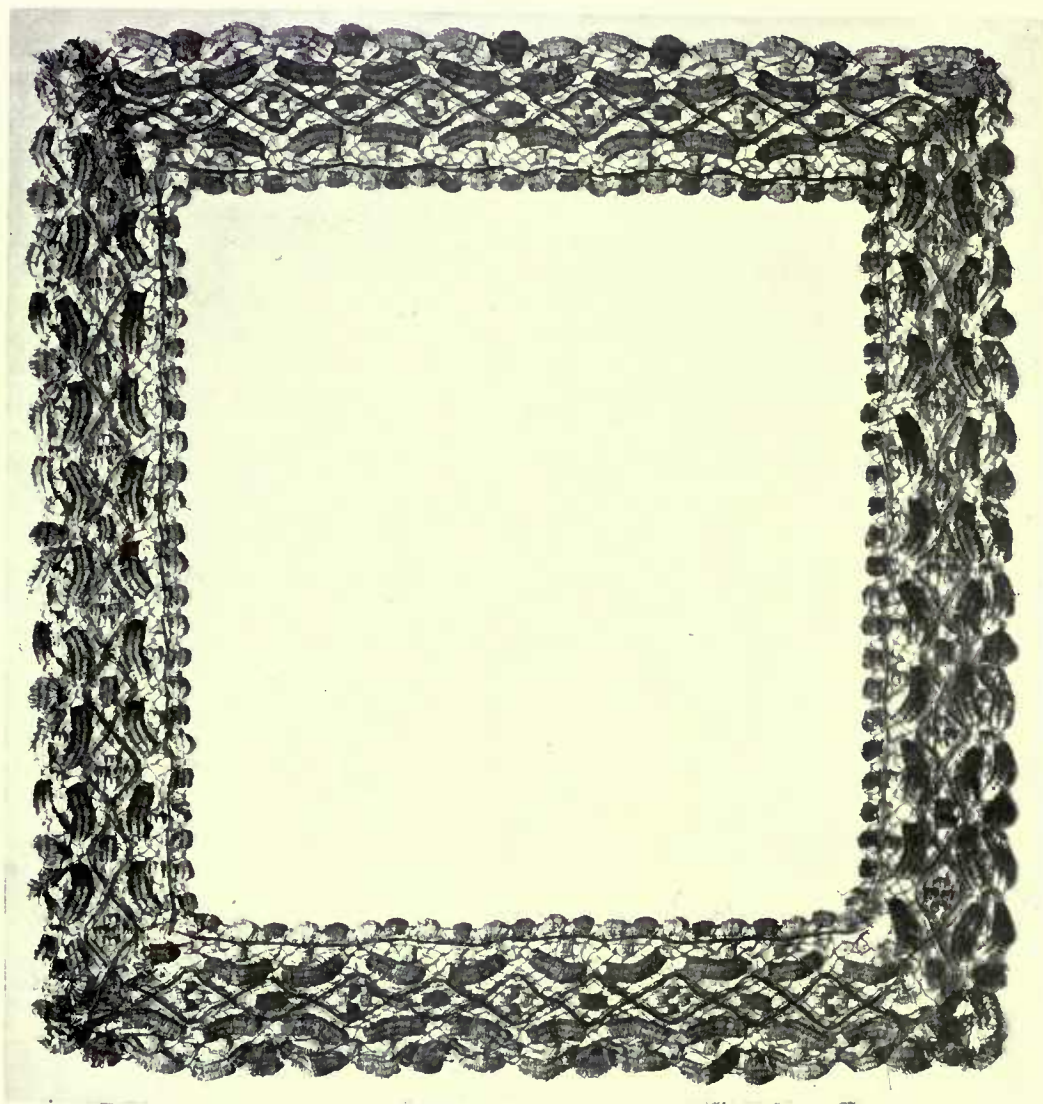


(C)

ESPAÑA. ENCAJE DE HILOS DE ORO. TRABAJO AL BOLILLO

Igual nombre se dió a todo encaje de seda enrollada alrededor de un hilo grueso llamado *guipure*, y más tarde a todos los encajes sin fondo, en que sus partes componentes están liadas por un cordoncillo o cadenilla; y

ejemplares de *guipure* de oro, plata y seda policroma, de punto de España, que en gran número enriquecen el mencionado Museo; la colección del cual ha servido al digno y competente director del mismo, Mr. Cox, y



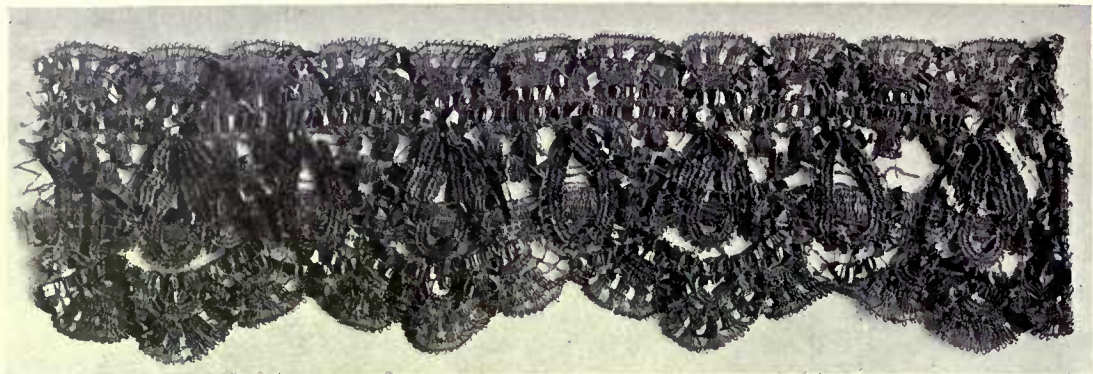
(D)

ORLA DE PAÑUELO. "GUIPURE" CATALÁN. ORO Y PLATA

cuando este encaje está ejecutado en seda se le llama *blonda*.

No pudo reproducirse en el anterior número las magníficas mallas que constituían la notabilísima colección de D. José Pascó y que hoy es orgullo del afortunado Museo de Lión, y por igual causa tampoco ahora los

al no menos ilustrado Mr. Auguste Lefebure para conceder a España la beligerancia en maestría y antigüedad, respecto de la industria encajera, reconociendo dentro de la misma una técnica especial propia, sin la más ligera inspiración extranjera; circunstancias que justifican, una vez más, la importancia que



“GUIPURE“ CATALÁN DE HILO DE ORO

ha tenido la encajería en la industria nacional. Reconoce Mr Lefebure, uno de los especialistas más distinguidos en esta materia, que España ha adoptado, de antiguo, un trazo especial para el picado de sus dibujos, consistente en una malla cuadrada formada por alfileres fijos colocados en la intersección de los hilos, muy diferente del trazo de la malla italiana y flamenca, que es de forma exagonal. Asimismo ratifica que se encuentran en España, en los primeros años del encaje, los de oro y plata, que guardan carácter especial todos ellos, y que no pueden confundirse con los similares flamencos e italianos. El que no se consuela, es porque no quiere. Consolémonos, aunque lamentando que no la retuviéramos, de que la colección Pascó esté en Lión, ya que sirvió para probar la importancia y antigüedad del encaje de Es-

paña. Sabido es, que, apesar del renombre alcanzado, no se impuso el encaje de España en los mercados extranjeros, en virtud de que las leyes no favorecían esta industria, y de que la indumentaria de las imágenes religiosas, era tan suntuosa, que se aplicaban en ellas, y en los paramentos sagrados, los mejores encajes, en lo que se consumía la mayor parte de lo fabricado, no quedando, por ende, existencias suficientes para el comercio exterior.

A fin de mejorar el estado decadente del comercio nacional, los Reyes Católicos, poco después de la expulsión de los judíos, prohibieron la importación de encajes de oro de Lucca y de Florencia, a excepción de los destinados al uso de la Iglesia, conservándose aún los primeros libros de modelos y dibujos para encajes de oro y de plata, en cuya fabri-



(E)

TRABAJO A LA AGUJA. PUNTO CATALÁN



(F)

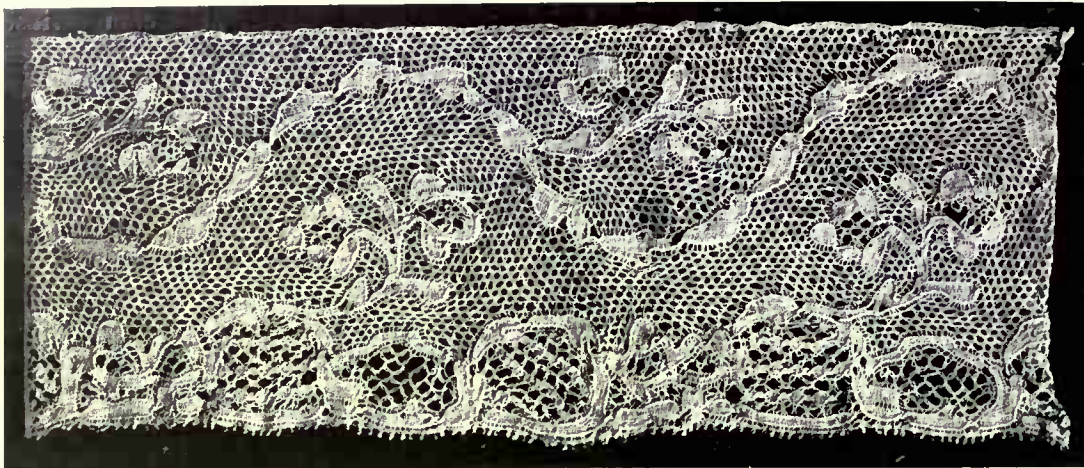
PUNTO CATALÁN A LA AGUJA

cación eran peritísimos los judíos. En dicha época se ejecutaba aún el encaje de hilo, de cuyo procedimiento se conserva todavía un riquísimo ejemplar en la catedral de Granada, consistente en una alba cedida a tal iglesia por los mencionados monarcas.

En el reinado de Isabel llegaron a adquirir tanta importancia los encajes de sedas, bordados en oro y plata y colores, que llegaron a aplicarse en carrozas, muebles y en todo linaje de ricas telas, lo que produjo recelos a los encajeros flamencos.

El arte importado de Flandes era conocido en tiempos de Cervantes, lo que confirma que Teresa Panza escribiera a Sancho su marido que «San»chica hace puntas de »randas, gana cada día »ocho maravedis ho»rros, que los va echando en una alcancía »para ayuda a su »axuar;» etc., etc.

A últimos del siglo xvii (1697), en el casamiento de María Luisa de Orleans con Carlos II Rey de España, lució la desposada un elegante y rico manto de punto de España de oro. En Francia fué muy estimado



ENCAJE CATALÁN

PUNTO DE FLANDES

el punto de España; desempeñó un gran papel en el adorno de los vestidos en las fiestas palatinas de Versalles con motivo del casamiento del Duque de Borgoña (1698). Y en 1722 se adornó de igual encaje la carroza en que el Rey de Francia hizo su entrada en Reims.

En Cataluña, desde muy antiguo, por lo que se refiere a Barcelona y a sus comarcas, ha ocupado, y aún ocupa, relativamente, señalado lugar el cultivo de esa rama artística.

Es suficiente recorrer las aseadas e industriales ciudades y pintorescas villas costeñas del Mediterráneo, en la extensión de los ciento veinte kilómetros, desde el desagüe del río Tordera al Besós, y del Llobregat al río Foix, respectivamente, para comprobar en cuanta escala se producen encajes.

En Barcelona se han laborado encajes de toda suerte: de oro, plata, seda, hilo, y pita, con la mayor perfección; compitiendo con los productos franceses e italianos, muy especialmente las blondas.

En 1683 Narciso Feliu elevó a la consideración del monarca Carlos II, un proyecto para restaurar la industria y comercio monetario de Cataluña que estaba en deplorable estado de decadencia, mientras que la encajería aún se conservaba satisfactoriamente, y se defendía por ello Barcelona, en particular, del deplorable naufragio general.

Actualmente, si los Poderes públicos se preocuparan más en proteger los medios de vida, que las poblaciones y pequeñas villas rurales por sus propias fuerzas se proporcionan, se fijarian en lo que podría dar de sí, y qué ventajas reportaría a esas localidades, el deseado y fácil renacimiento del arte del encaje en España, que a tan gran altura llegó al final del siglo xvi y a comienzos del xvii.

Desde Tordera, cuya población es conocida por la bondad del encaje y la blonda que produce principalmente para Barcelona, y que expende a buen precio, hasta Villanueva y Geltrú, rara es la población del litoral indicado que no rinda tributo al arte e industria encajera, a cambio de no despreciables ingresos, constituyendo un verdadero tráfico comercial con las demás provincias catalanas, del resto de España y de América.

En Malgrat, Pineda y Calella dedícanse, en número de dos mil quinientas, las mujeres y niñas a la producción de encajes de esmerada ejecución. Distinguen, por la finura de sus labores, Canet de Mar y San Pol.

Arenys de Munt produce cantidad extraordinaria de encaje y blonda y, al propio tiempo, se preocupa de la enseñanza, disponiendo de escuelas al aire libre para niñas, y los resultados son tan satisfactorios y notables, que tal vez no alcance a una tercera parte la población femenina que deja de de-



(G)

“GUIPURE” CATALÁN, DE HILO DE ORO

dicarse a la confección del encaje. También merecen ser mencionados Arenas de Mar y San Acisclo de Vellalta.

La industriosa ciudad de Mataró produce encaje y blonda muy recomendables y apreciados por la perfección de sus dibujos, habiendo llegado su influencia industrial y laboriosidad a San Andrés y San Vicente de Llevaneras, cuyas blondas y encajes de hilo y seda negra gozan de gran fama, lo propio que el encaje de Alella, Cabrera, Argentona, y del pequeño pueblecillo de Orrius, de cuya última población se reproducirá un notabilísimo ejemplar en otra ocasión.

Vilasar de Mar, desde muy antiguo, cuenta con escuela de niñas, donde se las instruye con esmero en la labor indicada.

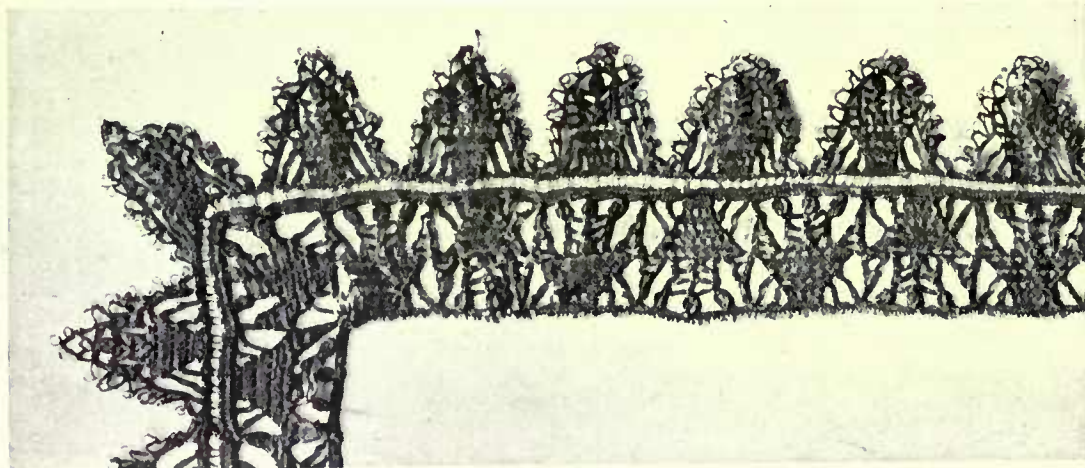
Premiá es muy conocido por sus esquisitos trabajos, que merecieron en el siglo pasado ser exportados a América, especialmente las blondas, en que sobresale.

En el llano de Barcelona se dedican a la

fabricación del encaje San Baudilio del Llobregat, San Andrés de la Barca, San Vicente dels Horts, San Clemente del Llobregat, Hospitalet, etc., etc.

De modo que, si de cada población encajera de la provincia de Barcelona se trazaran líneas rectas que coincidieran a ella y otras líneas de tales poblaciones entre sí, se produciría un verdadero encaje de malla o fondo irregular bastante espeso en determinados puntos; en tan gran número son las poblaciones — villas y lugares — que practican el encaje como ocupación lucrativa o como puro recreo y distracción.

Cataluña imitó a la perfección el encaje extranjero; es un buen ejemplo la muestra de encaje mixto, de malla y bolillo de género ruso, del cual figuran notabilísimos ejemplares en la colección Pascó del museo de Lion (uno de ellos igual al de letra A y las muestras de punto de hilo a la aguja letras E, F, I, que constituyen unos de sus más especiales y



(H)

“GUIPURE” DE HILO DE ORO E HILO BLANCO

características labores que producen el efecto de sutil telaraña). Finalmente Barcelona ejecuta aún, con toda perfección, la blonda blanca y negra aplicada a la elegante y clásica mantilla, la que, apesar de haberse reducido su uso, conserva lugar preferente en el indumento de la mujer española, siendo empleada en actos muy trascendentales de la vida.

Cuando llegue el día en que el sombrero se divorcie del traje femenino nacional, entonces la mantilla volverá a ocupar digno lugar, y el arte de la encajería tomará de nuevo, sin duda alguna, extraordinario desarrollo. Y es de desear que ocurra así, tanto por el desenvolvimiento que alcanzaría esa industria artística, como por el crecido número de mujeres que en ella hallarían modo de agenciarse noblemente, en labor dignificadora, el sustento cotidiano. Pensando en esto, ya comienza en Cataluña a iniciarse una campaña en favor del arte encajera, para la cual, si lograra abrirse mercados, comenzaría una nueva era. La bondad de la mano de obra, es loabilísima; solo requiere protección y facilidades para ser exportada a mercados extranjeros.

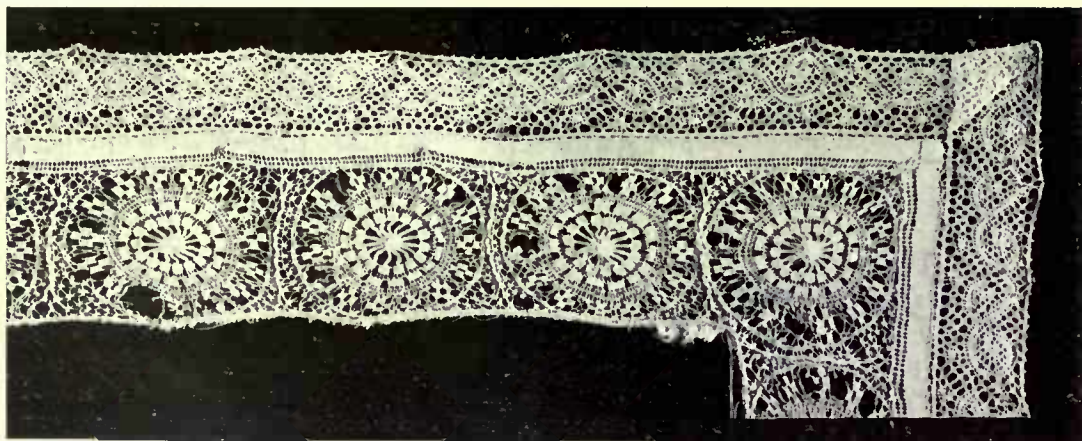
En Barcelona y en algunas de las poblaciones ya nombradas, a principios del siglo xix se ocupaban en tan primorosa y artística labor más de doce mil encajeras, entre mujeres y niñas; distinguiéndose actualmente Sarriá, que produce blonda negra, de gran perfección. De la provincia de Tarragona,

Vendrell y Arbós elaboran blondas y encajes; principalmente este último pueblo, situado en las márgenes del Foix. Gozan de gran reputación sus producciones, por su ejecución y finura. De la provincia de Gerona sobresalen Blanes, Palamós y Lloret.

En el resto de España practican esta industria Valencia y Sevilla, principalmente el encaje de oro, aunque desmerece del que se hacía antiguamente; sin duda, por desconocerse los procedimientos de su preparación. Además, Almagro, Granatula y Manzanares de la Mancha ocupan de 12 a 13000 personas en la fabricación de los encajes de seda; y particularmente la blonda de Almagro es conocidísima, y lleva su propio nombre, siendo muy estimada. Asimismo merecen mencionarse los encajes de Novelda, provincia de (Alicante), y Zamora.

Antes de concluir estas líneas, debe manifestarse que del artículo anterior hay que poner dos cosas en su lugar, que el buen sentido del lector subsanaría. La malla de encaje que figuraba al comienzo del artículo, es del siglo xviii, y no del xvii, lo propio, por lo tanto, que el fragmento de la misma. En cuanto a la inscripción que campea en la malla española (letra G y H), hay que leer en ella: ECCE LIGNVM CRUCIS — AGNVS DEI QVI TOLIS — CRUX FYDELYS YNTER.

CARLOS DE BOFARULL.



(1)

GUARNICIÓN DE PAÑUELO. TRABAJO A LA AGUJA. PUNTO DE CATALUÑA



ALMIREZ ÁRABE

DIBUJO DE LA FAJA INFERIOR

ECOS ARTISTICOS

ALMIREZ ÁRABE. — El Museo Balaguer debe la posesión de esa pieza a la munificencia del individuo de su Junta directiva don Eduardo Jalón, XIII Marqués de Castrofuerte y Castrofalle, general retirado del ejército.

Procede el almirez en cuestión del antiquísimo castillo de Monzón de los Campos, a unos cuatro kilómetros de Palencia, habiendo sido encontrado, hace relativamente pocos años, en una de las mazmorras de la vieja fortaleza. Supónese que formaría parte del botín traído por los antepasados de los actuales marqueses en una de sus correrías por los reinos árabes de España.

En efecto, la genealogía, no interrumpida, de esta familia, se remonta a Barba de Campos, adalid de la cruz, que murió en la batalla de Clavijo. El marquesado no fué creado hasta el tiempo de Felipe IV.

En cuanto al valor de esta joya de la metalistería árabe, nos limitamos a remitir a los lectores a las monografías que se dedican por Amador de los Ríos y otros, en la colección del Museo Arqueológico Nacional, al acetre árabe, con inscripciones, a la lámpara de Muhamad III, al ciervo conservado en el Museo de Córdoba y al león que perteneció a Fortuny, y que ofrece la particularidad de haber sido hallado también en Palencia. Las piezas de bronce o cobre árabes, de algún tamaño, son tan raras que constituye verdadera maravilla acrecer la corta lista de las conocidas al presente.

Y, por si la fotografía no dijera lo bastante, manifestaremos que el almirez se compone de un cuerpo central, perfectamente cilíndrico, en el que se insertan, diametralmente opuestas, unas cabecitas de león, de cuyo cuello, agujereado, penden las asas, además, en la parte cilíndrica se insertan hasta diez a modo de costillas, verticales, destinadas a facilitar el manejo del utensilio.

Por encima de esta parte cilíndrica, una faja, inferiormente inclinada hacia adentro, contiene una larga leyenda, de letras cúficas, intercaladas con adornos florales. En la parte inferior, sirviendo de base, y con inclinación hacia afuera, otra faja algo mayor, lleva grabados, a buril, dentro de



MUSEO BALAGUER

ALMIREZ ÁRABE

círculos, conejitos afrontados y pájaros de vario linaje.

Réstanos añadir que tan magnífico ejemplar tiene las paredes de un grueso mínimo de 3 cm., 20 cm. de diámetro y otros 20 de altura, midiendo las argollas 84 mm. de diámetro y de cabeza a cabeza de león, 32 cm. Su estado conservación es perfecto, no teniendo, como señales de antigüedad, más que algunos rastros de patina verdosa.

Para poner más relieve la generosidad del ilustre donante, importa añadir que el almirez así como el castillo en que fué encontrado, forman parte de los bienes vinculados con el título y que, para poderlo ceder al Museo Balaguer, ha sido preciso recabar el asentimiento, inmediatamente obtenido, de los herederos del marquesado, ya que el noble procer no los tiene directos.

Sirva tanto desinterés de estímulo a otras generosidades para aumento de la riqueza arqueológica de los Museos públicos.

—
POR LA CONSERVACIÓN DE LOS MONUMENTOS HISTÓRICOS ITALIANOS. — Las Cámaras italianas, a propuesta del Gobierno, han votado un crédito de 1,300,000 liras, para la conservación y restauración de monumentos históricos. De esa cantidad se destinarán 275,000 liras a restaurar las murallas de Ostia, las puertas fortificadas, el arco de triunfo y el puente erigidos por Augusto; 120,000 liras a la terminación, en marmol, de las fachadas de la catedral de Como; 215,000 al palacio ducal de Mantua, que, no obstante el estado ruinoso en que ha permanecido durante siglos, encierra interesantes restos de pinturas. La suma más importante está dedicada a Ostia, donde se trata de proseguir con ahinco las excavaciones que tantos hallazgos han venido proporcionando.

—
JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. — Ha organizado un curso de vacaciones para extranjeros, que se dará en Madrid.

En ese curso figuran las siguientes lecciones de cosas de arte:

El arte ibérico, musulmán, mozárabe y mudejar. Cinco lecciones, por D. Manuel Gómez-Moreno y Martínez, Profesor del Centro de Estudios Históricos; con proyecciones.

Ojeada sobre el arte español. Dos lecciones, por D. Manuel B. Cossío, catedrático de la Universidad Central; con proyecciones.

Habrán visitas a los principales Museos de Madrid. Las de los Museos del Prado y de Arte Moderno serán dirigidas por D. Manuel B. Cossío. Las del Museo Arqueológico Nacional y Real Armería, por D. Manuel Gómez-Moreno.

Se organizarán, además, excursiones a Toledo y El Escorial, dirigidas por D. Manuel B. Cossío, y a Avila y Segovia, por D. Manuel Gómez-Moreno.

—
LA PUERTA DEL VINO DE LA ALHAMBRA.—El ministro de Instrucción pública D. Santiago Alba, ha dictado una real orden disponiendo que la Comisión provincial de Monumentos de Granada llene todos los requisitos legales, con objeto de que la propiedad del Estado quede perfectamente definida en lo que se refiere a Puerta del Vino de la Alhambra de Granada.

—
EL PATRONATO DEL MUSEO DEL PRADO.—El decreto de Instrucción pública firmado por S. M. el Rey, relativo al Museo del Prado crea en éste un alto Patronato, que ejercerá funciones semejantes a las que desempeña instituciones análogas en casi todos los grandes Museos del Mundo.

Constituído por personas de relevante autoridad en materias de arte o que hayan prestado notorios servicios a la riqueza artística nacional, actuará con una gran autonomía, reservándose sólo el ministro la alta inspección de sus trabajos.

Se le encomienda especialmente la preparación del nuevo catálogo; la revisión de los antiguos inventarios de tantas y tantas obras de arte concedidas en depósito hace muchos años a corporaciones y entidades de diverso género; la función social de estimular las donaciones al Museo, que tan extraordinarias proporciones alcanza en otros países; la organización de conferencias y exposiciones especiales; la comunicación íntima y frecuente con los Museos nacionales y extranjeros, para fines de cultura y divulgación artística, y la preparación, con término de dos meses, de un nuevo plan de servicios que alcance a todos los del Museo, colocados después bajo la gestión del mismo Patronato, sin restricciones de orden político o burocrático.

En suma, se crea una nueva institución autónoma, fruto de la experiencia obtenida en otros países, que permitirá a nuestro soberbio Museo del Prado vivir, organizarse y crecer por sí mismo, libre de dificultades y rutinas administrativas.

S. M. ha firmado también los reales decretos nombrando las personas que han de constituir el primer Patronato, y que son las siguientes:

Sres. Duque de Alba, D. Gustavo Bañer, Don José Lázaro Galdiano, D. Jacinto Octavio Picón, D. Pablo Bosch, D. Manuel B. de Cossío, D. Aureliano Beruete Moret y D. Alejandro Saint-Aubin.

Forman parte también del Patronato, como vocales de derecho, el director del Museo, señor Villegas, y el inspector general de Bellas Artes, don José Herrero.



VELÁZQUEZ

CRISTO EN CASA DE MARTA. (NATIONAL GALLERY)

EL HOMBRE DEL MAPAMUNDI, DE VELAZQUEZ

(MUSEO DE RUAN)

SON raras las pinturas absolutamente auténticas de Velázquez fuera de España. La mayoría de ellas se encuentran en Inglaterra. En la *National Gallery*, de Londres, es dable ver: *Cristo en casa de Marta*; *Cristo atado a la columna*; un retrato de *Felipe IV*, de cuerpo entero; otro de medio cuerpo; una *Cacería de jabalíes en el Hoyo* y la *Venus del espejo*. El retrato del *Almirante Don Adrián Pulido Pareja* se le debe asignar a Mazo. La *Adoración de los pastores*, que durante mucho tiempo figuró en el Catálogo como original del maestro, ha sido restituída a Zurbarán, con muy buen acuerdo, a nuestro juicio. Inútil es hablar del boceto: *Duelo en el Prado, cerca de Madrid*; y del lienzo titulado: *Los Desposorios*, ambos catalogados como del pintor de Felipe IV. El primero, indudablemente, no es de él; y el segundo es un remedo de su estilo, debido a Jordán.

Además de los seis lienzos de la *National Gallery*, hállase en Inglaterra, una docena de obras originales de Velázquez. Como se ve, no es despreciable ese número. En Londres, en Apsley House, y propiedad del duque de Wellington, *Dos muchachos comiendo*, pintura de la cual existen variantes (una en el Museo del Ermitaje, de San Petersburgo; otra, en muy mal estado, en París); *El aguador de Sevilla*, del cual hay una réplica, por desgracia retocada, en París, en casa de los señores Trolti, y, por último, el *Retrato de un desconocido*, de medio cuerpo. En la colección Wallace, en Hertford House, una *Cacería de jabalíes*, y el retrato del *Infante Don Baltasar Carlos* tomando lección de equitación. De esta última obra, se ve una variante, en Grosvenor House, en el palacio del duque de Westminster. Es poseedor Sir George Douglas Aldson del retrato del hombre de placer Ca-

labacillas. En Richmond Lill, y propiedad de Sir Francis Cook, se halla la *Vieja friendo huevos*; en la colección Frère, figuraban una *Purísima* y un *San Juan evangelista escribiendo el Apocalipsis*; en casa del conde de Radnor, en Longfort Castle, York, existe un retrato de *Juan de Pareja*. Hace poco, se podía ver una réplica de este último cuadro, en Castle-Howard, York, en casa del conde de Carlisle, a quien pertenecía, además, un *Príncipe Baltasar Carlos*. Ambos lienzos fueron adquiridos por el Museo de Boston. Otras obras de Velázquez han emigrado a América. Así en Nueva-York se hallan: en casa de la señora P. Huntington, el *Retrato del Conde-Duque de Olivares*, de cuerpo entero y en pié, que antiguamente poseyó en Londres el capitán G. L. Holford; en la morada de M. Charles S. Senf un *Busto de hombre*, cuyo rostro es muy parecido al del *Conde de Benavente*, del Museo del Prado; y en la de otros aficionados al arte pictórico: un *Busto de chica*, procedente de la venta R. Kaan, y el retrato, de cuerpo entero, de *Felipe IV*, el cual fué encontrado, hace poco, en Viena, en el palacio del duque de Parma; viniéndose por ello en conocimiento de que el lienzo de la *Dulwich Gallery*, de Londres, que tanto tiempo pasó por original, es antes una copia que una réplica.



VELÁZQUEZ. RETRATO DE JUAN MATEO. (MUSEO REAL DE DRESDE)

Por lo que se refiere a Alemania, en la Galería de Dresde figuran los retratos, en busto, de *Juan Mateos* y de *Un desconocido*; en la de Munich, el *Retrato de un joven*, también de medio cuerpo; y en el Museo imperial de Viena, un busto de la reina *Mariana de Austria*, dos retratos de la *Infanta Margarita de Austria*, y uno, de cuerpo entero, del *Príncipe Don Felipe Próspero*; no atreviéndonos a certificar sean del gran pintor sevillano los

otros lienzos que en ese Museo le son atribuidos.

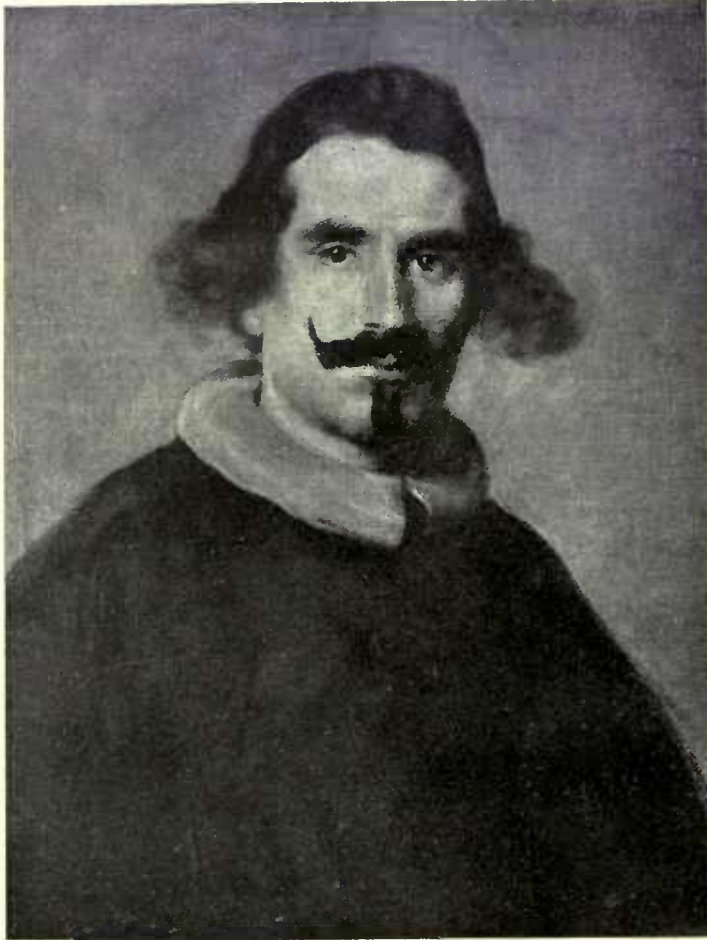
En el Instituto Staedel, de Francfort, se da con una réplica de uno de los retratos de la *Infanta Margarita*, del Museo de Viena. Últimamente cabía contemplar en casa del señor Heinemann, de Munich, un cuadro de Velázquez: *Los discípulos de Emaus*, que perteneció anteriormente a Doña María del Valle, viuda del señor Garzón, de Sevilla.

Rusia, puede envanecerse de poseer, en el Museo del Ermitaje, de San Petersburgo, un *Retrato del Conde-Duque de Olivares*, de medio cuerpo; otro, también de medio cuerpo, del *Papa Inocencio X*, y la variante de los *Muchachos comiendo*, de la colección del duque de Wellington, a que aludimos antes.

De Velázquez posee Italia: en el Museo de Módena, el retrato de *Francisco de Este, duque de Módena*; en el Museo del Capitolio,



RETRATO DEL PAPA INOCENCIO X
POR VELÁZQUEZ. (PALACIO DORIA)



VELÁZQUEZ

AUTO-RETRATO. (MUSEO DEL CAPITOLIO)

en Roma, el *Auto-retrato*, y en el palacio Doria el imponderable *Retrato de Inocencio X*.

Por Francia pasó el *Retrato de un cardenal*, probablemente el cardenal Pamphili. Y al hablar de esta nación no es cosa de hacerlo por segunda vez de los lienzos citados anteriormente, que posee el Museo del Louvre: el retrato de la *Infanta Margarita* y el de la *Reina Mariana*.

Aquí daríamos por listo nuestro trabajo, si por una casualidad, tan extraordinaria como feliz, no pudiera el Museo de Ruan enorgullecerse de una de las más notables obras de Velázquez.

Es el retrato de un hombre que está disertando a la vera de un mapamundi. La figura

es de tamaño natural, hasta las rodillas, y aparece en pié. Lleva traje pardo, amarillenta capa, y en el cuello gorguera blanca. La capa que le pende de las espaldas, la sujeta por delante con la mano izquierda; mientras con la derecha, señala el globo terráqueo colocado cerca de sí, sobre una mesa con dos libros. El fondo es de color neutro. El lienzo, por más que ya algo obscurecido, hállase aún en muy buen estado de conservación. Mide de altura 98 centímetros y 81 de anchura.

Pasó, durante muchos años, por ser obra de Ribera. Sucesivamente, los catálogos del Museo de Ruan, atribuyen ese magnífico lienzo al maestro de Játiva. El error no deja de sorprender, aún más cuando la galería normanda posee dos pinturas de Ribera; una con la firma del autor, y que es, por consiguiente, de indiscutible autenticidad. Se trata de un

notable retrato de hombre al cual se designa — no sabemos por qué — con el nombre de *Zacarías*. La otra, enérgica y potente pintura, representa *El buen Samaritano*; y en ella se inspiró Agustín Teodulo Ribot, para el cuadro, representando el mismo asunto, que se halla en el Museo de Pau.

Los dos lienzos de Ribera, especialmente *Zacarías*, comparados con el retrato de *El hombre del mapamundi*, parece que hubieran debido ilustrar la opinión de los directores que se han sucedido al frente del Museo de la capital normanda. El conde Clement de Ris, no obstante conocer el Museo del Prado, cometió en su libro — *Les Musées de Province* — el mismo error, y aún, si cabe, de modo más grave. Sin que dejara de dudar ni un instan-

te de la paternidad de Ribera sobre ese lienzo, y luego de manifestar haberlo examinado detenidamente, añade que «ese retrato tiene todas las cualidades del eminente pintor y el especial mérito de figurar un hombre con los cuatro remos, cosa poco frecuente en la obra de Ribera.» Por lo visto ¡al notable crítico se le volvió de espaldas el santo ese día! Uno de los últimos directores del Museo, el señor Ed. Lebel, distinguido pintor y eminente aficionado al arte, no cometió el mismo yerro. En el *Catalogue des ouvrages de peinture et de sculptures appartenant à la ville de Rouen*, que publicó en 1890, devolvió a Velázquez, no por eso sin algunas restricciones, *El hombre del mapamundi*; por exagerada prudencia, y, escrúpulo excesivo, sólo lo atribuyó al autor de *Los Borrachos*, no atreviéndose a afirmar en absoluto la paternidad. Esa reserva, — por lo que se refiere a la atribución de obras artísticas, no es corriente entre los directores de museos públicos, y mucho menos entre los aficionados, más propensos a exagerar en sentido contrario, — es, por tal razón, muy digna de ser señalada; a pesar de que, en este caso, haya de ser comentada. En el día, no cabe ya duda de que dicho retrato es obra indiscutible de Velázquez. ¿Qué otro pintor, que no fuese el de Felipe IV, hubiere podido modelar con abundancia de color, y tan soberbiamente, la cabeza del personaje representado y la mano que señala el mapamundi, ni expresar con tanta armonía y tanta precisión las tintas negras, pardas y aceitunadas del traje? Todo lo más, es dable mostrar alguna dureza y sequedad; lo que lleva a

suponer que ese lienzo fué pintado entre los años 1625 y 1629. La factura recuerda la de los retratos de cuerpo entero de Felipe IV y de su hermano Don Carlos, pintados por esa época. Atestigua esa obra las mismas dotes de observación y de sinceridad de esotras. Ya maestro consumado, ciñese Velázquez al modelo, en ese lienzo grave y subjetivo. Ni invención, ni artificio en el claro-oscuro: la única preocupación del autor redúcese a buscar la vida y la verdad. De ahí que posea tanta expresión ese rostro atormentado, enérgico, de cabellos negros y abundantes, de ojillos chispeantes de malicia y hundidos bajo las cejas, de nariz gorda y hurona, bello, y de boca sarcástica, medio cubierta por enhiesto y negro bigote. La mano, en actitud de indicar con un dedo el mapamundi, está



VELÁZQUEZ

FRANCISCO II DE ESTE (MUSEO DE MÓDENA)



JOSÉ DE RIBERA

EL BUEN SAMARITANO (MUSEO DE RUAN)

sorprendida del natural; y rima perfectamente con la expresión del rostro, de singular realidad. En el ánimo del espectador queda una duda: ¿El personaje está serio, o se burla del que le mira?

No insistiremos lo bastante sobre la prodigiosa ejecución de ese cuadro, de tan sobrias y vigorosas tintas, y sobre su exactitud, su justeza absoluta y el vigor de la ejecución.

En un folleto que publicó, en el año de 1881, a propósito de las atribuciones dadas a unos cuantos cuadros de la galería municipal, no pone en duda, el señor Gastón Le Bretón, director honorario de los Museos de Ruán, que *El hombre del mapamundi* no sea obra de Velázquez. En el rictus de ese hombre indicando con el dedo el globo terráqueo, en esa equívoca sonrisa, encuentra el crítico

de arte un muy cercano parentesco con la sonrisa del bebedor de *Los Borrachos*, en el momento de apurar la copa rebosante de vino. Según el señor Gastón Le Bretón, el rostro, las manos, el cuello, están tratados como en el retrato del *Niño de Coria*. Presenta el vestido los mismos colores y análoga hechura que el de *Esopo*. En fin, según ese inteligente y perspicaz escritor, todo recuerda — son sus palabras — el toque firme, justo y craso del autor de *Las Meninas*. Pero no se trata de justificar que ese cuadro sea de Velázquez. No hay ya quien lo dude. Se quiso ver en ese retrato a Galileo explicando la rotación de la tierra, y, también, a Cristóbal Colón mostrando el Nuevo Mundo que iba a descubrir; por más que el personaje ningún parecido guarda con el tipo tradicional de esos grandes hombres. Demás que, cuadros



EL HOMBRE DEL MAPAMUNDI
POR VELÁZQUEZ. (MUSEO DE RUAN)



RETRATO, POR VELÁZQUEZ
(PINACOTECA DE MUNICH)



RETRATO, POR VELÁZQUEZ
(MUSEO DE BERLÍN)

de tal naturaleza no fueron de la cuerda de Velázquez. Más probable es que nos encontremos frente a una de esas pinturas de bufones, hombres de placer, tan numerosos entre la servidumbre de Felipe IV y que, amenudo, sirvieron de modelo al artista sevillano.

En un artículo salido a luz en la *Gazette des Beaux Arts* en el año de 1893, dice el señor Gonse, que no sorprendería que años después de haber terminado *El hombre del mapamundi*, hubiera Velázquez vuelto a trabajar en él, retocando o pintando de nuevo la cabeza, sirviéndose para los retoques de su cuadro *Pabillos de Valladolid*, figura de cuerpo entero del gran Museo de Madrid, universalmente conocido. Los señores León Bonnat y Don R. de Madrazo, sustentan igual opinión, que compartía, a

su vez, Don Aureliano de Beruete: «si no fuera por la barba afeitada, en el retrato de Ruan, — escribe el docto historiador, — existe parecido entre las dos fisonomías, y... es fácilmente posible sacar la consecuencia, de que Velázquez en su incesante rebusca de la reproducción verídica de sus modelos, reemplazó la cabeza primitiva por la de *Pabillos de Valladolid*, dejando en el mismo estado de

antes las demás partes del cuadro.» Y ello es muy posible.

¿Cómo pudo esa obra de Velázquez llegar hasta Ruan? Nadie lo sabe. Al empezar la Revolución francesa, en el año 1789, se hallaba en el *Bureau des Finances*,

construido a expensas del cardinal Jorge de Amboise, en la esquina de la plaza de la catedral y de la calle *Petit Salut*. ¿Cómo fué a parar allí? Solo conjeturas cabe establecer. Quizás merced a una serie de circunstancias del comercio marítimo pasó ese lienzo de España a Ruan. Sabemos que desde el siglo xvi eran frecuentes las relaciones por mar entre la península y la Normandía. Tal vez lo trajeron de Flandes, que tenía a la sazón las relaciones consiguientes con la corte de Castilla, por ser españoles sus gobernadores



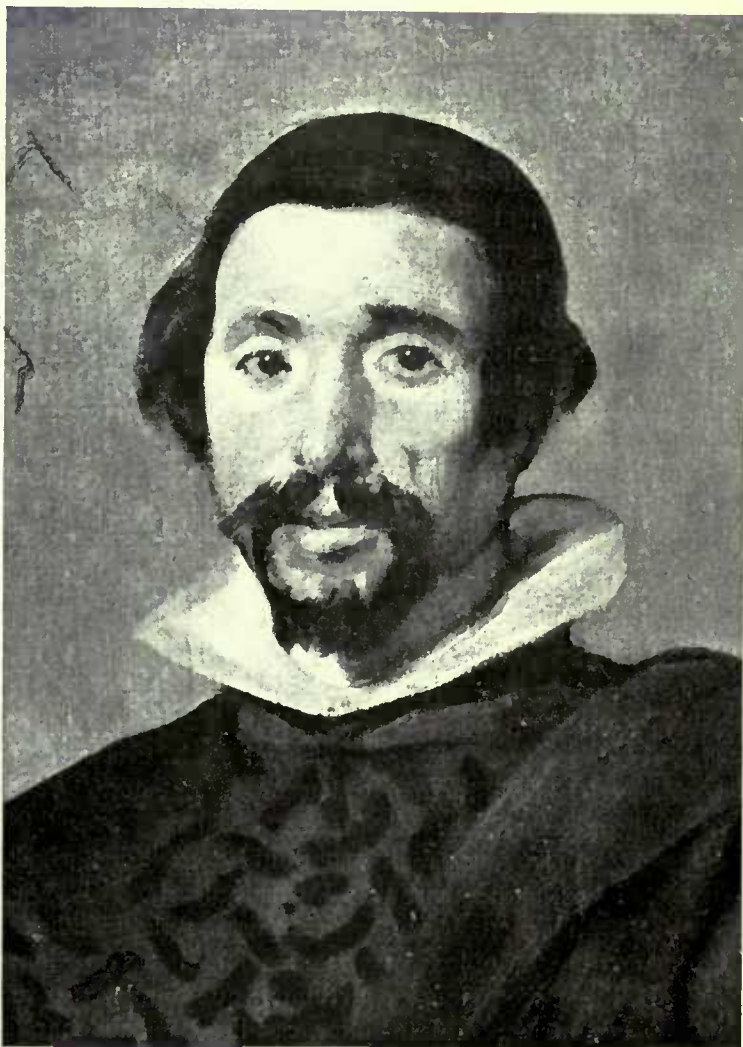
VELÁZQUEZ PABILLOS DE VALLADOLID. (MUSEO DEL PRADO)

y funcionarios. Probablemente cuando el decreto del gobierno de la República Francesa del 5 de Noviembre de 1790, mandando a las Autoridades departamentales establecer el inventario de los objetos de arte existentes en los edificios públicos, iglesias, castillos, y monasterios suprimidos e indicar los que era menester conservar, fué *El hombre del mapamundi* depositado, con muchos otros cua-

dros más, en el convento de frailes dominicos, donde se instaló más tarde la *Prefecture de la Seine Inférieure*. Ese es el motivo de que, desde el principio, formara parte del Museo de Ruan esa pintura, del cual siguió las vicisitudes. Desde el antiguo convento de los

Por fin, en 1886, quedó definitivamente colocada en el Museo edificado en la calle Thiers, frente al jardín público.

El hombre del mapamundi, al igual que muchas más del gran pintor sevillano existentes fuera de España, viene a pregonar las



VELÁZQUEZ

PABILLOS DE VALLADOLID (FRAGMENTO)

frailes dominicos, pasó la colección municipal a las salas de la planta baja de la Abadía de San Ouen; luego por decreto del XIV fructidor del año VIII, se ordenó se trasladara al antiguo colegio de Jesuitas, en la calle Bourg l'Abbè; en 1866 se dispuso fuese instalada en las salas del segundo piso del Ayuntamiento.

altas cualidades de ese artista, que en pleno siglo XVII dió resoluciones pictóricas a problemas que centurias después han preocupado a los que, paleta en mano y pincel en ristre, inquierien las bellezas del natural, para fijarlas en el lienzo.

PAUL LAFOND.

GREGORIO FERNANDEZ. SU VIDA Y SUS OBRAS

(1576? - 1636)

I

TODO respiraba júbilo en la ciudad de Valladolid al comenzar el siglo xvii. Asiento constante de monarcas había sido aún con el carácter transitorio y movedido propio de los antiguos reinados, hasta que Felipe II, desdeñando el hogar en que naciera, trasladó sus reales a Madrid, al parecer definitivamente. Empero los vallisoletanos no olvidaban sus glorias pasadas, ni desaparecía el enojo motivado por una preterición que tuvieron por injusta y perjudicial a su ciudad, aguardando en silencio llegara ocasión propicia para tomar satisfactorio desquite. La sucesión de la corona en el débil hijo de Felipe II les esperanzó de tal manera, que sin pérdida de tiempo comenzaron a trabajar en su designio. Las riendas del Estado no fueron, en realidad, empuñadas por el nuevo monarca, sino por su favorito el Duque de Lerma, y tal arraigo gozaba éste en Valladolid que en su valimiento depositaron todos una confianza plena. Así, ocultamente primero, públicamente después, trabajó el de Lerma sin descanso hasta que Felipe III trasladó su residencia desde las orillas del manso Manzanares a las del caudaloso Pisuerga. Aquí le ayudaban muchos elementos de valía; la antigua nobleza que aún conservaba un arraigo prepotente, el Ayuntamiento con su regidor D. Antonio de Ulloa y muchos regidores de prestigioso nombre, entre los que descollaba el capitán D. Francisco Calderón, representante del Duque de Lerma; empleándose constantes embajadas, comunicaciones escritas e instrucciones confidenciales, hasta que vencidas cuantas dificultades salieron al paso, vieron cumplidos sus anhelados deseos, entrando los reyes en Valladolid el 9 de Febrero de 1601 para establecer aquí la corte de España, mucho más efímeramente de lo que los confiados vallisoletanos suponían.

Despoblóse Madrid. Todos los aditamentos palaciegos; títulos nobiliarios, gente de

armas, juntas y centros oficinescos, mercados, hombres de negocios, andantes en corte y hasta las mozas de partido; todos en tropel a Valladolid vinieron, sin faltar en el séquito real un escogido grupo de artistas y de poetas. El Duque de Lerma era inteligente en cosas de arte, aquí proyectaba grandes obras, y era muy natural que, ansiosos de gloria y de fortuna, acudieran a la nueva corte buen número de pintores y escultores.

No alcanzaba entonces Valladolid el esplendor artístico irradiado en toda la centuria décimosexta. Berruguete, el mayor propagandista del florido renacimiento escultural, había muerto bastantes años antes; Juan de Juní, escultor eminentemente personal, le siguió después al sepulcro, y el inmenso grupo de discípulos cuyas obras casi igualaban a las de los maestros, y los escultores que sin tomar residencia definitiva en la antigua villa, aquí dejaban las muestras de su ingenio, ninguno pertenecía al mundo de los vivos. Esteban Jordán, lazo de unión entre dos períodos, no debió ver el siglo xvii. ¿Quiénes quedaban? Francisco del Rincón, Cristóbal Velázquez, Pedro de la Cuadra... algunos más que destellaban efímeros fulgores insuficientes para establecer una gallarda continuidad en la historia de la escultura de la nueva centuria.

La historia pictórica había tenido menos resonancia. El mismo Alonso González Berruguete que comenzó su carrera como pintor, casi llegó a abandonar los pinceles para dedicarse a la plástica o la talla en absoluto, y de entre los muchos que figuran en aquella época, sólo Gregorio Martínez merece el señaladísimo lugar que investigaciones recientes tienen el deber de asignarle.

Entre los escultores que vinieron a Valladolid con la corte, figuraba en primer lugar el milanés Pompeyo Leoni, quien en la iglesia del Escorial terminó de esculpir los peregrinos sepulcros de las familias reales man-



CABEZA DE SAN PABLO
POR GREGORIO FERNANDEZ

dados labrar por Felipe II. Seguía más aún que al sucesor de la monarquía, al favorito del rey; pues el Duque de Lerma intentaba hacer en el monasterio de San Pablo de Valladolid una imitación de San Lorenzo el Real, colocando también en el altar mayor dirigiendo sus preces al Altísimo, las efigies de sus nobles patronos y las de sus deudos los arzobispos de Sevilla y de Toledo. Leoni trajo consigo varios oficiales de los que con él habían trabajado, siendo uno de ellos Millán de Vilmercati, milanés también y emparentado en cierto modo con Pompeyo al casarse con la hijastra de éste, D.^a Catalina de Mora. Ayudó Vilmercati a su maestro en la ejecución de los modelos de yeso para las estatuas de los duques, y después siguió ocupado en diversas obras. Cuando el nacimiento del que luego fué rey con el nombre de Felipe IV, tuvo a su cargo algunos de los muchos trabajos decorativos que dieron realce a los suntuosos festejos celebrados para solemnizar tan fausto acontecimiento, encomendándole la construcción de un gran *templete* con nueve *figuras alegóricas* de tamaño natural colocadas en su frontispicio, cuyo monumento, siquier fuera transitoriamente, había de instalarse en el gran salón de fiestas y saraos del real palacio, trabajando unidos en dicha obra Millán de Vilmercati y Gregorio Hernández. Esto sucedía en el mes de Mayo del año 1605.

II

Aquí aparece por primera vez el nombre de nuestro artista como auxiliar o compañero del milanés Vilmercati en obras de carácter profano, cuando luego hubiera de ser maestro singularísimo y afamado en la imaginería religiosa. ¿Qué noticias hay de él anteriores a esa fecha? ¿Cuál fué el lugar de su nacimiento? ¿Cuándo vino al mundo? ¿Dónde transcurrieron sus años juveniles?

Ni la historia se completa nunca con el cabal y exacto conocimiento de los hechos probados, ni hay estudio biográfico que no deje lagunas inaccesibles a la mayor diligencia del investigador. Lo que se sabe de cierto

hállase mezclado y confundido con suposiciones más o menos razonadas, búscase el apoyo de autoridades que del asunto tratan, se alambican y sutilizan pequeños incidentes, o se recogen sino con fe al menos con respeto los vagos rumores de la tradición. Pero el trabajo resulta deficiente, no se llega al punto donde se quería llegar, no se sabe cuanto se deseaba saber. A veces estas penumbras, por lógicas compensaciones humanas, prestan cierto misterio atrayente e interesante por su misma indecisión, dando margen a conjeturas y disquisiciones opuestas.

Gregorio Fernández nació en Galicia. Así viene diciéndose hace mucho tiempo, aunque nadie señala con certeza el pueblo donde vió la luz por vez primera, y los que suponen fuese en Pontevedra tienen para ello el mismo fundamento que los que creen sería en Santiago, pues no hay absolutamente motivo ni indicio alguno justificativo. Solamente hace pocos años que con razón se dirigen las miradas hacia la villa de Sarria en la provincia de Lugo, y lléguese con el tiempo a confirmarse la presunción o desecharla por encontrar pruebas en contrario, lo cierto es que, hasta el presente, es la única indicación seria y formal, merecedora de tomarse en cuenta.

Su origen es indeciso; pero documentado. (1) Cuando el célebre escultor ordenó su testamento ante el escribano Miguel Becerra, mandó que se diesen ciento cincuenta reales a una iglesia de la villa de Sarria; su viuda pasó largos años sin cumplir esta voluntad solemnemente ordenada, y al testar ella a su vez el 21 de Abril de 1661, debióle remorder la conciencia tan lamentable olvido, por lo cual, pretextando no haber hallado ocasión de remitir el dinero, ni persona que lo llevase, mandaba desde luego se enviara dicha cantidad a su destino. Este legado hecho a un pueblo de Galicia tan distante de Valladolid, hace suponer la posibilidad de ser un recuerdo al punto de su nacimiento, a la

(1) Los testimonios o pruebas de los hechos reseñados en este artículo, se hallan insertos en su mayor parte con una extensión que aquí no sería propia, en nuestro libro *Estudios Histórico-Artísticos*.



REPRODUCCION, TROMAS-BARCELONA



BAUTISMO DE JESÚS
POR GREGORIO FERNÁNDEZ

215

iglesia misma donde recibiera las aguas del bautismo. Cierto es que, a consecuencia de la noticia, se han practicado en Sarria investigaciones sin resultado alguno; como no las dan en poco ni en mucho cuantas han intentado muy ilustrados y eruditos gallegos para ampliar la biografía de su esclarecido paisano, lamentando ellos mismos que dentro de su propia tierra les sea imposible contribuir en un ápice a una empresa de orgullo regional.

¿Puede asegurarse el año en que nació? Se ha partido hasta ahora de una base muy endeble cual es la inscripción de su retrato, de que más adelante hablaremos; y esa inscripción no merece una ciega confianza. En este momento puede presentarse otro nuevo dato acabado de recoger en el archivo de la Real Chancillería, dándonos una fecha tal vez completamente exacta o por lo menos muy aproximada, permitiendo anunciar que Gregorio Fernández nació el año 1576. Decía el escultor, actuando como perito en un litigio sostenido por su compañero Pedro de la Cuadra el año 1610, que era de edad de 34 años, y la sencilla operación de resta nos da aquella fecha. Pudiérase argüir que estas declaraciones juradas nunca eran de una puntualidad absoluta; pero llama la atención que siempre solían añadir el concepto de «*poco más o menos*» y Gregorio en este caso no empleó términos dubitativos ni aproximados, sino que manifestó en redondo los años que tenía: «*Dijo ser de edad de treinta e cuatro años e lo firmó de su nombre. = Greg.º Fernández.*» (2) Si pues nació el 1576 tendría 25 años el 1601 cuando Felipe III vino de asiento con su corte a Valladolid.

¿Cuál fué el verdadero apellido del escultor, Hernandez o Fernández? Tan posible es la confusión paleográfica, que en las escrituras de su tiempo se lee indistintamente de uno y otro modo; pero las mayores y eficaces pruebas obligan a denominarle *Gregorio Fernández*, sobre todo por ser así como él

firmaba en cuantos documentos se registran.

De su adolescencia, de su edad juvenil, no hay noticia alguna. Aparece en Valladolid trabajando para las obras reales el año 1605; pero antes de esa fecha ¿qué se sabe de él? ¿Estaba ya avecindado en la misma ciudad, o vino desde Madrid en compañía de los demás artistas palaciegos? Lo último parece lo más verosímil, y no se contradice por los rastros que de ciertas obras han dejado algunos historiadores. El 8 de Abril de 1605 le encargó Felipe III un Cristo yacente, que se expuso al culto en el oratorio del palacio real de Valladolid, trasladándole a Madrid el siguiente de 1606, cuando marchó la Corte, y gustándole mucho al Rey le conservó en su poder nueve años, hasta el 1615 que fué llevada la imagen en solemne procesión al convento de Capuchinos del Pardo, por lo cual se le conoce con el nombre de *Cristo del Pardo*, de donde se le mudó después a la parroquia del Buen Retiro de Madrid. (3) También, aunque sin fijar el año, consta por la autoridad de D. Bernardo de la Serrada, obispo de Indias, que Fernández hizo una imagen de *Santa Ana* para la Congregación de los Correos establecida en Valladolid, desde cuya ciudad se trasladó igualmente a Madrid al regreso de los reyes, llevándose en hombros todo el viaje e instalándola en una capilla del convento de Carmelitas con gran veneración y culto. Estos informes no alcanzan a retrotraer el nombre del escultor más allá del año 1605, y siempre en Valladolid durante la estancia de Felipe II.

Otro hecho debe mencionarse. En una capilla del convento de San Francisco de Valladolid, titulada de la Soledad, se leía antiguamente (hoy no existe esa iglesia) la inscripción conmemorativa de sus poseedores, y a continuación el año 1590. El retablo de esa capilla tuvo como historia central un hermoso grupo de *la Piedad* «*obra primorosísima del insigne Gregorio Fernández*» (4). Si en

(2) Toda la prueba documental relativa a este punto, se incluirá en la serie de artículos que publicamos con el título de *Pleitos de Artistas* en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*.

(3) *Historia del Santo Cristo del Pardo*. Noticias remitidas por D. Enrique Serrano Fatigati.

(4) *Historia del convento de San Francisco, de Valladolid*, por Fray Matías de Sobremonte. (Manuscrito).

aquel año se hizo el retablo, ya entonces nuestro escultor labraba obras de primer orden; pero nótese que tendría alrededor de 14 años. No, esa fecha determina la construcción de la capilla; pero el retablo debieron colocarle bastantes años después.

Si es lamentable que de Galicia no vengan noticias o datos relativos a Gregorio Fernández, también Madrid se encuentra en igual caso. Este vacío imposibilita conocer los principios de su historia, de su vida, de sus obras primeras; porque Gregorio debió ir de Galicia a Madrid donde contrajo matrimonio con María Pérez, suceso que, aún afirmándose tan solo por conjeturas, hállase muy cerca de considerarse como verdadero. Su joven esposa fué hija de Santos de Palencia y María Pérez, cuyo apellido materno conservó la hija, al igual de los demás hermanos. Llamáronse éstos Magdalena Pérez, fallecida en Sevilla; Catalina Pérez, en Madrid, dejando por hijo a Pedro Manso, el cual fué a las Indias, marchando también al mismo reino hacia el año 1630 Juan Pérez, otro de los hermanos. Pues bien — y esto importa conocerlo para el caso presente — los suegros de Gregorio estuvieron avecindados en Madrid, residiendo tal vez en la modesta casa de su propiedad situada en la calle de la Paloma; allí la conocería el escultor y en Madrid se casarían

a fines del siglo xvi, trasladando muy pronto su residencia a Valladolid. Aquí les nacieron dos hijos: varón el primero, a quien pusieron el nombre de su padre, pero malogróse muy niño, pues le bautizaron el día 6 de Noviembre de 1605 muriendo el 20 de Junio de 1610; y otra hija llamada Damiana, que nació el 24 de Octubre de 1607, de la cual fué madrina Ana María Juní, nieta del célebre escultor de ese apellido. Vivía entonces el matrimonio Fernández en una casa de la calle del Sacramento, feligresía de la parroquia de San Ildefonso, fuera de las puertas del Campo.

¿Puede hacerse alguna indicación respecto al maestro que Gregorio tuvo? Sí, porque entre las nebulosidades que rodean su juventud, aparece un punto luminoso, y él nos indica que estudió la escultura en Valladolid, siendo discípulo de Francisco del Rincón.

El historiador del convento de San Francisco (5) dió interesantes noticias artísticas relativas a su casa, y hablando de la capilla de la Concepción o de los Riberas, construída el año 1567, expresa que la imagen titular es hermosísima y la hizo un famoso escultor llamado Rincón, maestro del gran Gregorio Fernández en sus principios. Quien escribía esto el año 1660 alcanzó a conocer al escultor gallego, y aún suponiendo que no tuviera



GREGORIO FERNÁNDEZ

DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

(5) Fray Matias de Sobremonte. Obra citada.



GREGORIO FERNÁNDEZ

LA DOLOROSA

informes directos, complácese en manifestar repetidamente que se los suministraba el insigne pintor Diego Valentín Díaz, *bien noticioso de artífices de pintura y escultura*; añadiendo en algunos casos dudosos, que para él *montaba mucho* el juicio de Diego Díaz. Pues si este pintor colaboró en su arte respectivo en las obras de Gregorio Fernández, los informes que diera tendrían carácter fidedigno, y así no puede acogerse la afirmación del historiador franciscano como una ligereza o una vulgaridad. El Rincón a quien alude, era Francisco, el que labró en piedra las estatuas de San Pedro y de San Pablo colocadas en el exterior de la iglesia penitencial de las Angustias, y si no existen más datos para comprobar las relaciones del maestro y discípulo, los hay abundantísimos que demuestran los íntimos afectos sostenidos por las familias de Fernández y de Rincón, pues al casarse el año 1615 Manuel del Rincón, hijo de Fran-

cisco, fué Gregorio padrino de la boda y del primer vástago del nuevo matrimonio, estrechando constantemente ambas familias estos lazos de parentesco espiritual.

Admitido el hecho de que Francisco del Rincón fuera maestro de Gregorio Fernández *en sus principios*, resultarían dos hipótesis. Ese Rincón alcanzó el siglo xvii; pero se desarrolló plenamente en la centuria anterior. ¿Es que Gregorio estaba ya en Valladolid cuando vino Felipe III con su corte? Quizá, pero tampoco es inverosímil otra suposición. Llegó mozo a Valladolid, conocedor de su arte, oficial como entonces se decía, en el oficio de escultor — y nótese que en este concepto trabajó con Vilmercati — siéndole preciso entrar en el obrador de algún maestro para perfeccionarse y ganarse el sustento. El escultor de más nervio que existía, era Francisco del Rincón; con él se fué y con él trabajó, pocos años seguramente, mas los

bastantes para crearse allí sinceros afectos, haciendo recordar luego a los que en su juventud le habían conocido, esta primera época de su historia artística.

III

Al año siguiente de hacer Gregorio Fernández las figuras decorativas para las regias fiestas, le encargaba directamente la fábrica de la iglesia de San Miguel en Valladolid que labrase la *escultura del retablo principal*, cuya parte de ensamblaje y talla se encomendó a otros artífices. La imaginería constaba de nueve figuras de tamaño natural, otras nueve más pequeñas y un Padre Eterno, todas *redondas*, es decir, de bulto aislado, obligándose a hacer previamente los modelos a gusto del mayordomo de la iglesia. Abonaronle por la obra 4.280 reales y la escritura se formalizó el 26 de Octubre de 1606, siendo uno de los testigos Juan de Mendoza, escribano de su Magestad, hijo de Juan de Juni. Las relaciones con esta familia eran también de intimidad notoria como se detallará más adelante. El templo de San Miguel, uno de los primitivos fundados en Valladolid, con advocación de San Pelayo, se reedificó por completo en la época de los Reyes Católicos, y después fué demolido, ignorándose el paradero del retablo hecho en el siglo xvii, cuando la iglesia sufrió una nueva reforma.

Seguramente por este tiempo Gregorio adquiriría con diversas obras, gran reputación y crédito. Si es que vino a Valladolid, como tantos otros, a manera de escolta real, cambió luego de propósitos, viéndose con un nombre y una personalidad propia, suficiente para alcanzar por sí solo honra y provecho. Dejó tranquilamente a la Corte que desandara el camino al retornar nuevamente a Madrid; y en Valladolid siguió y en Valladolid se arraigó por completo, haciendo de esta ciudad, no su segunda patria, sino su patria principal, su patria adoptiva.

Imposible es dar noticias documentadas de cuantas obras hizo; muchas son de evidencia pública, algunas quizá no estén calificadas con acierto, otras han desaparecido;

pero hay el suficiente caudal de ellas para ser bien estudiado y asignarle el relevante lugar que propios y extraños le tienen ya concedido en la historia de la escultura española.

Gran popularidad alcanzaron en Valladolid las procesiones de Semana Santa durante el siglo xvii por el número y mérito artístico de sus *Pasos* que figuraban en ellas, representando, como es consiguiente, imágenes religiosas o escenas de la Pasión de Jesucristo, llevadas en hombros por los cofrades. Ya en la anterior centuria se habían construído algunos; pero el escultor gallego dió un impulso especial a este género de obras, destinadas a conmover las grandes masas de público al recorrer por calles y plazas las efigies del Redentor, de la Virgen, de los Santos, y el obligado cortejo de sayones; uno tirando de la soga, otro con un caldero, aquel llevando un azadón; todos amenazantes, reflejando en sus caras innobles y patibularias el mayor extremo de degradación física y moral. Estas figuras, bien construídas y con movimientos francos, llevando los mismos desgarrados trajes que los hampones y pícaros descritos por Cervantes y Quevedo, eran el contraste necesario de los *pasos*, y al contemplarlos al aire libre, no sólo los habitantes de Valladolid, sino los de los pueblos comarcanos que en tropel acudían a ver las procesiones, se prosternaban de hinojos ante las sagradas imágenes con devoción cristiana, alzándose luego airados al ver aquellos *judíos* que escarnecían al Divino Redentor. Concluído el acto procesional, volvían los *pasos* a las iglesias Penitenciales respectivas, Jesús, La Pasión, Las Angustias, La Cruz y La Piedad; desarmábanlos entonces y guardaban las figuras hasta el siguiente año, para colocarlas nuevamente según instrucciones especiales que tenían anotadas en las cofradías. Con tan continuo movimiento se producían muchos desperfectos, y ya se condolían, a fines del siglo xvii, de hallarse algunas figuras *muy maltratadas*.

No es fácil precisar entre las conservadas en el museo vallisoletano cuáles son debidas a Gregorio Fernández, y cuáles a sus discípulos o imitadores; pero de algunas, sí. Una es-

critura del año 1614 nos dice que se obligó a hacer para la iglesia de La Pasión las imágenes de *Jesús Nazareno* con la cruz auestas, *Simón Cirineo* ayudando a llevarla, un *sayón* tirando de la soga, un *hombre armado* y la *Verónica*, pagándole dos mil reales sólo por

presentando el *Descendimiento de la Cruz*. De esta obra hay noticias incompletas, pues murió Fernández sin que la cofradía de La Cruz le pagase el importe, y aún después de fallecer la viuda continuaban con el débito. La hija Damiana con su esposo nombraron pro-



GREGORIO FERNÁNDEZ

LA VIRGEN DEL CARMEN ENTREGANDO LOS ESCAPULARIOS A SAN IGNACIO DE ESCOK

el *trabajo de manos*. Con el *sayón* que tira de la soga hace juego otro muy semejante, siendo excelentes y característicos ejemplares de ese género.

Aún sale en el día en las procesiones el *paso* que vulgarmente llaman *el Reventón*, por ser una gran máquina de mucho peso y atrevida composición con numerosas figuras re-

curadores para remover el asunto; mas si el litigio llegó a la Chancillería, no ha podido encontrarse hasta ahora ni en los pleitos fenecidos ni aún en los olvidados, por lo que no puede saberse el resultado que tuviera ni los incidentes y particulares a que seguramente daría motivo. Nos hemos de quedar, pues, sin conocer como acabó.

IV

Una de las cualidades inherentes a la escultura religiosa en España es la *policromía*. Ya desde la Edad Media todas las imágenes y la parte arquitectónica de los retablos se

doraban, pintaban y estofaban, continuando de igual modo al cambiar la educación artística con las nuevas doctrinas del Renacimiento implantadas en España algo después de comenzar el siglo xvi. Berruguete venía de Italia donde no se transigió con la escultura colorida, pues allí la monocromía imperaba; sin embargo, fiel a las tradiciones españolas, en cuantas obras hace destinadas al culto enlaza en legítimo maridaje la pintura con la escultura y arquitectura de retablos como impres-

cindible complemento. Prescindiendo de razones estéticas, las cuales pueden dar argumentos a los partidarios de uno y otro sistema, aún sin entrar en el estudio de los tiem-

pos antiguos, en los cuales la escultura policromada no era cosa desconocida, lo cierto es que ésta ayuda a la imitación de los objetos reales, sin abdicar por eso de las condiciones elevadas en que debe colocarse el arte. Esas

imágenes de los *pasos* a que acaba de hacerse referencia ¿qué efecto producirían a las multitudes en la vía pública si fueran blancas como el mármol o entristecidas con los pardos tonos de la madera? Aún siendo grande su mérito artístico, no alcanzarían a mover la devoción ni el afecto del modo ingenuo y espontáneo que lo consiguen las imágenes pintadas.

Pero las obras de diversas épocas nos enseñan que el concepto y la técnica de la policromía varió considerablemente



GREGORIO FERNÁNDEZ

CRISTO ATADO A LA COLUMNA

en el transcurso de un siglo. Berruguete la consideró como elemento decorativo, nunca como fiel imitación de la naturaleza: hace dominar el oro de un modo absoluto, y con él for-

ma una gran masa en los paños, en la fauna, en los fondos mismos, pintando encima algunas partes y descubriendo luego el oro, por medio del *grafido*, para la imitación de las *estofas* con adornos adamascados o *romanos* y *grutescos*, todo ejecutado con una delicadeza extrema produciendo ricas y variadas combinaciones. En cuanto a la *encarnación* o pintura de los rostros y partes desnudas, era—así lo encargan por diversos contratos— de lustre y *pulimento* remedando el *esmalte*. Entonces el pintor de imágenes ordenaba su trabajo bajo un plán adaptado al estilo dominante; las carnes se pintaban al pulimento, y en lo demás el oro bruñido dominaba casi todo haciendo sobre él *transflores* coloridos y adornos grabados, que lo enriquecían artísticamente.

Al llegar la época de Gregorio Fernández entró de lleno la escultura pintada en la imitación de la naturaleza, rechazando los convencionalismos anteriores. No era él quien daba color a sus obras, sino un pintor que en

algunos casos sábase que fué Diego Valentín Díaz, uniendo sus nombres las dos personalidades más salientes que había en Valladolid en el primer tercio del siglo xvii. Mas aun- que la reputación de Valentín Díaz era noto-

ria, aparece supeditado el pintor al escultor, pues en las condiciones establecidas de común acuerdo entre ambos artistas el año 1621 para *encarnar* y *pintar* las figuras de *Nuestra Señora*, *el Niño Jesús* y *San José*, destinadas a la iglesia parroquial de la Virgen de San Lorenzo, donde aún se conservan, establécese que se hará «por la orden que diese el señor Gregorio Fernández». Ya en esta época, las encarnaciones no son al pulimento, sino *mates*, diferenciándolas como más convenga con



GREGORIO FERNÁNDEZ

SANTA TERESA DE JESÚS

toda propiedad, los vestidos coloridos al óleo con los mejores colores que se hallasen en Sevilla; el oro le gastan con tal parsimonia, que entra únicamente en el retoque de alguna cenefa o en los cabellos del Niño, y no le emplean bruñido como antes, sino molido

únicamente, observándose que no mencionan para nada el grafido ni el estofado, pues ya no tenía razón de ser. El idealismo a que obedeció la policromía de la anterior centuria había dejado el sitio a una atenta y escrupulosa imitación de la naturaleza, y para que nada faltase, hasta los ojos los pintaban en cristal. Formado de esa manera el gusto público, acogían con entusiasmo así los inteligentes como los indoctos en el arte, las imágenes coloridas de Gregorio Fernández, el cual, convencido de su propio valer y de la estimación que de sus obras hacían, expresaba en esa misma escritura que el grupo había de pintarse de la manera «que más convenga y dijere el dicho Gregorio Fernández, como persona que desea que sus figuras luzcan bien y salgan *como cosa de sus manos*.»

En el grande y hermoso relieve de *El Bautismo de Cristo* encuéntrase algún resto de antiguos procedimientos, pues así el fondo como las peñas sobre que asientan las figuras se doró primeramente en conjunto, para luego pintar y aún estofar, ya que sobre las piedras hay un grabado de líneas horizontales que descubren el oro, produciendo una vibración colorida de tono caliente y armonioso. Tal vez sea éste el único ejemplar de la obra escultórica de Fernández donde aparezca, aunque modificado desde luego, el grafido del siglo XVI; porque el carácter general y dominante de su policromía es el de la imitación ingénua de la naturaleza, sin artificios de ninguna clase.

V

Avecindado en Valladolid nuestro escultor, fué su popularidad en aumento rápido, saliendo de los límites regionales. El estudio u *obrador* que tenía en la calle del Sacramento era ya pequeño para las muchas obras que le encargaban, y encontró favorable ocasión de instalarse en más amplios locales, tan apropiado para las obras de escultura como que ellos pertenecieron en su tiempo a otro escultor bien famoso, a Juan de Juní, y estaban en la misma barriada donde por entonces Gregorio vivía, aunque más hacia el ca-

mino de Simancas — hoy llamado paseo de Zorrilla — en la calle que decían principal e iba desde la puerta del Campo al monasterio de Santiespíritus. Murió Juní, y heredaron las casas sus hijos legítimos; pasando luego a ser propiedad de Juana Martínez viuda de Isaac de Juní, hijo también, aunque habido fuera de matrimonio, el cual fué escultor como su padre. La viuda creyó oportuno venderlas en pública subasta por sí y como curadora de los hijos que habían quedado, recayendo después de varios incidentes en el portugués Simón Méndez, bien conocido por las relaciones que sostuvo en Valladolid con el autor de *El Quijote*. Compró las casas el año 1602; pero al volver la Corte a Madrid con ella marchó Simón Méndez, quien las traspasó en 1612 a su primitiva dueña, la viuda de Isaac de Juní, disfrutándolas muy poco tiempo Juana Martínez, pues murió en el mismo año. Los hijos que dejó, nietos por consiguiente de Juan de Juní, acordaron luego enajenar las referidas casas, y precediendo las diligencias oportunas empezaron a echar pregones para «el que quiera comprar unas casas situadas en la Acera de Santiespíritus fuera de la puerta del Campo que fueron y quedaron de Isaac de Juní.» Algunos hicieron postura, pero Gregorio Fernández las pujó en trescientos ducados con una carga de ocho ducados de censo perpétuo, y no habiendo mejor ponedor a él, le fueron adjudicadas el día 23 de Mayo de 1615. «Que buen provecho y buena pro le haga», dijo el pregonero.

Así sucedió efectivamente. Ya con casa propia e instalado en sus nuevos obradores, consagróse el escultor con mayor entusiasmo al gran número de trabajos que le solicitaban de unas y otras partes, complaciéndose a la vez en los puros goces de la familia y en el afectivo trato de algunos compañeros de profesión. Con Gregorio vivía un hermano de distinto apellido, pues se le conocía por Juan Alvarez, era también escultor, y si puede saberse que murió el 8 de Marzo de 1630, se ignoran en cambio los demás particulares de su vida y las obras que hizo, seguramente muy impersonales, pues lógico es suponerle

sólo como auxiliar de Gregorio Fernández. Damiana, la hija de éste, contaba ocho años al trasladarse a la nueva casa; pero no habían de pasar más de cinco para llegar a contraer matrimonio con el escultor navarro Miguel de Elizalde, dotándola Gregorio con mil ducados para atender al sustento de las cargas matrimoniales, viviendo, no obstante, todos reunidos y trabajando Elizalde a jornal en los obradores de su suegro.

Así como son notorias las amistades de Fernández y los descendientes de Francisco del Rincón, sonlo, igualmente, las íntimas que sostuvo con los nietos de Juan de Juní, viéndose también enlazadas ambas familias como padrinos de bodas y bautizos, fiadores o testigos en los contratos de obras de arte y, lo que es muy significativo, testamentario Gregorio Fernández de Juana Martínez, viuda de Isaac, el hijo natural y predilecto de Juan de Juní, el año 1612; pero no figuró en el testamento de este mismo Isaac de Juní, muerto al acabar el año 1597, siendo, en cambio, testigo, Francisco del Rincón. Tal vez esos datos puedan tomarse como indicios de que en la última fecha, a las postrimerías del siglo xvi, no estaba aún en Valladolid el escultor gallego, y viniendo pocos años después conoció entonces a las familias Juní y Rincón, estableciéndose entre ambas afectos cariñosos

y conexiones artísticas. También debe hacerse constar que fué muy su amigo Diego de Basoco, ensamblador y a veces escultor, vecinos que habían sido cuando Gregorio moraba en la calle del Sacramento. Casó una hija de Basoco con el joven escultor Agustín Castaño, y al primer hijo que tuvieron sacó de pila el matrimonio Fernández. A éste dejó por testamentario su antiguo amigo, y la viuda de Diego de Basoco quedó tan pobre, que a su fallecimiento hubo de costear el entierro la sencilla y caritativa María Pérez, la mujer de Gregorio Fernández.

Tales noticias se comprueban con muchos pormenores, hojeando los libros parroquiales de la iglesia de San Ildefonso, en la cual nuestro escultor desempeñó por algún tiempo el cargo de mayordomo, manifestando su generosidad al ceder como limosna el alcance

que resultó en las cuentas de la parroquia. De los buenos y cristianos sentimientos que le adornaban hay varias pruebas, ya al dar como enterramiento una antigua criada que falleció en su casa, una de las mejores sepulturas de la iglesia, o mandando decir misas al expirar alguno de los oficiales que con él trabajaban. Cierta día encontraron a la puerta de su casa una criaturita que allí habían echado; quien la dejó ya supo lo que hacía, pues Gregorio Fernández no vaciló un momento



GREGORIO FERNÁNDEZ

SIMÓN CIRINEO

en recogerla y criarla por caridad en el seno de la familia, aunque murió poco después. Así era el hombre, y como el hombre era también el artista en sus obras, sencillo, honrado, cristiano.

Los escritores algo próximos a su época le califican de muy virtuoso, y recogen la tradición de que «no puso mano en escultura alguna sin prevenirse primero con la oración, ayuno, mortificación y penitencia.» El engranaje de los hechos personales que al azar se encuentran en diversos documentos, son minucias al parecer sin importancia alguna; pero ratifican por la misma espontaneidad con que entonces se expresaron, los juicios de generaciones posteriores, haciendo además vivir a los personajes en el ambiente de su tiempo con una realidad tal, que no necesita ser acompañada de comentarios ni añadir largas disquisiciones.

VI

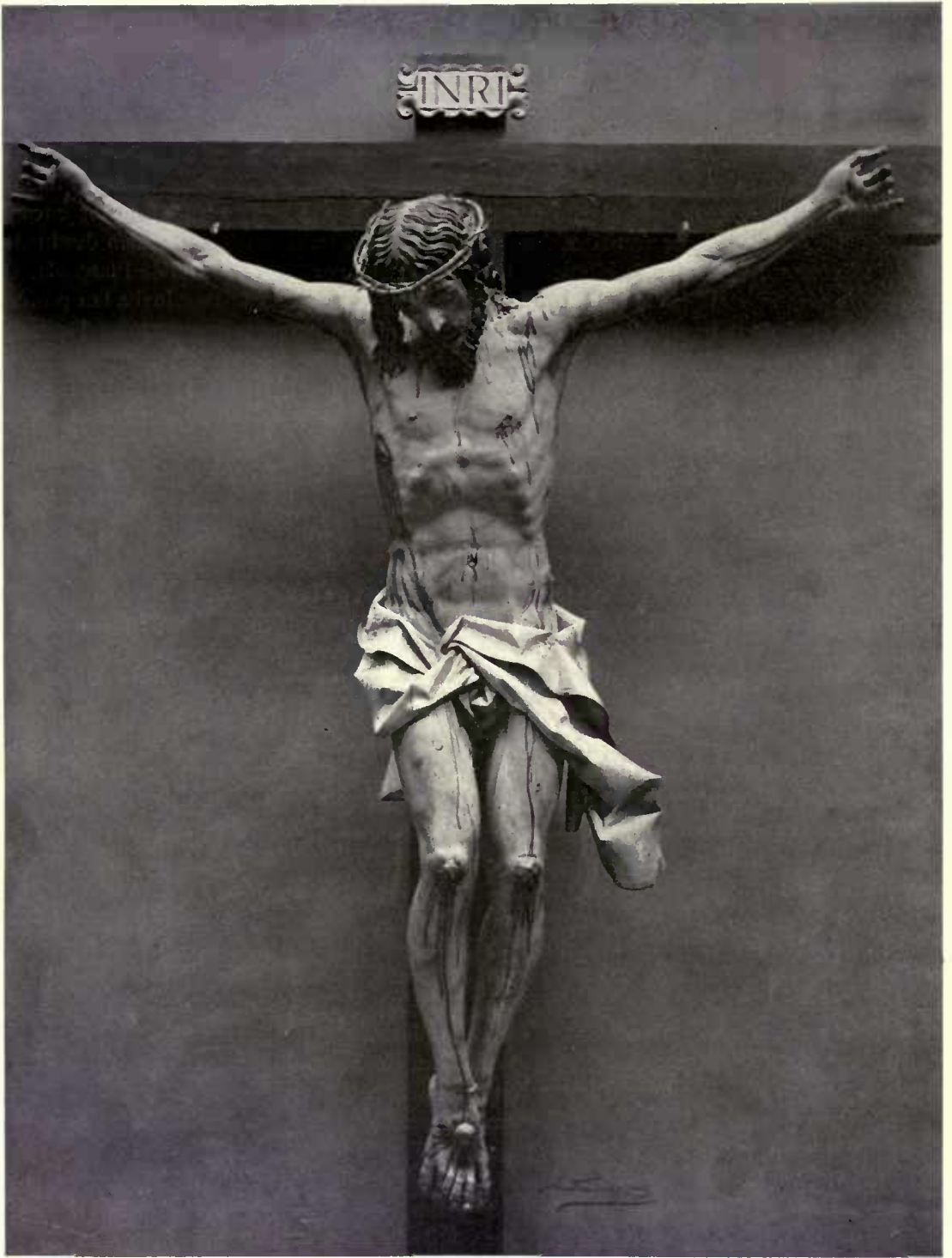
Doña Mariana Vélez Ladrón de Guevara, condesa de Triviana y viuda de D. Carlos de Alava, fundó en la ciudad de Vitoria el monasterio de Nuestra Señora de la Concepción de descalzos franciscos, concluyéndose la obra de fábrica el año 1617. En el siguiente, a 13 de Noviembre, se concertó la fundadora con «*Gregorio Fernández, maestro arquitecto y escultor*» para que hiciera los *retablos del altar mayor y colaterales* ajustados en 14.849 reales. Terminada la obra y habiendo añadido algunas figuras más de las convenidas, aumentaron 1.800 reales sobre la cantidad estipulada, cuyo total de 16.649 recibió el escultor el 28 de Julio de 1621. Dícese que las dos estatuas de piedra representando a San Antonio y San Francisco, colocadas en la portada, fueron también labradas por él; mas de ello no hay prueba alguna. Para la misma ciudad de Vitoria hizo otro *retablo* destinado a la iglesia parroquial de San Miguel, que se contrató el año 1624, colocándole mucho después, el 1632, y en cuya polí-cromía intervino su amigo el pintor Diego Valentín Díaz.

Si la Condesa de Triviana depositó su

confianza en Gregorio Fernández para los retablos de su convento de la Concepción, la vemos luego a ella y a sus deudos en constantes relaciones con el artista. Tenía esta señora un sobrino llamado Juan de Orbea, monje en el convento del Carmen Calzado de Valladolid, sobrino asimismo de la Condesa de Oñate, hermana o cuñada de la de Triviana, y de los bienes que a su fallecimiento dejó la de Oñate, emplearon gran parte para obras de dicho convento, a condición de que la comunidad diera a las personas que señalase el padre maestro Fray Juan de Orbea, de entre las de la familia de ambas condesas, una capilla al lado de la Epístola donde se pusiera la imagen de *Santa Teresa de Jesús*. Era Juan de Orbea devotísimo admirador de Gregorio Fernández, y a éste encargó la escultura para colocarla «en un retablo muy rico», celebrándose luego en esa capilla tan suntuosa la canonización de la Santa «con la mayor ostentación, grandeza y autoridad que se celebró en el reino.» El patronato de la capilla de Santa Teresa se concedió a la Condesa de Triviana y faltando sus descendientes, a los Condes de Oñate. Terminan las escrituras que a esto se refieren, el 23 de Marzo de 1627.

A la vez, y para el mismo convento, había encargado Fray Juan de Orbea una imagen de *Nuestra Señora del Carmen*, eligiendo ¿cómo no? para artífice de la obra a Gregorio Fernández, pues dice «que es *el mejor maestro* que en estos tiempos se conoce.» La mayor parte del gasto fué satisfecho por Orbea, quien empleó crecidísimas sumas procedentes de sus deudos, así en las obras de arte como en las suntuosas fiestas celebradas en honor de Santa Teresa de Jesús.

Falleció la Condesa de Triviana el 17 de Noviembre de ese mismo año 1627, y teniendo que hacerse las tasaciones de los bienes que dejó, nombraron al amigo de toda la familia, a Gregorio Fernández, como perito para tasar las estampas y esculturas; por cuya operación testamentaria llevada a cabo el 4 de Enero de 1628, le fueron abonados cien reales.



⊗ CRISTO DE LA LUZ
POR GREGORIO FERNÁNDEZ

El afecto personal del carmelita Juan de Orbea con el célebre escultor y el entusiasmo que espontáneamente sentía hacia sus obras, le convirtió en verdadero propagandista de su fama, lo mismo en Valladolid que en la región de Guipúzcoa, donde residían los señores de la casa de Ysasi, parientes de Orbea. Fundaron aquellos, o tomaron el patronazgo del convento de religiosas franciscas en la villa de Eybar y dispusieron la ejecución de un *retablo* para lo cual hizo la traza Pedro de Ayala, avecindado por aquellos contornos; súpolo Fray Juan de Orbea, y en carta de 2 de Agosto de 1624, le dice a su pariente Juan López de Ysasi que se holgaría no tuviese prendas con Ayala, pues en Valladolid habría quien por la misma costa lo hiciera más dignamente; alude a los retablos del convento de Vitoria encargados por la Condesa de Triviana, los cuales no hubieran podido ejecutarse en aquella comarca ni por el mismo precio ni con la misma bondad, y refiriéndose concretamente a la imagen de la Concepción que había de figurar en el retablo de Eybar, recomienda a Gregorio Fernández, de quien dice lo haría muy a gusto, por ser tan su amigo que echaría en ella todo su saber. Contéstale Ysasi bien convencido, pero temiendo que ese escultor no quisiera encargarse de todo el retablo pues sería para *hombre de tanto primor* muy pequeña la cantidad de tres mil ducados, y Ayala no pasaría de ella. Debió a la vez mandar la traza que hizo este último, pues al escribirle de nuevo Juan de Orbea dice que en Valladolid se han reído mucho al verla, y se la devolverá con otra que aquí ejecutaban. Nuevamente se ocupa de Fernández, hombre de muy ajustada conciencia, y por la amistad que les une espera se conforme con los tres mil ducados para todo el retablo. Lo cierto es — termina diciendo en la carta — que yo deseo salga esta obra muy insigne, y *seralo de manera que muerto este hombre, no ha de haber en este mundo dinero con que pagar lo que dejare hecho*. Como es de suponer después de tan entusiastas recomendaciones y expresivos elogios, el resultado fué encargarse Gregorio

Fernández de esta obra, pues por otra misiva de Orbea fechada en Valladolid a 28 de Diciembre de 1629 acusa recibo de ciertas cantidades a cuenta del retablo principal y de los colaterales.

Por aquel tiempo se ocupaba el mismo escultor en otra obra para fuera de Valladolid, pues de todas partes sucedían los encargos. Tratábase ahora de un *retablo* destinado al altar mayor de la catedral de Plasencia, el cual, sin duda, no le terminaba tan pronto como el Cabildo descaba, por lo cual uno de los canónigos se valió del licenciado Juan Cabeza Leal, residente en Valladolid, a fin de que estuviese a la mira del trabajo. Temían en Plasencia faltase la vida a Fernández antes de acabar la obra, pues tan apretado andaba en sus enfermedades que le desahuciaron los médicos varias veces, por lo cual convenía trabajase sin pérdida de tiempo en la historia de la *Asunción*, porque si muriese quedase lo más principal del retablo hecho de su mano, *como el mejor oficial que hoy se conoce en el reino*. Parecióle a Cabeza Leal muy prudente la resolución, como asimismo a Gregorio Fernández por la quiebra ordinaria que en su salud tenía, y como lo pidieron lo hizo; redactando el comisionado dos memorias explicativas del estado en que la obra se encontraba.

Pero en el interín, varios canónigos habían escrito directamente al escultor con señales de alguna reprensión por la tardanza, lo cual le puso muy desabrido, y sabedor de ello Cabeza Leal le pesó infinito, porque no era bueno trabajase el profesor disgustado en obra de tanta importancia. Y en la carta donde cuenta estos y otros pormenores el año 1629, hace ver al Cabildo la importancia de Fernández como artista, la consideración tenida hacia él por los oidores, señores y grandes de España que le hacían encargos, asistían a verle trabajar en su obrador, y honrándole procuraban a la vez tenerle gustoso y contento. Háse estado la iglesia sin retablo doscientos o trescientos años — dice algo amoscado el buen Cabeza Leal — y teniéndole ahora a su cargo *el mayor oficial que*

se conoce, no sé en qué prudencia cabe quererle atosigar con prisas y palabras.

Si en Plasencia le estimulaban para que concluyese la obra abrigando el temor de que le sobreviniera la muerte, con más razón lo presentían los franciscanos del convento de Aranzaza, pues desde el año 1628 estaba haciendo el retablo de esa iglesia, y llegó el de 1635 sin darle por terminado. *Temiendo que el dicho Gregorio muriese antes de acabar los retablos*, el guardián del convento marchó a Valladolid con objeto de ultimar un concierto relacionado con el coste de las obras, poniéndose de acuerdo para abonarle cuatro mil ducados en tiempo de dos años, además de tres mil quinientos que ya tenía recibidos. La obra quedó concluida, pero ya tocaba a su fin la gloriosa carrera del escultor.

VII

Trabajada la naturaleza de Gregorio Fernández con enfermedades continuas y el ejercicio incesante de su profesión, años hacía que dudaban pudiese dar por concluidos los encargos pendientes. La familia que le rodeaba era muy reducida; su hermano Juan Alvarez murió el 1630; Miguel de Elizalde, casado con Damiana Fernández, falleció pocos meses después de contraer matrimonio, quedando ella viuda antes de cumplir los quince años y contrayendo segundas nupcias con el médico Juan Pérez de Lanciego, que también

murió, volviéndose nuevamente a casar Damiana el 7 de Febrero de 1633, cuando aún no había cumplido veintiseis años. Era el tercer marido, escultor, llamábase Juan Francisco de Hibarne, y como su antecesor Elizalde, trabajaba asimismo en los obradores de su suegro; pero con igual desgracia que los dos primeros, bajó al sepulcro pocos años después del matrimonio. Viuda ella, con un niño de corta edad que nació a fines del 1634, era la única familia que con María Pérez endulzaba las postrimerias del escultor, aunque acompañados de leales amigos admi-



GREGORIO FERNÁNDEZ

RETABLO QUE FUÉ DE SAN BENITO EL REAL



GREGORIO FERNÁNDEZ

LA PIEDAD

radores del artista, compañeros de profesión y respetuosos discípulos. Lleno de fe cristiana y después de hacer testamento, entregó su alma al Señor el 22 de Enero de 1636, enterrándole en la sepultura del monasterio del Carmen Calzado, adquirida el 1622.

Es muy frecuente decir que Gregorio Fernández murió a los setenta años, apoyándose para ello en la inscripción de su retrato puesto en la misma iglesia donde yacían sus restos mortales, rodeado de las obras maestras que su cincel produjo. Esto necesita analizarse para no caer en vulgares errores. Colocóse efectivamente en las paredes del crucero un retrato de busto pintado seguramente por su amigo Diego Valentín Díaz; pero ese retrato no tenía letrero alguno. Transcurrieron los años y creyendo necesario conmemorar debidamente el personaje retratado, pusieron la siguiente inscripción: *Gregorio Fernandez insigne Escultor natural || del Rey-*

no de Galicia vecino de Valladolid, en || donde floreció con grandes créditos de su || abelidad, y murió el año de 1622 a los 70 de su edad. La fecha del óbito la equivocaron nada menos que en catorce años de diferencia. ¿Cómo tanta ignorancia? Muy sencillo. Los esposos Fernández adquirieron la propiedad de una sepultura el año 1622, y en la losa grabaron el nombre de los dueños y la fecha de adquisición diciendo así: *ESTA SEPVLTV || RAES DE GRE || GORIO FERNĀ || DEZ SCVLPTOR || Y DE MARIA PE || REZ SV MVGER || Y DE SVS HERE || DEROS Y SVBCE || SORES, AÑO DE || 1622.* Por esa razón dispuso desde dicho año de la sepultura para enterrar a su hermano Juan Alvarez el 1630, diciendo la partida de defunción: «No hizo testamento porque no tenía más hacienda que la que le dava su hermano, el cual le enterró en su sepultura en el monasterio del Carmen.» Debió este Juan dejar un



REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA



LA PIEDAD (FRAGMENTO)
POR GREGORIO FERNÁNDEZ

hijo, y el 1632 dice el mismo libro: «Murió un niño sobrinillo de Gregorio Fernandez escultor, enterrose en el Carmen *en la sepultura de su tío.*» Fallece el tercer yerno de Gregorio en 1635, y también dice la fe correspondiente de Juan Francisco de Hibarne «mandose enterrar en el Carmen *en la sepultura de su suegro.*» En cambio, los que finaron antes del año 1622; su hijo Gregorio en 1610, y el primer yerno Miguel de Elizalde en 1622, se enterraron en la iglesia o en el monasterio del Carmen. Aún no tenía la familia sepultura propia.

Pues bien, al honrar su memoria las generaciones subsiguientes ignoraban la fecha de defunción, y procediendo con ligereza censurable, tomaron el año puesto en la lápida como data de la muerte. Sin embargo, el letrero del retrato que hoy se guarda en el Museo de Valladolid, no dice lo mismo que copió Floranes en 1786, pues se lee: «*Murió el año de 1636 a los 70 de su edad, en 22 de Enero.*» Cambióse la fecha a principios del siglo pasado, cuando divulgada la partida de defunción por el libro de Bosarte, creyeron no era digno sostener ante el público un error tan evidente, pues la fe de óbito dice a la letra:

«En Veintidos de Henero de este dho año de *seiscientos y treinta y seis*, murio Gregorio Fernandez el Ynsigne Escultor el qual Recibio los sacramentos y Hiço testamento y Codícillo ante Miguel Becerra escrivano de su Mag.^d mandó se enterrar en el monasterio del carmen calzado en su sepultura q les Propia y por su anima cien misas la quarta parte en esta Parrochia a la qual tambien mando cinquenta Reales para ayuda de hacer la torre de limosna, testamentarios Maria Perez su muger y el P.^o Maestro fr. Ju.^o Lopez Prior del dho Conv.^{to} y lo firme fecho ut s.^a = El l.^{do} Fran.^{co} Nieto.»

Si al poner la inscripción primitiva en el retrato andaban tan mal informados respecto a la fecha de su defunción, cuando tan facilísimo era puntualizarlo a quienes residían en Valladolid, ¿qué autoridad puede tener el que allí también se diga haber muerto a los

70 años de edad? No, su vida fué más breve; pues si como ya queda dicho debe colocarse su nacimiento hacia el 1576 no pasaban de 60 próximamente los años que tuviera al morir. Corta existencia para tan grandes obras.

Solas quedaron las dos mujeres, madre e hija, y no es extraño que a pesar del fatal y prematuro desenlace experimentado por Damiána en sus tres primeros matrimonios, todavía aceptara un cuarto marido, pues no contaba ella entonces sino veintinueve años no cumplidos. Llamóse el último esposo Juan Rodríguez Gavilán, era mercader de lencería e hijo de mercaderes que debían gozar de buena posición y tenían su tienda en la plaza del Ochavo. Al vivir allí el nuevo matrimonio, consigo llevaron a María Pérez, la viuda de Gregorio Fernández, la cual dotó a su hija en dos mil ducados; pero sostúvose después a expensas de ésta y de su marido, porque tantas, tantísimas obras de arte, labradas por el célebre escultor, obras que como proféticamente decía Juan de Orbea, *después de muerto, no habría en este mundo dinero con que pagar lo que dejase hecho*, no pudieron en vida crearle una regular fortuna para legarla a su buena y amante esposa. Esta le sobrevivió veintisiete años, y tan larga viudez la pasó al menos tranquila entre la nueva familia que se había creado, y rodeada de sus hijos y sus nietos murió el 16 de Marzo de 1663, uniendo sus restos mortales con los de su esposo en la misma sepultura del monasterio del Carmen.

Entre los nietos que Fernández dejó, merece consignarse a quien llevó precisamente el nombre del escultor, a Gregorio Rodríguez Gavilán, relator de la Chancillería y cofrade de la penitencial de la Pasión, en cuya iglesia vería constantemente los célebres *Pasos* ejecutados por su abuelo. Mucho figuró Gavilán por costear gran parte de las obras hechas para reedificar el templo en los años 1666 a 1668, época en la cual, por el incesante movimiento de estilos arquitectónicos, tocóle el turno al período Churrigueresco, dejando allí su nombre el arquitecto Felipe Berrojo,

venido a Valladolid desde Medina de Rioseco para transformar una pequeña iglesia de época y carácter muy distinto. Después, piérdese ya toda huella de la descendencia de Gregorio Fernández.

VIII

Difícil es hacer un catálogo de las estatuas y relieves debidos al cincel de tan eximio escultor, pues la pluma se detiene ante la duda de que sean ciertas cuantas obras le atribuyen, y la seguridad, en cambio, de ignorar otras de las cuales no hay noticias. Sin embargo, documentadas unas por tradición constante, y razonada otras, hay bastantes para apreciar su estilo, sus caracteres, las cualidades que le distinguen. Muy sensible es no poderle encontrar en sus mocedades, pues desde las primeras esculturas de él conocidas se le ve ya residiendo en Valladolid, formado el artista y en la plenitud de facultades, adquiriendo tal fama, tal ambiente de popularidad como pocos escultores españoles han alcanzado en vida. Felipe el Borgoñón, Berruguete, Giralte, Juní y tantos otros de los que antes de él habían florecido en Valladolid, si merecieron gran estima de sus coetáneos, no se identificaron tan estrechamente con el público: tendrían quizá más arte, más ciencia, más estilo; pero ni en lo humano eran tan humanos, ni en lo divino tan divinos. Además, fueron muchos, formaban legión, luchaban entre sí teniendo unos y otros a su lado partidarios entusiastas, y, también, a veces detractores; la gloria, pues, se repartía entre varios, los discípulos competían en ocasiones con los maestros, y tan saturada de Arte se hallaba la centuria décimosexta, que aún el gran Berruguete destacándose por encima de todos y logrando elogios merecidos de compañeros profesionales, no llega a despertar el entusiasmo general que logró durante su existencia Gregorio Fernández. La época había cambiado, ninguno de los escultores que llegaron hasta las primeras decenas del siglo XVII, ninguno de los auxiliares o discípulos de Fernández podía parangonarse con el maestro; encontrábase éste sólo y úni-

co en Castilla, dominaba sin contrarios, y cuando se veían en público sus obras construídas sabiamente e impregnadas de espíritu cristiano, todos las comprendían, entusiasmándose ante ellas con fervor religioso y con admiración hacia el artista que las había creado.

Muchos textos, muchas citas pueden entresacarse de su propia época que así lo demuestran, y no hay sino recordar lo que decían Juan de Orbea, Juan López de Isasi y el comisionado de Plasencia; pero aún estos juicios coetáneos pudieran encontrar similares, si la investigación acertase a ver documentos y cartas íntimas relacionados con otros artistas; tampoco es excepcional que al pié de su retrato estampase la generación subsiguiente conceptos laudatorios; lo que sale ya de límites corrientes, lo que tal vez no se encuentre repetido, es la forma de redactar el párroco de San Ildefonso la partida de defunción, pues no se contenta con decir el nombre, apellido y profesión del feligrés fallecido, sino que escribe: *murió Gregorio Fernandez el insigne escultor*, y cuando dos meses después falleció también su pequeño nieto, vuelve a repetir el cura: *Murió un niño de Doña Damiana Fernandez viuda, hija de Gregorio Fernandez el insigne escultor difunto*. Esta calificación espontánea, ajena por completo al formulario corriente, es una consagración de la fama alcanzada por el insigne artista expuesta con la ingenuidad de quien a todas horas, en todos momentos, oía pregonar los relevantes méritos de Gregorio Fernández.

Gran número de obras debidas a su mano tiene repartidas por España, mas en Valladolid es donde puede mejor ser estudiado, por el conjunto de esculturas que hay, así en el Museo como en las iglesias. El estudio de la anatomía habíase proclamado en el Renacimiento como condición indispensable, y Gregorio siguió los mismos preceptos; pero sin las exageraciones miguelangelescas que caracterizan a sus predecesores, modelaba el cuerpo humano con el razonamiento inteligente que proporciona el exacto conocimien-

to de las formas, depurado con un fino sentimiento artístico, y sin salir del Museo de Valladolid puede estudiarse bien como trataba los desnudos. Aquí está el *Cristo de la Luz*, bellísima imagen colocada antes en la iglesia de San Benito el Real, en la capilla a que dió nombre; el *Bautismo de Cristo*, uno de sus más notables relieves, que procede del Carmen Calzado, en donde la figura casi exenta de San Juan Bautista acusa una musculatura delicada y varonil a la vez, contrastando con el mayor desenfado que empleó en las de *Los dos Ladrones* Dimas y Gestas, del mismo modo que al sacar a escena los *Sayones* escarneciendo al Divino Maestro reproduce ingénuamente los tipos livianos, fuertes y groseros de los matones de su tiempo; y las Vírgenes, los Santos, cuantas imágenes sagradas produjo su cincel, todas están perfectamente construídas sin exageraciones de forma en las cabezas, en las manos y en su conjunto noble, alcanzando no sólo la belleza física ideal, sino un espíritu cristiano, un sentimiento de devoción propio de quien, como el Beato Angélico o nuestro Juan de Juanes, se preparaba religiosamente antes de comenzar a reproducir las facciones divinas.

Porque la belleza ultraterrena es la característica de toda su obra, así en la imagen de *Teresa de Jesús* hecha para el monasterio del Carmen Calzado,

como en la Virgen sosteniendo al Señor en su regazo, hermosa *Piedad* que se conserva en el Museo, y de cuyo asunto hizo otro grupo análogo para el convento de San Francisco, ignorándose hoy su paradero y el de la *Concepción* que en la misma iglesia había. Cuando en la penitencia de la Cruz le encargaron una *Virgen de las Angustias* — la *Quinta Angustia* que decían — bien debió conocer Gregorio Fernández la construída por Juan de Juní para la otra penitencial de este nombre, donde en sus altares se la rinde culto. Ardua empresa era competir con el gran escultor del siglo xvi; pero la crítica imparcial apartándose algún tanto de la opinión formada por la gran masa del público, aun reconociendo en ambas cualidades y bellezas de primer orden, se inclina a dar la primacía a la obra del siglo xvii. La acción de la figura está concebida de un modo distinto por ambos

escultores, sólo la cabeza elevando sus miradas al cielo en doloroso éxtasis, es igual al parecer en ambas obras; pero si las dos tienen la misma fuerza expresiva y dramática, hay tal vez un sello de más delicada belleza en la ejecutada por Fernández, siendo hermana gemela de la *Piedad* antes citada. También para la Cofradía de la Cruz hizo el Paso del *Descendimiento*, grande y movida composición de la que al principio hemos hablado, y en la misma igle-



GREGORIO FERNÁNDEZ

LOS DOS SAYONES

sia — próxima hoy a desaparecer — se guarda un bello *Cristo atado a la Columna* encuadrado en pintoresco marco de retablo churrigueresco. Otro hay también en la iglesia de San Nicolás, que se supone de Fernández, y uno más en el convento de Carmelitas de Avila.

De los grandes bajos-relieves, fragmentos de retablos destruidos, solo se conservan en el Museo el ya citado del *Bautismo*, y otro que representa a *Nuestra Señora dando el escapulario a San Simón Stok*, el primero de mérito tan superior, de cualidades tan completas y personales, que a su lado palidece y decae el segundo, en el cual se deja ver demasiado la mano de los auxiliares y discípulos que forzosamente había de emplear en los grandes y numerosos retablos encargados, no sólo de Valladolid sino de diversos puntos.

Consérvase en la iglesia de San Pablo una imagen de *Santo Domingo*, que como obra suya designan varios autores. Es hermosa la expresión del rostro vuelto hacia el Crucifijo levantado con su mano izquierda; pero tiene la figura mayor movimiento del que solía emplear en las imágenes sagradas. Además de adjudicársela Bosarte, lo expresa terminantemente quien escribía viviendo aún nuestro escultor (6), pues dice que «el Maestro fray Baltasar Navarrete adornó la capilla de nuestro Padre Santo Domingo, retablo y escultura artificada por *el famoso Gregorio Hernández y de las más primorosas que obró.*» En el libro Becerro de San Pablo, no mencionan el autor; pero se hace constar que la capilla de Santo Domingo está al lado de la Epístola en la Mayor: es una de las dos colaterales en la parte del crucero y su patronato recayó en los Torquemadas; si bien cuando después llegó a ser propiedad del convento, renovóla a su costa poniendo retablo y reja de hierro el año 1626. Esta fecha cae de lleno en la época de Gregorio Fernández.

Todas las esculturas de él conocidas están talladas en madera. ¿No labraría en otras

materias? Por excepción se le ha visto hacer figuras profanas decorativas el año 1605, vaciadas en yeso seguramente; mas no vuelve a encontrarse ningún otro caso análogo. Sus compañeros en la primera decena del siglo xvi ejecutan monumentos sepulcrales de alabastro, y a Fernández se elegía como tasador y perito de esas obras. Estimábasele, pues, como autoridad en la materia, aunque tal vez no se dedicara a ese género por entregarse de lleno, y de un modo absoluto, a la imaginaria religiosa.

¿Se inició con Gregorio Fernández la decadencia de la escultura castellana? Diversas opiniones se han emitido al analizar este punto, mas los hechos son evidentes y a ellos hay que atenerse. Nadie podrá decir en presencia de sus obras que sea un artista de la decadencia; pero decadentes fueron sus inmediatos sucesores; mejor dicho: no dejó descendencia. Sus discípulos, sus imitadores, carecieron de arte y de verdadero espíritu religioso: tomaron del maestro lo puramente externo y lo desvirtuaron hasta llegar a la producción comercial y amanerada de las *imágenes de vestir*. Tan pública fué, a raíz de su muerte, la diversidad entre unos y otros, que ya el año 1642 encargaba desde Madrid la Duquesa de Albuquerque al pintor Diego Valentín Díaz, le comprase una imagen de la *Concepción* a la viuda de Gregorio Fernández, pero que fuera hecha por éste y no por el oficial que dejó, porque *de unas a otras hay muy gran diferencia*. Manifestación espontánea, con la cual, dándola carácter de mayor generalidad, hay que convenir al cabo de dos largos siglos.

Gallego fué Gregorio Fernández; pero no escultor gallego, sino escultor vallisoletano; la cuna de la nacionalidad oficial y esa gloria nadie puede combatirla, sin embargo, el desarrollo artístico y la historia misma del *insigne escultor* hállase tan íntimamente ligada con Valladolid, que esta ciudad le considera también con justo título como hijo suyo y como uno de sus timbres más esclarecidos.

(6) Fray Gonzalo Arriaga: *Historia del Colegio de San Gregorio hasta el año 1634*. (Manuscrito).



MUSEO DE MUNICH

COFRE DE NOVIA, ESTILO ALEMÁN. SIGLO XIV

ECOS ARTISTICOS

EL X CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE EN ROMA. — En los días 16, 17, 18, 19, 20 y 21 del próximo mes de octubre se celebrará en Roma el X Congreso Internacional de Historia del Arte, en atención al voto emitido por el último Congreso, que se celebró en Munich en septiembre de 1909.

El que va a celebrarse en la Ciudad Eterna alcanzará una especial importancia, puesto que se ocupará de la Historia del Arte en sus relaciones internacionales, y más particularmente de la historia de las relaciones artísticas entre Italia y los demás países.

El Congreso, que tendrá el apoyo oficial del gobierno italiano, y cuyo presidente de honor es el rey Víctor Manuel, cuenta ya con numerosas adhesiones de los más caracterizados propagandistas de los estudios histórico-artísticos de todas las naciones del mundo. Las Universidades italianas y casi todas las extranjeras estarán representadas en él. En su primera reunión tratará el Congreso de determinar la posición que la Historia del Arte medioeval y moderno debe de tomar ante las reglas históricas; lo que significa establecer sus métodos, sus fines y los límites de su desarrollo.

En la misma reunión se tratará, también, del puesto que le pertenece a la Historia del Arte en las Universidades, en los Institutos superiores y politécnicos, en las Escuelas, en las Academias de Bellas Artes y en los Seminarios eclesiásticos, y se adoptarán los medios más oportunos y los métodos especiales más convenientes para alcanzar el fin apetecido.

En las reuniones sucesivas se tratará de las re-

laciones artístico-internacionales entre los diversos países, de problemas generales de método, y de los trabajos realizados por los que más cultivan estos estudios.

Las discusiones se dividirán en las siguientes secciones:

- 1.^a Historia del Arte paleo-cristiano y medioeval hasta fin del siglo xiv.
- 2.^a El siglo xv.
- 3.^a Historia del Arte desde el siglo xvi hasta nuestros días; y
- 4.^a Período histórico-artístico, disposiciones generales para las obras artísticas, investigaciones de técnica artística y organización del trabajo común.

El Comité general, de acuerdo con la Junta organizadora, designará dos ponentes de los temas de interés general para discutirlos en las reuniones generales.

En el Congreso se admitirán los siguientes idiomas: italiano, francés, español, inglés y alemán.

Como complemento del Congreso, tendrán efecto las siguientes Exposiciones: de reproducciones fotomecánicas, de uno o más colores, para ilustraciones de obras de historia artística; de ejemplares de periódicos italianos que tratan de investigaciones de historia artística; de publicaciones que no se pueden encontrar en el comercio (catálogos de colecciones privadas de ventas, homenajes, etc.), y de muestras de papeles especiales para obras de Historia del Arte.

El ministerio de Fomento enviará grandes medallas de oro para premios.

El congreso concederá a los bibliófilos que tomen parte en las tareas del mismo un diploma de honor. Los españoles que hasta ahora se han inscrito son los siguientes:

En la sección primera:

Don José Puig y Cadafalch, «Area geográfica de la Arquitectura lombarda a fines del siglo XI».

Don J. Gudiol, «Los muebles litúrgicos en España en el siglo XIII».

Don J. Pijoán, «La pintura románica en España, y sus relaciones con el Arte románico en los demás países; y

Don Vicente Lampérez Romea, «Las Escuelas hispano-árabes de Arquitectura».

En la sección segunda:

Don Luis Tramoyeres Blasco, «Manifestaciones del Arte español en los siglos XIV y XV en Sicilia y Nápoles».

Don Elías Tormo, «Relaciones del Arte flamenco con los pintores españoles del siglo XV».

Don Salvador Samper y Miquel, «La escuela catalana de Pintura a fines del siglo XV»; y

Don José Gestoso y Pérez, «Las últimas construcciones musulmanas en España».

Un programa definitivo y detallado será publicado en vísperas del Congreso, y se indicará en el mismo el máximo del tiempo que se concederá para el desarrollo de los temas, ya en las reuniones de las secciones, o en las sesiones en pleno.

Los congresistas disfrutarán especiales rebajas en los viajes por ferrocarril y por mar, en los museos, bibliotecas, etc., según se publicará oportunamente con el reglamento del Congreso.

Para toda clase de informes y noticias referentes a los alojamientos, los congresistas podrán dirigirse al activo secretario general del X Congreso de Historia del Arte, don Roberto Papini, Via Fabio Massimo, 60, Roma.

La Junta Directiva de la Academia Nacional Española de Bellas Artes prepara cordial acogida a los congresistas españoles, y sin duda alguna que los festejos, organizados bajo la dirección del ilustre presidente de la Real Academia, señor Benlliure, alcanzarán éxito extraordinario.



JULIO MOISÉS

CAMINO DE LA ERMITA

UN PINTOR NOVEL. — Natural de Tortosa es el joven artista don Julio Moisés, cuyas son las tres obras pictóricas que reproducimos, una de las cuales, *Camino de la ermita*, ha sido premiada con tercera medalla en la última Exposición Nacional de Arte, celebrada últimamente en Madrid. El señor Moisés, que ha residido durante mucho tiempo en Andalucía, ha cursado en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Cádiz, y de sus condiciones para el cultivo del arte a que se dedica, dicenlo bien a las claras las telas de que se ha hecho referencia, y que figuran, en reproducción, en estas páginas.

Se particularizan esos cuadros, por el carácter físico y moral de los tipos evocados con firmeza.

CONCURSO DE CARTELES. — El Sindicato hispano-argentino de turismo abre un primer concurso económico de carteles patrióticos, al que podrán concurrir los pintores y dibujantes españoles.

Se establecen cuatro premios: uno de 3.000 pesetas, otro de 1.000 y dos de 500, premios que han sido donados generosamente para este fin por el señor conde de Artal y se adjudicaran por el jurado que designe el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

El tema es el siguiente: «¿En qué forma ha de recibir la madre patria a una peregrinación cívica de sus hijos ausentes?»

Los carteles premiados, que pasarán a ser pro-

iedad del Sindicato hispano-argentino, han de servir para anunciar los viajes colectivos a España, que, con la base de una estricta cooperación y mutualidad, han de realizarse semestralmente, partiendo las expediciones de los puertos de Buenos Aires, Montevideo, Veracruz y la Habana.

Los originales deberán presentarse sin firma, con un lema y acompañados de un sobre cerrado que contenga el nombre del autor. Se recibirán originales hasta el 31 de octubre, a las doce de la noche, en la secretaría del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

—

JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL. — En la última sesión celebrada por esta Junta fué leída la Real orden en que se le atribuye definitivamente el local que viene ocupando en el Museo Arqueológico Nacional, y una comunicación del Ayuntamiento de Caspe en que le piden noticias de retratos de los célebres compromisarios, quedando acordado que los señores Tormo,



JULIO MOISÉS

EL SANTERO

Menéndez Pidal y Velasco informen sobre el particular, para contestar a la referida comunicación.

Se hizo constar en acta la satisfacción de la Junta por la otorgación del premio Martorell al ilustre miembro de la misma señor Marqués de Cerralbo, por su admirable trabajo arqueológico.

El señor D. Pablo Bosch manifestó que se han dirigido a él los señores que componen el Comité Van-Eyck, requiriéndole para que inicie en España

la suscripción para el monumento a los hermanos Van-Eyck, que se elevará con ocasión de la Exposición Universal que ha de celebrarse en Gante el próximo año

En dicho monumento se esculpirán las armas de todas las naciones que contribuyan a su erección. Y allá desean que las de España figuren entre ellas, no sólo por el cariño que a nuestra nación profesan, sino por la soberanía que allí hemos ejercido durante tantos años. Una de las condiciones es que los que se suscriban por 100 francos tendrán derecho, mediante el pago de 25 francos más, a una medalla de plata conmemorativa del monumento.

Y como no habrá más medallas que las que los suscriptores pidan, y se romperá luego el molde, la Junta acordó suscribirse por los 100 francos y suscribir otros 25 para la adquisición de una de dichas medallas, que conservará en honor de los grandes retratistas hermanos Van-Eyck. También acordó la Junta que en el Comité español que con este motivo se organiza, que em-

pezará sus tareas en octubre, presidido por el conde de Romanones, y del que forman parte el duque de Alba, los pintores Villegas y Ferrant, los críticos de arte señores Doménech y Alcántara y otras ilustres personalidades, representen a la Junta de Iconografía los señores D. Elías Tormo, D. Pablo Bosch y D. Félix Boix.

El secretario, señor Pérez de Guzmán, inició luego la idea, aprobada por todos con entusiasmo, de celebrar para el próximo año, del 2 de mayo al 15 de junio, una Exposición de retratos selectos de españoles y de flores cultivadas en las distintas regiones de España. Y se acordó el nombramiento de una Comisión, que recabará del ministerio de

Instrucción pública y del Ayuntamiento de Madrid los recursos necesarios para llevar a cabo la idea.

BIBLIOGRAFÍA

I disegni del Museo Civico di Pavia. Collezione Malaspina. Renato Sòriga. 100 tavole riproducenti a colori i più notevoli disegni della raccolta pavese. Alfieri & Lacroix. Milano.

De entre los trescientos dibujos de que consta la colección que al expresado museo legó el mar-

qués D. Luis Malaspina di Sannazzaro, fallecido en 1835, han sido elegidos cien de ellos que son los que, reproducidos, integran este tomito de simpática presentación.

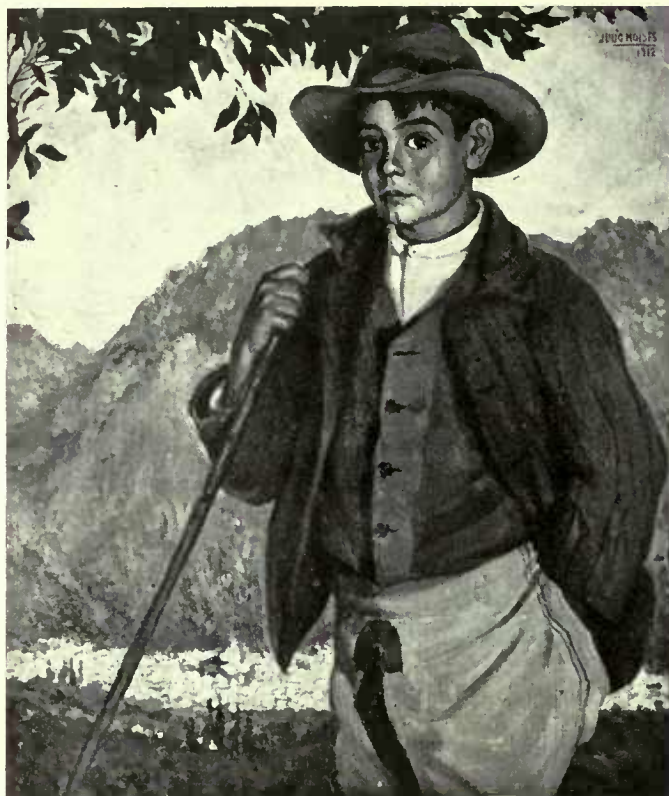
Por escuelas aparecen clasificados en la siguiente forma: veneciana, 8; ferraresa, 1; boloñesa, 9; parmense, 12; lombarda, 3; genovesa, 8; toscana, 4; romana, 14; napolitana, 5; alemana, 12; francesa, 8; y flamenca, 14.

Nos permitiremos señalar, especialmente, la mayoría de los dibujos de autores alemanes, y,

además, el de Stefano della Bella (1610-1664); *Paesaggio con barconi*; el de Raimundo Le Fage, *Il serpente di bronzo*; el de José Ribera (?) *Il martirio de S. Bartolomeo*, etc.

Un conciso prefacio de don Renato Sòriga, conservador del Museo cívico de Pavia, precede a las reproducciones, y en él advierte que la publicación obedece al deseo de dar a conocer los mejores ejemplares de la colección, y a obtener la comprobación de las atribuciones, propagando el conocimiento de tales dibujos.

En cuanto a las condiciones de estampación y reproducción de las obras a que se ha aludido, nada dejan que desear.



JULIO MOISÉS

EL PASTOR



EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO. GRANADA

SALÓN DE INGRESO

EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO. GRANADA

LA Real Academia de Bellas Artes de Granada, recientemente elevada a la categoría de primera clase, como las provinciales de Barcelona, Sevilla, Valencia y Valladolid, ha contribuido este año al esplendor de las tradicionales fiestas del Santísimo Corpus Christi y feria granadina, organizando, por iniciativa de su ilustre presidente, el ex-senador y catedrático D. José Manuel Segura, una Exposición de Arte histórico, patrocinada por el Ayuntamiento y celebrada con brillantísimo éxito en el edificio que para museo construyó expresamente, hace dos años, en su Carmen de los Mártires de la Alhambra, el opulento propietario belga Mr. Hubert Meersman, quien galantemente lo puso a disposición de la Academia. Del soberbio aspecto que han presentado al

público las salas de la Exposición, dan alguna idea las reproducciones en grabado que acompañan estas líneas, en las que sólo nos ocuparemos de lo más culminante de aquella y que más ha llamado la atención de los visitantes. Prevenía el buen ánimo de éstos, el artístico efecto de la escalinata de acceso, flanqueada por columnas árabes y ánforas mudejares, con hermosas plantas y flores. Traspasada la puerta de entrada, halagaba la vista el conjunto del primer salón, cubierto por hermosos tapices del siglo XVI, con escenas del Antiguo Testamento, pertenecientes al Sacro Monte, y otros del siglo XVII, tejidos en Bruselas sobre cartones de Rubens, que reproducen pasajes de la vida de Constantino, propiedad de la Hermandad de San Nicolás. Dos hermosas esculturas de tamaño natu-



EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO. GRANADA

ÁNGULO DERECHO DEL SALÓN PRINCIPAL



EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO. GRANADA

RINCÓN IZQUIERDO DEL SALÓN PRINCIPAL

ral, representando a *San Diego de Alcalá* y *San Pedro Alcántara*, respectivamente, parecían dar la bienvenida a los visitantes, admirándose en ellas los primores realistas de la escuela granadina a que pertenecen, realizados por inefable unción religiosa.

En unas vitrinas, que seguían a dichas dos estatuas de la iglesia de San Antón, se han expuesto

restos árabes y romanos del Museo Arqueológico provincial, y de particulares, procedentes, en su mayoría, de Medina-Elvira, antigua ciudad confundida con Iliberis, próxima a Granada y destruida en el siglo XI por un incendio; siendo de notar entre ellos una lámpara y un candelabro de bronce y varias vasijas de arcilla vidriada con figuras de animales, consideradas como las más antiguas en su clase que de los siglos IX

y X se conservan en España. Pero lo más antiguo de la Exposición, perteneciente a lejanísima época prehistórica, es la famosa diadema de oro nativo hallada por unos mineros, hace medio siglo, en una profunda

caverna cercana a Albuñol, llamada la *Cueva de los Murciélagos* (1), sobre el cráneo de una momia que vestía corta túnica de esparto, y rodeada de otras con igual indumentaria, que tenían alrededor armas de piedra y otros utensilios, sin vestigio alguno de metal, excepto dicha diadema, que parece labrada a golpes de piedra, y que el propietario

señor Urizar, regaló después de varios años, al Colegio Noviciado de la Compañía de Jesús, de la Cartuja de Granada; cuyos Padres la han presentado en la Exposición con otras tres ricas obras: un lienzo del Greco; una casulla usada por San Francisco de Borja, que se cree bordada por su hermana la Santa Duquesa de Villahermosa, y seis vigas de una mezquita de Ceuta, decoradas con adornos e inscripciones en talla del más puro estilo

granadino del siglo XIII. Entre las restantes obras expuestas en el salón de ingresos, sobresalían unas esculturas de tamaño natural,



EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO. GRANADA. DETALLE DEL SALÓN PRINCIPAL, CON LOS BUSTOS DEL «ECCE HOMO» Y LA «DOLOROSA», POR J. MORA, LA CASULLA DE SAN FRANCISCO DE BORJA, Y LA «PURÍSIMA» DE CANO

(1) *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*, por don Manuel de Góngora, 1868, pág. 29.



ECCE HOMO, POR J. MORA

estofadas, del siglo XVI, del convento de la Piedad, que representan la *Virgen del Rosario* y la *Anunciación*; dos grupos, en barro policromo, de Risueño, y una cabeza de *San Pedro*, del convento de Capuchinos; una litera del siglo XVII; un reloj estilo Imperio, del señor Arroyo Pineda; una *Purísima*, de Mora; un paño colgadura, de terciopelo azul, del colegio de Santiago, con las armas de



DIADEMA PREHISTÓRICA
HALLADA EN LA CUEVA DE LOS MURCIÉLAGOS

esta casa y el escudo de España bordados en plata y sedas a gran realce; varios cuadros, libros, armas y dibujos, más una baraja completa del año 1551, de don Narciso Romo; y una urnacineraria romana, labrada en ágata, de forma circular, hallada en las cercanías de Brácana, juntamente con pequeños objetos de adorno de aquella época, conservados por el Conde de Gua-



FUENTE Y VASIJAS VIDRIADAS. SIGLO X

diana, propietario de tan interesante objeto. Enfrente del mismo llamaba la atención un Calvario de hierro repujado y pintado, con anverso y reverso, remate de artística verja del siglo XVI, perteneciente al Museo arqueológico provincial, lo propio que una ballesta árabe con incrustaciones primorosas.

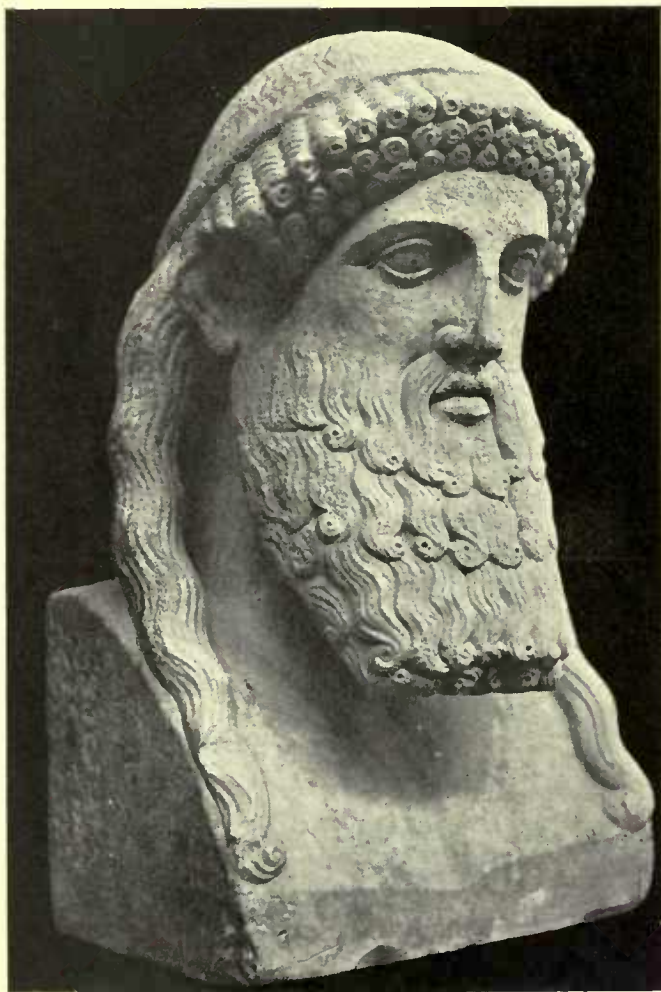
El salón principal sorprendía por su tamaño y magnificencia. Tiene treinta metros de longitud por diez de ancho, y aparecía dividido a lo largo por una serie de vitrinas, papeleras, asientos y pedestales con estatuas, entre las que sobresalía la de *San Juan Capistrano* con su roja banderola, grandiosa escultura de alguno de los buenos discípulos de Alonso Cano, perteneciente al Museo diocesano.

Sin embargo, lo más atractivo de dicha gran sala segunda, ha sido el artístico trofeo de la cabecera de la misma, en el que se agrupaban las más escogidas obras de la Exposición. Servíanle de fondo dos bellos tapices del señor Herrasti, coronándolos, a modo de dosel, rico paño de terciopelo rojo con el escudo imperial de la Universidad granadina, a la que pertenece, bordado en sedas y oro entre las columnas de Hércu-

les y unas granadas en las esquinas. Bajo dicho paño se alzaba severa gradería cubierta de damasco encarnado, sirviéndole de escudo el Pendón de Castilla que se tremola ante la tumba de los Reyes Católicos y en el balcón principal del Ayuntamiento todos los aniversarios de la Reconquista de Granada. En dicha grada, y en dos pedestales próximos, se han admirado las obras escultóricas indubi-

tadas de Alonso Cano, con otras joyas artísticas inestimables.

Son aquellas, la preciosa estatuilla policroma de la *Virgen de Belén* que el insigne Racionero hizo en 1664 para el facistol del coro de la Catedral, y que los canónigos, hallándola aún más bella que lo *Purísima* hecha con el mismo destino y conservada luego en la Sacristía, la guardaron, temerosos de perderla, en el tesoro de la basílica. Síguele la admirable cabeza



BUSTO GRIEGO

de *San Pablo*, tan bien esculpida como pintada por Alonso Cano, que parece viva por su perfección y realismo sorprendentes; cualidades que también resaltan en los estupendos bustos de Adán y Eva. Son de tamaño colosal, y así es su belleza. Fueron tallados por Cano en madera de pino, y no en corcho como erróneamente han divul-



VIRGEN DE MONTSERRAT

gado muchas guías extranjeras, siendo pintados después de la muerte del maestro por un discípulo suyo, y colocados en unas hornacinas circulares del arco toral de la Catedral; de donde, por primera vez, se han bajado para figurar en la Exposición, constituyendo uno de los principales atractivos de ella; cuyo primer número del catálogo y de interés para los visitantes ha sido, no obstante, otra obra: el famoso Tríptico de esmaltes, del Museo provincial a cargo de la Academia, llamado, con poco fundamento, del Gran Capitán; pues sólo consta que procede del exconvento de San Jerónimo, sin figurar en los primitivos inventarios del mismo, ni entre las donaciones de la esposa de aquel héroe, duquesa de Sesa, a dicha iglesia de su patronato. Forman esta rica alhaja seis primorosos y admirablemente conservados esmaltes de Limoges, atribuidos a alguno de los más expertos artífices de la dilatada familia limosín en el siglo xvi, y representan: el mayor del centro, al Señor crucificado entre los dos ladrones, en el momento de la lanzada de Longinos; el de la derecha inferior, a la Virgen con el Señor en los brazos, y el de la izquierda, la

calle de la Amargura, figurándose en las tres placas superiores el Juicio final con la resurrección de los muertos en el centro, y la entrada de los justos en la Gloria y de los reprobos en el Infierno, a los lados. El tamaño, perfección del dibujo y composición de las seis placas, su hermoso colorido sin defecto alguno de fusión del esmalte y su conservación admirable, hacen de este Tríptico el más bello ejemplar de su clase, y así está considerado por cuantas personas inteligentes en esmaltes y conocedoras de los mejores que existen en todos los Museos, iglesias y colecciones particulares del mundo, lo han visto.

Completaban el artístico trofeo del fondo del salón principal, una cabeza de *San Juan Bautista*, de autor anónimo, y realismo admi-



SAN ANTONIO ABAD

nable, colocada en bandeja de plata repujada; el escudo de Granada, curioso bordado de gran realce, hecho el año 1493; las mazas de la ciudad labradas en plata el 1619; un cuadro del siglo xvi, bordado en sedas, con la Virgen, perteneciente al Ayuntamiento, la mencionada casulla de San Francisco Borja; otra del venerable fundador del Sacro Monte, D. Pedro de Castro, de tisú con las armas de este gran arzobispo; y dos capas y una dalmática de los maravillosos ternos rojo, verde y negro de la Catedral, bordados al romano con imaginería punteada de oro por Juan Villalón, en los años 1584 al 87 el rojo; por Pedro de Leguiramo y Juan García de Fuentes, del 1552 al 57, el de terciopelo verde altibajo de estilo mudejar, y a fines del siglo xvi el negro, tal vez también por Villalón. Destacábanse tan hermosos ejemplares de ornamentos religiosos sobre ricas tallas de nogal de cuatro hojas de puertas del Cuarto Real, de los señores Dávila, y un soberbio armario del siglo xvii, encima del que aparecían un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, esculpidos y pintados por José de Mora.

Además de las mencionadas obras escultóricas de Alonso Cano, han figurado en la Exposición otras cuatro pictóricas del mismo, igualmente indubitadas, como son: la hermo-

sa *Purísima*, procedente del exconvento de San Diego de Granada, citada por Palomino como el mejor cuadro de este gran artista, propiedad hoy del Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza, D. Luis Andrada; la *Virgen del Rosario*, propia de la Cu-

ria eclesiástica, y los dos cuadros del Museo provincial con *San Bernardino de Siena* y *San Juan Capistrano*, uno, y *Santa Clara* y *San Luis, obispo de Tolosa*, el otro; bustos admirables de hermoso colorido y elegante factura artística.

De los discípulos del Racionero, constan en el Catálogo de esta Exposición: dos lienzos, de la Catedral, pintados por Pedro de Moya, que representan la *Aparición de la Virgen a San Julián obispo*, y la *Sagrada Familia*, notándose en este último la influencia del estilo de Vandick, de quién también fué discípulo Moya; una *Coronación de la Virgen*, por José Risueño, del convento de Agustinas; *Santa María Magdalena de Paxis*, de la Colegiata, y

una Virgen, de don Pedro Atanasio Bocanegra; un Niño Jesús, firmado por J. Cieza, y varios cuadros más de escuela granadina muy recomendables, como un gran Cristo, de la iglesia de la Magdalena, y otro muy parecido al anterior, de D. Nicolás Marín; una Virgen con el Niño, de la Capilla de



STA. GERTRUDIS, ESCULTURA ATRIBUÍDA A P. DE MENA

Reyes Católicos, más un San Ildefonso, atribuido por muchos inteligentes al mismo Cano; y otros varios lienzos de menor importancia.

Del escultor José de Mora, cuyas obras compiten en realismo e inspiración con las de su maestro Cano, se han visto en la Exposición, a más de las dos medias figuras del *Ecce Homo* y *Dolorosa* antes citadas, otras dos cabezas del mismo asunto, admirablemente talladas y pintadas, encerradas en características urnas del siglo xvii, con adornos de talla dorada e incrustaciones de marfil y concha, propiedad del convento de Agustinas, de Granada. También se atribuye a Mora una *Purísima*, del señor Burgos, cuyo ropaje tiene grande analogía con la talla del hábito de San Bruno de la Cartuja, obra del mismo insigne escultor. De un condiscípulo de éste, también famoso y émulo de su maestro Cano, Pedro de Mena, parecen ser un admirable *San Francisco de Asís*, del convento de Capuchinas, otro cuatro

veces mayor, de las monjas del Angel, y una lindísima estatuíta de *Santa Gertrudis*, propiedad de D. Antonio García Segura.

Del mismo tamaño que ésta, pero más antigua, es otra hermosa escultura anónima representativa de *San Antonio Abad*, y de

dicho convento de las Capuchinas, que ha expuesto, además, una preciosa *Asunción*, un *Nazareno*, un *San Juan de Dios orante*, una *Virgen del Pilar* en marfil, y los dos citados grupos, en barro, de la *Virgen amamantando*

al Niño Jesús, con *San Juan Bautista*, y *San José con el Niño en brazos*, atribuidos a Risueño, en la sala primera de ingreso, más el busto de *San Pedro* de la misma, perteneciente a la escuela escultórica castellana.

De esta región procede, sin duda, un magnífico *Crucifijo*, en talla, de D. Manuel Bermúdez, y de escuela granadina una *Santa Clara*, de las Capuchinas; y dos *Purísimas*, una de la Universidad y otra de D. Pedro Arroyo, de quien son las papeleras del Renacimiento, sobre las que aquellas imágenes estaban, como una Virgen de marfil de la vitrina central del segundo salón.

Del siglo xviii son: un *San José sentado en silla de la época*, con el Niño Jesús dormido en su regazo, dentro de fastuosa urna barroca coro-

nada por San Miguel y varios angelitos, propiedad de D.^a Rosa Collado de Montes; y un *San Rafael* y un *San Juan de Dios*, del académico D. Eloy Señan.

Murillo ha estado representado por una de sus más bellas Vírgenes con el Niño Jesús,



SAN FRANCISCO DE ASÍS

ESCULTURA ATRIBUÍDA
A PEDRO DE MENA

de la segunda época de ese maestro, pintura propiedad del catedrático D. José Martos, y un *Buen Pastor Niño*, pintado en tabla, que fué puertecita del Sagrario del retablo trazado por Cano para el altar mayor de la iglesia del Angel de Granada, obra citada por Palomino en la página 422 del tomo 2.º de su libro, y por Ceán Bermúdez en el tomo 2.º, página 63 de su Diccionario, y propiedad hoy del académico granadino señor Conde de los Infantes.

De Meneses, discípulo de Murillo, ha habido un lienzo, firmado, con un busto de la *Purísima rodeado de ángeles*; y de buena escuela sevillana se han exhibido varios cuadros, sobresaliendo uno de gran tamaño, muy elogiado por el difunto crítico y pintor don Aureliano Beruete, que representa *La Circuncisión*, propiedad del académico y exdiplomático D. Emilio Moreno Rosales.

Tres San Franciscos, del Greco, han figurado en esta Exposición: el ya citado de los PP. Jesuitas, que una crítica exigente calificaría más bien como buena copia o repetición del que como propiedad de don Segismundo Moret Quintana, publica Calvert en su libro

acerca del pintor toledano; otro de la primera época del maestro, propio de D. Agustín Caro Riaño, muy parecido al que en dicha obra aparece en la lámina 45; y el tercero de la última manera del autor, cuya firma lleva y pertenece a D. Ramón Barrecheguren.

La iglesia de la Colegiata ha presentado un rico frontal de terciopelo rojo bordado,

con aplicaciones de seda y oro, de estilo Renacimiento; otro blanco bordado en sedas, plata y oro con imaginería, del siglo xvii; un buen relieve del *Ecce Homo* en talla policroma de fines del siglo xvi, y, por último, un lindo cuadro, original de Sassoferrato, representativo de la *Virgen con el Niño Jesús dormido en sus brazos*.

De Ribera, han expuesto, los señores Ocete, un buen cuadro con la figura de *San Pedro*; apareciendo en una visión de este mismo santo, lienzo propiedad de la señora viuda de Horques, bastantes caracteres del estilo del Tintoretto; como la escuela veneciana se refleja en un bello óleo, de asunto mitológico, propiedad del presidente de esta Real Academia Sr. Segura, y la escuela



VIRGEN DE MARFIL

de Rubens en dos tablas del Sr. González Sevilla, y la del Ticiano, en una *Dolorosa* del señor Moreno Rosales.

Dando un salto atrás en el orden cronológico o de antigüedad de las obras reseñadas, mencionaremos, ahora, los cuadros más antiguos de la Exposición. Es el primero una pequeña tabla con la *Virgen y unos ángeles*, en fondo dorado, que parece una pintura italiana del siglo XIV al XV, habiendo pertenecido a la duquesa de Sesa,



VENUS, ADONIS Y CUPIDO. PORCELANA POLICROMA DEL RETIRO, PROPIEDAD DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

que la donó al convento de la Piedad por ella fundado, donde en el día se guarda.

Del Colegio de Padres Escolapios es propiedad otra tabla gótica, de gran tamaño, con el *Descendimiento*, expuesta en la sala primera; y de Doña Mercedes de Góngora, es otra de la *Crucifixión*, de carácter más indígena.

De algún primitivo pintor español es, sin duda, el Tríptico del *Descendimiento*, del Museo diocesano (procedente de la iglesia parroquial de

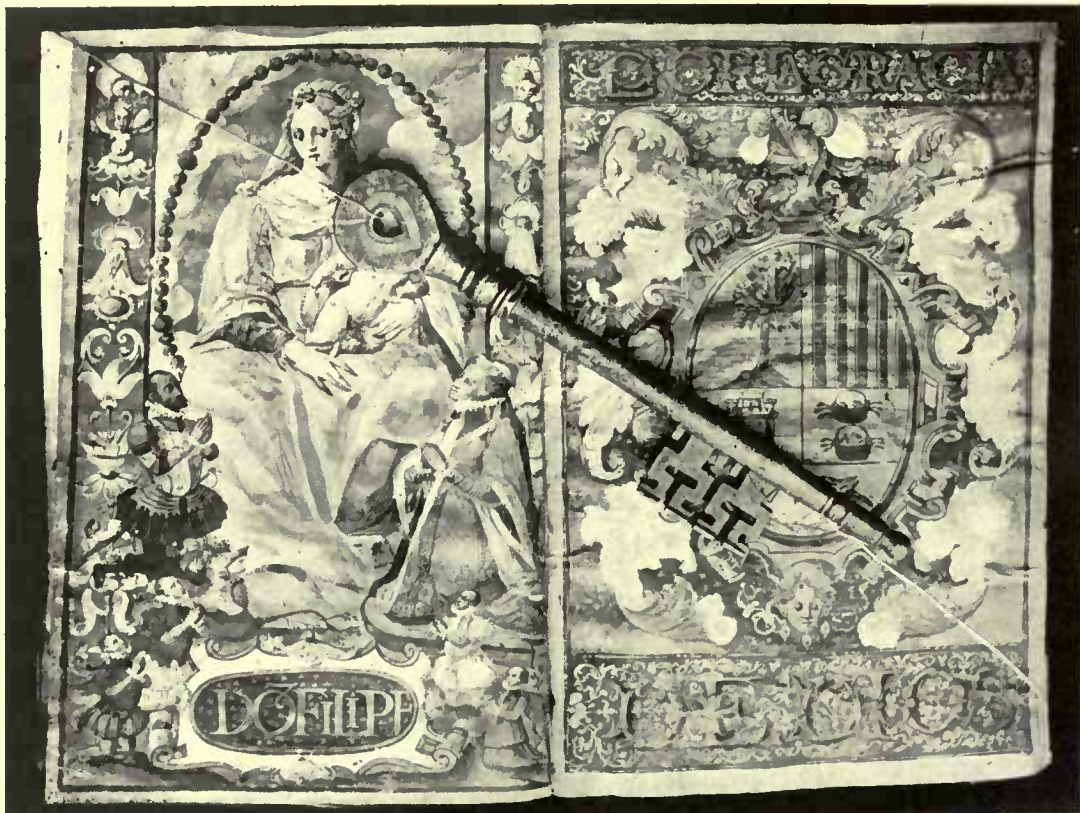


DOS PÁGINAS DE LA HISTORIA NATURAL DE ALBERTO MAGNO

San Ildefonso, como dos interesantes tablas de la *Coronación de espinas* y de *Jesús atado a la columna*, fechadas en 1494 y propias de D.^a Maravillas Barraute; siendo algo más modernas otra del *Descendimiento*, propiedad del señor Andrada, y una de estilo valenciano con *San Ildefonso recibiendo la casulla de la Virgen*, perteneciente a D. Francisco Echevarría.

Una bella e interesante tabla, bastante parecida en su composición y pliegado de

público docto y profano la lindísima tabla del Sacro Monte representativa de la *Virgen de la Rosa con el Niño Jesús* en fondo de paisaje, descubierta hace varios años por el señor Gómez Moreno y Martínez, y casi desconocida por los competentes hasta ahora, y atribuida, con grandes probabilidades de acierto, a Gerardo David, como ha demostrado, en concienzudo trabajo crítico, el académico señor Conde de las Infantas.



LLAVE DE LA ALHAMBRA Y LIBRO GENEALÓGICO

paños a una Virgen del Museo de los Oficios, de Florencia, y otras análogas atribuidas erróneamente a Hans Memling, es la de la Capilla Real que representa a la *Virgen con el Niño*, en un trono, y con dos ángeles adorándoles, cuyos rasgos característicos acusan la mano de Thierry Bouts, habiendo sido una de las obras más admiradas en la Exposición por los inteligentes en pintura.

Igualmente ha atraído las miradas del

En opinión de éste es de Quintín Metsys, otra tabla interesantísima que representa a *San Jerónimo*, y es propia del citado señor Andrada.

Figura, por último, entre los cuadros más antiguos de la Exposición, una pequeña tabla con la *Virgen rodeada de ángeles*, firmada en 1590 por Pacheco, el suegro y maestro de Velázquez, perteneciendo tan interesante obra a la Catedral, como otra más pequeñita

con una cabeza de Virgen, de estilo flamenco.

Entre las muchas curiosidades de la Exposición, son de citar dos presentadas por el mencionado académico señor Conde de las Infantas. Es una, la interesante escultura en mármol del siglo xv, que representa a la *Virgen de Montserrat con el Niño Jesús en brazos*, ostentando corona y cruz de oro y esmeraldas, sirviéndoles de fondo una reproducción simplificada de la famosa sierra,

gran primor y conocimiento técnico del arte escultórico.

El otro aludido objeto es una llave auténtica de la puerta principal de la Alhambra, que la familia Infantas guarda como curiosidad histórica y testimonio de su esclarecido linaje. Según consta en documentos del archivo de dicho señor Conde, uno de sus ascendientes, D. Gaspar Varona y Zapata, teniente de la fortaleza, la recibió



CÁLICES GÓTICOS

con detalles prolijos, cuya contemplación es de sumo entretenimiento, por el gusto artístico con que están esculpidos, viéndose en los numerosos senderos que serpean la montaña, variadas y diminutas figuras de peregrinos y viajeros que suben hacia el santuario, que aparece en el centro, como los pastores que guardan el ganado que pasta en el bosque, y los monjes de las ermitas situadas en las crestas de la sierra; todo hecho con

del Alcaide Conde de Tendilla, transmitiéndose a sus sucesores que heredaron aquel honroso cargo, con igual ceremonial que el don Gaspar la recibiera, o sea, puestos ante la puerta principal de la Alhambra, que se supone sería la de la torre de Siete Suelos, considerada, a raíz de la Reconquista, como la entrada principal de la fortaleza, por la que Boabdil salió al abandonar sus alcázares, y que, después, fué clausurada, volándola los

franceses en el siglo XIX, y recientemente descombrada y puesta en condiciones de posible reconstitución por el académico D. Modesto Cendoya, arquitecto de la Comisión conservadora de la Alhambra. La llave expuesta es, pues, una curiosidad histórica y arqueológica interesantísima, siendo de igual traza y dibujo que la esculpida sobre la puerta principal de la torre de Justicia.

Otra obra curiosisísima es la presentada por el señor cura de Pulianas, hallada al proceder a la reconstrucción de la iglesia de dicho pueblo, a cuyo fin se destina el producto de su venta, habiendo ya ofrecido por ella crecidas sumas varios competentes anticuarios. Consiste en dos piezas unidas de imaginería hecha en pintura y bordado en seda blanca sobrepuesta en terciopelo rojo, reproduciendo el *Lavatorio* y

la *Cena del Señor*, con numerosas figuras en artísticas agrupaciones. Parece trabajo del siglo XVI, hecho para servir de cubiertas de un gran libro de coro.

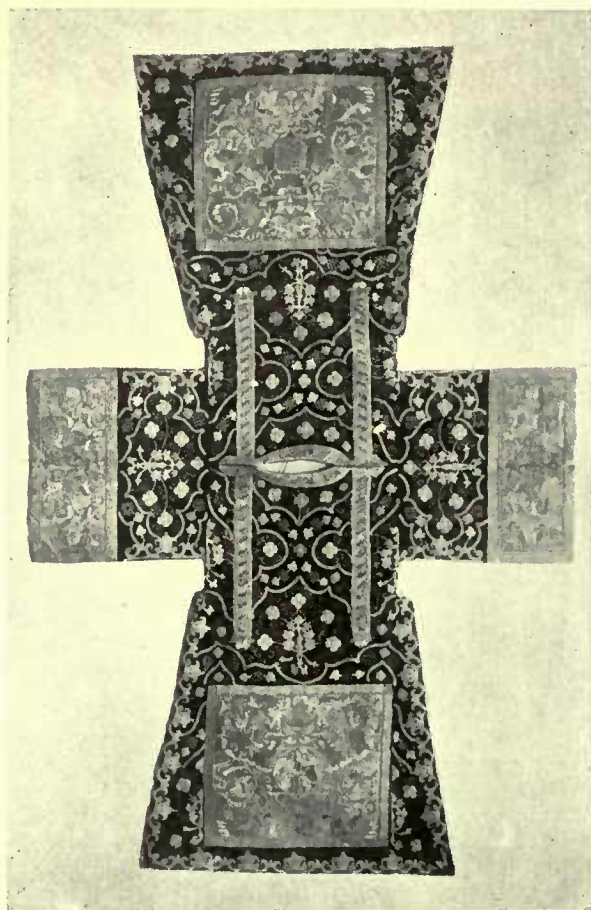
* *

Gran ornato y suntuosidad han prestado a la Exposición los tapices en la misma presentados, descollando en la sala primera los más antiguos de aquélla ya citados, propiedad del Sacro Monte, cuyas composiciones y

colorido recuerdan los famosos de los *Hechos de los Apóstoles*, del Vaticano y del Palacio Real de Madrid; y en el salón principal los cuatro primorosos de D. Isidoro Pérez de Herrasti, que parecen ser de los tejidos por Coenot en Bruselas, por los años de 1650 al 90, para el marqués de Herzelles y repre-

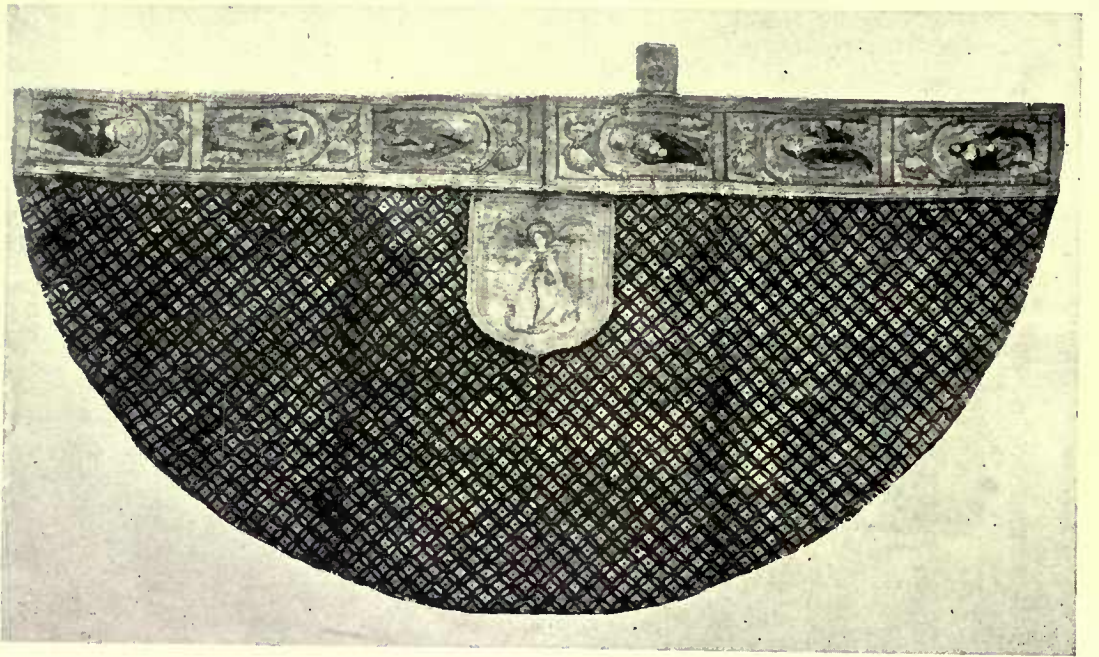
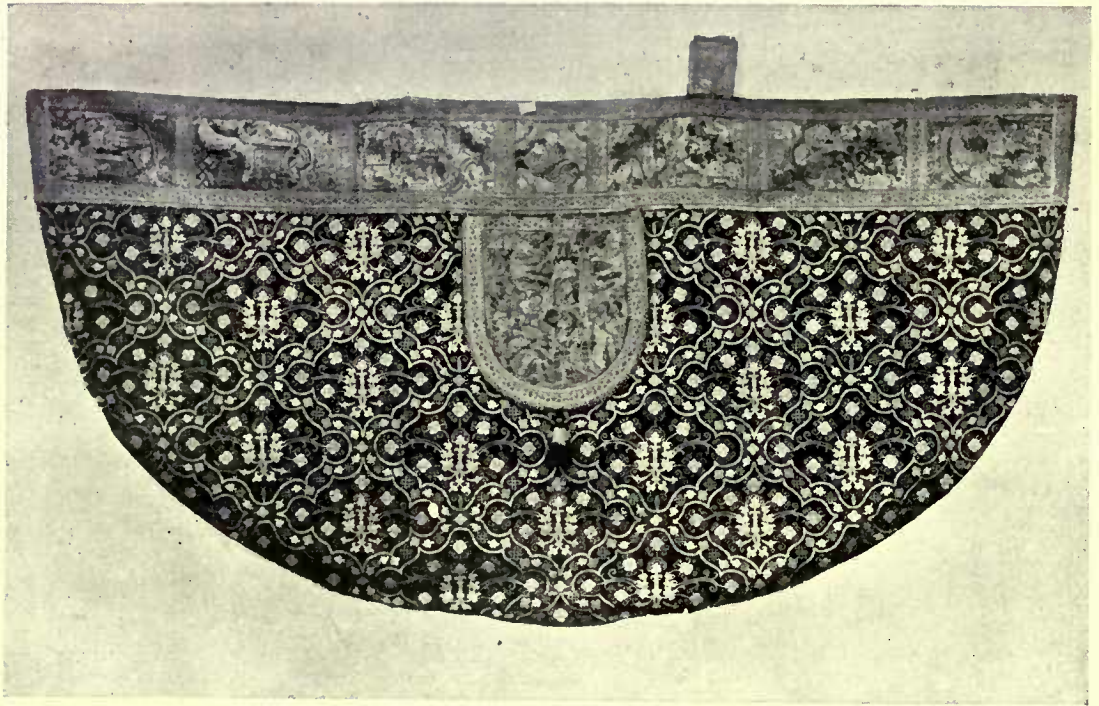
sentan escenas de la *Historia de Diana* y de las *Metamorfosis de Ovidio*.

En la sala tercera, ocupada con obras y objetos de arte de Mr. Meersman, atraía las miradas de todos los visitantes el gran tapiz del testero principal que representa la *Coronación de Salomón*. Tan hermosa pieza de tapicería mide nueve metros de largo por cuatro de alto, y fué tejida en Bruselas por el célebre Pedro Van den Hecke, el año 1730, sobre un dibujo cartón de Lebrun. En la misma sala tercera, cupo admirar seis



DALMÁTICA NEGRA BORDADA. SIGLO XVI

tapices flamencos del siglo XVI, con escenas de la *Historia de David y Bethsabée*, y cuatro de estilo del Renacimiento con *Pasajes de la guerra de Coriolano*; y en la sala cuarta, ocupada también por el propietario del edificio, se veían otros seis tapices de Bruselas, con asuntos infantiles en fondos de los jardines de Versalles. En dicha sala tercera llamaba la atención un gran busto en bronce de Julio César, propiedad del académico honorario señor Duque de Pedro Galatino.



CAPA ROJA Y CAPA VERDE
CON BORDADOS. SIGLO XVI



TRÍPTICO DE ESMALTES



VIRGEN DE LA ROSA
TABLA, POR GERARDO DAVID



SAN FRANCISCO DE ASÍS, POR EL GRECO



LA VIRGEN CON EL NIÑO
DORMIDO, POR SASSOFERRATO



VIRGEN CON EL NIÑO, POR MURILLO



De orfebrería ha habido hermosas muestras, comenzando por las joyas árabes del Museo Arqueológico y otras análogas que se hallaron en Bentarique hace años, siguiendo con los hermosos cálices de la Catedral y de la señora Marquesa de Tavares, y concluyendo con un rico marco de filigrana de oro, estilo Luis XVI, del señor Fajardo. Una alhaja interesante es el medallón de cristal de roca, con un grabado que representa a *Moisés recibiendo las Tablas de la Ley*, propiedad del académico señor Martínez Victoria.

Varias parejas de tibores antiguos japoneses han llamado la atención de los visitantes, en la instalación de Mr. Meersman y en el salón principal, sobresaliendo en éste dos con adornos y figuras en relieve



ALONSO CANO

LA PURÍSIMA

del señor Rosales Pavia, expositor también de cuadros, libros y abanicos. Asimismo se han expuesto porcelanas lindísimas, como el grupo policromo de *Venus, Adonis y Cupido*, de la fábrica del Retiro, propio de esta Real Academia; blondas y encajes bellísimos de la señora Marquesa de Santa Casilda, a la que

también pertenecen dos vasos etruscos y otras bellas obras diversas; y abanicos preciosísimos de D.^a Pía Heredia de Ambel, de concha y oro estilo Luis XIV, de D.^a Mercedes Pulgar, del siglo xvii, y de la señora Marquesa de Casa Tavares, de marfil del siglo xviii.

Dos magníficos jarrones de cristal roca, del señor Conde de los Infantes, y procedentes de la extinguida fábrica de La Granja, han sido los mejores ejemplares expuestos de esta industria artística, siguiéndoles la rica colección de cristalería tallada y dorada de Bohemia, del señor Meersman, y otras piezas antiguas venecianas, como una linda concha de D.^a Angeles López Marín, más dos jofainas de vidrio antiquísimo del Sacro Monte, y una jarrita verde, con cuatro asas, del señor Pérez del

Pulgar, y otra mayor de la señora Marquesa de Santa Casilda.

Interesante ha sido también la sección bibliográfica de la Exposición, sobresaliendo entre los manuscritos uno de 471 páginas, escrito por San Juan de la Cruz con varias obras suyas, perteneciente al Sacro Monte, como



PEDRO DE MOYA

SAGRADA FAMILIA, DE LA CATEDRAL DE GRANADA

otros siete curiosos códices y diez y seis obras incunables. D.^a Dolores Blacke, viuda de Tomás Estruch, ha presentado un incunable de la *Instituta* y dos ricos ejemplares del *Teatrum Orbis terrarum* e *Historiæ oculis geographicæ*, por Abraham Ortelius; D. José Bueno Pardo, la *Stirpium historia* de Dodoneo; el Colegio de Escolapios un *Koran* manuscrito hallado en el Albaicín, y otros libros curiosísimos; y la Biblioteca Universitaria, el incunable de 1493, *Registrum huius operis*, impreso en Nuremberg, por Antonio Koberger, y el magnífico códice miniado con la *Historia Natural* de Alberto Magno, escrito en bajo alemán con caracteres góticos e ilustrado con primorosas láminas en oro y colores que reproducen animales y plantas e interesantes escenas de gran realismo y valor para el estudio indumentario del siglo XIV. El doctor alemán Federico Winkler, que ha venido a España para estudiar

esta clase de obras, lo atribuye a Conrado Witz, asegurando que hay otras obras de este autor, aunque no tan ricas, en Basilea y Ginebra.

Por último, entre las armas, telas y mueblaje, han sobresalido las del señor Herraste y señorita de Góngora, entre las primeras y segundas, y los ricos divanes Imperio de dicho señor, más los soberbios estrados de tapicería Aubusson, Luis XV, y de punto de Saint Cyr (Luis XIV) de Mr. Meersman, más las papeleras Renacimiento del señor Arroyo Pineda y las arcas del siglo XV de los señores Andrada y Contreras, el sillón del fundador del Sacro Monte y la litera para el Viático del Museo Diocesano.

Tal ha sido, someramente descrita, esta interesante Exposición de Arte histórico, que el público ha acogido con gran satisfacción y agrado, llenando sus salas durante los veinte días en que ha estado abierta, demostrando



EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO, GRANADA

SALA TERCERA CON EL TAPIZ DE LA CORONACIÓN DE SALOMÓN



EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO, GRANADA

SALA TERCERA. INSTALACIÓN DE MR. MEERSMAN



EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO, GRANADA

RINCÓN DE LA SALA TERCERA

con ello su afición a este género de estudio y culto entretenimiento. que le hace acreedor a que por las autoridades y corporaciones se piense en instalar decorosamente los ricos museos provinciales de Arqueología y Bellas Artes. hace tiempo almacenados en el local provisional de la Academia, como a procurar que el Estado realice, y debiera realizarlo cuanto antes, la prometida obra de cubrir el palacio de Carlos V en la



EXPOSICIÓN DE ARTE HISTÓRICO. GRANADA. SALA CUARTA

Alhambra, inaugurándolo con otra gran Exposición retrospectiva, en la que, con más tiempo y espacio suficientes para su organización, se exhiba toda la riqueza artística de Granada, de la cual solo se ha expuesto este año una décima parte escasa, como se demuestra por el gran número de iglesias, conventos y casas particulares de esta ciudad, que no figuran en el Catálogo oficial de esta Exposición de 1912.

De desear es que ese día llegue, porque así cabrá apreciar con detenimiento el caudal inmenso que de obras artísticas de vario linaje atesora Granada. Ninguna duda existe de que cuando tal exposición se efectúe, — pues es de esperar que se realice, ya que la esperanza es lo último que debe perderse, — se verá lo mucho aún desconocido, o

inventiva, su don de asimilación cuando así ocurrió, y su fuerza personal bastante para no dejar de imprimir con todo, en sus obras, el sello particular e inconfundible de la raza, aun en los momentos de lucha con corrientes venidas de otras partes.

Demás que, es de conveniencia que mucho que por lo bien guardado que permanece se



QUINTÍN METSYS

TABLA DE SAN JERÓNIMO

por lo menos poco popularizado, que poseemos. De tal modo contribuirá Granada a mostrar ante los extranjeros la herencia valiosa legada en proporciones artísticas por nuestros antepasados, y a aumentar la admiración por los artistas y artífices españoles. Se pondrá de manifiesto con ello, una vez más, el genio peculiar de éstos, su particular

hace difícil, por no decir imposible, estudiarlo, sea sacado a la luz del día, facilitando así a los historiógrafos conocer bien íntimamente tanto y tanto que todavía no ha sido incorporado a la historia del arte nacional. Mucho se trabaja en este sentido, incalculables son los esfuerzos personales que se vienen realizando para ir documentando debi-

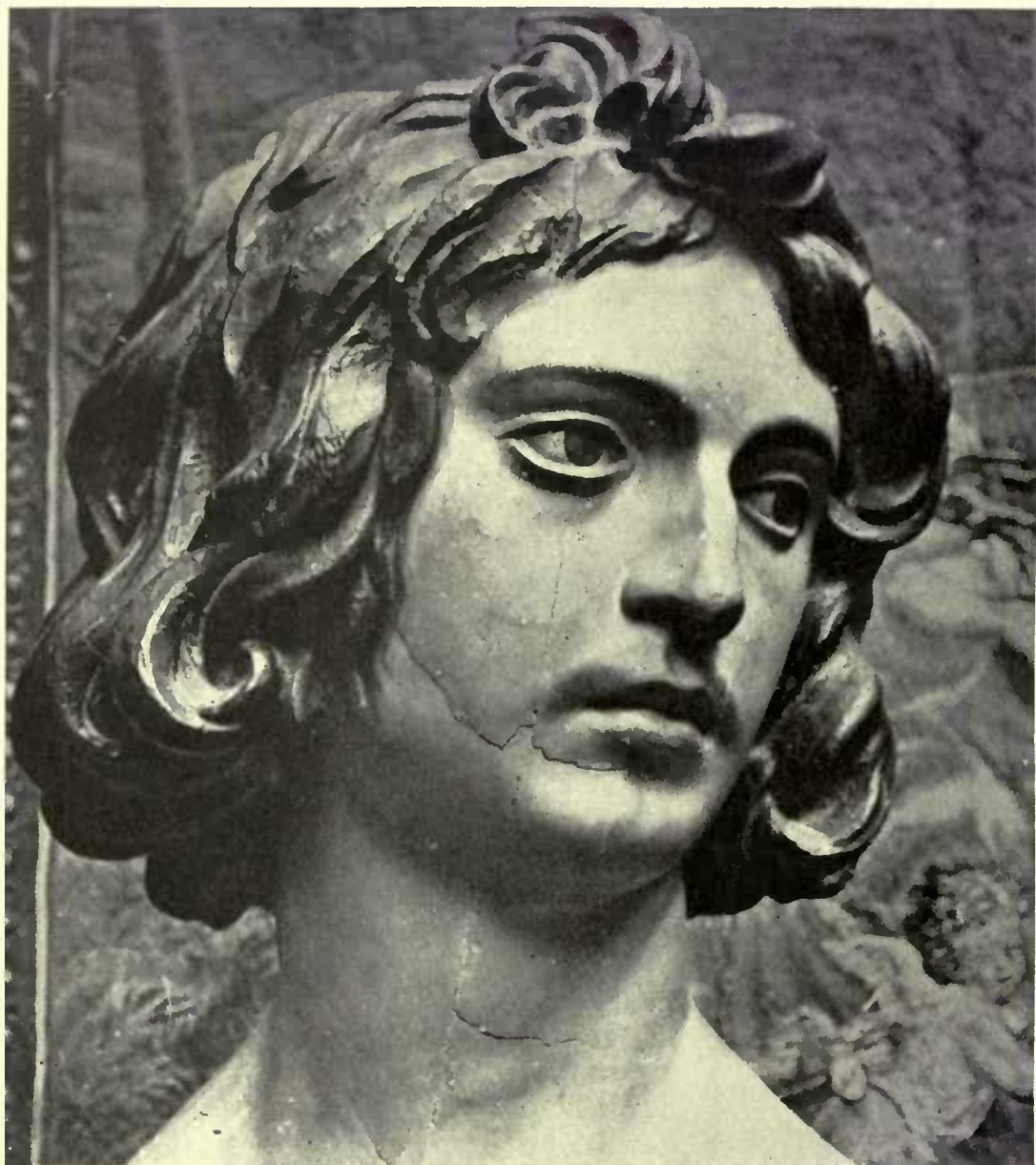


LA VIRGEN CON EL NIÑO Y DOS
ÁNGELES, ATRIBUIDO A THIERRY BOUTS





CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA



ADAN, POR ALONSO CANO



EVA, POR ALONSO CANO

damente las fases sucesivas porque atravesó nuestro arte; pero no todo ha de quedar reducido a eso, sino que es deber patriótico contribuir a facilitar labor tan importante. Y nada igual a la celebración de exposiciones, en las que quepa estudiar, a la vera unas de otras producciones que, cuando se consiguen ver, es aisladamente, haciéndose por ello imposible la comparación con las similares; de lo que tanta luz se saca frecuentemente. Sea suficiente lo dicho para ponderar los beneficios que reportan las manifestaciones artísticas como la que con noble afán y entusiasmo dignos de ser imitados, ha organizado Granada. Actos de tal naturaleza dicen mucho en favor de la cultura de una ciudad. y cuando se realizan del modo como se ha realizado el que nos venimos refiriendo, aún acrece su valor; que ha sido reconocido por cuantos han visitado la exposición, tan variada de ejemplares, tan rica en objetos, que ha despertado la admiración de los inteligentes.

Recoge por eso *MUSEVM* en sus páginas, para recordatorio de tal esfuerzo patriótico, y para conocimiento de parte de lo que figu-

ró en esa manifestación artística, estas breves notas, a las que acompañan diversos grabados que permitirán hacerse cargo de la exposición en conjunto, y de algunas de las valiosas joyas que ésta contuvo.

Si periódicamente, y, por turno, se fuesen celebrando exhibiciones cual la granadina en las más importantes capitales españolas,

iríase viendo como, aun despojándonos, como se nos despoja, de nuestro tesoro artístico. aun quedan en tierra hispánica producciones artísticas bastantes para dar envidia a quienes con ellas desearían aumentar, en otras tierras, sus colecciones públicas y privadas.

Podría ser ello, indudablemente, cebo para atraer extranjeros, y ocasión propicia para que éstos nos fueran conociendo como en realidad de verdad somos,

y no como dieron en pintarnos algunos que hicieron que cundiera sobre España conceptos muy distintos de como es. Viéndonos de cerca, analizando como procedemos, juzgándonos, en una palabra, no con espejuelos desfiguradores, sino con mirada sincera, y sin colaboración de la fantasía, se aprenderá, sin duda, a reconocer que no vivimos en tan



ALONSO CANO

VIRGEN DE BELÉN

gran atraso, como de fronteras allá muchos se imaginan.

Este mismo amor que sentimos por defender nuestras joyas de arte, este afán que nos mueve a mostrarlas para que sirvan de estímulo al presente, les dirá que si nos enorgullecemos de lo que hicieron los artistas y artífices indígenas del pasado, deseosos estamos de que los presentes no les vayan en zaga, y sigan honrando a su tierra.

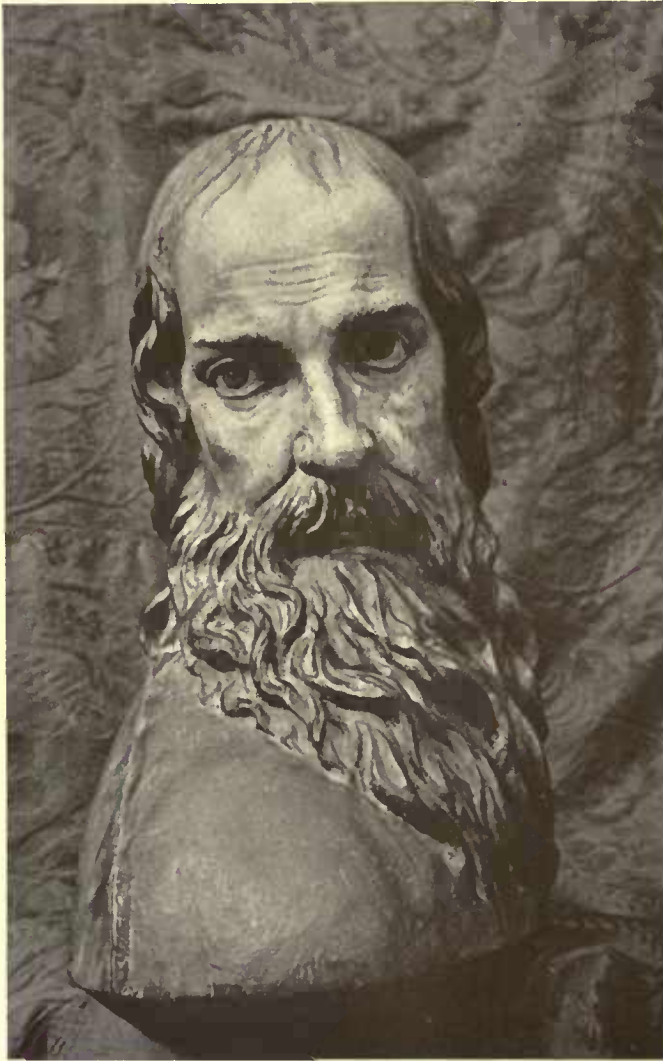
* *

Una vez organizada una exposición, una vez se abre al público ya este es dable juzgar de lo que se exhibe, pocos son los que tienen concepto exacto de lo que representa haberla realizado. Requerir el concurso de los unos, desvanecer infundados recelos de otros, atraerse la voluntad de los más reacios y acabar por convertirlos en colaboradores entusiastas de la obra que se emprende, es tarea previa que emplea tiempo y obliga a sembrar simpatías por doquier en favor del proyecto que se acaricia, a fin de poderlo llevar a feliz término. Viene, luego, la preocupación que trae el ir disponiendo conve-

nientemente cuanto se facilitó para ser expuesto; el ordenarlo en forma que nada sufra quebranto en su respectivo mérito por la vecindad de algo que por su coloración o naturaleza se muestra en pugna con lo que tiene al lado, y el conseguir conjuntos que halaguen la mirada, sin que sea en detrimento del valor docente de la exposición.

De ahí que la suma de trabajo que representa, desde que se lanza la idea hasta el momento en que se dá acceso al público, para que contemple lo reunido, el organizar una exposición, solo cabe sea apreciada por aquellos que se encuentran con la responsabilidad de que un proyecto que patrocinaron acabe por convertirse en realidad.

Las inquietudes que se sufren, la renuncia al amor propio, el prurito de reducir al menor número posible aquellas inevitables deficiencias que en toda labor humana es dable advertir, el afán de que no haya quien quede descontento, el cuidado a que obliga— como si fuese cosa propia, — cuanto se facilitó por sus propietarios, restan sosiego; que poco



ALONSO CANO

CABEZA DE SAN PABLO

propio, el prurito de reducir al menor número posible aquellas inevitables deficiencias que en toda labor humana es dable advertir, el afán de que no haya quien quede descontento, el cuidado a que obliga— como si fuese cosa propia, — cuanto se facilitó por sus propietarios, restan sosiego; que poco

existe tan difícil como armonizar todos los pareceres, como que se reconozca que se obró con ecuanimidad, y no movido del deseo de favorecer a alguien en perjuicio de otro.

En esta exposición celebrada en Granada, no hubo a quien dejara de impulsar el entusiasmo. Por esta circunstancia afortunada, que refleja el amor que a la ciudad se siente, fué posible a la Real Academia de Bellas Artes reunir cuanto ha figurado en la manifestación artística, que, por iniciativa de su digno presidente, según queda dicho, ha sido realizada.

Recorriendo las estancias donde tantamaravilla de orden tan vario, dentro del terreno artístico, habíase agrupado, no hubo granadinoconocedor de cuanto atesora de producciones de arte la ciudad de Granada, que dejara de entusiasmarse, tanto como por lo que se exhibía, como por lo que aun cabía reunir de importante, y que en esta manifestación no figuró. Por esto, aunque sea insistir sobre ello, no estará de más volver a indicar las ventajas de vario linaje que habría de reportar una exposición donde

se sacara a luz lo que permanece en recintos conventuales, en templos y en colecciones particulares.

Posee Granada aureola de simpatía en todas partes. Su nombre solo, espolea la imaginación, y a esta ciudad andaluza acuden constantemente viajeros procedentes de los más encontrados parajes. Si a esos visitantes que acuden atraídos por la hermosura de Granada y del Palacio de la Alhambra, se les brindara una exposición que fuera estu-

che de cuanto es tesoro artístico de esta tierra, vendrían en mayor número que a la presente vinieron. Si de esta manifestación artística se hicieron lenguas, de esotranotendrían palabras de entusiasmo bastantes para proclamarla desusada.

Que sean testigos de esto cuantos pusieron su empeño en que la empresa que acometimos ahora resultara de tanta importancia como resultó, es lo que hay que desear. Poco existe que complazca tanto, como ver que por iniciativas anteriores, se logre a la postre, y con el tiempo, algo de más superior resultado, después de haberse obtenido uno ya magnífico. Convenci-



SAN FRANCISCO DE ASÍS, ATRIBUÍDO A PEDRO DE MENA



LA CENA

PINTURA Y BORDADO DEL SIGLO XVI.

EL LAVATORIO

CUBIERTA DE LIBRO DE CORD DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE PULIANAS (GRANADA)

dos del que se alcanzaría con otra exposición, es por ello que quisiéramos transmitir

nuestro entusiasmo para que cristalizara en la realidad el propósito que nos anima. Con

esta esperanza cerramos esta nota; esperanza que por el entusiasmo de todos los granadinos amantes de las cosas de arte, no hay duda alguna de que vendrá el instante que sea un hecho.

Quando este día llegue, sorprenderá a muchos, ya maravillados con lo que se alcanzó esta vez, lo que se guarda en Granada, sin que ni por asomo se tenga por la generalidad exacta cuenta de lo que representa como valor artístico y documento histórico. Por esto, insistimos. es muy de conveniencia que, con toda calma y ordenadamente, se efectue una exposición, de la que haya sido la que aquí conmemoramos, base de experiencia.

DIEGO MARÍN.



MOISÉS RECIBIENDO LAS TABLAS DE LA LEY. GRABADO EN CRISTAL DE ROCA



SAN FRANCISCO DE
ASÍS, POR EL GRECO



SAN FRANCISCO DE
ASÍS, POR EL GRECO

ECOS ARTISTICOS

EXPOSICIÓN DE ARTES ALEMANAS. — Con motivo de la inauguración del nuevo museo destinado a exposiciones artísticas, construído en la plaza del Chateau-Royal, en Stuttgart, va a ser celebrada una manifestación de artes alemanas, a la cual habrá aneja una sección de arte internacional.

Esa exposición durará desde primeros de mayo a últimos de octubre del año de 1913.

La exposición abarcará la pintura, la escultura y el grabado.

Los artistas nacidos en Wurtemberg, o aquellos que habitan o trabajan en aquel país, habrán de someter sus envíos al examen de un jurado. Por lo que se refiere a los extranjeros, sólo podrán remitir aquellas obras que les sean de antemano designadas por los organizadores del certamen.

Para compras se destina la suma de trescientos mil francos.

Antes del 20 de Marzo de 1913 han de estar en Stuttgart las producciones destinadas a la expresada manifestación artística.

OTORGACIÓN DE UN PREMIO. — La Academia de Bellas Artes, de París, ha concedido el premio Bordin, de tres mil francos, destinado a recompensar la mejor obra de historia de la pintura o su estética, a M. Renato Schneider por su libro sobre *Quatremère de Quincy*.

EL CUADRO DE MONFORTE. — Mediante acia que suscriben el superior de los Escolapios de Monforte, Rdo. P. Franciscano Fernández, el gobernador y el secretario del Gobierno y el alcalde, ha sido formalizado el depósito del cuadro de Van de Goes *La adoración de los Reyes*, según lo dispuesto en real orden del ministerio de Instrucción de 21 de julio último.

En su virtud, el Padre superior del colegio se obliga como depositario a custodiar dicho cuadro, que habrá de permanecer en la residencia donde en la actualidad se encuentra, evitando su deterioro y procurando su perfecta conservación, quedando sujeto a todas las consecuencias que en el orden legal se deriven bajo las reponsabilidades civiles y criminales que la misma impone.

DE LA VENTA DE UNAS JOYAS. — El ministerio de Instrucción pública ha dictado dos Reales órdenes dirigidas al ministro de Hacienda, a fin de que por la Dirección general de lo Contencioso se den instrucciones precisas para entablar por la vía que resulte pertinente, aquella acción que compete al Estado por la adjudicación, hecha a don José María Vega, de dos joyas de oro antiguas que habían sido

adquiridas en la cantidad de 5.000 pesetas para el Museo Arqueológico Nacional, y que el vendedor se ha negado a entregar últimamente, so pretexto de haberlas enagenado a un tercero con anterioridad.

OFERTA A UN MUSEO. — El propietario del cuadro *Dejeuner dans l'atelier*, de Manet, ha sido ofrecido por su dueño a la Nueva Pinacoteca de Munich.

EL «GENERALIFE». — En virtud de una Real orden dirigida por el ministro de Instrucción pública al de Hacienda, para que se notifique el estado en que se halla el famoso pleito que se viene sosteniendo hace más de medio siglo respecto a *El Generalife*, de Granada, la Dirección de lo Contencioso ha activado el expediente y en breve se celebrará la vista y se dictará sentencia, consignando en ella los motivos de las dilaciones que ha sufrido el asunto.

CONCURSO INTERNACIONAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE DOS PALACIOS EN SOFÍA. — El Gobierno de Bulgaria anuncia un concurso para la construcción de un Palacio de Justicia y de un Palacio Real en la capital. Se otorgarán varios premios. Para el Palacio de Justicia: uno de 6,000 francos; otro de 4,000, otro de 2,500 y otro de 1,250. Para el Palacio Real: uno de 10,000 francos; otro de 7,000; otro de 4,500 y otro de 2,500.

Para informes, la Legación de Bulgaria en París. Los proyectos han de mandarse al Ministerio de Trabajos Públicos de aquella nación, antes de primero de Diciembre próximo.

SALÓN DE OTOÑO. — Se inaugurará el primero de Octubre. Ofrecerá, el interés de constar de una Exposición retrospectiva de retratos de artistas del siglo XIX, a partir de David.

EXCAVACIONES EN GRECIA. — En las que en el túmulo prehistórico de Hagia Marina, en Fócida, viene efectuando M. Sotiriadis, ha sido encontrada una gran cantidad de fragmentos de cerámica micénica y premicénica.

EL ARTE EN LA ESCUELA. — Con carácter oficial han marchado a Alemania treinta individuos de la sociedad francesa del Arte en la Escuela. De ella forman parte decoradores, arifíces y directores de centros de enseñanza. Visitarán las escuelas públicas, las profesionales y los museos de arte industrial más importantes.



REGOYOS

DANZA VASCA

DARIO DE REGOYOS

ANTES de dar a *MYSEUM* estas líneas, nos ha asaltado la duda de si, hasta cierto punto, no fuera temerario para un extranjero el hablar de un artista español en una revista hispánica. Lo tememos una pizca; por más que abrigamos la esperanza de que el público nos perdonará, y de que no quedará descontento en demasía de nuestra tentativa. Discúlpenos el amor que tenemos al arte español de todas las épocas y en sus diversas manifestaciones; y esa afición es tan profunda, que ella nos servirá de excusa.

Lo que conviene observar en la pintura contemporánea, sea española o extranjera, son las manifestaciones nuevas; lo que importa estudiar son los artistas que van en búsqueda de un camino que no sea el trilla-

do. A esos pertenece, sin duda alguna, Darío de Regoyos: su obra, — personal, inesperada y sincera, — es de las merecedoras de toda suerte de atención. Se ha desviado de la veneranda rutina; ha derribado antiguas barreras; ha luchado, y aún sigue luchando ¿pero no es esa lucha necesidad inexorable, y anuncio de la victoria definitiva? Sus lienzos, que, por su novedad sorprendieron al público timorato hace algunos años, no le aturden ahora tanto. Al autor no le preocupa esto: en el recogimiento y la soledad, distante de los aplausos que ya empiezan a oírse y de las griterías que van apagándose, se da cuenta de su fuerza. Por lo demás, nadie como él odia y desprecia el reclamo; huye desde mucho tiempo de la baráunda de las exposiciones, donde su pintu-

ra no tiene nada que hacer. Con tal que pueda trabajar incesantemente, queda satisfecho.

Por raro que desde luego parezca, la obra de Darío de Regoyos constituye la verdadera tradición de la pintura: bajo las apariencias de un novador, damos con un clásico. Siguiendo el ejemplo de los maestros, busca no lo que éstos hicieron, sino como lo hicieron. Parece haber meditado y puesto en práctica aquel admirable precepto de Puvis de Chavannes, que dice: «De los maestros han de imitarse las virtudes; no las formas.» Efectivamente: no se trata de contemplar la naturaleza a través de las producciones de nuestros antepasados, según los cuadros de los museos, cuyos colores alteraron el tiempo y los barnices ennegrecidos y mugrientos.

Al arte de sus predecesores añadió Darío de Regoyos su personalidad un punto intransigente, su temperamento suavemente obstinado, su observación violenta, y, al mismo tiempo, ingénuo, aplicada casi exclusivamente al aire libre. Huelga, en efecto, decirlo: no es Regoyos de los que en su taller van buscando, a favor de ropajes cuidadosamente arreglados, una claridad rara, una disposición agradable, para conseguir la aprobación de los

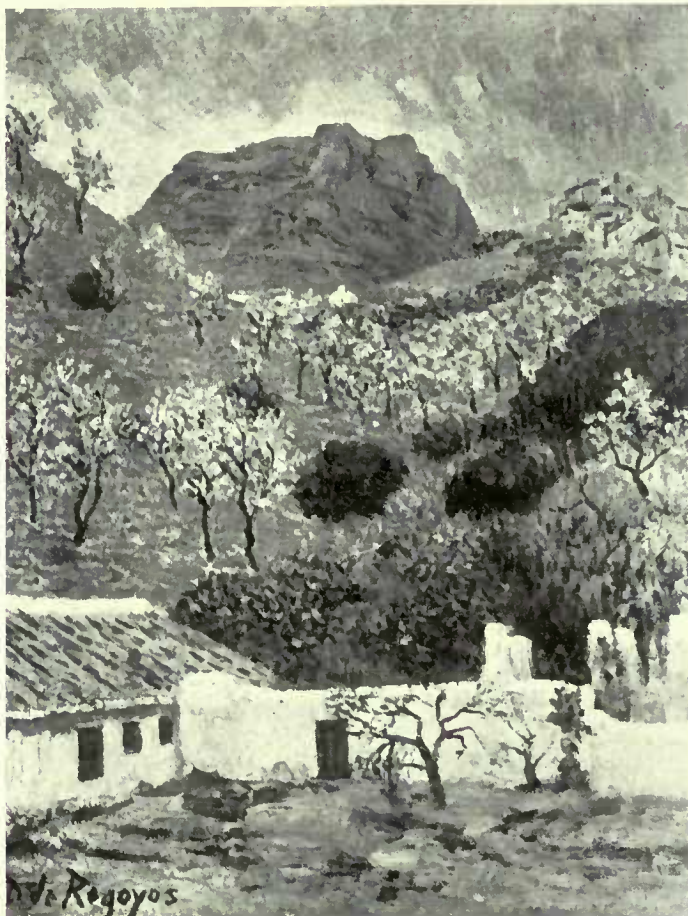
aficionados y suscitar sus aplausos. Huye de la habilidad, de la destreza de la pincelada, de la complacencia en la ejecución, que fueron tan del agrado de los imitadores de Fortuny. Se diría que, por el contrario, quiere mostrarse poco hábil y aún torpe, para reaccionar de los juegos de los acróbatas y los exagerados fuegos artificiales del autor de *La*

Vicaría, y sus discípulos.

Darío de Regoyos tildado de violento por algunos, es, en rigor, un sincero. Su visión, justa y sana, de los seres y las cosas, imposibilita en su obra el uso de moldes rebuscados, de convenciones sempiternamente empleadas. Su estudio de la luz, del tono real, sujétale a procedimientos nuevos. Lo repetimos; está Regoyos convencido de esa verdad, demasiado olvidada,

de que inútil es volver a empezar lo que ha sido hecho, de repetir lo que ya se hizo.

En ocasiones le echaron en cara que sus cuadros quedaban demasiado abreviados. Es un error. Pocos pintores buscaron la sutileza de la expresión, tanto como él. En sus lienzos, los pormenores yuxtapuestos y fundidos dan por resultante una síntesis. El hecho particular, anecdótico, tiene la importancia estrictamente indispensable. Si repro-



REGOYOS

ALMENDROS EN FLOR (MÁLAGA)



REGOYOS

A LA PESCA DEL ATÚN (ONDARROA)

duce escenas de la vida rural o urbana, siempre anega en el conjunto al ser humano o irracional. De ahí que se vea, en sus obras, por lo general, que el hombre es menos cautivador que la naturaleza exterior. Además, a fuerza de querer el artista abandonar a todo trance las formas consagradas, la figura humana adquiere en sus pinturas algo de primitivo, de bárbaro, de una



REGOYOS

SALIDA DE LAS LANCHAS

absoluta simplificación. Esta deseada sencillez, siempre original y atrevida, hace que las figuras alcancen, a veces, innegable grandiosidad: el carácter forjado en la rudeza, y la

aparición de lo por concluir. Pero, antes de proseguir ¿no fuera útil dar algunos apuntes biográficos acerca del pintor?

Nació Darío de Regoyos en Rivadesella, en tierra de Asturias. A los veinte años, en 1877, fué a Madrid, donde entró en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, y en el taller del paisista Carlos de Hæes, quien principió, en la Península,

la, a dirigir sus alumnos por la vía fecunda del estudio de la naturaleza. No sabemos si fué ese profesor, de origen flamenco, quien le aconsejó marchara a estudiar a Bélgica.

Pero, en 1879, después de permanecer dos años en Madrid, atravesó Francia, y fijó su residencia en Bruselas, donde muy pronto se dió a conocer, logrando la consideración de unos cuantos jóvenes pintores enamorados del aire libre y de la libertad. Formó parte, desde la fundación, del grupo del *Essor*, cuyas exposiciones, presto organizadas, no pa-

saron por alto al público inteligente, suscitando no pocas controversias y discusiones. Al poco tiempo, varios de los del *Essor*, encontrando anticuadas las ideas de algunos compañeros, constituyeron otra asociación; integrada por veinte miembros, a la cual por eso llamaron *Les Vingt*. Darío de Regoyos y el pintor griego Pantazis, fueron los únicos extranjeros admitidos en esa agrupación. No era absolutamente necesario ser de «Los Veinte» para tomar parte en las exposicio-



REGOYOS MEZQUITA DE SAN MILLÁN DE LA GOGULLA (RIOJA)

nes que celebraban. Pero los otros artistas que en éstas figuraron — los más eminentes maestros del arte moderno, en el verdadero sentido de la palabra: Degas, Wisthler, Manet, Renoir, Sisley, Pissarro, etc., — fueron invitados. Las exposiciones realizadas durante diez años, de 1883 a 1893, favorecieron eficazmente la propagación en Flandes de las ideas sobre arte moderno.

En 1890 salió Darío de Regoyos de Bél-

gica para regresar a España. Desde Bruselas, habíase llegado a Holanda, a Inglaterra, y viajado por Francia. En París se entusiasmó con las obras de Millet, Corot, Rousseau, Díaz y Puvis de Chavannes, y aumentó su admiración hacia las de Manet, Degas, Monet, Renoir, Pissarro, etc., de quienes, según hemos ya manifestado, había visto algunas

producciones en las exposiciones de «Los Veinte», en Bruselas.

Desconocidos durante muchos años, empezaban esos maestros a ser muy apreciados. Las excomuniones, en arte, no duran eternamente. Su trato con los pintores franceses, sus relaciones con los jefes de las escuelas modernas, ejercieron en Regoyos una influencia muy provechosa. Su paleta, un poco negra en los lienzos pintados en Bélgica, se ilumina al contacto de Pissarro; su colorido se matiza merced a Renoir.

Al igual que esos maestros, aprende a expresar el movimiento de los seres y de las cosas al resplandor de la luz; el aspecto de un rincón frondoso, de los árboles y del agua, según la hora del día; el ardor más o menos intenso del sol, según las nubes, etc.

«Hombre humilde y errante» como le llama Juan de la Encina, uno de sus críticos, pasa Darío de Regoyos su vida, desde que volvió a su patria, andando de un lado a



EL MERCADO DE DAX
POR DARIÓ DE REGOYOS



REGOYOS

LA PROCESIÓN DE FUENTERRABÍA

tos más expresivos. «El otro día — escribía a un amigo desde Madrid, donde se hallaba de paso, — estuve en el Pardo y entre aquellos árboles que han crecido mucho, no pensé en Goya, ni en sus majas, ni en Velázquez, ni en sus princesas que algún día pasaron por allí en litera; pensé en un pedacito de campo verde de Guipúzcoa o Vizcaya, y que, entre caseríos, bajo un cielo gris, me dejaran pacer como las vacas.» — «Nació mi arte en las provincias

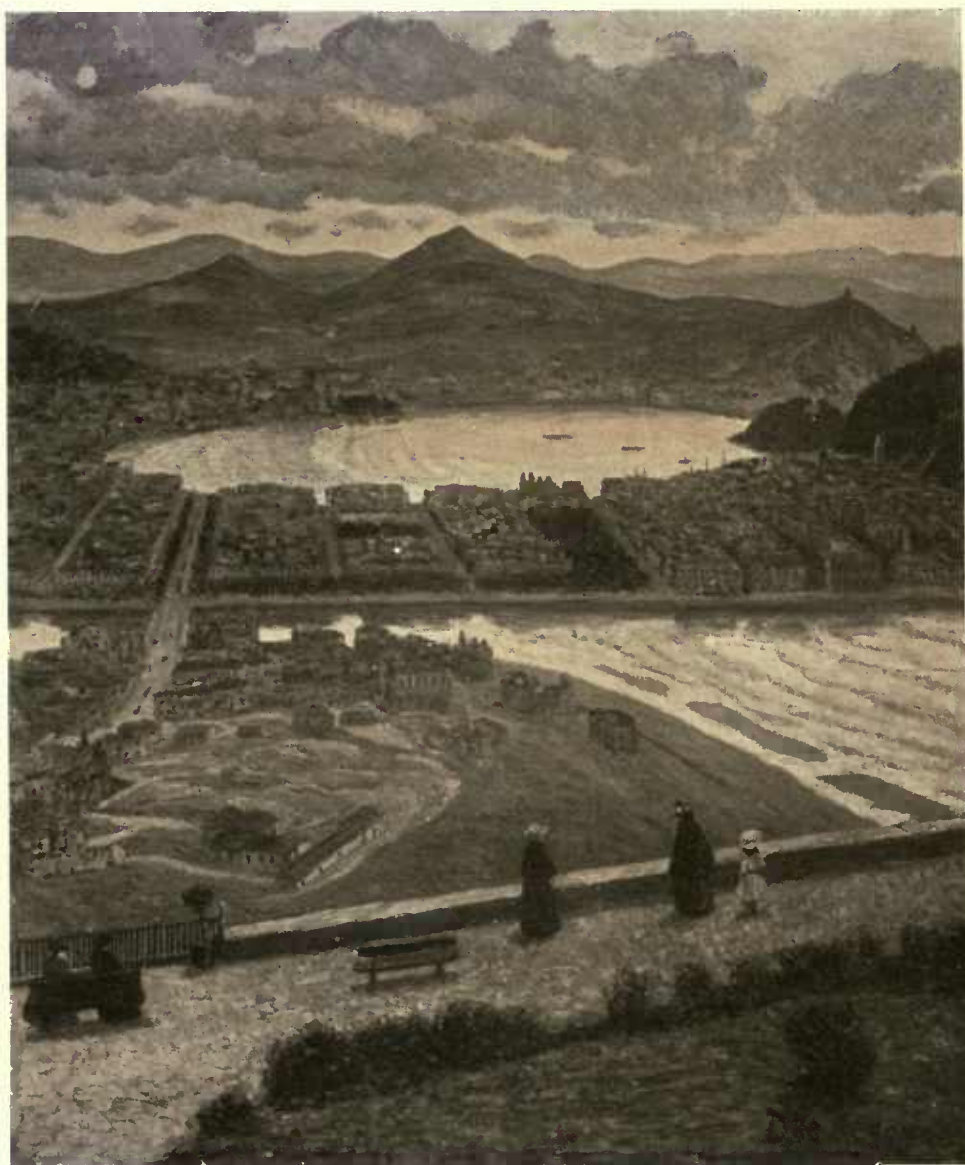
otro: va donde le atrae su capricho pictórico. Recorre Castilla, Andalucía; hoy está en Navarra, mañana pasa el Bidasoa y permanece unas semanas en el Bearn o en las Landas. Ultimamente se instaló en el bonito pueblo de las Arenas, cerca de Bilbao. ¿Hasta cuándo? Nadie, ni él, puede decirlo. Hombre humilde — nadie más sencillo — y errante, puede ser que se marche mañana. Interpreta su país, de Cádiz a Irún, de modo incomparable. En sus correrías por España, parecen las provincias vascongadas haberle sujetado y conmovido más que las restantes de la península, todas aún tan distintas e interesantes. En ese privilegiado rincón que se halla entre el Bidasoa y el Nervión, ha descubierto sus más notables motivos, sus asun-

vascongadas» añadía Regoyos. No nos debemos, por consiguiente, sorprender de que haya observado y copiado con atractivo tan especial y tan particular, las cumbres eternamente coronadas de nieve de los Pirineos cantábricos, cuyas líneas rectas u onduladas,



REGOYOS

EL MANZANARES Y EL GUADARRAMA



SAN SEBASTIÁN DESDE ULÍA
POR DARÍO DE REGOYOS

desarróllanse en un cielo purísimo y resplandeciente; de que siga con amorosa atención la carrera de la sombra en las arrugas de las montañas, el temblor del viento en las frondosidades de los robles, de las hayas, de los abetos y de los castaños agrupados en aquellas pendientes.

En ese país bienaventurado, presenta amenudo la naturaleza una energía áspera y montaraz. No son siempre las sierras amables y risueñas. Darío de Regoyos interpreta con igual fortuna, la tristeza de sus cimas, el ruido de sus torrentes, la desolación de sus valles durante los largos inviernos fríos y brumosos. Sus árboles, con hojas o despojados de

ellas, corresponden perfectamente al terreno donde están plantados; sus cabañas, sus case-ríos alegres o tristes, viejos o recién edificados; sus chozas y sus alquerías, risueñas o melancólicas, viejas o flamantes, son la prolongación necesaria, obligada del suelo que ocupan y que aprisiona sus cimientos. Sus cielos se presentan ligeros, profundos, respirables; o tiemblan cargados de borrascoso calor; o se espacian en nubes prensadas cuando sopla viento, o se deshacen en aguacero. Sus campos, según las regiones, las estaciones del año, y las circunstancias, son amarillos, verdes, rojos, violáceos, saturados de agua o convertidos en carrizales; sus lejanías vaporosas

o firmes, sus peñas ásperas se erigen en medio de sombras siniestras o se esfuman entre claridades transparentes.

Evoca amenudo el pintor la hora del mediodía, y separa entonces con crudeza los objetos sin medias tintas, iluminados por un sol implacable que cae perpendicularmente, y suprime las sombras. De algunos de sus lienzos emana tan intenso calor, una impresión tan fuerte de ahogo, que diríase carecen de aire. — «Mejor, — exclamaría Degas, — es inútil la atmósfera.»

Lo sabemos; no le importan a Regoyos las convenciones de composición, el equilibrio de líneas. No le inquieta ni le perturba nada un primer término enteramente rectilíneo, representativo de un campo de coles o de patatas, de unas plantas de maíz, de un muro de cascajo.



REGOYOS

CONVENTO DE LA MADRE DE DIOS (CÓRDOBA)



1885 Segovia
D. de Regoyos

LA DILIGENCIA DE SEGOVIA, POR DARIÓ DE REGOYOS

No elige su visión, la recibe. La ejecución incisiva y áspera de Darío de Regoyos, presta a los objetos un relieve no exento de sequedad; por esto, desde cerca, son frecuentemente sus lienzos rugosos. ¿Qué importa? A distancia conveniente, vibran; y por ellos, corre el aire, se propaga el sol, se volatiliza la luz.

Son sus paisajes o marinas perfectos trasuntos de la naturaleza: el sincero, formal y absoluto estudio de la realidad los dota de emoción inolvidable. Las dimensiones, que no buscó el artista con particular empeño, son adecuadas a los lugares, al método con que fueron estudiados. La justedad de los valores, la exquisita sensibilidad de las líneas, lo indeterminado de su

claridad les dan una importancia sin par. Alcanza el artista a expresar lo dramático a fuerza de sencillez, de sinceridad, y de voluntad para ver únicamente lo que se debe ver. Fué Darío de Regoyos de los primeros en nuestra época que sintió y tradujo la ex-

presión plástica de la luz sobre los objetos que ilumina, en los espacios que llena; y también ha sentido y traducido la descoloración que produce esa misma luz.

Quizá, piensa, con Pissaro y los demás pintores franceses a quienes hubo un momen-

to que se les calificó de intransigentes, que la luz es amarilla y la sombra morada; quizá abusa tal vez del anaranjado. Sin embargo, conviene decir en su favor que casi únicamente usa esas coloraciones en la interpretación de los campos burgaleses, cuyas tintas son uniformemente amarillas. Le sobra, en este caso, la razón. En las composiciones donde impera la figura humana, siempre muestra Darío de Regoyos su sim-



REGOYOS

LA PROCESIÓN DEL CORPUS (RENTERÍA)

patía por los humildes y los pobres. Es el pueblo el que sírvele casi exclusivamente de modelo. Véanse esos pescadores desembarcando el pescado; esas aldeanas rezando el rosario, siguiendo una procesión, ludiendo las rodillas en ásperas gradas de escalera que



EL FARO DE PASAJES
POR DARÍO DE REGOYOS

conduce a una ermita; esos jóvenes y esas chicas bailando la jota en las plazuelas de los pueblos vizcaínos, o en las playas vascongadas.

Señalemos, de paso, algunos lienzos del artista: «Una calle de Burgos», «El monte de Haya», «Un pueblo vascongado». — cuadros que figuraron, durante el invierno de 1906, en una exposición de la galería Druet, de París, con otras impresiones de Castilla y del país vascongado, — «El baile del antiguo San Sebastián», «El día de difuntos», «El Tajo de Ronda», «Otoño», — exhibidos en una exposición bilbaína formada de cincuenta obras de Regoyos y efectuada en noviembre de 1909, — «El tunel de Pancorbo», «La

Sierra de Béjar», «Mercado en Extremadura», «La procesión de Fuenterrabía», «Carretera de Miranda», «Al salir de los toros en San Sebastián», «En la orilla de un río guipuzcoano.» No olvidemos unas cuantas vistas de un pueblo castellano con su iglesia maciza, especie de fortaleza, sus altas murallas, sus casuchas arruinadas y sus campos estudiados en diversos aspectos: por la mañana, al mediodía, por la noche. ¿No ha pintado Monet diez o quince fachadas de la catedral de Ruán, a distintas horas del día?

Hablemos ya de los dibujos de Darío de Regoyos, notas rápidas y expresivas. Los más representan tipos característicos y escenas significativas de las regiones donde pasó. De

los más sencillos, a veces avivados con ligeros toques de pastel o de aguada, reducen esos dibujos a unas cuantas líneas nada más; pero siempre son esas líneas buscadas y queridas. Luego que logró la expresión que se propuso, se detiene el artista en su labor. ¿Por qué insistir más? Otras líneas serían inútiles, quizá perjudiciales; el único resultado fuera hacer fatigoso el dibujo sin ventaja alguna. Dicen lo que han de decir, y basta. Son esas obras de Regoyos, vistas de montes, playas, escenas de campo, interiores de tabernas, carros con bueyes uncidos, episodios de procesiones, regresos de romerías, tipos de pescadores o de pescaderas, de aldeanos, de anciana-



REGOYOS

LAS LAVANDERAS DEL URUMEA



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



MERCADO EN DURANGO
POR DARÍO DE REGOYOS

nos mendicantes, de viejas mujeres vascongadas, tan arrugadas y hechas una pasa que, según observa el escritor belga Emilio Verhaeren, parecen haber asistido a la agonía de Cristo. De semejantes dibujos está lleno el libro que, en colaboración con este último

propio amor a las armonías luminosas. Al igual que sus antepasados, quiere el autor ver en la naturaleza, únicamente lo que tiene verdadera importancia, expresar solamente lo esencial, lo definitivo; no insistir más que en lo imprescindible. Conoce la importancia



REGOYOS

NOVILLOS EN RENTERÍA

literato, publicó Regoyos con el título: «España negra.»

Llegó el momento de resumir. El arte de Darío de Regoyos, tan sincero, de tanta convicción, tan ingenuo y docto al mismo tiempo, tan desligado de convenciones de doctrina, de enseñanzas oficiales, es hijo (ya lo hemos manifestado) del arte de los admirables maestros españoles del siglo xvii; tiene el mismo sentimiento del colorido cálido: el

capital de los sacrificios. Como sus antecesores, trata de alcanzar la verdad, y de expresarla sin omisión ni añadidura.

Toda clase de innovaciones, dicho se está, desconcierta. Lo que viene contra las costumbres, la rutina, el medio ordinario de pensar o de vivir, es una mortificación para gran número. Por eso necesitan los aficionados, el público, algún tiempo para entender la obra de Darío de Regoyos, para advertir

que es un adelantamiento la evolución que notamos en sus obras. Muchos así lo entienden: con el tiempo serán cuantos se interesan por las cosas de arte.

Pasando la mirada por los grabados que acompañan estas líneas, cabe formar concepto de parte de la extraordinaria labor reali-

zada por Darío de Regoyos. Merced a ellos se verá la diversidad de los temas que le han interesado, y como la vida inmediata fué la que le atrajo a reproducirla en sus lienzos. El artista es como un paseante que se detiene un momento para gozar de un espectáculo popular o de un efecto transitorio de la naturaleza. Por esto sus cuadros adquieren un sello distintivo, que nace

de la intensidad con que se trata que se manifieste la impresión que el autor recibiera, y que deseó reflejar sin paliativo, mediante acorde relación de colores

Esas obras tienen por tal circunstancia la cualidad de aparentar cosas vistas rápidamente, y rápidamente anotadas para conservar íntegra toda la fuerza expresiva que de súbito hiriera al artista. Quizá sea ésta una de las facetas más particulares del talento de Darío de Regoyos, que acierta a impresio-

narse fácilmente, y sabe traducir con no menor facilidad la impresión que le produjo, ya un violento contraste de luz, ya la suavidad del misterio que esfuma seres y cosas.

Con solo pasar revista a las obras suyas que reproducimos, es dable comprobarlo. Diversiones populares y ceremonias religio-

sas, paisajes y marinas se vé que adquieren valor de arte en la producción pictórica que las evocan, gracias a la emoción con que fueron vistas. He ahí pues, cuanto nos ha sugerido la labor, ya copiosa, del artista independiente, que da el ejemplo de haber mantenido en toda ocasión sus convicciones, y de marchar resueltamente por donde considera que no contradice su perso-

nalidad. Resultado de la convicción que tiene de que su credo artístico podrá no ser sustentado por los demás, pero que, en realidad, es el que cuadra a su idiosincrasia artística, son la multitud de pinturas suyas en que la individualidad del pintor es bien categóricamente puesta de manifiesto. Ser personal, y mantener la personalidad aún a costa de sin sabores, ha sido lo que se ha impuesto el artista a todo trance.

PABLO LAFOND.

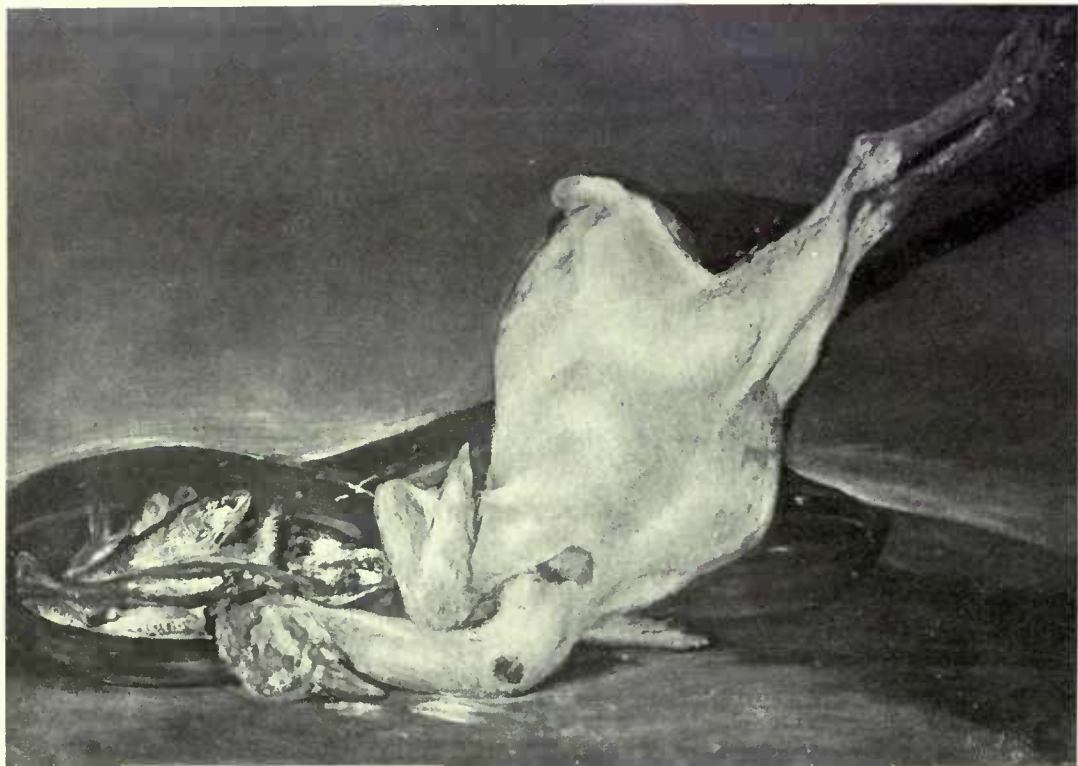


REGOYOS

MAÑANA GRIS EN ONTANEDA



VIERNES SANTO EN ORDUÑA
POR DARIÓ DE REGOYAS



GOYA

NATURALEZA MUERTA

PINACOTECA DE MUNICH

LOS CUADROS ESPAÑOLES RECIENTEMENTE ADQUIRIDOS

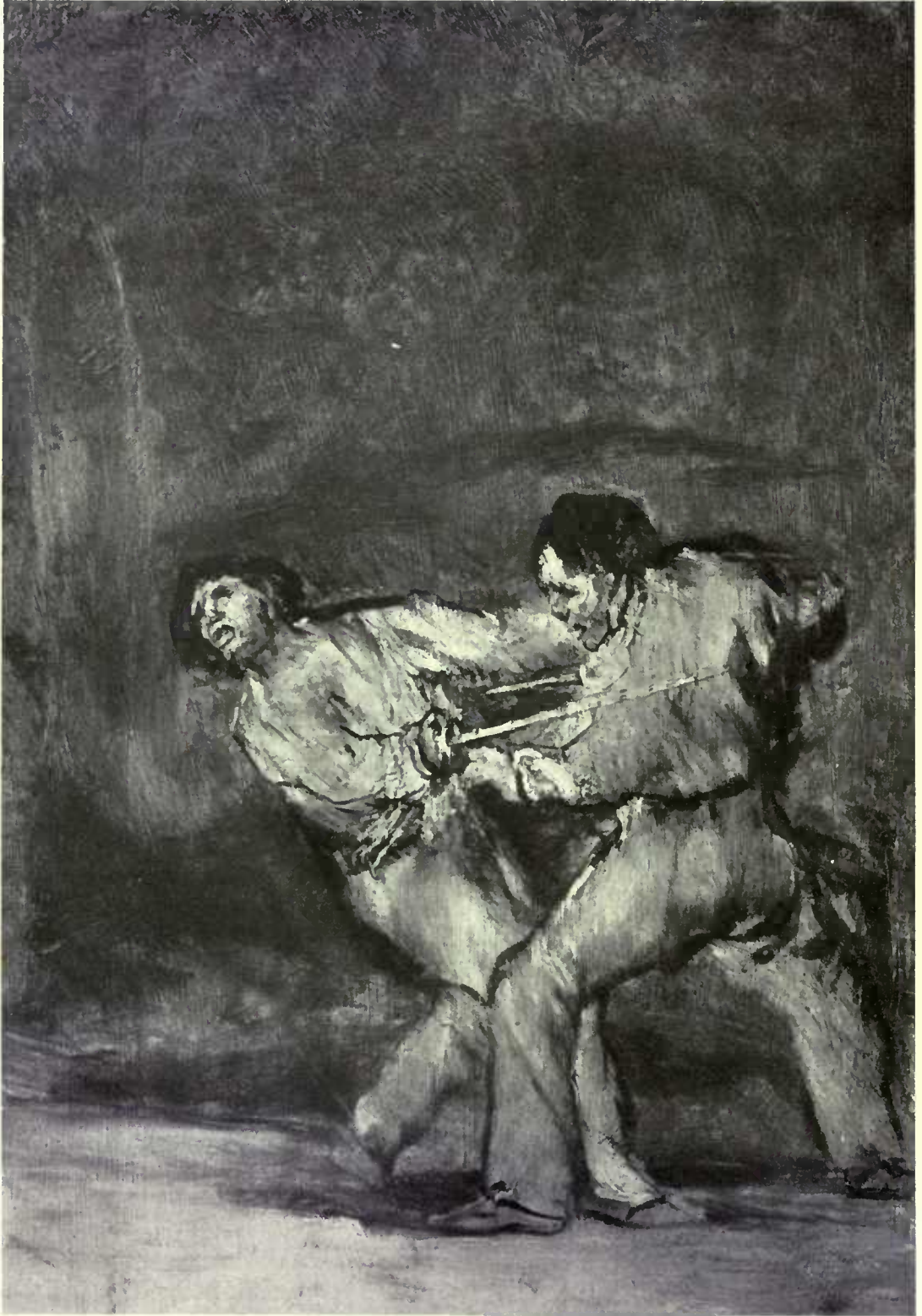
DURANTE los dos años y medio en que estuvo al frente de los Museos bávaros el malogrado Hugo von Tschudi, adquirió para la Pinacoteca antigua nada menos que ocho cuadros de la escuela española; o sea más de la mitad del número que para aquella compra. Se trata de un Antolinez, de un Greco y de seis cuadros de Goya; todos de gran importancia. El del Greco es un hermoso ejemplar de *El Expolio*, que procede de la colección Abreu, de Sevilla. Hasta aquí fué tomada generalmente esta pintura por una réplica muy buena del famoso lienzo existente en la Sacristía mayor de la catedral toledana, y así se lee aún en el libro de D. Manuel Cossio. Pero cuando se estudian los dos cua-

dro más detenidamente, se ve, no sin gran sorpresa, que el de Munich es mucho más que una réplica sencilla: es la resolución definitiva de aquella escena por el Greco. Seguramente fué pintado unos tres o cuatro años después del susodicho lienzo de la Sacristía mayor de la catedral de Toledo. Porque cuanto caracteriza el arte del Greco más acentuado en el cuadro de Munich que en esotro. Es decir: las proporciones del lienzo, como la de las figuras sueltas, son ya mucho más alargadas. Además, ofrece no pocas variaciones en los pormenores; por ejemplo: el anciano del lado derecho, visto de frente en el cuadro toledano, está representado aquí de espaldas. Y hay que advertir,



LA REINA MARÍA LUISA, POR GOYA

291



EL DESAFÍO, POR GOYA

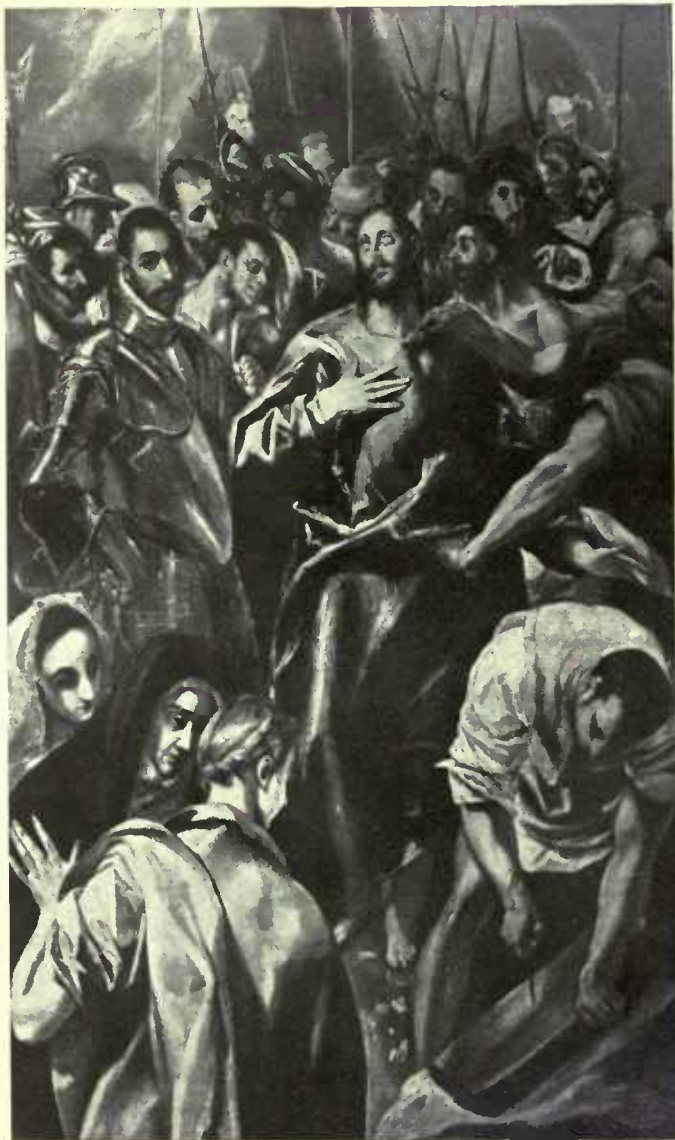
que casi todas las otras réplicas y copias tienen por modelo, no el cuadro de la Catedral de Toledo sino el que forma ahora parte de la Pinacoteca de Munich. Indiquemos, ya que la ocasión se presenta, que el ejemplar pequeño, de que Cossio no conoce el paradero actual, y que, según la opinión del ilustre escritor fué pintado antes del cuadro grande en Toledo, se halla en poder del famoso profesor D. Carlos Justi, en Bonn, y no tiene nada que ver con el Greco. Es una imitación bastante illoja.

Aparte de *El Expolio*, cabe admirar el grandioso lienzo *Laocoonte* que un aficionado alemán ha depositado en la Pinacoteca para durante tres años. Los jóvenes artistas admiran cada día más esta obra estupenda,

que muestra, con todo el poder de su fuerza y claridad, el último estilo del maestro. Muy interesante es el cuadro de José Antolinez, firmado ANTOLINEZ, que regaló al museo D. Segismundo Rochrer. Su factura es de gran amplitud, y se nota muy bien la

influencia de *Las Meninas* de Velázquez, en la manera como está tratada la luz. Creemos que este lienzo no es anterior al año de 1670, y que corresponde, por lo tanto, a la mejor época del artista. Hace tres años la

Pinacoteca no tenía aún ni un cuadrito de la mano de Goya. Actualmente pueden ser admiradas seis obras magistrales de este genio de la pintura española. En primer término, llama la atención un retrato de la reina María Luisa. Como trozo de pintura, y fuerza de expresión, es una obra insuperable. Luce la reina el mismo traje y el mismo peinado que lleva en el cuadro del museo del Prado *La familia de Carlos IV*; pero la postura es otra. Seguramente fué pintado este lienzo en el pro-



DOMENICO THEOTOCOPULI

EL EXPOLIO

pio año que el del Prado; es decir, en 1800. Ostenta en la mano el abanico, no como una cosa ligera, sino a modo de cetro, y en la cara se lee también el orgullo, el deseo de dominar, tanto en el mundo político, como en el del amor. El traje con sus colores fan-



LAOCOONTE
CUADRO EXISTENTE
EN LA PINACOTECA
DE MUNICH

DOMENICO
THEOTOCOPULI

tásticos, rememora la piel de una serpiente. En conjunto aparece esta gran figura de la

historia española a fines del siglo XVIII como diablesa que surge delante del espectador.

El segundo cuadro que la Pinacoteca posee de Goya también guarda relación con uno del museo del Prado. Representa un pavo desplumado y unas sardinas, y fué pintado, seguramente, al propio tiempo que el *Pavo muerto* (número 751 del Catálogo) del Prado; esto es, en la última época del maestro. El cuadro de Munich — antes desconocido por los historiógrafos, — está firmado. Por su carácter artístico recuerda obras de Chardin. Imponderable es el contraste de la carne jugosa, de color de rosa, con el tono de las sardinas y del fondo.

De los últimos años del maestro son, indudablemente, los cuatro caprichos, pintados sobre madera. Cada uno muestra la fuerza inaudita, inquebrantable del viejo y terco pintor; cada uno es, apesar de su reducido tamaño, de colosal grandiosidad. *El desafío* tiene relaciones íntimas con la litografía que Goya dibujó también en los últimos años de su vida. El colorido es de una frescura primorosa; tanto el verde del fondo, como los tonos azulados de las fajas. En cuanto a *El herido* es, en realidad, una obra maestra emocionante, por la expresión del pobre moribundo. No aparece muy claro el sentido de la escena; que semeja representar una especie de auto de fe. Lo que más interesa en esta obra es el colorido, tan moderno, especialmente el azul del traje del hombre situado a la izquierda, que ya contiene, al igual que el resto de esta pro-



PINACOTECA DE MUNICH

SAN LUIS, OBISPO DE TOLOSA

ducción, cuanto nos ha dicho después Manet en sus obras. Finalmente, una creación verda-

deramente genial: *El sermón del fraile*. ¡Qué fuerza de expresión, qué sentido más profun-



PINACOTECA DE MUNICH

SAN AMBROSIO

do, qué estilo, qué grandiosidad más demoníaca! Y el colorido — lo mismo que el dibujo — de una gran abreviación. Estos tonos grises-negros y amarillentos, ricos y delicados, revelan todo el genio pictórico del personalísimo hijo de Aragón.

No queremos concluir estas líneas sin hablar de dos tablas primitivas que hace ya casi un siglo están en la Pinacoteca; pero que se tuvieron hasta hace poco por muy otra cosa de lo que en efecto son. Se trata de un *San Luis*, obispo de Tolosa, y de *San Ambrosio*. Fueron adquiridas estas tablas en Nápoles, y consideradas obra de Andrea Solario. Pronto se echó de ver que no eran debidas a este pintor napolitano, y se clasificaron como de la escuela lombarda.

En los últimos años se cambió de nuevo la atribución, y, más cerca de la verdad, se daban por originales de un maestro del Sur de Francia. Pero, estudiando las tablas detenidamente, no cabe la menor duda, a nuestro juicio, de que se trata de obras de un pintor catalán, ejecutadas por el año de 1500. Lo denota el sentimiento, la técnica, la preparación plástica de los atributos dorados sobre yeso y, por último, los colores regionales: el oro y el encarnado de la capa de San Luis.

Tales tablas demuestran, de nuevo, las relaciones vivas, artísticas que, por tanto tiempo, mantuvo Cataluña con Nápoles. Resultan, pues, documentos interesantes. — AUGUSTO L. MAYER.



F. GAUZÍ

EL MERCADO DE FRONTON

ULTIMA EXPOSICION DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS MERIDIONALES FRANCESES

Se está a dos dedos de creer que la evolución del arte en Francia, hállase localizada en París; y que solo en él manifiéstase la expresión artística del pueblo francés. Mas cuantos siguen el actual renacimiento del arte plástico y de las artes aplicadas, otorgan la parte correspondiente al regionalismo. No hay más que recordar el admirable desarrollo literario, conocido con el nombre de Felibrería, que naciera en Provenza al impulso del gran Mistral. Ese movimiento cundió en todas las regiones, y la literatura del día ha recibido de ello bienhechora influencia. Lo propio ha acontecido en todas las ramas del arte, y cabe afirmar que es precisamente al regionalismo, por los hombres que ha formado y las obras que ha producido, a quien debe la capital de la nación su éxito.

En la actualidad existen centros poseedores de bastantes elementos para revivir su

propia vida, y escuelas se han constituido, que, como la de Nancy, en el Este de la nación, y la de Tolosa en el Mediodía, han llegado a ser poderosas para, a su vez, atraer y retener las energías locales, que les dan un carácter especial, en perfecto acorde con la idiosincrasia de la raza. En Tolosa, mejor que cualquier en otra parte, el espíritu de las razas latinas, prendado de equilibrio y de claridad, unido al sentimiento de la forma, se manifiesta en las distintas producciones de los artistas del país.

La Sociedad de Artistas Meridionales llegó ya a su octavo año de existencia, y durante ese ciclo, relativamente corto, acertó a agrupar en torno suyo los más diversos elementos. Arquitectos, pintores, escultores, artífices de todo linaje han acudido; y por sus trabajos justifican la evolución de un arte tolosano perfectamente caracterizado, de que no se encontrarán otros ejemplos sino retrocediendo a la época del goticismo.

Con independencia de sus muy interesantes exposiciones anuales, los artistas del

Mediodía de Francia realizan una propaganda activa y organizada, valiéndose de libros, conferencias, congresos, etc. Veamos, a continuación algunas de las obras de la última exposición de la Sociedad de Artistas Meridionales.

opera en todo. Industriales y artistas meridionales fueron los primeros en trabajar muebles de bellas líneas arquitectónicas, en los cuales el recuerdo de la tradición va unido a un *modernismo* racional, realzado con delica-



A. FAURE

RETRATO

MUEBLES. — El arte del mueblaje fué, en otros tiempos, de los más florecientes en Tolosa, y los hermosos muebles que nos dejaron los Bachelier y su escuela, atestiguan aún el espíritu inventivo y el talento de los artífices de esa región. En el día, una renovación se

da decoración. El mueble de M. Alet, permite formar juicio de ese arte, tan local, que no se deja influir por el exotismo o el germanismo, que caracteriza los muebles calificados de modernos.

GRABADO. CINCELADO. — El colgante que



F. GAUZÍ

LA COSECHA DE LA PARRA

presenta el cincelador Balou está destinado a una cantante. La harmónica disposición de los pormenores de esta delicada obra, inspirada en la cigarra languedociana, símbolo de la poesía meridional, está avalorada por una factura perfectamente adecuada a la materia, y no es solo esto el único mérito de esa

joya, en la cual el autor demuestra que los artistas meridionales aciertan a encontrar en la flora y la fauna indígenas motivo a una expresión de arte característico y con color local.

RETRATO.—Un pintor que ha empleado su vida en copiar todos los aspectos de la campiña de Montauban, M. A. Fauré, háse complacido esta vez en una obra de intimidad, donde afirma sus cualidades de colorista sutil y de escrutador profundo del alma femenina. La naturalidad de la actitud, tan perfecta, que no permite entrever la ciencia del arreglo indudable; una fina armonía de negros y grises, hacen de ese retrato una producción completa, ante la que se siente no poder reproducirla en color.

PINTURA DE GÉNERO Y DECORATIVA.—Las tendencias de M. F. Gauzi son declaradamente regionalistas. Una parte de su vida transcurrió entre los humildes, y mejor que nadie supo reproducir la entera y sencilla poesía de la vida de los labriegos enraizados como árboles al suelo natal. Los ha evocado



J. RIGAL

LOS CARENADORES

entregados a la labor entre blandas planicies que se extiende desde Tolosa a los Pirineos, y los anegó en la atmósfera fluida y colorida de ese hermoso país de Lauragais, amado de las musas y los trovadores.

Un mercado en Fronton hace revivir a nuestros ojos la vida local de algunos pueblos del alto Languedoc. Esa pintura que el sol de julio acaricia con



H. PARAYRE

PREOCUPACIÓN

luz cálida y envolvente, demuestra una ciencia segura de los valores, tanto como una observación profunda de la naturaleza.

ESCULTURA. — El estilo particulariza conjuntamente a la época y al individuo. Estriba en el justo surgir de la forma, basada en un principio de sentimiento, al igual que en el período ojival, o de belleza plástica como entre los griegos.



H. PARAYRE

NOCTURNO

El estilo debiera ser el fin de los escultores meridionales; y él se afirma, en efecto, por la intensidad emotiva basada en el movimiento, en el bronce *Los carenadores*, de M. J. Rigal, o se manifieste de modo fatigoso y conciso como en el mármol *Preocupación*, y en la estatuilla *Nocturno*, de H. Parayre,

recorriendo algunas calles de la vieja Tolosa, donde se ven balcones de hierro forjado y dorado, y contemplando la reja del coro de la catedral de San Esteban, poco conocida, y que es un monumento de un orden perfecto y de un sentimiento decorativo extraordinario. Aunque exhiban objetos de carácter más modesto, demuestran los artífices tolosanos que no perdieron la tradición local.



MME. J. RIVIÈRE

ALMOHADÓN

aparece como el constante anhelo de los artistas que sienten circular en sus venas el genio de las razas greco-latinas.

BORDADOS. — Los bordados de Madame G. Rivière, expuestos en el Salón de los Artistas franceses y en el Museo de Artes decorativas, son la confirmación de un principio decorativo muy francés y no menos meridional; de manera, que, por más que muy modernos, se enlazan directamente con las bellas producciones del siglo XVIII. A la ciencia de la composición, en ocasiones caprichosa, en otras severa, según haya de adaptarse a un traje o a un mueble, se añade el encanto de los bellos muerés de tonos cambiantes, de los gruesos terciopelos dispuestos con gusto seguro y discreto.

HIERRO FORJADO. — Al igual que en Cataluña el trabajo en hierro alcanzó en el Languedoc un gran florecimiento desde el siglo XV al XVIII. Cabe convencerse de ello

En resumen: la interesantísima exposición de los artistas del Mediodía de Francia pone de relieve que sus esfuerzos no fueron estériles, y que las provincias pueden aún, así que se lo propongan, luchar con ventaja contra el espíritu centralizador dominante en Francia. Cuando se consiga en absoluto, y sea cuanto antes, habrá que felicitarse. — J. H.

CABEZA DE SAN PABLO, POR JUAN A. VILLABRILLE (1).

Existía en la iglesia conventual de San Pablo, en la ciudad de Valladolid, entre las diversas creaciones artísticas que como tantos otros monasterios atesoraba, una hermosa cabeza de escultura, representando al apóstol mártir, obra que por fortuna no ha desaparecido aunque no esté en su primitivo sitio, pues se trasladó al Museo donde fácilmente puede ser apreciada.

Facil cosa ha sido conocer el nombre del autor, la fecha y lugar en que tal obra se hizo, pues en ella hay una inscripción que dice así: *Ju.º Al.º V.ª Abrille y Ron Fa.ª Maritris. 1707.*

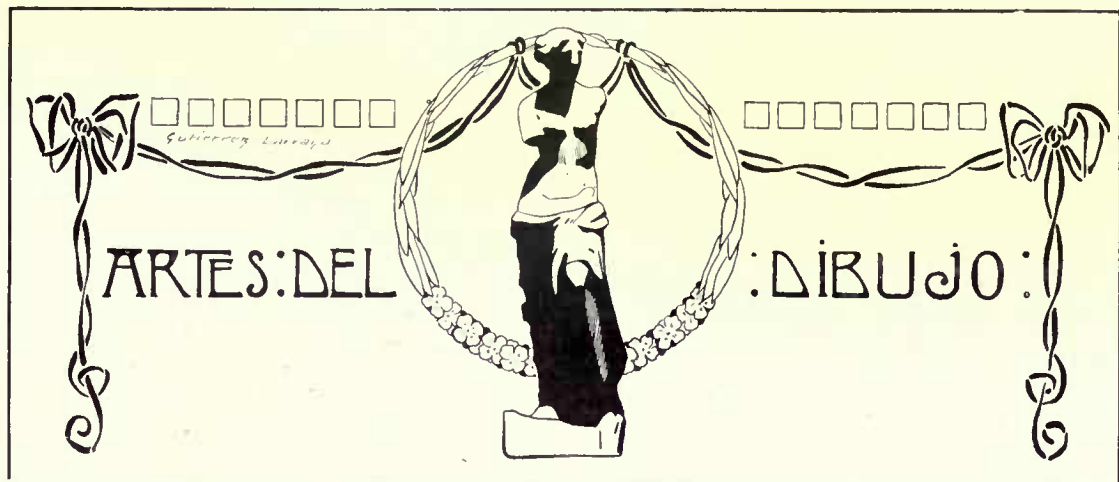
Corresponde, pues, a los principios del siglo XVIII, por lo que entre éste y el anterior debe colocarse la existencia de Villabrille; no habiendo absolutamente noticia alguna de la vida de tan notable escultor, ni de otra obra suya más que la ya mencionada. Y es muy extraño al ver fechada la obra en Madrid, donde otras muchas debió ejecutar seguramente, que de ninguna de ellas se haga la menor indicación por los historiadores de Ar-

te. Pertenece esta cabeza a un estilo eminentemente realista; pero cuya ejecución es de gran delicadeza y depurado gusto. Los detalles, todos los pormenores de aquel rostro, hasta los del interior de la boca, están nimiamente estudiados, y, sin embargo, no hay nada de mezquino, ni nada sobra; el conjunto es noble y grandioso, su expresión, la del éxtasis religioso de un moribundo, aunque con ligeros destellos de la vida que desaparece, y todo contribuye a producir efecto inmenso, realizado por la policromía que ayuda y contribuye al mayor naturalismo.

En época de conocida decadencia para la escultura, es grato encontrar una obra de este género. Los inteligentes, los verdaderamente conocedores que tengan amplio criterio sin sujeción a estilos determinados, harán de ella el debido elogio; aquellos que se dobleguen a fórmulas precisas, tal vez pongan reparos y distingos. En cambio, la opinión general del público, no discute, unánimemente admira. Preguntad a cualquiera que visite el Museo de Valladolid por las impresiones que haya recibido; os citará algunos cuadros, algunas estatuas, quizás hayan pasado inadvertidamente ante sus ojos tales o cuales obras maestras; pero el recuerdo de la cabeza de San Pablo le tienen muy vivo, porque ha quedado grabado de una manera profunda en su espíritu.

JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ.

(1) Por error involuntario de ajuste se han insertado en el artículo destinado a Gregorio Fernández, y como obras suyas, el grabado relativo a esta *Cabeza de San Pablo*, y otro que se dice *Retablo que fué de San Benito el Real*. En cuanto a este último y rectificación correspondiente del título, se estudiará en un artículo destinado a la *Sillería del convento de San Benito el Real, en Valladolid*.





LA PANTERA VIEJA
GUTIÉRREZ-LARRAYA

(ILUSTRACIÓN DE UNA NOVELA)

ECOS ARTÍSTICOS

HALLAZGO DE UN TESORO. — En una población de la Rusia meridional, correspondiente al Gobierno de Poltava, dos muchachos acaban de descubrir por casualidad, a poca profundidad del suelo, un enjambre de objetos de orfebrería, de incalculable valor. Ese tesoro, por lo menos gran parte de él, ingresará en el Museo del Ermitaje. Los campesinos que tomaron por cobre el oro, y por estaño la plata, destruyeron algunos objetos, haciéndolos pedazos. Afortunadamente se ha logrado salvar lo más de lo exhumado.

Entre esto figuran vasos y copas de oro y plata esculpturados, joyas, armas y arneses de caballo. Los hay del siglo IV y V de la Era cristiana, y producto de este arte; y otros son labor del arte sasánida y anteriores al siglo VII.

Considérase que ese tesoro pudo pertenecer a algún jefe de los pueblos nómadas, búlgaro quizá,

que vagundeaban por las estepas de la Rusia del Sur, y que, en más de una ocasión, estuvieron al servicio del imperio persa para asolar el país bizantino.

—
EXCAVACIONES EN CARTAGO. — El R. P. Delattre ha enterado a la Academia de Inscripciones, de Francia, por mediación de M. Héron de Villefosse, de las investigaciones realizadas en las dependencias de la gran basílica de Damas-el-Karita, las cuales comprendían dos capillas y multitud de estancias sepulcrales, donde ha encontrado sarcófagos, mosaicos y diversos objetos. En una zanja abierta en oposición al camino de Sidi-ben-Saïd ha dado con una construcción circular de 9 a 15 metros de diámetro, en el cual cabe penetrar por la parte superior. Las excavaciones efectuadas mostraronle enseguida la disposición de esta rotonda

subterránea, pavimentada de mosaico, y que antiguamente estuvo circundada de dieciséis columnas graníticas, que flanqueaban nichos de gran altura. Constituye en el día tal monumento una de las curiosidades más importantes de Cartago. Supónese que en un principio fué un baptisterio, más tarde convertido en capilla.

VIAJE CIENTÍFICO. — Ha permanecido algunos días en Barcelona el doctor Hubert Schmidt, director del Museo Etnográfico de Berlín y muy conocido por sus trabajos de prehistoria y sus excavaciones en Troya, Asia Menor, Cucuteni (Rumanía), etc. Dicho señor llegó acompañado del profesor Schulten, director de la misión alemana encargada de las excavaciones de Numancia, y se halla realizando un viaje científico por toda España y por el Mediodía de Francia, con objeto de estudiar las cuestiones referentes a la prehistoria de ambos países.

EL GRAN CAMAFAEO DE FRANCIA. — El conservador del Gabinete de medallas, de París, M. Babelon, ha podido encontrar, en los almacenes de la Biblioteca Nacional, la montura de bronce dorado, en forma de pórtico sostenido por dos leones agachados, desaparecido durante la Restauración, y que para el gran camafeo sobre agata *El Triunfo de Germánico*, había mandado ejecutar Napoleón al orfebre Delafontaine, en sustitución de la primitiva montura de oro esmaltado, decorada de símbolos cristianos, que fué fundida a la sazón de ser robado tal camafeo.

Esa joya formó primero parte del Tesoro de los Césares, en Roma, y después del de los emperadores bizantinos. El emperador Balduino II, de Constantinopla, lo cedió a San

Luis, quien hizo construir la Santa Capilla para conservarlo. En 1431 lo mandó Felipe de Valois a Aviñón para el papa Clemente VI. Fué restituído a Francia por Clemente VII, y Carlos V lo depositó en la Santa Capilla. La Asamblea Nacional, en la era de la Revolución, ordenó guardarlo en el Gabinete de las medallas, de donde lo robaron.

En un tris estuvo que fuese vendido por 300.000 francos a Amsterdam; pero la policía del Emperador logró detener a los ladrones, con lo que se evitó la venta. Desdichadamente la montura había sido ya fundida. De ahí que Napoleón mandara que hiciera otra Delafontaine, discípulo de David.

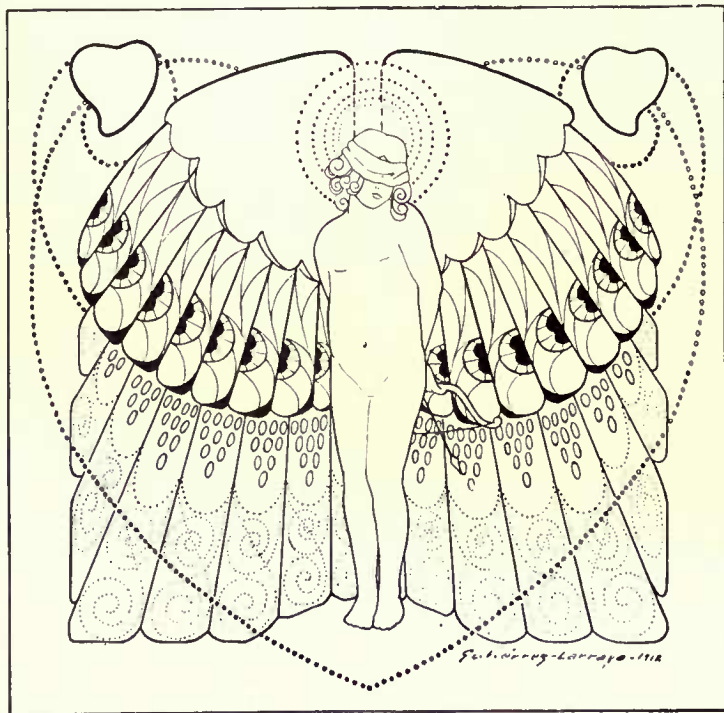
Esta montura es la que halló recientemente M. Babelon.

POR EL ARTE DE LOS JARDINES. — Para festejar el tercer centenario de Le Nôtre, la Sociedad de los amadores de los jardines y la Unión Central de las Artes decorativas, de común acuerdo, han resuelto organizar en el año de 1913 una Exposición del arte de los jardines, y a la vez celebrar dos concursos.

La manifestación comprenderá dos partes, una retrospectiva y otra de la jardinería moderna. Aquella comprenderá tapices de los siglos XIII, XIV y XV representando jardines; planos de Ducerceau, grabados, pinturas; planos de Le Nôtre y su escuela;

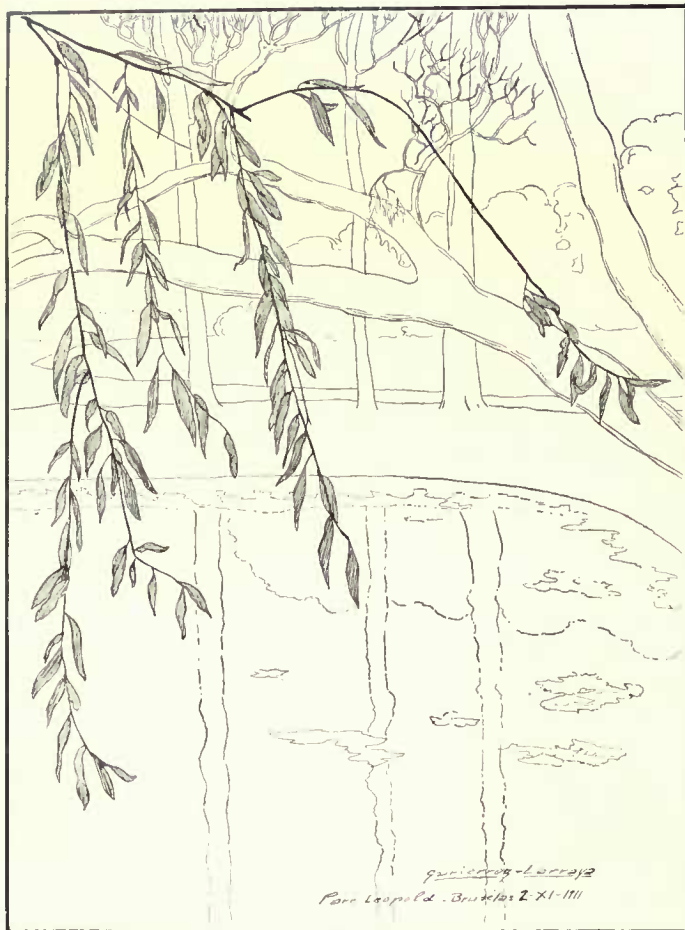
mueblaje de jardines del siglo XVIII, etc. Tocante al otro aspecto de la susodicha exposición, atenderá a cuanto se relacione con el jardín moderno y su decoración.

De los dos concursos que se anuncian, uno de ellos será de proyectos dibujados y de modelos, y tendrá efecto en el mes de diciembre del año actual en el Museo de Artes Decorativas; el otro



GUTIÉRREZ-LARRAYA

EL DIVINO AMOR HUMANO



GUTIÉRREZ-LARRAYA

ENCANTO

de obras realizadas según los modelos premiados en el anterior concurso, y se verificará del 1.º de Mayo al 31 de Julio de 1913.

El autor del libro *Les jardins de l'Intelligence*, Luciano Corpechot, es el organizador de esta manifestación del arte de los jardines.

UNA PINTURA DE JACOBO BELLINI. — El profesor Cortini ha reconocido como obra de Jacobo Bellini una pintura que decora el altar mayor de una antigua capilla de Santernotal, población cercana a Bolonia. El cuadro representa a la Virgen con el Niño en los brazos. En la parte baja corre la inscripción siguiente: «1448. *Has dedit ingenua Belinus mente figuras.*»

Reconociendo la importancia que reviste esa obra, será expuesta en la Pinacoteca de Bolonia, una vez se proceda a su limpieza en Roma, donde, de momento, y a este efecto, ha sido mandada.

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA. — En virtud de lo que previene el Real decreto de

fundación de las Academias de Bellas Artes, se ha dispuesto que el número de individuos que en la actualidad componen la de Granada se eleve a veinticuatro, y que el Presidente de la misma proponga las personas que han de ocupar los cargos de nueva creación.

MONUMENTO A CERVANTES. — Se ha dictado recientemente una Real Orden para que por la Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se proceda a anunciar, en el término más breve, el concurso de anteproyectos del monumento que para conmemorar la publicación de «El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha» se erigirá en Madrid, por suscripción voluntaria, en honor de Miguel de Cervantes Saavedra.

FRESCOS EXHUMADOS. — En una capilla de Pisa acaba de ser descubierto un hermoso fresco de Benozzo Gozzoli que representa a la Virgen rodeada de cuatro arcángeles. Cerca de Perusa, en la iglesia de San Crescentino, en Morra Castello, se ha conseguido, quitando cuidadosamente la capa de estuco que cubre los muros, dejar de nuevo visible dos frescos, atribuidos a Signorelli, de los cuales uno representa la *Crucifixión* y el otro la *Flagelación*. Se espera ir poniendo al descubierto las restantes pinturas. El hallazgo reviste importancia artística, pues tales frescos son de gran viveza de color. Los trabajos se realizan bajo la dirección del arquitecto Viviani.

EXPOSICIÓN EN FLORENCIA. — En la Academia provincial de Bellas Artes se han recibido boletines de inscripciones y reglamentos de la VIII Exposición de artistas italianos, de Florencia.

El certamen se abrirá en primero de marzo de 1913 y finalizará el 31 de octubre. Los artistas extranjeros solo podrán concurrir con una sola obra. El plazo para el envío de obras comenzará el primero de febrero de 1913 y terminará el 15 del propio mes. Habrá jurado de admisión que lo compondrá el consejo artístico en pleno de la Asociación de artistas italianos.

Para los demás informes que se descen, hay que dirigirse a la dirección de la Asociación de los artistas italianos, Palazzo Strozzi, Florencia.

EL COFRECHITO DE MIRAMAMOLÍN. — Con motivo de la exposición arqueológica celebrada en Burgos, se dijo que sorprendía que en ella no figurara esa famosa arqueta, de oro repujado, con piedras preciosas incrustadas, cogida al rey moro Miramamolín por las huestes de Alfonso VIII en la batalla de las Navas de Tolosa, la cual arqueta se vino a suponer que aun la poseía las Huelgas de Burgos.

A propósito de esto se ha recordado que de ese cofrecillo se apoderaron las tropas francesas, y, además, ha sido sacado a colación lo que en 1843 escribió don Juan Arias de Miranda en sus *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, donde el autor, a propósito de la referida arqueta, manifiesta que «no pudo librarse... de los franceses en la desastrosa guerra de los franceses», y añade sobre tal joya, los siguientes interesantes pormenores:

«Tenía de largo tres cuartas, dos de ancho y otras tantas de alto; estaba montada sobre cuatro leones, y en las dos cabeceras había dos guardias con turbantes que remataban en cimeras de media luna, vestido morisco y armados de lanzas. Para el uso del interior tenía en el frontal tres puertecitas que le daban entrada; su adorno consistía en dos columnas laterales, sobre las cuales se levantaba un arco arabesco. La mayor parte de las piezas eran de oro, ya macizo, ya de gusanillo; tenía otras de plata dorada, y muchísimas piedras preciosas. Tal es el dibujo que tenemos a la vista, diseñado por una persona que ha tenido ocasiones de ver el arca diferentes veces, y con él concuerdan las relaciones que hemos oído de boca de otras personas que la han manejado.»

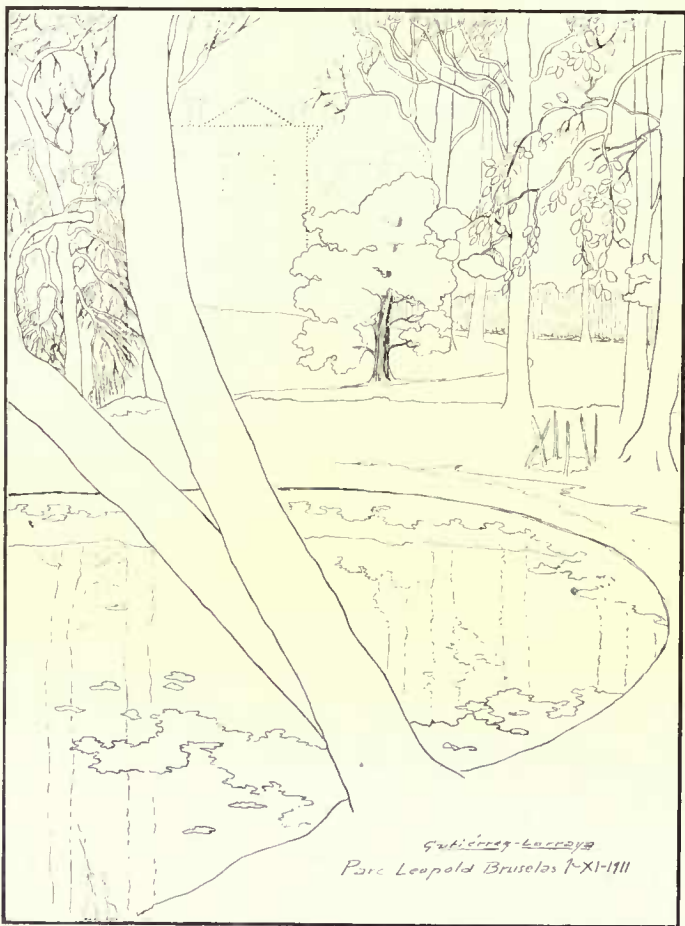
Añade en otro párrafo: «Mas esta alhaja de valor tan subido... ha desaparecido de España y ha sido llevada a enriquecer el vecino reino... las tropas francesas se apoderaron de ella, y cuentan que fué presentada al Emperador.»

COMPÁS DE ESPERA. — En vista de la invasión de monumentos que amenazaba con no dejar sitio en plazas, jardines y otros sitios, el Municipio de París ha acordado no permitir que se erija un monumento sin que hayan transcurrido por lo menos diez años de la muerte de aquel a quien se trate de glorificar, y que en adelante no se otorgue ningún nuevo permiso

de emplazamiento ni en los Campos Elíseos ni en el Parque Monceau. De ahí las dificultades que se ofrecen para levantar en la capital de la República francesa un monumento a Eugenio Carriere, el pintor de la inquietud maternal.

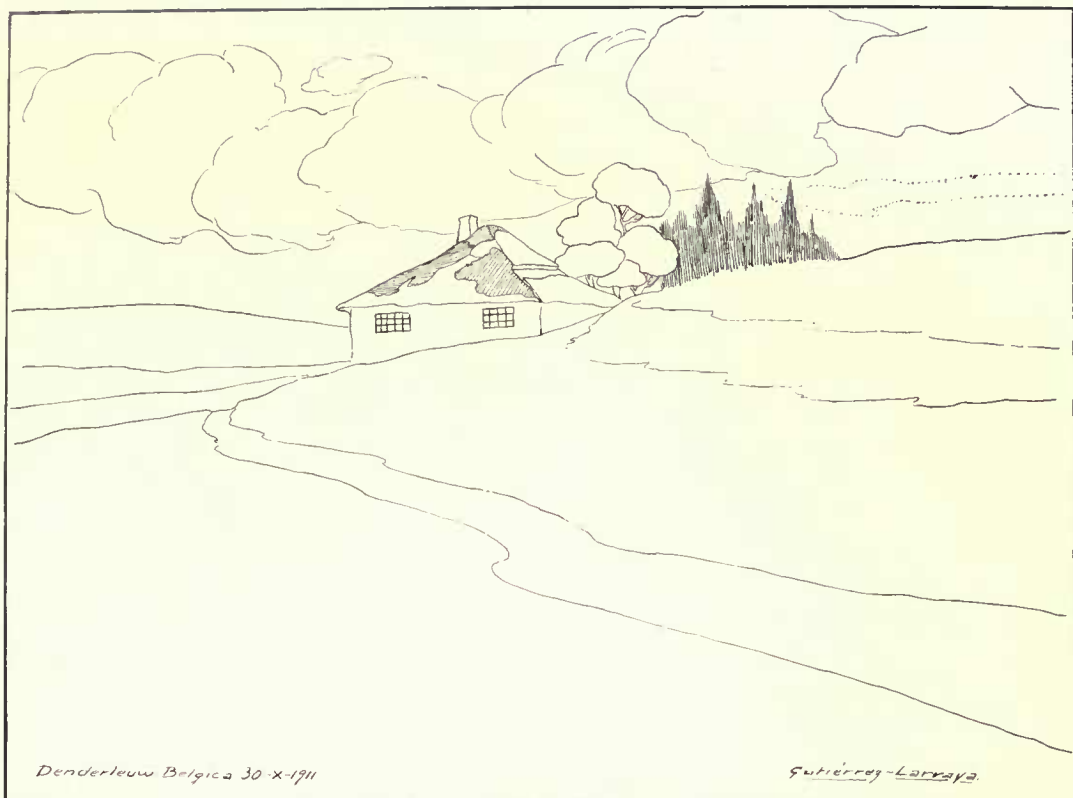
DE RÍMINI. — Es sabido que a Segismundo Malatesta se le inculpaba de haber mandado colocar el retrato de una amiga suya, acompañado de una oda loando su belleza, en la catedral de Rímini. Tal profanación fué negada por los historiadores, más ahora acaba de descubrir ser cierta el director general de Bellas Artes, de Italia. El señor Ricci ha encontrado, ocultos detrás de una placa de bronce la aludida inscripción y restos del bajo relieve que representa a la amante de Malatesta.

A la vez ha dado con otras dos inscripciones. Por la una queda confirmado el aserto de que la decoración escultórica es de Agustín de Duccio; por la otra que el arquitecto del interior del templo es Mateo de Pasti, de Verona. De Leon Bautista Alberti es, pues, solamente la arquitectura exterior.



GUTIÉRREZ-LARRAYA

TRANQUILIDAD



GUTIÉRREZ-LARRAYA

PLACIDEZ

BIBLIOGRAFÍA

Collection des Grands Artistes des Pays-Bas. Les Mostaerts.—Jean Mostaert, dit le Maître d'Oultremont. — Gilles et François Mostaert. Michel Mostaert, par Sander Pierron. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. Van Oest et C.^{ie}, editeurs. Bruxelles - Paris.

El autor de ese libro es conocido ya entre nosotros por sus periódicas críticas de arte en *L'Indépendance Belge*, críticas que se distinguen por la serenidad en el juicio y una perspicaz comprensión de las tendencias que en la actualidad luchan en el campo del arte. En esa obra suya que acaba de salir a la luz, demuestra que también posee condiciones no comunes para esclarecer en la historia del arte puntos que reclamaban quien derramara sobre ellos claridad que evitara la confusión reinante.

De ahí que merezca el dictado de meritoria la labor que representa haber sacado de la sombra que la envolvía, la venerable personalidad de Juan Mostaert y la de sus descendientes Francisco y Gil, hijos gemelos de un sobrino suyo.

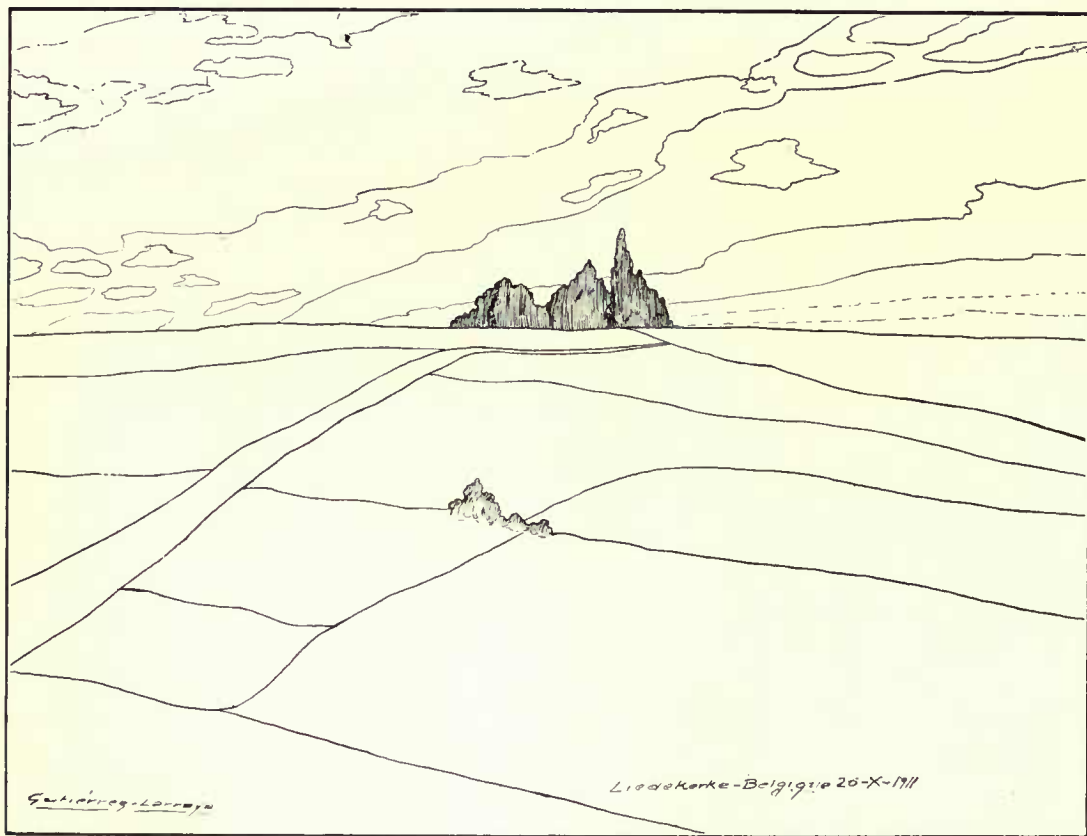
Juan Mostaert comenzó su carrera a la sazón de llegar de Italia a los Países Bajos las primeras

influencias del Renacimiento, y fué el primero que reflejó en sus producciones las vagas tendencias de la nueva corriente. Puede, por lo tanto, considerarse como un precursor. Francisco murió a los 26 años de edad, gozando de gran fama como pintor. Su hermano Gil fué uno de los creadores del paisaje moderno, lo que no le impidió cultivar, a la vez, la pintura de género al modo de Jean Mandyn y de Gerónimo Bosch. De la personalidad de Gil hácese en el libro un concienzudo estudio. Se presenta luego la figura de un hijo de ese artista llamado también Gil; pero de quien apenas se tienen noticias como pintor.

Sale luego al encuentro Miguel Mostaert, estatuario, que se dedicó muy especialmente a la pintura criselefantina, y que firmaba una obra en 1671, pero de quien se ignora el grado de parentesco que le unía con los antedichos.

Muy interesante resulta el capítulo consagrado a indetificar a Juan Mostaert con el «Maestro de Oultremont», a señalar sus obras y a analizar las cualidades particulares de su arte.

La empresa, pues, del señor Sander Pierron es digna de elogio: ha derramado sobre la dinastía de los Mostaert claridad mayor que hasta aquí los iluminaba.



GUTIÉRREZ-LARRAYA

REPOSO

Un catálogo de las producciones de los Mostaert y una nutrida nota bibliográfica cierra ese volumen, el cual va ilustrado con una serie no escasa de reproducciones clasificadas en la siguiente forma: Obras de Juan Mostaert; obras del taller de Juan Mostaert; obras de la escuela de Juan Mostaert; obras atribuídas a Francisco Mostaert; y obras de Gil Mostaert.

Petites monographies des grands édifices de la France. La Cathédrale de Lyon, por Lucien Bégule. — Paris, H. Laurens.

El autor ha reducido en esa edición las proporciones de su monografía sobre la predicha catedral, facilitando que llegue a todas las manos lo substancial de su estudio, que constituye una guía excelente para recorrer aquel interesante ejemplar de arquitectura religiosa. La obrita está presentada en forma recomendable.

L'Œuvre de Gustave Moreau. Introducción por M. Georges Desvallières. — Paris, J. E. Bulloz, 60 pl. en heliograbado en 1 vol. in-fol.

El discípulo de Gustavo Moreau que ha escrito la introducción que precede a las reproducciones

que integran ese álbum, después de rendirle tributo de consideración, sale en su defensa, rechazando que la obra pictórica del maestro sea hija exclusiva de la literatura, y proclamando las cualidades morales que encierran.

Las obras que se reproducen son de las que forman parte del museo Gustavo Moreau, del museo del Luxemburgo y de varias colecciones particulares. Y figuran no solo producciones definitivas, sino, además, acuarelas, bosquejos y dibujos.

Musées et Collections de France. Le Musée de Luxembourg. (Les Peintures), por Leonce Bénédicte. Conservador del Museo Nacional del Luxemburgo. — 1 vol. con 389 reproducciones. H. Laurens. Paris.

El ilustre conservador del mentado museo nos historia, con amorosa detención, cuanto entiende puede interesar acerca de tal colección artística, de la cual ofrece el inventario minucioso de las pinturas, particular a que se contrae esa obra. Con atinada selección, y ofrecidas con arreglo a un método plausible, brinda, luego, cerca de cuatrocientas reproducciones de lo más notable, por diversos conceptos, que posee en producciones pictóricas,

el aludido museo nacional francés. Constituye, por lo tanto, amable recordatorio de éste, por lo que se refiere a obras de pintura.

Watteau. Des Meister Werke. (182 reproducciones. Introducción por E. Heinrich Zimmermann). — Stuttgart et Leipzig, Deutsche Verlags. — Anstalt, 1912.

Viene este libro a enriquecer la serie de los *Klassiker der Kunst*, que tanta aceptación ha merecido, debido a constituir cada tomo una verdadera monografía del artista que presenta, amén de ofrecer toda su producción conocida, con lo que resulta, a la postre, un caudal de documentación gráfica debidamente ordenada, que facilita seguir el proceso del autor.

Este flamante volumen permite estudiar, en lo que cabe hacerlo mediante reproducciones, la labor extraordinaria del amable pintor francés del siglo XVIII. Sus pinturas aparecen con arreglo al siguiente orden: obras de juventud; obras anteriores al *Embarque a Citerea*; el *Embarque a Citerea* y las pinturas coetáneas a ésta

producidas por el propio artista; obras de la postrera época de Watteau; copias; pinturas falsamente atribuidas al pintor; grabados originales; etc.

Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle. L. Hauteceur. — Paris, Fontemoing et C.^{ie}, editeurs. — Un volum. en 8.^o

Trátase por el autor de señalar cual fué el grado de inspiración de la antigüedad en el arte de últimos del expresado siglo, y la parte que a ello alcanzó a Roma, especialmente, en ese retorno al clasicismo. Al autor le movió el deseo de esclarecer esa parte de la historia del Arte; lo que le conduce a buscar por doquier considera puede encontrar un dato que contribuya al propósito que persigue. Y uno de los extremos que con más afán indaga, es el que afecta a la influencia de Roma, mejor dicho, de sus monu-

mentos de la antigüedad en aquella reacción, antes de que Herculano y Pompeya fuesen exhumadas. Con acierto dice el autor, respecto de la manifestación artística que analiza: «Cuando la enseñanza no se limita a transmitir la técnica necesaria a la expresión de nuestros sueños, sino que pretende fijar para siempre un estilo de belleza y de verdad, esa enseñanza dogmática neutraliza las originalidades y desalienta para toda búsqueda.»

Old Chinese porcelain and works of art in China. A. W. Bahr. Londres, Carsell, 1911. Un vol. en 4.^o



BASILIO COSTANTINI

ESTUDIO

El texto es breve. Limitase a dar sucinta descripción de los ejemplares que enumera, y que figuraron en la importante Exposición celebrada en Changai en 1908, bajo el patronato de la *North-China Branch of the Royal Asiatic Society*. Constituye, por lo tanto, un interesante catálogo, que ilustran 120 reproducciones de gran limpidez.



ANSELMO MIGUEL NIETO

RETRATOS DE LA MARQUESA DE ARGÜESO Y SUS HIJOS

EL ARTE DE ANSELMÓ MIGUEL NIETO

LA última exposición realizada por Anselmo Miguel en Madrid, daba idea completa de un gran temperamento artístico, acusaba una personalidad definida y simpática. La crítica y el público coincidieron en aplaudir al joven pintor que trae a la pintura española una nota fastuosa, elegante y refinada, rara en la escuela hispana, sobre la cual pesan, en demasía, los asuntos tristes, los ascetismos y

negruras de los grandes maestros, temas que se han ido perpetuando hasta los tiempos presentes. Jamás acerté a explicarme la preferencia de nuestros artistas por los asuntos lúgubres, dramáticos y trágicos.

En el solar español el cielo y la tierra tienen notas luminosas, alegres, ricas y opulentas de color, que pocos han sabido ver y menos exteriorizar. Afortunadamente parece

iniciarse una reacción en favor de la pintura sana, desde que cayó en descrédito la pintura de historia. En Valencia y en Andalucía, regiones asoleadas y ardientes, hay paletas que reflejan las magnificencias de color de que aquellas tierras rebosan. Sorolla y Bilbao han cantado un himno a la luz, y Rusiñol, al recorrer los jardines de España, ha ido perdiendo insensiblemente los grises parisinos de su paleta, conservando tan sólo aquella melancolía de poeta soñador que siente su alma al solazarse en los jardines siempre abandonados, solitarios, porque Rusiñol es un poeta idílico y romántico ante el paisaje, y poeta satírico ante la figura humana.

Anselmo Miguel no es así. Siente la poesía del paisaje, y siente, también, la poesía de la mujer y de los niños. El niño, la mujer, las flores, los frutos, el Sol, la luz, todo lo verdaderamente hermoso de la vida lo adora Anselmo Miguel, y por ello quiere perpétuamente retenerlo en la tela. Es un hermoso ideal para un artista querer eternizar la belleza de las cosas terrenas que, inexorable, destruye el tiempo. Persiguiendo el propio ideal alcanzaron la inmortalidad los poetas artistas de todas las edades. Digo los poetas artistas, porque entiendo que dentro de los grandes artistas hay siempre un excelso poeta que no escribe, pero que canta, rima o describe en el mármol o en la tela la estrofa viva que no sabe apriisionar la palabra. Ese sentimiento poético, cuando se expresa con sinceridad por un poeta artista, llega a la muchedumbre, al gran poeta anóni-

mo de corazón semejante a caja harmónica que agranda la vibración de toda nota afinada de arte purísimo. Así se explica el éxito que alcanzó Anselmo Miguel. Todos, doctos e ignorantes, sintiéronse subyugados por la fascinación de la pintura, sana, optimista, panteista en cierto modo, del artista castellano. Y es natural y justificado el aplauso que le tributaron el público y la crítica, porque el examen de algunas de sus obras bastará, al menos avisado, para que se convenza de que los estudios y retratos son verdaderas obras de arte, por más que, siendo las reproducciones monocromas, no pueda el lector formarse idea exacta del colorido, que es, sin disputa, el principal mérito de las pinturas que motivan el presente artículo.

A raíz de la exposición en los círculos artísticos y literarios de Madrid, aficionados, pintores y críticos hablaban con elogio de las pinturas de Anselmo Miguel, de quien yo, por aquel entonces, no conocía más que un cuadro lindísimo que hay en el museo de Barcelona. Pues bien, debo confesar que, a pesar de que el recuerdo de aquella pintura, y

de que los elogios al susodicho artista me habían preparado favorablemente, la primera impresión que recibí ante las pinturas de Anselmo Miguel fué de asombro.

Formaba el núcleo de la exhibición buen golpe de retratos, descollando, entre todos, el del poeta don Ramón del Valle Inclán. El rostro enjuto y característico del escritor está pintado con seguridad, y es de parecido y exactitud de color admirables.



ANSELMO MIGUEL NIETO
RETRATO DE DON RAMÓN DEL VALLE INCLÁN



RETRATO DE LA SEÑORA DE LEZCANO
POR ANSELMO MIGUEL NIETO

El personaje vive en su idealidad, en su color y en su forma. Anselmo Miguel ha pintado algo más que lo externo; ha pintado el cuerpo y el alma del escritor. Lo que da mayor carácter a la descarnada faz, de pensadora frente, de Valle Inclán, es la mirada inquisitorial, investigadora, inquieta, que centellea tras las chinescas gafas de carey; pero el pintor sabe, como Rodin, que, además de la cabeza, la mano revela al hombre, y, por eso, después de pintar magistralmente la cabeza, ha pintado, mejor, si cabe, la diestra flaca y nervuda de ese escritor que, dominando el léxico del habla castellana al igual que un autor del siglo de oro, posee la compleja espiritualidad de los tiempos modernos. Hay en el fondo del cuadro la poesía vaga del crepúsculo. La luz de la naturaleza, en un ocaso dorado, con tintas verdosas y opalinas, como las del Ticiano, combina con el resplandor de un farolillo que ilumina una imagen tradicional. El ambiente señorial, plácido y grave del fondo, encuadra una figura llena de vida interior intensa, que encuentra lucha en la humanidad y placidez y arrobamientos de mística quietud en la naturaleza. El retrato de Valle Inclán es una obra de

Museo, digna de parangonarse con las del Greco. Conste que, al decir tal, no es que haya, por parte del retratista, imitación servil de composición ni de factura. Evocan los retratos del pintor candiota, en primer término, el modelo y, después, la espiritualidad viril de la testa y la maestría, seguridad, nobleza y austeridad señorial del porte del poeta.

El retrato de la Señora Marquesa de Argüeso y de sus hijos, es una pintura en la cual los terciopelos, los encajes, las gasas y las joyas están pintados con un dominio de técnica y simplicidad poco comunes. Las carnes tienen delicadezas y veladuras exquisitas, y el conjunto del cuadro es de una riqueza y armonía de color deliciosas. Hay raspados y veladuras hechos tan sabiamente, que serían la

desesperación de copistas e imitadores. No obstante, a mi entender, la composición artificiosa, la colocación de las figuras las presta aire estático, y el dibujo peca, en ocasiones, de rigidez. El segundo término y el fondo son quizás demasiado cuidados.

Si la obra anterior no tiene filiación española, en cambio el retrato de la Señora de Lezcano es español hasta la médula por su composición, el dibujo y el color. No hay necesidad de



ANSELMO MIGUEL NIETO

RETRATO DE DOÑA MARGARITA CALLEJA



☐ SINFONÍA EN ROSA
POR ANSELMO MIGUEL NIETO

conocer al modelo para saber que es española de pura cepa esa señora a la cual deben aplicarse los versos de Balbontin:

Con la fresca sonrisa de una fontana
y el fulgor de un lucero, cruza Sevilla
una cara morena de sevillana
prisionera en los pliegues de la mantilla.
Al pasar entre blancas casitas viejas,
vertiendo en el ambiente de las callejas
argentinos raudales de clara luz,
la saludan, temblando, desde las rejas,
los claveles del barrio de Santa Cruz

.....

El autor del retrato es un descendiente de Goya que retrata a las nietas de aquellas duquesas que, sin perder su continente aristocrático, rivalizaron, en viveza y en gracia, con manolas y majas. Esa pintura es un soberano acierto; es una estrofa luminosa y vibrante escrita con pincel goyesco.

De carácter completamente moderno es el retrato de la señora Marquesa de Amboage. Aquí la dama aparece de pie, en actitud gallarda y magestuosa. El fondo del cuadro revela conocimientos de perspectiva y las aficiones decorativas del pintor, ansioso de buscar difi-

cultades para resolverlas felizmente. La figura destaca sobre un fondo dorado, de luz artificial, y aparece, por obscuro, como aureolada. La cabeza y principalmente las manos son un prodigio; todo tiene calidad, y el color es rico y jugoso, opulento, magnífico.

La señorita D.^a Margarita Calleja ha sido reproducida en un *panneau*. Las mismas cualidades reseñadas en la descripción de las obras precedentes tiene esta pintura al aire libre, luminosa y bella. La figura se apoya en una balaustrada, teniendo, por fondo, un paisaje.

La ductilidad del talento de Anselmo Miguel se demuestra en el retrato de la bailarina

Rita Sachetto. La clásica belleza de la artista perdurará en esa tela pintada con una simplicidad, una holgura y una elegancia propias solo de los grandes maestros.

El retrato de la famosa bailarina Tórtola Valencia, evocadora de danzas arcaicas, es de un dibujo sólido, correcto y de una factura amplia y fácil. Es justísima la evocación pictórica del efecto de luz verdosa, que el proyector arroja sobre las blancas carnes de la artista y las gasas de seda transparentes, cuan-



ANSELMO MIGUEL NIETO. RETRATO DE LA MARQUESA DE AMBOAGE

do esa hállase en escena. Puesto a emitir opinión diré que, en mi concepto, esta obra ganaría si el pintor suprimiera el trípode y la pantera que, para componer el cuadro, ha colocado. Este reparo no tiene gran importancia, porque la inquietante mirada de esfinge, la sonrisa entre sensual y perversa y el movimiento triunfador y felino de la artista tienen tal carácter, que la visión de la notable danzarina es precisa, sin que puedan completarla otros símbolos ajenos a aquella figura, que hace revivir, en Occidente, las danzas sagradas, amorosas y heroicas de los viejos pueblos orientales.

«Ninón y Lionela» son dos esbeltas muchachas soñadoras que miran fijamente al espectador, como si quisieran adivinar algo misterioso que tiene la fascinación de lo ignoto. Este retrato-estudio, y otro titulado «Merceditas», son impresiones personales de rapsodias de artistas florentinos y venecianos. En cambio, la «Cabeza de estudio» y el «Estudio para un cuadro» son documentos de taller, demostrativos de la fuerza del artista ante el natural, cuando estudia el modelo vivo para conocerlo antes de idealizarlo

en la pintura definitiva, en la cual Anselmo Miguel pone ese conocimiento previamente adquirido, visto al través de su sentimiento personal, subjetivo, de artista.

Por último, el cuadro «Sinfonía en Rosa» es una de las obras más notables de la exposición. La poesía del crepúsculo, que tiñe

de oro y rosa el ambiente de esas cuatro hermosas mujeres, radiantes de juventud y de belleza, está interpretada a maravilla. Ese cuadro es un himno a la mujer española. El pincel de Anselmo Miguel, al dibujar esos cuerpos, los recorre suavemente, como una luz ardiente revela y pone de manifiesto cuanto toca. Anselmo Miguel ama todo lo que tiene carácter y belleza, y porque ve en las criaturas y en la naturaleza la belleza y el carácter, las ama cuando pinta,

y por eso, al pintar, su pincel las acaricia, dando a cada cosa su calidad, armonizando y fundiendo las bellezas parciales en forma que refleje la hermosura de conjunto, que apasiona y encanta al verdadero artista. El pintor castellano sabe que la pintura no ha de estar sola, aislada sobre un caballete, sino que ha de formar parte de un interior em-



ANSELMO MIGUEL NIETO

LA BAILARINA TÓRTOLA VALENCIA

belleciéndolo y decorándolo; por ello encuadra sus telas con marcos que decora con estofados, donde el oro toma apagados reflejos, y suavidad las tintas, de tonos de esmaltes antiguos, con lo cual el marco no recorta la tela, sino que la une y enlaza con los demás elementos decorativos de la habitación. Merece ser tenido muy presente este aspecto,

que viene en demostración de como la obra artística ha de acordar con el sitio en que haya de ser colocada; o sea, que es un elemento más que acude a sumarse a otros factores para llegar a la consecución de una armonía. No todos los cuadros cuadran en una misma estancia, sino que en ésta unos maridarán perfectamente con lo que les circunda, mientras otros cabrá que discrepen en ella, con todo y tener los primeros y los últimos el mismo mérito artístico. De ahí que ese

sentimiento, innato en Anselmo Miguel Nieto, del logro de una armonía predominante en sus lienzos, le lleve después a procurar que el marco que los encuadre no disienta de esa armonía, y que la obra pictórica no destruya el conjunto donde tenga que ir a emplazarse.

Anselmo Miguel es un artista del Renacimiento. Cree, como el príncipe de *Una tra-*

gedia florentina de Oscar Wilde, que él ha nacido sólo para amar las cosas bellas. No hay en sus telas una sola pintura que no sea el asunto un canto a la belleza. Miguel pinta la hermosura de jardines y cármenes españoles y la tez aterciopelada y fresca de mujeres bonitas que, si son niñas tienen el encanto de capullos en flor, y, si son damas, el incentivo de perfumadas frutas en sazón. El arte de Anselmo Miguel, siendo profundamente nacional, es latino porque acusa origen italiano y es griego por su serenidad. No se puede pedir más noble abolengo a una obra de arte.

Algo existe en la obra del pintor vallisoletano que le asigna distinguidísimo lugar entre los artistas del día, compatriotas suyos. Es la suprema exquisitez de su labor, el ennoblecimiento de su arte, el ocultar el oficio para solo hacer patente la verdad

poetizada que triunfa en sus pinturas como obra de un espíritu delicado, de una visión agudizada para percibir sutilezas de color. En este sí que obra milagros. Su paleta, rebotante de matices, es rica sin estrépito, es abundante sin empalago. Tocante al mecanismo, su labor es reflexiva y espontánea al mismo tiempo. A lo que va, es a la obtención de un resultado que cautive quedamente; a



ANSELMO MIGUEL NIETO

NINÓN Y LIONELA



ESTUDIO PARA UN CUADRO
POR ANSELMO MIGUEL NIETO

lo que se dirige, es a dar trasunto de una visión embellecida por quien en ella acertó a atisbar lo que encerraba de dulcemente poética y señoril.

* *

¿Cómo ha logrado el joven artista castellano tener una cultura estética tan fuerte y una paleta tan rica? El pintor vallisoletano hizo sus primeros estudios de arte en su ciudad, copiando, del natural, las obras de Berruguete y demás maestros escultores del Renacimiento español.

Aquí no se ha estudiado quizás bastante aquella época tan corta en duración, como importante en calidad. Las obras del Renacimiento español son de un sentimiento deco-

rativo perfecto. Comparándolas con las producidas en igual período en las demás naciones, a mi ver las aventajan; porque son menos pesadas que las labores alemanas, menos afeminadas que las italianas, menos amaneradas que las francesas. En las obras del Renacimiento ibéricas, existe una gallardía y elegancia sin par. Se funden en nuestro estilo el realismo y la fantasía por modo incomparable y único. Empieza una figura humana el escultor imaginero, y la termina el decorador estilizando fantástico la flora y la fauna. Ese nexo entre la realidad y la fantasía es la médula de nuestro arte; así lo demuestran todos los fuertes artistas, desde Quevedo a los nuestros, desde Murillo a Goya, desde Berru-

guete a Salcillo. Ha estudiado Anselmo Miguel la forma y el sentimiento decorativo en los escultores imagineros castellanos del Renacimiento; aprendió la distinción y el refinamiento en la Italia de Rafael y de los maestros venecianos y florentinos, y el color lo ve y lo siente porque se nace colorista, como se nace poeta.

La cultura estética es fruto de un viaje rápido a Francia, y otro más detenido a Italia. El oficio, el mecanismo es resultado de una tenacidad y una laboriosidad hijas de una voluntad fuerte, reveladora de un carácter. Miguel, después de pintar por la mañana en los jardines del Retiro en Madrid, dibujaba o pintaba figura por la tarde, y descansaba por la noche, pintando acuarelas.

Anselmo Miguel es un gran artista. El retrato de Valle Inclán o el cuadro



ANSELMO MIGUEL NIETO

ESTUDIO



LA BAILARINA RITA SACHETTO
POR ANSELMO MIGUEL NIETO

«Sinfonía en rosa» bastarían para aseverar la anterior afirmación. Si prosigue trabajando con igual ardor y entusiasmo como hasta aquí, será un gran maestro y su fama será mundial. En la legión escogida de los pintores españoles aparece Anselmo Miguel como artista de grandes alientos cuyas cualidades principales son la solidez del dibujo, un sentimiento del color extraordinario, una cultura artística poco común y un gusto de decorador exquisito. Domina en el conjunto de su obra una tradición de arte hispano que formó la base de sus estudios.

Constituye una satisfacción poder hablar así de un artista, y aumenta esa satisfacción por tratarse de uno que nos pertenece. Su labor le va abriendo paulatinamente paso; mas según avanza, y avanza con firmeza, se expande el mérito de su producción. Su la-

bor delicada, la conciencia que pone en su trabajo, y, especialmente, la emoción con que le avalora, no serán en balde. Con tales condiciones, el día del triunfo definitivo se acerca. Que este llegue cuanto antes, para que así el talento de Anselmo Miguel Nieto sea reconocido sin discrepancias.

Tendrá ese triunfo doble valor: de un lado la consagración de una personalidad artística, de otro la de una tendencia sana y reflexiva, en la cual, a las cualidades innatas del autor, hay que sumar lo que es producto de un estudio bien encauzado, de una disciplina que condujo a esos admirables resultados obtenidos, que despiertan la admiración de inteligentes y profanos.

Por lo tanto, que prevalezca tendencia tan equilibrada y emotiva, solo debe producir contento. — J. FABRÉ Y OLIVER.



ANSELMO MIGUEL NIETO

MERCEDITAS



CARL BANTZER

DANZA DE ALDEANOS EN HESSE

CARL BANTZER

CONTEMPLANDO la actual pintura alemana en bloque, se presenta dividida en dos grandes masas o tendencias capitales. A un lado, la pintura nacida a raíz del impresionismo francés, por el cual los alemanes han demostrado gran susceptibilidad, y cuyos actuales representantes se llaman Liebermann, Slevogt, Corinth, etc.; y al otro, la pintura de los artistas que, con todo y haberse aprovechado de las ventajas que el impresionismo nos trajo, han permanecido fieles a la tradición, siguiendo las huellas de los venerables maestros alemanes modernizando, naturalmente, los medios técnicos y de expresión. A estos últimos pertenece, sin duda, nuestro biografiado Carl Bantzer. Su pintura atrae desde el primer momento por su hondo sabor alemán, y este atractivo no desaparece al analizar los medios técnicos de que el pintor se vale, pues que todos ellos están basados en una firme y saludable técnica pictórica que satisface las exi-

gencias más refinadas que en este terreno pueden presentarse.

Nacido en Ziegenhain, pueblecillo de la interesante comarca llamada del Schwalm, en la provincia de Hesse, ha conservado vivo y entero el sentimiento del país natal, siéndole la tierra su principal estímulo artístico. En su querido Schwalm ha encontrado suficientes motivos para sus obras, inagotables escenas dignas de ser trasladadas al lienzo. Tanto el paisaje como los habitantes han fascinado su alma legítimamente alemana, conduciéndole a eternizar el típico labrador de Hesse. Hay en estos tipos de aldeano alemán algo de originariamente vigoroso y brusco, algo de eternamente fuerte y sereno como la tierra misma donde viven y trabajan, que se ha conservado puro sin ser atacado por la moderna civilización.

Para comprender mejor los cuadros de Bantzer hay que conocer y estudiar los modelos que le sirven para el desarrollo de sus

concepciones artísticas. En la antedicha comarca del Schwalm, se han conservado los trajes típicos de la gente del pueblo a través de muchas generaciones, formando en el conjunto del pueblo alemán actual una nota típica de color local. Las mujeres con falda corta, medias blanquísimas, ligas bordadas colgando a grandes lazos, y zapatos de piel adornados de reluciente hebilla; la juba cargada de color hasta el abigarramiento, y la característica toca encarnada a la cabeza, sirviendo de remate al sencillo y primitivo peinado.

Los hombres con sus calzones blancos, larga blusa azul y polainas: para la danza con guerrera abigarrada y gorra de pieles; para la iglesia con sombrero de tres picos y levita azul con grande botonadura dorada.

Los habitantes corresponden perfectamente al paisaje: un paisaje áspero con indescriptibles hayales bañados en luz verde diáfana y que dan la impresión del fondo del agua; a trozos surge de en medio una mancha de bosque negra, son los altos abetos serios y melancólicos, en cuya espesura selvática apenas es dado a la luz penetrar en ella. Nada hay que dé una imagen más clara para la comprensión del carácter alemán, como estos bosques sin flores y sin plantas aromáticas, con sus árboles inmensamente altos y simétricos envueltos a menudo de niebla sutilísima y rodeados de un silencio y misterio impenetrables. No falta por esto la nota idílica, consistiendo en las frescas y risueñas *Waldmiesen*, las praderas rodeadas de bosque, de un sabor inexpresable, sobre todo al caer

de la tarde cuando en la tranquila soledad del crepúsculo afluyen los ligeros corzos a pacer en ellas.

En ese medio-ambiente es donde Bantzer ha creado sus obras principales. Estos hombres altos y enérgicos, de andar lento y seguro, con el rostro de facciones pronunciadas, han sido sorprendidos e interpretados con una sinceridad digna de encomio. En el género del retrato, en las fiestas típicas del pueblo como la danza, las originales bodas, salidas de la iglesia, descanso del trabajo, etc., ha conservado siempre el carácter hondo alemán, la fuerza originaria germánica en cuyas cabezas de estudio parece haberse recogido para ser guardada de invasiones extrañas.



CARL BANTZER

NOVIA ALDEANA, DE HESSE



ALDEANA DE HESSE EN LA
IGLESIA, POR CARL BANTZER

En el Schwalm se halla Bantzer en su elemento; allí pasa todo el verano y parte del otoño, alternando amigablemente con las gentes sencillas y estudiando al mismo tiempo su carácter y sus inclinaciones innatas. Cada año son impresiones nuevas las que trae de su estancia en el campo, las cuales traduce siempre en nuevas y hermosas obras. La sinceridad y escurpulosidad artística de Bantzer llévanle a estudiar la naturaleza en todos sus aspectos y variadas modalidades; así, antes de resolver en la tela definitiva el cuadro por él largo tiempo sentido y proyectado, elabora con toda solicitud una serie de estudios fragmentarios, los cuales sirven de preparación a su labor final. Una de las obras que ha dado mayor popularidad a Bantzer ha sido «La Comuni3n», adquirida por la *Galería Nacional*, de Berlín. Es una obra sacada de la entraña de su país natal. En una iglesia de aldea, algo húmeda y enmohecida, los aldeanos con sus bellos trajes de iglesia reciben de

manos del viejo y barbudo pastor el pan y el vino de la Eucaristía. La escena tiene un encanto indecible, la sencillez y fervor campesinos están obser-

observados y descritos con una gran fuerza de expresi3n.

El cuadro de su familia titulado «Primavera», posee carácter completamente distinto; pero no por esto menos atractivo. Una escena campestre, espléndida de color; con mucha luz y aire, flores y perfumes. Es un cuadro que comunica el optimismo del vivir. Pero tal vez son los retratos lo que dan la impresi3n más grande de la firmeza artística de Bantzer. El retrato del labrador Falk, por ejemplo, es una obra imperecedera, que comunica en alto grado la fuerza y energía inflexible del típico labrador de Hesse. Es una obra definitiva, digna de figurar al lado de los retratos de los maestros antiguos.

Posee el artista alemán, en quien

nos ocupamos, un don especial para que el carácter físico conjuntamente con el estado de ánimo del personaje, queden enseguida



CARL BANTZER

LABRIEGO DE HESSE



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



ESTUDIO PARA LA DANZA DE ALDEANOS
EN HESSE, POR CARL BANTZER

bien patentes. En esos cuadros suyos que más celebridad le dieron, fué sin duda lo indicado aquello que contribuyó en alto grado a cautivar al público y a los inteligentes. Esa fuerza con que cada tipo queda en sus trazos peculiares diferenciado, y la vida particular de cada una, impresionan de modo extraordinario. Es lo que hiera más pronto cuando se contempla la mayoría de las pinturas de ese autor tan bien dotado, de percepción tan justa para desglosar de entre lo contingente lo substantivo. No son personajes indiferentes plantados ante el artista para que éste los reproduzca; son seres sorprendidos en su vida, animados en el rostro por sus pensamientos, con la mirada viva, expresiva.

Por tal circunstancia, no cabe pasar indiferentemente cerca de esas producciones, que obligan a detener el paso y a fijarse en ellas.

Pero además de eso, sorprende la ejecución magistral, imponderable. Hay que ver la manera como construye ese pintor, el gran convencimiento que tiene de la forma, lo que le asegura la obtención de esotras cualidades a que hace poco nos referíamos. Este dominio formal que tanto se echa de ver en sus cuadros, es extraordinario. Solo así cabe llegar a la consecución de resultados como los que alcanza; solo dibujando como dibuja, solo poseyendo ese sentido de la simplicidad, y únicamente sabiendo de la figura humana lo que él sabe, se obtiene representarla con tales acentos de verdad artística.

El estudio serio que para el logro de tal resultado es menester, solo es capaz de comprenderlo quien haya luchado con las dificultades del oficio, quien sepa la gimnasia a que obliga llegar a esa difícil facilidad, a esa





A LA SALIDA DE LA IGLESIA,
EN HESSE, POR CARL BANTZER



ALDEANA DE HESSE, POR CARL BANTZER

resolución pictórica que tanto se elogia en Bantzer. Cuanto pinta es macizo, se siente bajo las vestimentas el cuerpo, que se acusa de modo natural. No es de quienes sufren desmayos que les privan de redondear sus producciones, dejando en ellas partes descuidadas en relación con otros pormenores; por el contrario, semejan ejecutadas en su conjunto bajo un mismo estado de ánimo.

Dar trasunto de la plasticidad de lo reproducido, mueve, también, al autor, y en este concepto es innegable que triunfa de modo soberano, como cuando pone empeño en la consecución de vibraciones cromáticas, de que es ejemplo su lienzo *Danza de aldeanos en Hesse*, donde el sol poniente anaranja la composición y enciende las coloraciones de la pintoresca indumentaria de los labriegos entregados apasionadamente al baile. Una vez visto, no es posible dar al olvido el colorido sonoro de esa obra, desde otro punto de vista tan animada, tan rebosante de movimiento.

La vida artística de Bantzer es una vida de trabajo constante, caracterizada por la

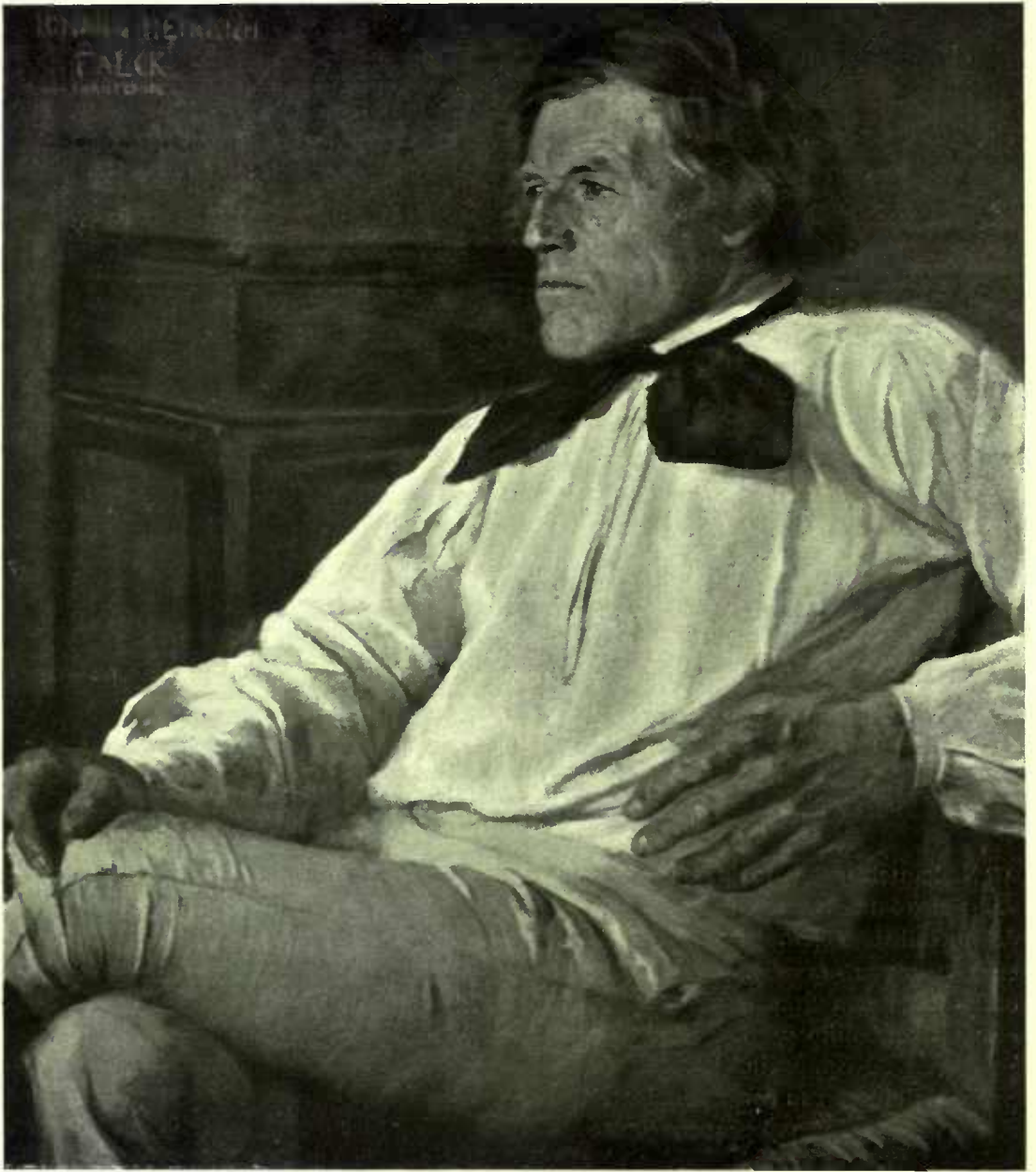
energía. Merced a ella ha alcanzado un dominio técnico que le permite emprender toda suerte de empresas artísticas, en la seguridad de salir triunfante. Una gran honradez artística acompañó paralelamente esa energía y el amor al trabajo. Habiendo estudiado en su juventud en Berlín y París, se domicilió pronto en Dresde, donde, desde 1896, presta su cooperación como Profesor en la Real Academia de Bellas Artes. Muchas de sus obras se hallan en los principales museos de Alemania, entre otros los de Berlín, Dresde, Darmstadt, Hannover y Breslau. Últimamente ha aumentado su popularidad la ejecución de un cuadro de enormes proporciones, donde están representados, de tamaño natural, los concejales, con su presidente, de la época en que se construyó la nueva casa Ayuntamiento de Dresde, a sala de sesiones de la cual está destinado.

En cuanto a sus cualidades como pedagogo, no son inferiores a sus dotes artísticas. Seriedad y constante trabajo es lo que exige de sus discípulos, a quienes favorece con sanos y positivos consejos. — A. B. E.

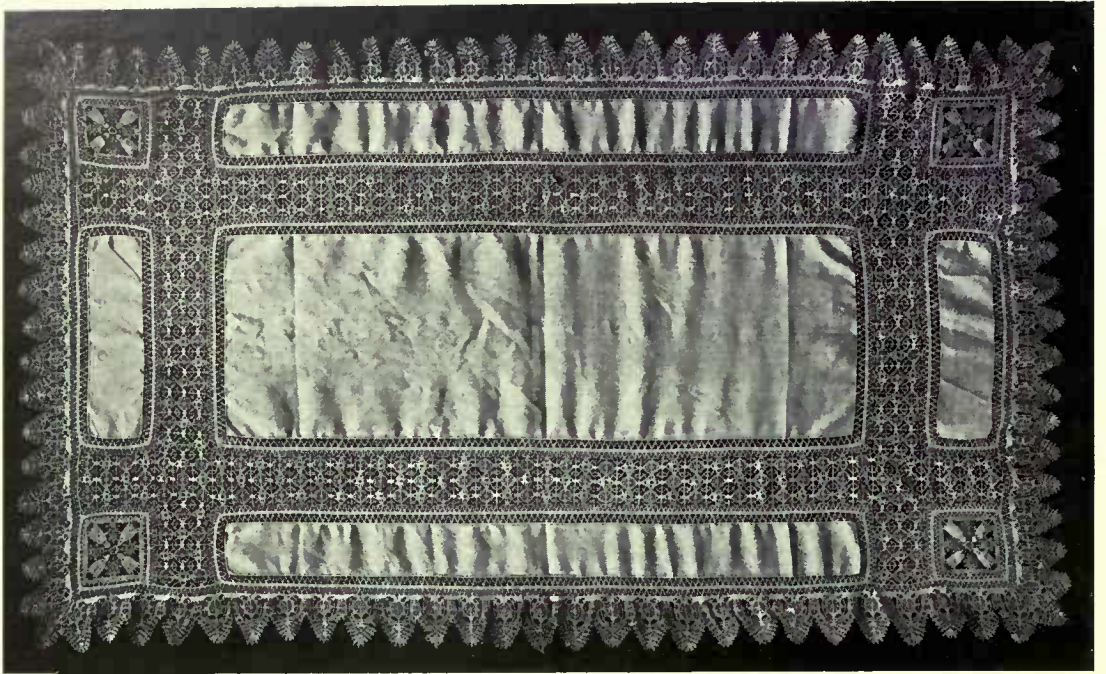


CARL BANTZER

LA TARDE



RETRATO DEL LABRADOR
FALK, POR CARL BANTZER



(A)

“GUIPURE“, ENCAJE DE ESPAÑA. TRABAJO AL BOLILLO Y A LA AGUJA

ENCAJES A MANO

EN el anterior trabajo de esta serie prometimos a nuestros lectores la reproducción del notabilísimo ejemplar de *guipure*, que va en este número (A y B), encaje de España, enriquecido con finos y artísticos calados, ejecutado al bolillo y a la aguja, y que, por exigencias de compaginación del texto, no pudo incluirse en su correspondiente lugar.

Está fabricado en el pequeño y pintoresco pueblo de Orrius, (al N.O. de Mataró y N.E. de Barcelona), y constituye un rico mantel o paño de altar procedente de la Ermita de San Andrés de Orrius, y, en la actualidad, perteneciente a D.^a Mercedes Casanovas de Torrus.

Asimismo, como nota complementaria al hermoso *guipure* fabricado en Cataluña, se reproduce la muestra (c) ejecutada al bolillo, que figura en la nueva colección de encajes formada por D. Patricio Pascó, muestra muy parecida a un ejemplar de la colección Pascó (D. José) que adquiriera el museo

de Lión, y a la cual nos hemos referido repetidas veces, pues merced a ella se perpetuará la gran importancia y mérito de la industria encajera española, no solamente por el punto y encaje originario y especial de Cataluña, sino, también, por las imitaciones fieles y perfectas de los encajes extranjeros, conforme lo atestiguan los encajes rusos y escandinavos que figuran en el precitado Museo, procedentes de la repetida Colección Pascó (don José), y el de propiedad de D. Patricio Pascó; muy parecido al encaje Slesvig (Dinamarca, (D)). Y con lo hasta aquí manifestado, damos por terminada la rápida ojeada a la industria encajera nacional, para ocuparnos en la de otros países.

ITALIA. — En el pleito existente, respecto del origen y, por lo tanto, antigüedad de la industria encajera que varias naciones reclaman para sí, como timbre particular de glo-

ria, es Italia, el país más privilegiado de la Europa meridional, la que se atribuye la prioridad del encaje a la aguja.

Abundan los pareceres respecto de tal cuestión, y por cierto de acreditados autores: unos opinan que los italianos aprendieron el arte de los trabajos a la aguja de los griegos, y advierten, en apoyo de este criterio, que, casi todas las ciudades que mantenían relaciones con el imperio griego, son precisamente aquellas donde comenzó la ejecución de encajes, y donde estuvo más floreciente esa industria artística. Otros, entre ellos Nardi, que ha hecho un estudio especial y muy meditado de esta cuestión, son de parecer de que los italianos aprendieron el arte del bordado de los sarracenos de Sicilia, igual que España de los moros de Granada, creyendo justificarlo y probarlo, en que en italiano y en español la palabra *ricamar-re-camar*, respectivamente, que deriva del árabe, tiene el mismo significado de *bordar*, no encontrándose aquel vocablo en otro idioma europeo. Pero respecto

a que los sarracenos dejaron su influencia en la clásica Sicilia, apesar de ser así, no fué menor la que ejercieron los griegos, cartagineses, romanos, godos, normandos, etc., etc., de los cuales quedan ininidad de vestigios, entre ellos los monumentos y antigüedades de Agrigento (Girgenti), Selinonte, Taormina y Siracusa, y entre los cuales podria, también, atribuirse a algún otro la enseñanza del encaje a Italia, por la influencia que igualmente ejercieron sobre ella. Dejando al tiempo el hallazgo de algún documento determinativo del pueblo al cual quepa asignar

la prioridad en el arte, y en el interin autores y coleccionistas van acopiando los resultados de sus estudios, nos limitaremos a los datos conocidos hasta la fecha, y que, atendido su origen, merecen confianza.

En su *Histoire de la Dentelle* transcribe Mme. Bury Palliser algunas interesantes noticias cronológicas e históricas de la curiosa obra de Antonio Merli: «Origine ed uso delle Trine à filo di refe», publicada en 1864. Cita una cuenta que se conser-



(B)

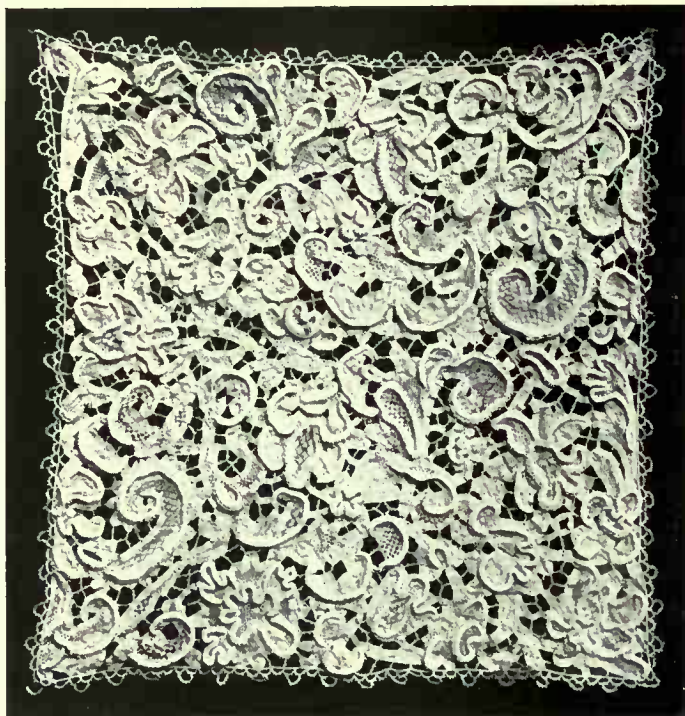
FRAGMENTO DEL "GUIPURE", ENCAJE DE ESPAÑA (A)



(c)

“GUIPURE”, ENCAJE DE ESPAÑA AL BOLILLO

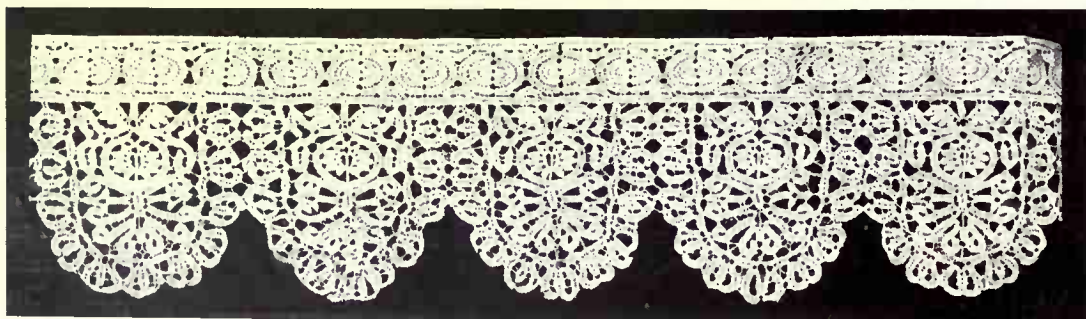
va en los Archivos Municipales de Ferrara, fechada en 1469, que parece referirse a encajes; pero la prueba de más calidad que aduce, estriba en un documento de 1493, que posee la familia Sforza, en que la palabra *tarnete* (antigua forma de *trina*), se refiere a los trabajos ejecutados sin intermisión. CO-



(E). CUADRANTE DE PUNTO DE VENECIA, DE GRAN RELIEVE. SIGLO XVII

mo resulta en un encaje al bolillo. Además Firenzuela, poeta florentino, que escribió en 1530 a 1536, dedicó una elegía a un cuello de encaje hecho por su prometida, y musa de sus inspiraciones.

El precitado M. Merli hace mención de una pintura sobre una placa de loza, estilo de Lucca della Rob-



(D)

ENCAJE DE GÉNERO RUSO, EJECUTADO EN CATALUÑA, SEMEJANTE AL ENCAJE SLESVIG

bia, representando, rodeada de una guirnalda de flores y frutas, una dama, de medio cuerpo, vestida con rico traje de brocado del siglo xv y con cuello de encaje blanco. Es de advertir, que si bien Lucca della Robbia corresponde al período de tiempo que media de 1400 a 1482 sus descendientes fabricaron cerámica hasta época posterior a la citada, prescindiendo de que podría estar equivocada la atribución del ceramista que fabricó la placa de referencia. Asimismo se recuerda un cuadro de la galería de Venecia, obra de Gentile Bellini, que ostenta la fecha de 1500, en la cual pintura se ve representada una dama que lleva cuello de encaje blanco.

Los encajes blancos y de oro se usaban en Italia en el siglo xvi, justificándolo el celebrado cuadro de Lavinia Fontana, que figura en la Galería Zambecari, representativo de la «Visita de la Reina Saba a Salomón», la cual reina viste riquísimo traje guarnecido de encajes blancos y de oro, notable ejemplar que pertenece a la época precitada.

Considerada Italia como maestra en encajería, es pertinente sujetar el estudio de este arte industrial a las procedencias de fabricación más importantes, como son Venecia, Milán y Génova

subsidiariamente, Florencia y Nápoles, y por afinidad técnica e histórica Ragusa.

Venecia, soberana de los mares, ciudad que ha sido la más fastuosa y política del mundo, y esposa simbólica del Adriático durante siete siglos, que concluyeron a fines de 1797, debía necesariamente manifestarse de modo extraordinario en las artes suntuarias, y sus creaciones no podían menos de llevar el sello de su refinado gusto artístico. Así fué que al conocer el encaje, ya introdujo infinidad de variantes en su ejecución, a algunas de las cuales ya se ha aludido en los anteriores artículos que llevo publicados en estas páginas, y en otras ocasiones; pero que cumple ampliar en el caso presente.

El encaje que es conocido por punto de Venecia presenta variados procedimientos, algunos ya indicados anteriormente. Respecto a su enumeración, nos la ahorra hacerla por cuenta propia, M. Merli; quien ha realizado una labor de clasificación que debe admitirse sin reserva, pues, además de la garantía de fidelidad y acierto que llevan aparejados sus estudios arqueológicos, ha tomado para ello notas de los sesenta libros antiguos de dibujos y modelos publicados en Venecia. He aquí la clasificación a que nos referimos: *Punto a reti-*



(F)

TRABAJO VENECIANO A LA AGUJA



(G) PUNTO LLANO DE VENECIA, DECORADO CON MOTIVOS ZOOMORFOS Y FITOMORFOS. SIGLO XVI

cella (igual al punto griego, por cuya razón nos permitimos incluir en los puntos italianos el punto de Ragusa, atendida su afinidad técnica e histórica con aquel); *Punto tagliato*; *Punto in aria* (modernamente *guipure*, ya descrito); *Punto tagliato à fogliami* (de doble o triple relieve, (E y F) de menos relieve, que Colbert importó a Francia, y se convirtió en industria del país, al poco tiempo de su introducción); *Punto à gropo* o *gropari* (o sea anudado) parecido al *macrame* de Génova, que se explicará más adelante; *Punto à maglia quadra* (malla), ya reseñado; *Burato*, tejido duro, bordado sobre caña mazo; *Punto de Venexia* (propia- mente dicho,

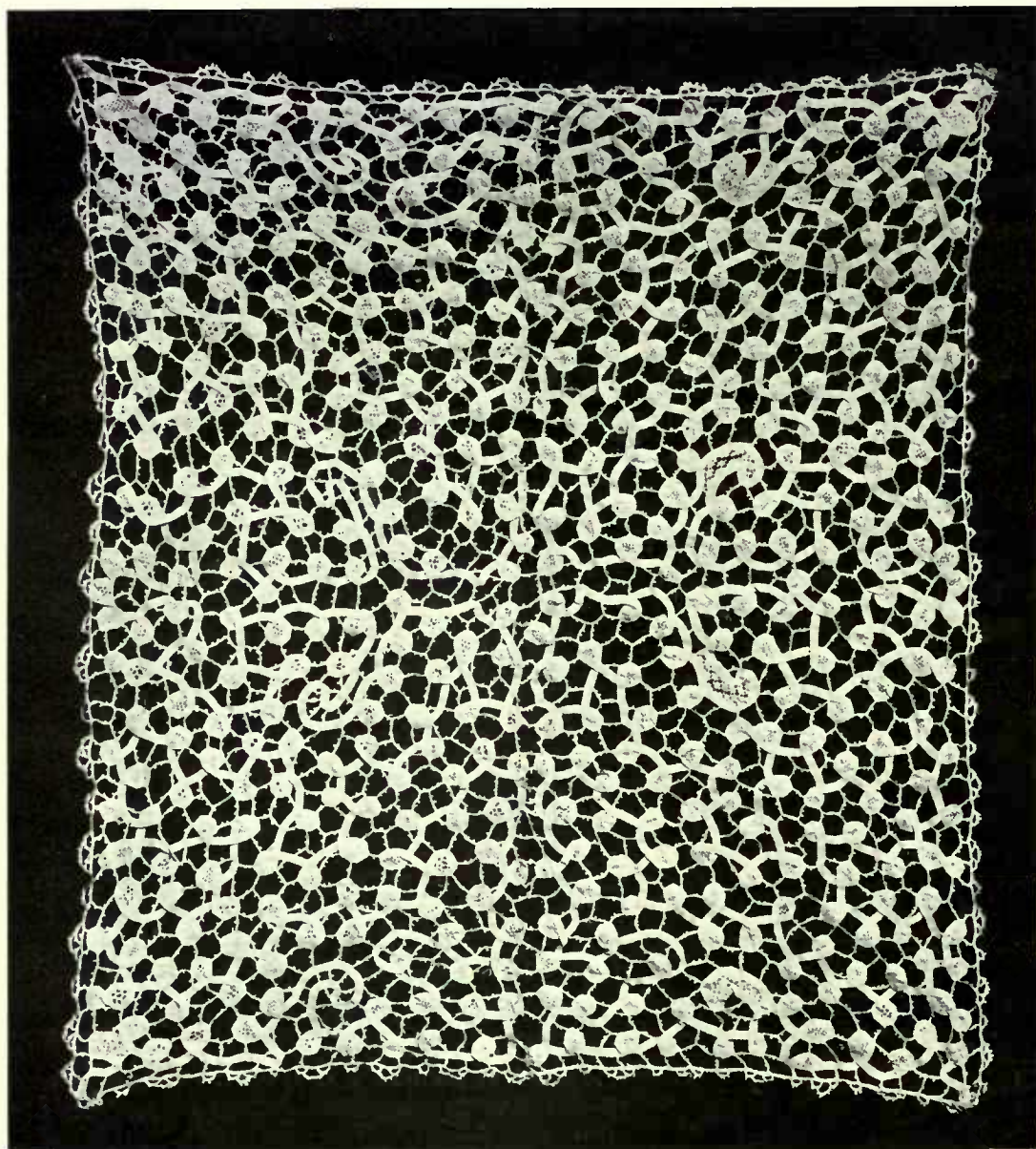
de infinidad de variedades, letras G, H, I, J, K, L, M, N) y otros que están reproducidos al tratar especialmente de ellos.

La moda, en sus caprichos veleidosos, alguna vez acierta en sus cambios de procedimiento y estilo. Afortunadamente para Venecia, así sucedió respecto a sus puntos vigorosos, de gran relieve, que tan estimados

fueron universalmente, cual lo comprueba que se impusieran en todos los mercados a principios del siglo XVII, y que las substituyó por los artísticos y delicados puntos de *rosa* y *rosalina*. La preferencia dada en el mundo elegante a los encajes finos de Alençon y Argentan, aplicados a los trajes de Corte, y



(H). PAÑUELO BATISTA PUNTO LLANO, GRIEGO-VENECIANO. SIGLO XVII

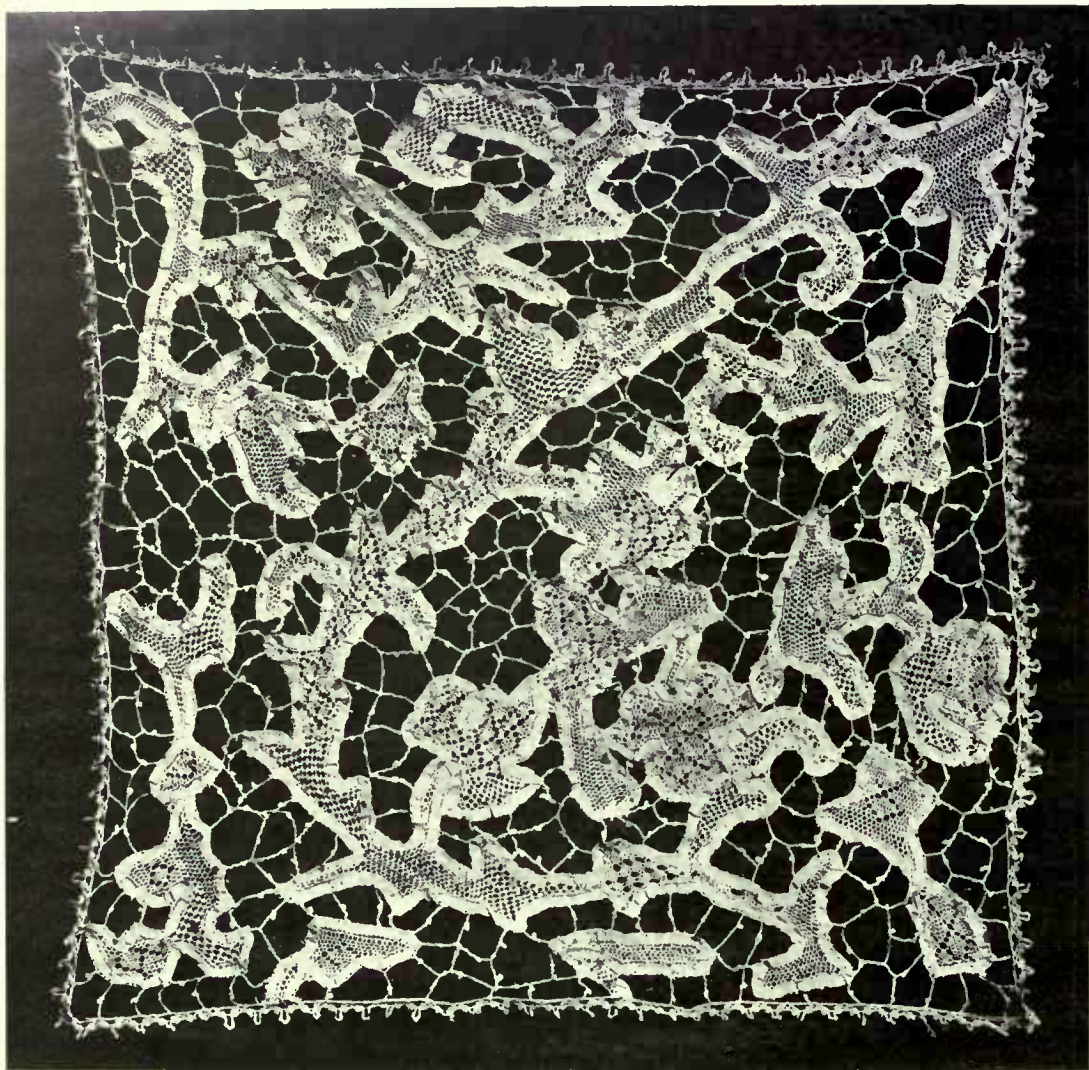


(1)

CUADRANTE DE PUNTO DE VENECIA. SIGLO XVI

demás prendas suntuosas, es lo que produjo el desmerecimiento del punto de gran relieve y agujoneó el espíritu mercantil de Venecia, y su predominio artístico en aquella industria; a cuyo efecto substituyó los troncos pronunciados y flores de relieve por delicados follajes y diminutas flores, trocando la vigorosidad del conjunto del encaje, por otro de finísimas y transparentes condiciones que distingue el punto de rosa, y, principalmente,

el rosalina, pequeña variante del primero. La característica de este punto, además de su acertada y delicada ornamentación, estriba en la finura y multiplicidad de líneas que cruzándose unas con otras, enroscándose y ensortijándose constituyen un campo, de condiciones artísticas superiores, que por sí solas, ya forman sutilísima red. Sobre aquel descansan y se destacan delgados roleos, de pequeños follajes, en disposición simétrica,



(1)

CUADRANTE DE PUNTO LLANO DE VENECIA. ÚLTIMOS DEL SIGLO XVI

resultando un encaje elegante y vaporoso, apesar de no haberse desprendido de sus festoneados. Este punto cuenta con una notable y ligera variante, según queda dicho, conocida con el nombre de *rosalina*, llamada así porque su principal motivo de decoración lo constituye una diminuta flor semejante a la rosa, alternando con la flor del *ranunculo* (en catalán *francesilla*) que ligeramente se destaca sobre la superficie del campo del encaje, causando efecto extraordinario aplicado al tocado femenino, en atención a la suntuosidad resultante del conjunto. (Letras o, p, q.)

Entre las variantes del punto de Venecia, o encaje a la aguja, figura el llamado *punto de marfil*, (que Florencia ejecutó a la perfección), en virtud de las condiciones especiales de su ornamentación, que acusan una tonalidad especial. La aparente blancura de sus líneas, algo redondeadas, se asemeja a los cincelados sobre marfil. Es uno de los puntos más suntuosos de la encajería veneciana (R).

El Museo de Arte Decorativo y Arqueológico, de Barcelona, en su recomendable Sección de reproducciones, cuenta con un notabilísimo ejemplar. Se trata de una guar-

nición de encaje florentino de punto de marfil, que se supone dibujado por Benvenuto Cellini, y que adornaba la banda de terciopelo carmesí que llevaba Leonor de Toledo, esposa de Cosme I de Médicis. Está reproducida con asombrosa fidelidad y pulcritud por la señorita D.^a María Bartolozzi.

El punto de Burano, llamado de tal suerte por proceder de la pequeña isla de este nombre, distante dos leguas de Venecia, y que forma parte del Archipiélago de la Laguna, constituye un fino encaje a la aguja denominado, también, punto *à reticella*: distínguese por el campo, el cual lo forman mallas cuadradas, ejecutadas en hilo de lino o de finísimo algodón. En el fondo campean las largas flores esplayadas, de relieve, que caracterizan el punto de Venecia, unas veces formando un tejido llano muy análogo, rodeado, sin embargo, de un cordoncillo imperceptible, y otras veces un tejido realzado por un cordoncillo bordado que le da especial solidez. Los encajes de Burano, de fina ejecución, tienen un gran parecido con el punto *gazé* y con el de Alenzón por la sutil red que los constituye. Se diferencian de los primeros por su factura, y de los segundos por la forma de su malla. El punto antiguo de esta proceden-

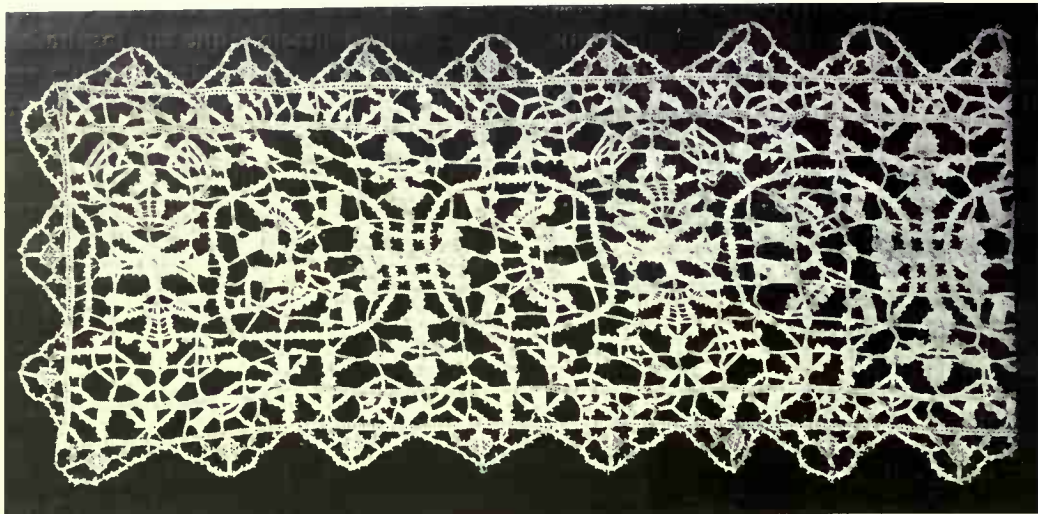
cia no sólo se conoce por el estilo de su apropiada ornamentación, que está inspirada en los mejores modelos del Renacimiento veneciano, sino que los ejecutados enteramente a la aguja tienen la apariencia del encaje más fino ejecutado al bolillo: tan extraordinaria es la flexibilidad de su fondo que al primer

momento, y sin un detenido examen y consiguiente estudio, se confunde con los encajes de Malinas, error muy sufrido en infinidad de clasificaciones. Estos encajes se fabrican constantemente en Burano. Algunas otras naciones lo han ejecutado; pero nadie con tanta perfección y riqueza como los belgas, con la única diferencia de que solo los ejecutan en hilo de algodón. En la isla se ocupaban en este trabajo la mayor parte de las jóvenes, pagándose a gran precio los repetidos pedidos que exigía su extraordinaria demanda, tanto que eran ajustados con alguna antelación. Se aplicaba dicho encaje al ajuar de novias y a canastillas de recién nacidos. Aún Burano conserva su antigua importancia, y bajo la dirección de la Condesa de Marcilla se ha desarrollado una escuela, verdadera iniciadora del renacimiento del encaje veneciano, donde se empieza por enseñar el punto a las niñas. Ha contado Burano con Jesurum, fa-



(K)

PUNTO LLANO DE VENECIA. SIGLO XVII



(L)

TIRA DE PUNTO GRIEGO. SIGLO XVI

bricante veneciano, Director e Inspector de las escuelas oficiales venecianas que están bajo la protección de la Reina de Italia, y que se diferencia de aquella otra Escuela, en que Jesurum enseña a reproducir un dibujo por complicado y difícil que sea, ya encargado o para dedicarlo al comercio en general.

La colección de nuestro museo la adquirió a Jesurum la Comisión organizadora del Museo de Reproducciones e Industrias Artísticas, por mediación del Sr. Sampere y Miguel, vocal de dicha Comisión. Venecia, Burano y Florencia han restaurado esa industria y reproducido los ejemplares antiguos, y a este movimiento se debe la notable y única colección de dibujos de encajes venecianos publicados en los siglos XVI y XVII, reproducida por la casa Ongania, de Venecia.

La industria encajera milanesa se remonta al siglo XV; fecha justificada por una escritura de partición de bienes otorgada por los hermanos Sforza Visconti, donde aparecían inventariados, velos de hilo de oro, aplicados a paramentos de cama, de tejido de hilo bordados a punto de redecilla, punto anudado, a la aguja, al bolillo y otros diversos procedimientos que se encuentran ya en el siguiente siglo, en libros de patrones y modelos. Madame Bury Pallisser dice, que, a principios del siglo XVI, Enrique VIII, llevaba un traje de seda violeta, tramado de oro de Venecia y guarnecido de pasamanería de seda de igual color y oro hecha en Milán. Tanta importancia debía tener la encajería milanesa cuando inspiró recelos a Francia, en términos que en un decreto correspondiente a Marzo



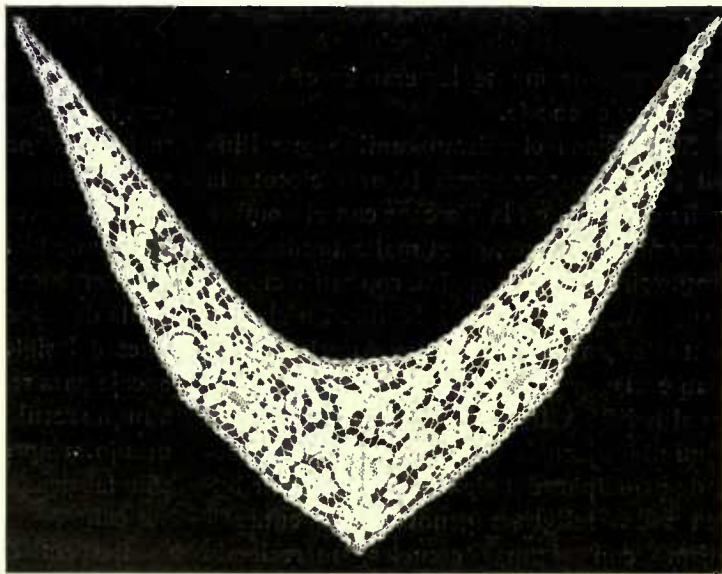
(o)

PUNTO DE ROSA VENECIANO

de 1613 se prohibió el uso particular de la pasamanería y encajes de dicha procedencia, so pena del pago de una multa de mil libras al contraventor de la indicada disposición. Decreció en los últimos años del siglo xvii la exportación de encajes, debido a medidas restrictivas de otras naciones y a la decadencia general que sufrió el encaje en toda Europa. (s, τ, υ).

El Museo de Barcelona cuenta con un ejemplar importantísimo de dicha procedencia, correspondiente al siglo xvii, de espléndido dibujo, tal vez de Vecellio,

y que constituye una transición del punto milanés y el llamado *fond de neige*, tan en boga en el indicado siglo, si bien se encuentran, aún que pocos, algunos ejemplares de la centuria anterior (v). También se conoció de antiguo en Florencia la industria encajera. El punto de relieve constituía una de las

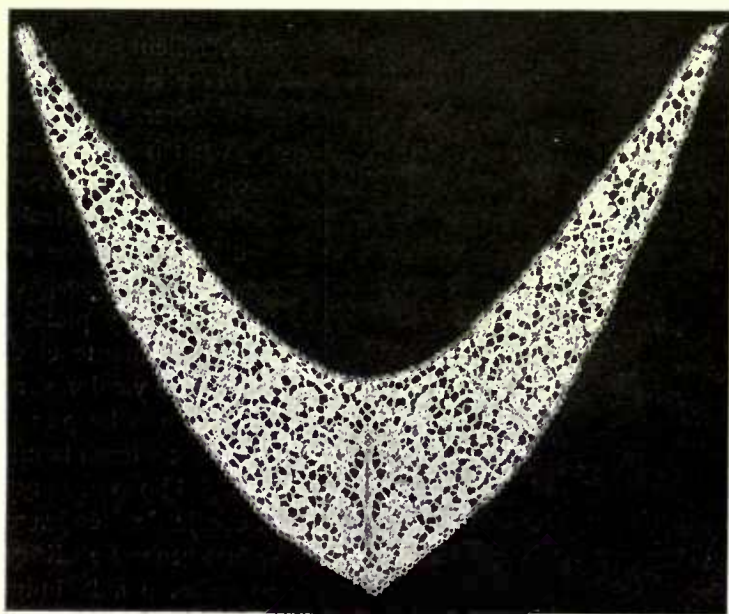


(N)

BERTA DE PUNTO VENECIANO. SIGLO XVII

ocupaciones preferentes de las damas y lo prueba una elegía del celebrado poeta florentino Firenzuola dedicada a un cuello de vestido, ejecutado por una dama, del cual determina la clase de labor (*scolpito in basso rilievo*). Algunos autores transcriben documentos de diferentes épocas que ayudan a ratificar la

existencia de dicha industria. Enrique VIII concede a los florentinos el privilegio de importar de su país, durante tres años, todo linaje de franjas y galones, sean parecidos al *guipure* de oro y plata, sean de otros procedimientos. La hermana de Francisco I adquirió, a mediados del siglo xvi, una importante cantidad de encaje florentino para su uso particular, y Catalina de Médicis, recién llegada a Francia, introduce el encaje de su país, y lo aplica en sus lujosos y espléndidos trajes de Corte. Respecto a su propagación, los conventos de Florencia



(M)

BERTA DE PUNTO VENECIANO. SIGLO XVII

establecen escuelas, donde se admitieron a las niñas desde la edad de ocho años, a las que simultáneamente les eran enseñados el bordado y el encaje.

Sigue Siena el mismo camino que Florencia, y en sus primeras labores ejecuta la malla conocida en la Toscana con el nombre de *modano ricamato*, o sea malla bordada, al propio tiempo que practica, con satisfactorios resultados, los encajes al bolillo. En el convento de Santa María de los Angeles aún se usan en las grandes festividades ricos trabajos al bolillo y bordados en oro y plata de admirable ejecución y belleza, principalmente de principios del siglo XIX, que se atribuyen a dos religiosas genovesas. Cuenta asimismo con algunas escuelas, mereciendo citarse la maestra Francisca Bulgarini que enseñaba a ejecutar toda suerte de encajes, y, especialmente, en lo cual era una notabilidad, el punto a *reticella* veneciano.

Pasemos a Nápoles. A fines del siglo XVI ya comerciaba con el encaje, por más que no puede asegurarse si se fabricaba en el país.

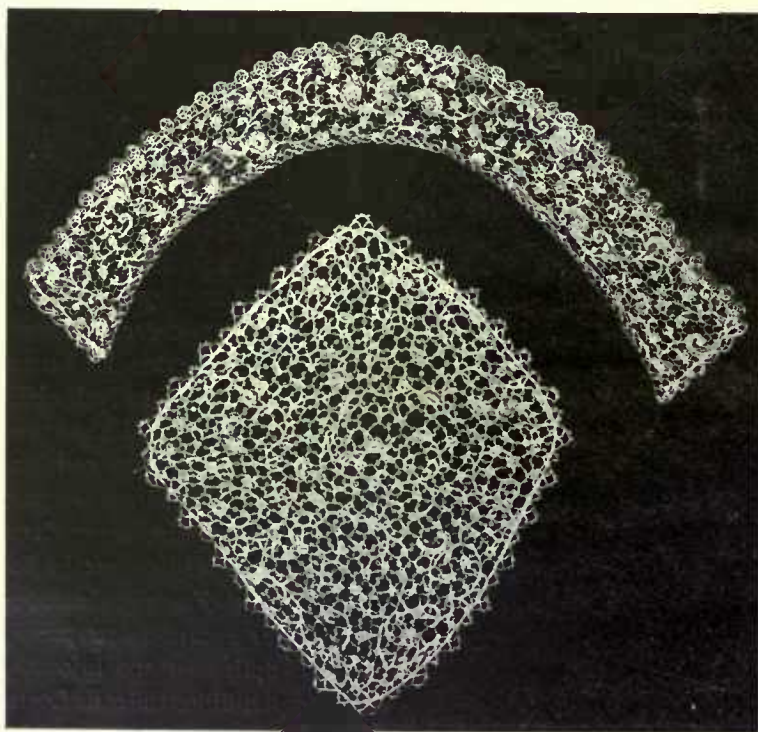
En el siglo siguiente no existe duda alguna de que ya era conocida su fabricación, pues entre las cuentas del casamiento de la Princesa Isabel con el Elector Palatino, en 1612, se hace mención del encaje napolitano en seda negra.

César Vecellio hace grandes elogios de los encajes de hilo de la hermosa isla volcánica y mediterránea Ischia, situada al norte de la bahía de Nápoles. Se conocía esta industria a fines del siglo XVI. Actualmente produce el encaje para servicio de mesa y cortinajes, y, aunque resulta sencillo, es de muy correcto dibujo. Nápoles ha perdido importancia y sólo fabrica encaje vulgar, que es vendido en sus calles.

Respecto de la industria encajera genovesa, conócense pormenores que señalan la fabricación de encaje en el siglo XV. Después de las imitaciones que Génova ejecutó en los trabajos de hilo de Chipre, emprendió la elaboración de los encajes de oro y plata; pero gravado el hilo de oro con un impuesto de cuatro dineros por cada libra de valor del

metal empleado, que llegó a importar en nueve años setenta y tres mil trescientas ochenta y siete libras, produjo el decrecimiento de la encajería y la emigración de las obreras.

A partir del primer tercio del siglo XV, y hasta principios del XVII, siguió fabricándose escasamente el encaje de hilo de oro y plata, y continuadamente el de seda negra y colores, reproduciendo los puntos de Venecia hasta la mitad del siglo XVII, en que el encaje de Génova es de uso general en Europa aplicado a la indumentaria femenina en cuellos, delantales, pa-



(P. Q.) CUELLO Y ADORNO PARA TOCADO DE PUNTO ROSALINA. SIGLO XVII

ñoletas, bandas y pañuelos. Vuelve en el siglo XVIII el encaje de oro, plata e hilo y el punto de Génova a ser una industria preferente del comercio genovés. La prohibición por las leyes sicilianas de la República, de usar encajes de oro y plata en el interior de la ciudad, produjo resultados beneficiosos a los encajes de hilo, que constituían, por su perfección, los adornos de los lienzos y telas más ricas. Al igual de Flandes y Venecia, se resintió de las patrióticas disposiciones de Colbert en favor de la encajería francesa.

A mediados del siglo XIX, la industria encajera genovesa había crecido de manera notable; apenas existían centros y empresas que colectivamente trabajaran encajes. Las operarias ejecutaban en su casa los encargos de los comerciantes con el material y dibujos que éstos les entregaban. La fabricación se extendía a todo lo largo de la ribera de Génova, Albisola y Santa Margarita. Actualmente son los centros más importantes de esta fabricación Luxada, Santa Margarita y Rapall. Se dedican a la elaboración del encaje las mujeres e hijas de la gente de mar, y, principalmente, de los pescadores de coral, pues se

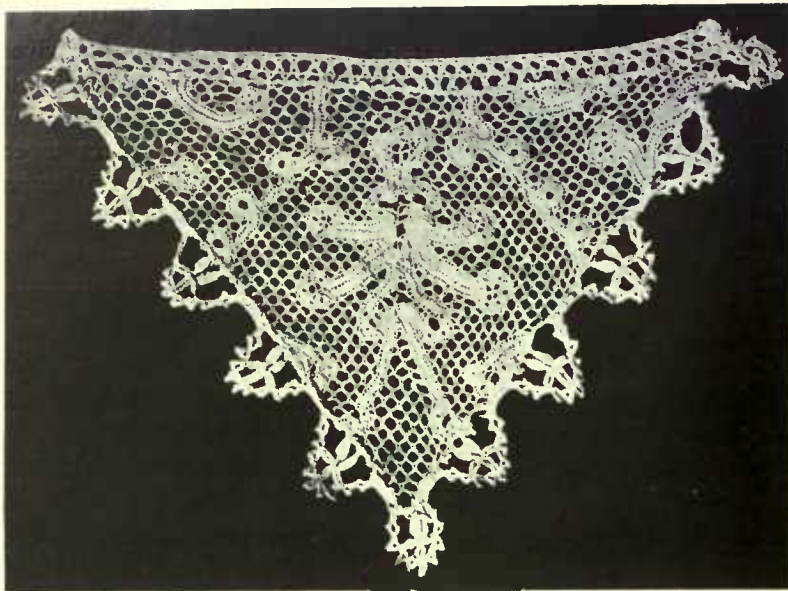


(R)

PUNTO DE MARFIL.

distraen en parte, de la inquietud en que viven durante las largas y peligrosas ausencias de sus maridos y padres respectivos, y, al propio tiempo, contribuyen, así, a las atenciones de la familia. En los libros parroquiales de Santa Margarita se encuentran partidas que perpetúan donaciones hechas a la Iglesia, de encajes destinados al culto, y entre dichos documentos figura una ofrenda votiva de las postrimerías del siglo XVI, dando gracias de una provechosa y abundante pesquera de coral.

En Chiavari se ejecuta encaje de hilo blanco, de muy buen gusto, y de variadísimas calidades, que exportan a América. Con el tiempo se hizo, además, una blonda negra, imitación de Chantilly que se extendió prodigiosamente y alcanzó gran aceptación en todos los mercados de Europa y América. A mitad del siglo XIX empezaron a dedicarse a la fabricación del *guipure*, que exportaban a Francia, dedicándose a ella, no sólo casas industriales encajeras, sino también la clase media. Los maestros encajeros y destajeros reciben los pedidos de los comerciantes, se encargan de hacerlos ejecutar, facilitando, como se ha indicado, a los encajeros el material (seda o hilo) el



(U)

ADORNO DE PUNTO DE MILÁN PARA MANGAS. SIGLO XVII

cual se pesa al entregarlo para elaborar el encaje, y se vuelve a pesar al devolver el trabajo, con objeto de que no quede duda de que se ha consumido todo el material entregado. Grandes fueron los rendimientos que produjo el tráfico de los encajes genoveses: llegaron a hacerse fortunas; lo cual no ha de sorprender, pues aunque las encajeras

la mayor parte de las iglesias de Albisola se conservan algunos ejemplares importantes de su fabricación, ofrendas de damas piadosas que corresponden a principios del siglo XVII; y se han encontrado pergaminos dibujados y picados para encajes al bolillo pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVI, algunos extraordinariamente sencillos. Utilizábase la

mayoría de ellos para adornar coquetonamente los delantales y velos; que, según tradicional costumbre, las jóvenes de la alta nobleza elegían entre los encajes de Albisola adornos, con ocasión de su boda.

En la época próspera de este encaje, los príncipes y señores italianos hacían demandas importantes de encaje de Albisola, y muy amenudo, cuatro encajeras trabajaban juntas en un mismo acerico o almohada, em-



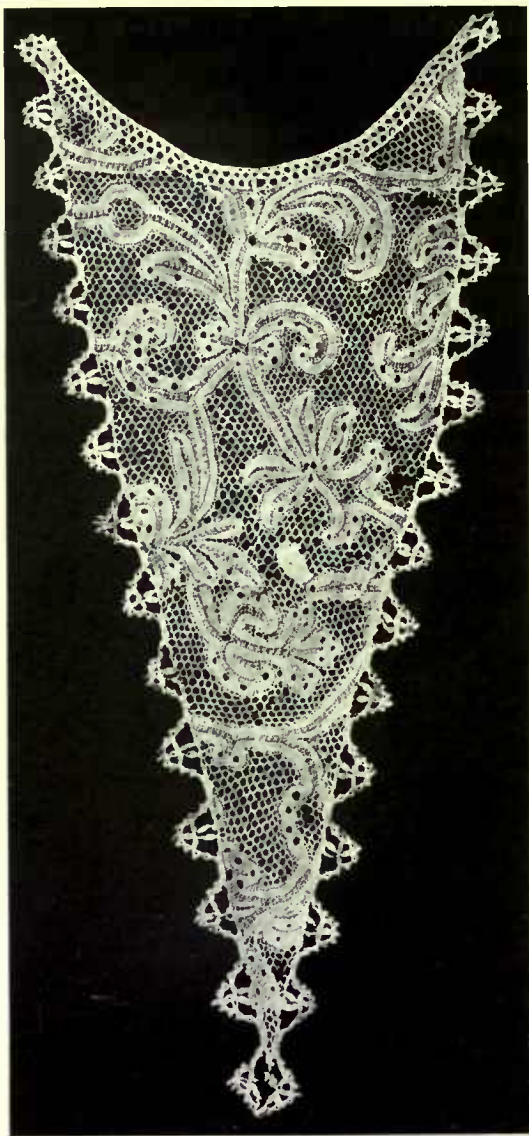
(U)

ADORNO DE PUNTO DE MILÁN PARA MANGAS. SIGLO XVII



(S) PAÑOLETA DE PUNTO

pleando sesenta docenas de bolillos. Las mujeres de Albisola, lo propio que las catalanas, recurren al encaje para aumentar los ingresos del hogar. Como en poblaciones de nuestro litoral, cada maestra empleaba y dirigía en su casa, o fuera de ella, a determinado número de operarias, proporcionándoles los patrones que pican ellas mismas, asignándoles un jornal, que oscila de diez sueldos a dos liras. Recuerdan con orgullo las viejas encajeras que en Albisola ejecutaron los hermosos y delicados encajes que encargaron los comerciantes de Milán para la coronación de Napoleón I. Fueron tan hábiles los encajeros italianos que durante algún tiempo se



(T)

PETO DE PUNTO DE MILÁN. SIGLO XVII

DE MILÁN. SIGLO XVII

dedicaron a la imitación de los encajes antiguos; y los vendían, como tales, a los viajeros. No contenta la encajería genovesa con ser considerada como maestra de los procedimientos indicados, quiso progresar más, y facilitó al comercio un elegante y finísimo punto llamado *argentella*, de campo variadísimo, donde hermánase *la florecilla de Dresde* y el *ojo de perdiz*, característica de la porcelana de Sevres de la época de Luis XV. Al presente es muy estimadísimo este encaje. Raras veces se encuentra en el comercio; y cuando aparece, está en manos de anticuarios que piden por ellos lo que se les antoja. Los aldeanos de Albisola fabrican el encaje de

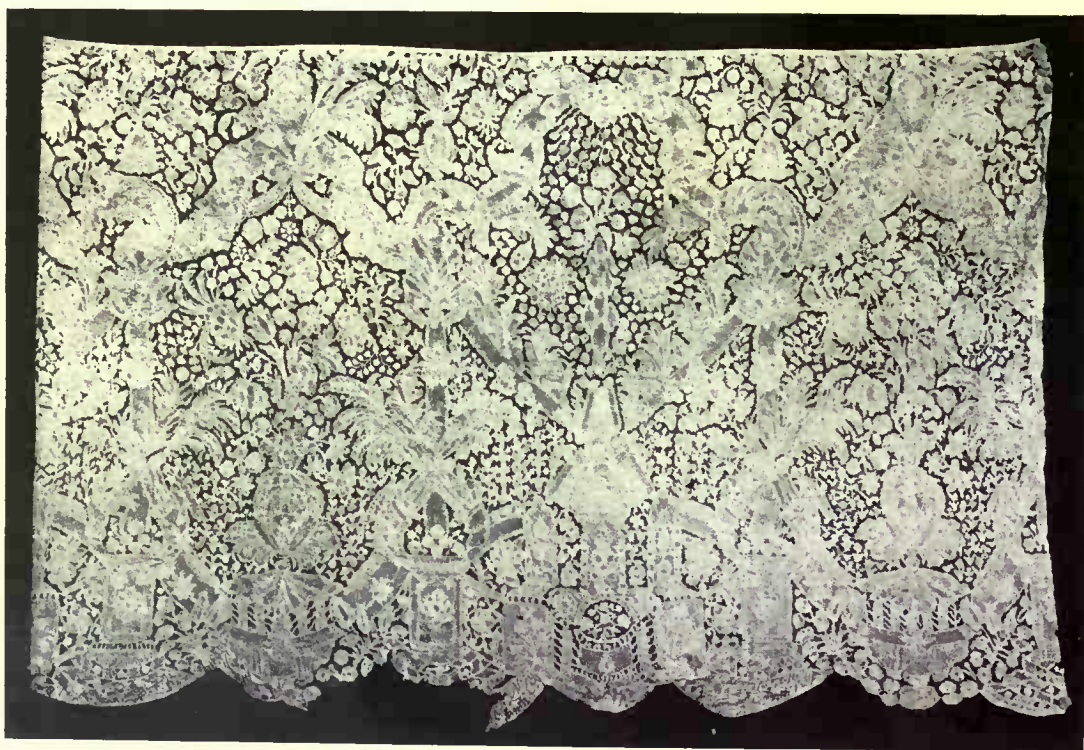
fibra de aloes en su color natural o teñido de negro enteramente, igual al del llano de Barcelona, con la sola diferencia de que el italiano no puede sufrir el blanqueo. Esta circunstancia no es rara en la encajería, pues todos los puertos y ciudades de importancia marítima antigua presentan casos como el referido, y muchísimos encajes análogos a los extranjeros se ejecutan en Cataluña, que se clasifican como tales, o viceversa.

Como consecuencia de lo que se acaba de manifestar, respecto de la igualdad de procedimiento en diversas naciones, sería imperdonable pasar por alto otro trabajo genovés, idéntico o semejante al que se elabora en España, y especialmente en Castilla y Cataluña, y que hasta tiene la propia aplicación. Nos referimos a un ingenioso y bonito trabajo que se fabrica mucho en los pueblos de las orillas de la costa de Génova, en sus escuelas y conventos. Consiste en anudar los hilos del tejido siguiendo un dibujo geométrico, for-

mando una larga franja. Se aplica en los cabos de los manteles y servilletas adamsadas. Se conoce con el nombre procedente del árabe, *macrame*. Se ejecuta a la perfección en Chiavari y en el «Albergo de Poveri de Genes». También se dió el nombre de *macrame* a una franja de algodón, seda negra o hilo con que se guarnecen los abrigos, vestidos, velos y otras prendas de indumentaria femenina.

Las franjas *macrame* del Albergo de Poveri se hacían antiguamente de forma cuadrada. A mitad del siglo XIX la Baronesa de Asti llevó de Roma un mantel ricamente adornado, que sirvió de modelo, lo que dió resultados muy satisfactorios. Actualmente se ejecuta una variadísima colección de dibujos, y se hacen verdaderas maravillas en este linaje de adornos, que sirven para enriquecer paramentos destinados al culto, algunos conservados en nuestros templos.

CARLOS DE BOFARULL.



(v)

TROZO DE VOLANTE DE ALBA. ENCAJE ITALIANO. SIGLO XVII



MANUEL BENEDITO

EL SERMÓN, EN SALVATIERRA DE TORMES

MANUEL BENEDITO

VALENCIA sostiene en la actualidad su tradición pictórica con intensidad y brillantez. Aquella tierra privilegiada continúa produciendo pintores en cada generación, que sorprenden al mundo artístico con su gloria alguno, con su talento todos, y que son viva muestra de una raza escogida y fecunda en creadores.

En Valencia nació Manuel Benedito cuando ya eran maestros Pinazo, Domingo, Muñoz Degrain y Sala, y cuando otro valenciano muy joven entonces, casi niño, comen-

zaba su aprendizaje, que pocos años después había de dar tan brillantes frutos que hicieron famoso su nombre y glorioso una vez más el arte español.

Benedito mostró desde luego una decidida vocación y disposición poco frecuente para el dibujo. Dedicáronle a la pintura, y a los doce años ya era alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en su ciudad nativa. Cursó con brillantez los estudios de aquella Escuela, trabajó bien y mucho, distinguióse entre sus condiscípulos; pero nada

más. El, que poseía un temperamento refinado, que necesitaba para el desarrollo del arte que bullía en su juvenil inteligencia, horizonte, campo, innovación, algo que no podía improvisar y mucho que era imposible que le inspirara la enseñanza de una Academia semioficial, por escogida y eminente que sea, como lo es sin duda la de San Carlos de Valencia, se encontraba en uno de esos momentos de indecisión, de desaliento porque han pasado tantos artistas, y del que la fortuna, la casualidad o la constancia, la constancia las más de las veces, es la que marca al fin el camino seguro y firme.

En este caso no fué otra cosa la que había de determinar el impulso al joven pintor, más que la aparición de su paisano Joaquín Sorolla, realizando un arte nuevo, pintando al aire libre en la playa del Cabañal. Sorolla ya hacía algunos años que había salido de Valencia pensionado por aquella Diputación. Había estado en Italia y en París, y establecióse por último en Madrid. También él había sufrido momentos de vacilación y de desaliento. Por verdadera adivinación había pintado a los

veinte años *El dos de Mayo*, copiando sus modelos puestos al sol; pero después vaciló en la tendencia que había de seguir, y momentáneamente cedió ante el arte de comprensión más fácil, más en consonancia con los gustos de aquellos años y las preferencias del público y de los jurados oficiales. Esta transacción la representa su obra *El entierro de Cristo*. Pero las vacilaciones de Sorolla fueron pasajeras. Volvió a la sinceridad pictórica tan en consonancia con sus inclinaciones; desechó todo amaneramiento y transigencia, y se lanzó convencido de que para

él no había más maestro que el natural, a su estudio, con tal empuje que poco después consolidaba en aquel sentido un renombre universal.

Cuando trabajaba en la playa de Valencia, después de su peregrinación, ya era el autor de *Otra Margarita*, y se dedicaba entonces a la ejecución de sus dos más notables cuadros de aquella época: *Bendición de la barca* y *La vuelta de la pesca*; con el último de los cuales obtuvo en París al año siguiente una medalla, la categoría de *hors concours* y el honor de que el cua-



MANUEL BENEDITO

AUTO-RETRATO



CLEO DE MERODE
POR MANUEL BENEDITO

dro fuese adquirido por el Estado francés con destino al Museo del Luxemburgo.

Sorolla pintando al sol, copiando de manera sencilla, enérgica y hasta violenta a veces, cuanto se presentaba a su vista en aquella luminosa, pintoresca y tan intensa de luz y color, playa levantina, fué para Manuel Benedito un mundo de arte totalmente nuevo que se abría a sus ojos como revelación mágica, descubierta, no obstante, en la mayor simplicidad, tan solo con la presencia de aquel hombre modesto, diríase un trabajador más de aquellas playas, de cuyos pinceles manaba la reproducción fiel de la verdad y la luz que a todos los envolvía en aquella exuberante naturaleza.

Benedito, desde aquel instante, se dejó guiar por Sorolla. El maestro por su parte distinguió en su nuevo discípulo condiciones muy salientes para la pintura. Uno y otro supieron apreciar-

se, y al regresar a Madrid Sorolla, siguióle Benedito, y trabajó durante algún tiempo identificado con el arte de su maestro. Hizo algunos retratos, paisajes, estudios de varios géneros y se dió a conocer como artista sobresaliente en la Exposición General de Bellas Artes de 1897, en la que le fué concedida una tercera medalla. Varias son las obras con que figuró en aquel certamen, la más impor-

tante era *El aseo después del trabajo*, en la cual, si bien se echaba de menos cierto estudio y buen gusto, que ya se advertían en otras obras de este joven valenciano, mostraba un temperamento y un aliento en su autor, poco vulgares. A seguida de este su primer triunfo, continuó trabajando con asiduidad y entusiasmo, siempre bajo la dirección de Sorolla. Su nombre se hizo pronto

conocido, expuso en diferentes certámenes y dió dibujos para diversas publicaciones. Así, cuando dos años más tarde, en 1899, aspiró a una de las plazas de pensionados en Roma, la obtuvo en justicia.

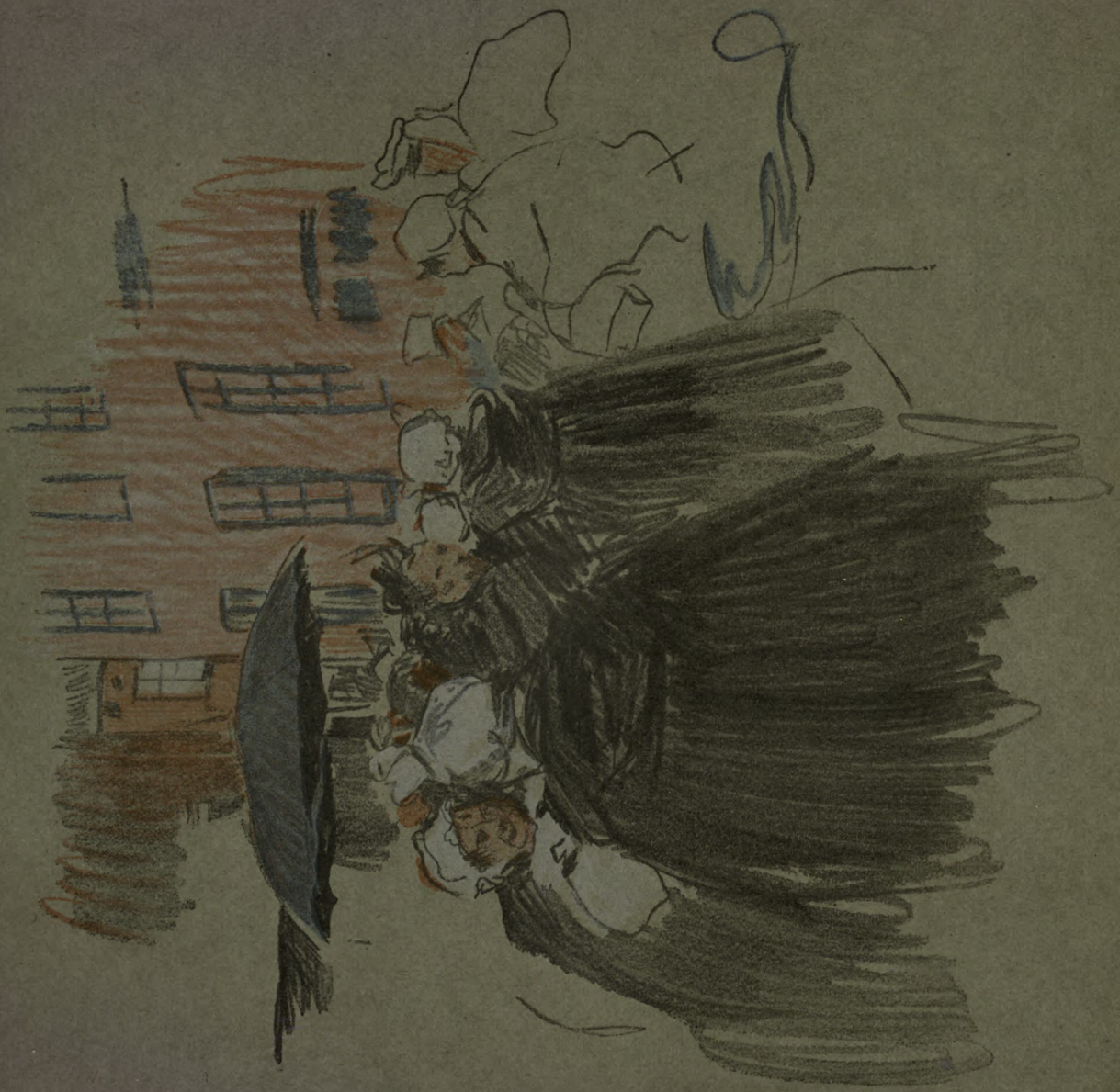
Era aquella la primera vez que Benedito salía de España. Con haber sido mucha su admiración y entusiasmo en Roma y en Florencia ante las creaciones prodigiosas de los primitivos italianos y las de los genios del Renacimiento, había algo en Italia que, por afinidad de

sentimiento artístico, había de seducirle y enamorarle más que todo: el gran arte veneciano, ya conocido en parte por él en sus visitas y estudios en el Museo del Prado. De los cuatro años que duró su pensión, dedicó casi uno entero a la ciudad de Venecia. No se contentó con estudiar en aquel Museo y en las iglesias de la ciudad los cuadros de los maestros de aquella escue-



MANUEL
BENEDITO

RETRATO



la, sino que también produjo obras, y una muy notable: *La vela veneciana*, que fué ex-

puesta en el certamen internacional celebrado aquel año allí mismo.



MANUEL BENEDITO

EL ORGANISTA DE SALVATIERRA

La luminosidad del lienzo de Benedito, su atrevimiento en aquel contraste de los colores amarillo, el de las velas de las barcas de la laguna, y el azul intenso del agua, hicieron que la obra se colocara en sala aparte, por estimar los organizadores de la Exposición, el grave perjuicio que ocasionaría tanta luz y colorido a los cuadros inmediatos. La obra fué celebrada y adquirida en aquel entonces.

Durante la época que duró su pensión, visitó por vez primera París y Holanda. En París comprendió y estudió todo el alcance y trascendencia que representaban para la marcha del arte las obras de los pintores franceses modernos, y casi toda la escuela de los impresionistas. La *Olimpia*, de Manet, y los paisajes y figuras al aire libre de Monet, Sisley, Pissarro, Renoir y todos aquellos que forman la colección Caillebote, en el Museo de Luxemburgo, fueron para él nueva lec-

ción, que debía confirmarle en su camino pictórico. Y puede recordarse que algunos de sus compañeros de viaje, artistas españoles, jóvenes asimismo, no participaban de los entusiasmos de Benedito ante tanta innovación, y unos y otros sostenían curiosas charlas y discusiones acerca del porvenir y orientaciones de la pintura. La Exposición Universal de 1900, aquel certamen tan importante desde el punto de vista artístico, fué visitado por Benedito, y allí pudo complacerse con el triunfo conseguido por su maestro Sorolla, el cual, con su medalla de honor obtenida de manera tan brillante y unánime, quedaba consagrado como uno de los pintores más saliente



MANUEL BENEDITO

Chicharro y Alvarez de Sotomayor. Benedito presentaba, *Canto VII del Infierno del Dante*; Chicharro, *El poema de Armida y Reinaldo*; y Sotomayor, *Orfeo perseguido por las bacantes*. Las tres obras, con ser muy distintas en todo, excepto en mérito, tenían, no obstante,

cierta semejanza en la tendencia y en la concepción, mostraban un carácter poético, nuevo entonces en el arte español, que denotaba haber sido concebidas en medio análogo y bajo las mismas influencias.

Al ser expuestos estos trabajos en Roma, tuvieron felicísima acogida. Después fueron conocidos en Madrid en la Exposición General de Bellas Artes de 1904, y todos recuerdan el éxito alcanzado entonces

RETRATO DE LA SEÑORITA M. L. B.

de todos los países. Volvió luego a Italia nuestro artista, donde debía terminar su pensión. Esta finalizaba en 1904. Es aquella fecha memorable en los anales de la pintura española moderna. En ella presentaron sus trabajos, dando por terminados los estudios y la pensión, tres pintores notables: Benedito,

por los tres jóvenes pintores. Por lo que se refiere a nuestro artista, su obra reflejaba un marcado progreso en relación con las que hasta entonces había realizado. Conservaba todo el realismo que caracterizaban sus obras; pero había ganado en el manejo del material empleado, en el dominio de la técnica, en



VIEJA HOLANDESA
POR MANUEL BENEDITO

sabiduría del oficio, y más parecía aquello de mano de consumado artista, que de joven maestro. Era asimismo un acierto como expresión de aquel episodio, uno de los pasajes más profundos y bellos del infierno trágicamente poético que nos dió a conocer Dante. Con este lienzo obtuvo merecidas recompensas y honores. Lo adquirió un Museo americano.

Instalado de nuevo en Madrid el pintor, hizo algún retrato y cuadros de tipos castellanos y andaluces. Deseoso de dar más novedad al colorido de sus cuadros, estimando, en su legítimo afán progresivo, algo duras, escasas de ambiente aquellas producciones suyas, achacando esto en cierto modo a los modelos y al medio en que entonces producía, y quien sabe si por alguna otra razón que, inconscientemente, le arrastraba a una naturaleza diferente de la suya, Benedito marchó, animoso y decidido, a realizar en Bretaña una serie de obras, en las que dominaran, exteriormente la atmósfera suave tibia y envuelta de aquella pintoresca península, y en la vida interior de los modelos y en su alma, algo de la naturaleza persistente e inmutable de aquella raza que permanece, después de quince siglos de posesión de la tierra armo-

ricana, con su eterno idealismo que les ayuda a conservar su personalidad manifestada en su traje y sus costumbres, en su lengua, sus creencias y supersticiones. Para una mentalidad refinada, es aquel país un país de ensueños

y de amores, y un latino, un levantino español como Benedito, tenía que encontrar en aquellos modelos, especialmente en las tan singulares mujeres bretonas, inspiración para su arte. Y así fué: *Pescadoras bretonas* es un lienzo sobrio y sencillo, en el cual su autor dió la nota pintoresca de las escenas que se desarrollan en aquellas costas. Otras obras menos importantes como tamaño y composición, pero más intensas y acertadas, como *Madre bretona*, completan la serie de las obras del artista, pintadas durante el año de 1905 en la costa meridional de aquella región francesa, especialmente en el puerto de Concarneau.

Siempre son femeninos los modelos de aquellos cuadros; por excepción aparece un modelo de hombre; se ve que el artista

estaba impresionado ante aquellas mujeres singulares de belleza particular. El pintor español, por instinto, por simpatía, tal vez por diferencia, se compenetra con aquel femenino tan seductor, y no olvida fácilmente a las mu-



MANUEL BENEDITO

RETRATO



PEQUEÑO PESCADOR
POR MANUEL BENEDITO



JUNTO AL MOLINO
POR MANUEL BENEDITO

364



BA



TIPOS HOLANDESES
POR MANUEL BENEDITO



FAMILIA BRETONA, POR MANUEL BENEDITO



VENDEDOR EN VOLENDAM
(HOLLANDA), POR MANUEL BENEDITO

jeros bretonas sencillamente vestidas de negro, con sus caprichosas cofias blancas, cuyo recuerdo intenso y poético perdurará eternamente en su temperamento observador y sensitivo.

En los años siguientes, Benedito entusiasta admirador de los grandes pintores españoles del siglo xvii, sobrios de técnica, de ejecución robusta y fuerte, aspira a dar a sus obras estas cualidades, de que adolecen, a su sentir, en cierto modo. Busca en estos años ante todo sobriedad, firmeza, construcción en su manera de hacer, y en busca de ambiente y modelos los más propios para lucir estas cualidades, va a la provincia de Salamanca. Dos campañas le ocupan en esta

orientación, la una en Candelario, donde pinta entre otras obras las que tituló *El Bautizo*, y *La alegría de la casa*; el año siguiente trabajó en Salvatierra de Tormes, y de allí trajo los conocidos cuadros: *El organista de Salvatierra* y *El Sermón*.

En su afán progresivo, en su deseo de adelantar siempre, en la inquietud natural de todo artista moderno que persigue un más allá, algo mejor, él cree ver en aquellas obras de tipos salmantinos ciertas durezas, rigidez y pobreza de color, y con objeto de suavizar su paleta, de dulcificar su modalidad expresiva, busca nuevo campo de acción y marcha a trabajar a Holanda en 1909.

Su estancia de cinco meses en Volendam, pueblecito de pescadores holandeses, a orillas del Zuidersee, es juzgada por el propio pintor como la campaña más aprovechada de su vida. Vuelve en ella a contrastar su naturaleza latina, española, con la de sus modelos más extraños aún todavía para él en Holanda que en Bretaña. Multitud de apuntes, de cuadros, de cabezas de tipos singulares son el producto de su trabajo en esta temporada. Por su importancia descuella entre todas *Sábado en Volendam*, una escena de barbería de aquellos pescadores, que después de pasar la semana entera en el mar se preparan a un día de reposo y de bebería, endomingándose cumplidamente. También *Interior holandés* es otra nota intensa y fuerte que avalora la producción



MANUEL BENEDITO

PESCADORES HOLANDESES

del artista en este viaje. En 1910, Benedito expuso en el local de «Blanco y Negro», en Madrid, gran parte de aquellas obras, confirmando una vez más sus triunfos en España.

De entonces acá se ha dedicado más especialmente al retrato, en Madrid, y en París, donde estuvo gran parte del año 1911. El retrato de Cleo de Merode, y otros muchos de ésta su última época demuestran un esfuerzo del pintor tras una nueva técnica simplificada, al menos en su apariencia. Procede por ligeras veladuras sobre la base del blanco del lienzo, conservando bien el dibujo fuerte, y buscando la caracterización del personaje. Se advierte que ésta es su preocupación, el móvil del que pudieramos llamar nuevo y reciente estilo del pintor.

En los últimos años sus triunfos continúan sin interrupción. En la *Exposición de Retratos* de Barcelona, de 1910, y en el último certamen artístico celebrado en Valencia, fueron sus obras acogidas con entusiasmo legítimo.

Como puede advertirse por esta sucinta relación acerca de Benedito, sus años de juventud han sido de labor intensa. En ellos ha habido no pocos cambios, unos de ambiente en que envolver sus producciones, sin duda en busca de novedad. Ir a buscar novedad en la interpretación de los tipos y el paisaje bretón u holandés estimo que fué un error. Aun cuando las obras que de allí trajera fueran notables, como serán

siempre las de este artista, no son, no pueden ser reflejo de aquellas razas tan diferentes de la nuestra, fáciles de sentir, difíciles de conocer, y casi imposibles de expresar para quien no esté identificado con el alma y la modalidad tan singulares de aquellos países.

¿Es que Benedito fué allá por huir de semejanzas que pudieran resultar de sus obras con otras españolas que retrataran tipos nacionales? Esto es inadmisibile. El tiene talento sobrado para dar a sus creaciones personalidad siempre. Además, España es tan varia, que en unas y otras regiones encontraría algo nuevo que le impresionara y que



MANUEL BENEDITO

SÁBADO



MANUEL BENEDITO

MADRE BRETONA

pudiera hacer suyo, más original seguramente, más identificable con su espíritu castizo que los tipos bretones u holandeses, tan reproducidos ya unos y otros por los pintores de casi todos los países. En cuanto a los cambios de técnica, que en Benedito hemos

señalado, son más que excusables: su afán de ir siempre más allá en el dominio de su saber y de su maestría los explican cumplidamente. No hay que olvidar que, a pesar de la producción ya numerosa de este pintor, y de ocupar justamente uno de los prime-



TRICROMIA, THOMAS BARCELONA



MANUEL BENEDITO

LOS ABUELOS PÍK

ros puestos entre nuestros más insignes artistas, él aún es joven. Por tanto, si ha titubeado alguna vez en estos años, la falta es de poca monta y no empañaría siquiera la brillante carrera y porvenir que le aguardan. Él conoce perfectamente el buen camino, el que más cuadra al temperamento pictórico español en general, y al suyo, ya tan manifiesto, en particular. Pero insistir en lo mucho que se puede esperar de Benedito, sería tal vez indicar que él es más una esperanza que una realidad. Señalar lo mucho que este pintor es hoy, y tratar, aun cuando no fuera más que ligeramente, de su desarrollo artístico hasta el presente, fué lo único que me propuse.

A. DE BERUETE Y MORET.



MANUEL BENEDITO

EL INFIERNO DE DANTE



(A)

TÍMPANO DE LA CAPILLA DE SAN MIGUEL

FERRER BASSA

DE LAS CONFERENCIAS DE ARTE ORGANIZADAS POR EL MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA,
EN EL ATENEO DE MADRID

LLAMADO a tomar parte en el Curso de Arte organizado por el Ministro de Instrucción en el Ateneo de Madrid, aun cuando no se me impuso el tema, créime especialmente indicado para hablar de pintura catalana y de los maestros a quienes se llama los *Primitivos de la pintura*; ya que tras de haberles dedicado dos tomos como *cuatrocentistas*, tenía y tengo en publicación los *trecentistas*. De no haberlo entendido así, tal vez hubiera preferido hablar de nuestra pintura del Renacimiento, tanto o más desconocida que la medio-eval hasta la publicación de mis obras, y, por lo mismo, causa de que se manifieste en libros y en discursos que no se pintó en Cataluña en el siglo XVI; que esto dijo mi compañero de conferencias el doctor Mayer del Museo de pintura, de Munich, obligándome a rectificarle. Pero como de esa pintura yo no he publicado sino mi estudio sobre el maestro Pere Serafí, llamado *el Grech* por sus contemporáneos, a causa de lo castigado de su dibujo, no creí que se me llamaba para tratar de los maestros del Renacimiento, sino

para ocuparme en los *Primitivos* de la pintura catalana. ¿Pero, qué iba a hacer en dos conferencias ni aún en tres como resultaron?

Siendo imposible, ni con celeridad, presentar los primitivos catalanes, a contar del siglo X en que se dan a conocer, y los he dado a conocer en mi obra en publicación, *La pintura medio-eval catalana*, teniendo que circunscribirme, y considerando que es materia nueva la que estudio, y que, por ser nueva, causa maravilla que nadie la hubiera tocado, consideré más de conveniencia ceñirme a un momento dado de nuestra historia pictórica, a la época de los trecentistas, ya que tan glorioso resulta para la cultura y pintura catalanas: pues fuera de Italia no hay otra escuela trecentista más que la nuestra; de suerte que solo de nosotros se puede decir, con verdadero conocimiento, que seguimos, desde luego, la tónica regeneradora de la pintura que tiene por maestros a Giotto y a Simón Martino.

Todavía me era necesario reprimirme dentro del tema de los Trecentistas; pues,

aún para una lectura, sin comentarios, de lo que tengo publicado sobre ellos no disponía de tiempo con las dos conferencias, ni con las tres. ¿Cuál fué, en definitiva, mi resolución? Desde luego, de no mirar más que al éxito personal, lo aseguraba con ceñirme a dar a conocer la obra de dos maestros: de Ferrer Bassa, el maestro del Convento de monjas de Pedralbes, de las cercanías de Barcelona, y de Jaime Serra, el maestro de las monjas del Santo Sepulcro de Zaragoza; porque esta pintura yo la he visto y fotografiado y publicado; pero puedo decir que nadie más la ha visto ni la puede ver, porque si yo conseguí del señor Obispo de Barcelona Cardenal Casañas permiso para entrar en el Convento de Pedralbes, también lo obtuve del señor Arzobispo de Zaragoza tras dos años de ruegos, súplicas y gastar influencias,



(B)

DECORACIÓN DEL ARCO. LA CASTIDAD

y aún cuando estos permisos pueden renovarse, yo que los hubiera necesitado de nuevo para solventar dudas, que casi siempre resultan al dar definitiva forma a los apuntes, no he podido conseguirlo por haberse acumulado las restricciones con que se detiene la clausura monacal.

Ya esto por delante, ví entonces claro lo que había de ser fin de mis conferencias, esto es, el conocimiento cierto que he alcanzado de nuestra pintura trecentista; pues, con solo añadir, a los dos maestros dichos, a Pere Serra, iba a resultar de toda evidencia esa escuela trecentista honra y gloria de España, porque los tres juntos responden por sus obras vis-

tas, documentadas, a esas tres fechas que abrazan todo el siglo:

FERRER BASSA

1343

JAUME SERRA

1363

PERE SERRA

1393

Cierto que haciéndolo así me perjudicaba; pues en lo hipotético, como atribución a estos y otros maestros, quedaban hermosísimas tablas y muy hermosas miniaturas; pero, por lo mismo que en ello cabe discusión, creí que era mejor que cargara con la crítica de haber dejado de lado los lazos de

unión entre estos tres maestros entre sí, y los del primero con los trecentistas del primer tercio del siglo, puesto que transcurrido apenas, ya comparece en obras desgraciadamente perdidas, a lo menos a mi conocimiento, que no dejar en el ánimo del público, aunque docto, sin preparación para tanta novedad,





INTERIOR DE LA CAPILLA DE SAN MIGUEL

(D)

la duda de si había llegado al conocimiento cierto de nuestra pintura trecentista, ya que, ciñéndome a los tres maestros citados, no se podía negar que por solo ellos sabíamos lo que fué nuestra pintura en el gran siglo de su verdadero renacimiento. Penetrar en el misterio de nuestra propia restauración artística, a mi mismo se me antojaba difícil, aun cuando era de toda evidencia que Pere Serra no podía haber pintado como pintó sin haber estudiado, o con los maestros o con la obra de los florentinos, y, en particular, con la de los Sieneses. Esto ya lo dije en mis *Cuatrocentistas*, con aprobación de todo el mundo, menos de la tierra de mi campanario municipal, pues un infeliz compañero, — infeliz por su desastroso fin, — lo llamó «novela», porque para él nuestro arte cuatrocentista era *teutónico*. Pero el día en que conseguí penetrar en



(E)

SANTA BÁRBARA

Pedralbes y ver la capilla de San Miguel, cuyas paredes guardan las únicas obras que tengo conocidas de Ferrer Bassa, el misterio había desaparecido, porque en donde yo había penetrado era pura y simplemente en una pequeña, modesta capilla, es cierto; pero no por eso

distanciada, hasta romper la menor relación, de aquellas grandes, incomparables capillas, la alta y la baja de Asís y la de Padua, verdaderos museos por sí solas del trecentismo italiano. Es decir, dentro de la capilla de San Miguel de Pedralbes, me encontré en plena Italia, no delante de un Giotto y de un Martino, sino delante de un discípulo de las dos grandes escuelas toscanas, la de Florencia y la de Siena.

No por acto reflexivo, sino por mera impresión, deduje, desde luego, que el autor de las pinturas murales de Pedralbes — capilla de San Miguel — había visto la obra de Martino, que era la que más le había afectado. Pero ¿dónde pudo verla? Enseguida pensé en Aviñón.

Esa escuela sienesa de Aviñón hice lo posible para acreditarla en mis *Cuatrocentistas*. En Aviñón había pintado Martino; Aviñón

está a nuestras puertas, y con Aviñón, en el siglo de los Trecentistas, tuvimos un papa nuestro: Benedicto XIII. Según cabe ver, en el fondo de la capilla, (c, d), hoy sala de recibo de los afortunados a quienes es dado admirar las bellas pinturas de la misma, cucl-



(F)

LA ANUNCIACIÓN

ga un cuadrilo, y dentro de ese cuadrilo Sor Anzisu, la erudita autora de las *Fulles històriques del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, ha puesto el contrato original celebrado, entre la Abadesa y Ferrer Bassa, en agosto del año 1313. Ahora bien, Simón de Martino no pasó a Aviñón hasta el año 1344; por lo tanto, nuestro maestro había estudiado

en Siena, en Asís, la obra de su gran maestro. Y si había estudiado bien y a fondo, y en sus detalles, la pintura sienesa-florentina, nos lo dice, desde luego, el sistema decorativo de la capilla de Pedralbes, verdadera copia de lo que se hizo en Italia durante el siglo XIV. La distribución de los cuadros, el adorno del arco con sus ramajes de hojas de maíz, sus

mazorcas y medallones, sus mosaicos pintados de colores puros, (A, B), todo esto era de Padua, de Florencia en la iglesia de la Santa Cruz, de Asís, de Siena, de Nápoles, etc. Y por si quedaba duda alguna que desvanecer, ante mi se ofrecía, como arrancada de una muralla sienesa, la pintura de *La Anunciación*, (F) en la cual todo, todo, la Virgen, en dibujo, en gesto y en el color de sus vestidos, y el edículo con todos los pormenores decorativos, era pura imitación de la obra de Martino y de sus discípulos. Pero ¿cómo negar que, en donde mi admiración por el profundo estudio de Ferrer Bassa subió de punto, fué al encontrarme con su *Santa Bárbara* (E) que es imposible dejar de creer que no saliera de la célebre Santa Catalina de Martino?

Llevando por delante la idea de probar la estrecha relación de Ferrer Bassa con la escuela sienesa, naturalmente que nada podía contribuir tanto a ello como la exhibición de las dos



(G)

CORONACIÓN DE LA VIRGEN

grandes composiciones *La Coronación de la Virgen* (G, H) y *El triunfo de la Virgen* (I), temas de la época, especialmente el último, en el cual midieron sus fuerzas en la propia Siena, Duccio de Boninsegna y Simón Martino. Claro está, que Ferrer Bassa hallase más cerca de Martino que de Duccio. El movimiento que hay en la composición, que es lo que dió el triunfo a Martino, lo hay en la pintura de Ferrer Bassa; pero entiéndase bien siempre en la relación de maestro a discípulo que no aventaja ni suple el maestro.

Esas pinturas, tocante a composición, no se apartan un ápice de los cánones sieneses, y lo que representan entre nosotros es ya el esfuerzo hecho y afortunado de llegar a la representación libre y concertada, esto es: emancipación de aquel arte rígido y ordenado que tiene su apoteosis en el mencionado *Triunfo*, de Duccio. Esas grandes composiciones, de haberse proyectado en colores, todavía hubieran aumentado la profunda impresión que ya acusan en negro como obras representati-

vas de un arte del que habían de ser, entre nosotros, las primeras manifestaciones; porque riqueza de color y contraste lo hay grande, aún sin ser excesivamente variada la paleta de los trecentistas.

Presento como la más bella composición de Ferrer Bassa la *Oración en el Huerto*, (J) en la cual se ve, o yo vi, por primera vez en nuestra pintura, en la figura de Jesús, la creación del pintor romano Cavallini, obra del docentismo, que ha de reinar sin contradicción en todo el siglo XIV, perpetuándolo entre nosotros, Jaime Serra y la miniatura. Es de ponderar sin reservas esa composición, pintada en 1346, — hasta este año no cumplió Ferrer Bassa el compromiso que había contraído con la Abadesa de Pedralbes en 1343, — porque no hay ni una figura que no esté en situación, y no solo esto, sin que no exprese su presencia en el acto. De ahí, que la suprema serenidad de la figura de Jesús se destaque ya por sí sola, y triunfe en la obra, por lo castigado de su dibujo y la gran delicadeza de su pintura; ya que



(H)

CABEZA DE ÁNGEL, DE "LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN"

aquellas sus incorrecciones en manos y pies son de las que tardaron en corregirse, y aún en tiempos modernos son dificultades para los mejores maestros.

La composición *Jesús con la cruz a cuestas* (κ) hubo de causar asombro entre nuestros pintores, pues es de lo más sabio y justo, y, sobre todo, de lo más sorprendente; de ahí el asombro que produjera por su movimiento, por su marcha adelante con estar contrastadas todas sus figuras. Aquí el progreso no es sólo en relación al arte antiguo; el progreso es ya maestría. Esa com-

posición es de las que ganan cuando más en detalle se examinan; porque Jesús marcha, los sayones tiran y vigilan su víctima, los soldados avanzan, el centurión, — bella figura, — impone orden en el público, y las Marías marchan arrastradas por la corriente sin más esperanza que en el cielo. Esta bella obra, rica de color, no se olvida una vez se ha visto, principalmente al recordar que fué pintada el año 1346.

Quiero, en este resumen de mi primera conferencia, presentar la escena de *El Calvario*, (L), para que, dentro de su italianis-

mo marcadísimo, resulte evidente ese contraste que presentan las obras pictóricas del Trecento en Italia, y entre nosotros por su desigualdad de dibujo; pues la falta de proporciones en los planos y en las mismas figuras, cuando no queremos no podemos admitir la intervención de segundas manos, no se explica sino por el «hacer presto», que en todos los tiempos deslustra las obras de composición en serie.

En esta pintura, como en la anterior, llama la atención, desde luego, la indumentaria. No es arqueológica ni contemporánea de Ferrer Bassa; pero hay de todo. Esta tendencia a dar a la



(i)

TRIUNFO DE LA VIRGEN



(1)

JESÚS EN EL HUERTO



(K)

MARCHA AL CALVARIO

obra valor histórico, constituye otro de los grandes avances del Trecentismo, del que tampoco nos quedamos a la zaga. Hube, también, de poner de relieve en la obra de nuestro maestro aquello en lo que, no menos alto que en la forma, brilló la escuela sienesa y fué causa de su decadencia y ruina: la expresión.

La pintura de efectos, de sentimientos, es, sin duda, la perfecta, la gran pintura, y a su representación no llegó el arte pictórico hasta tener valor sustantivo. No es perfecto el artista, sino cuando puede hacer decir a sus figuras lo que han de decir en relación a sí mismas — carácter, alma, — y lo que han de decir en relación con el asunto en que intervienen. Véanse el *San José de la Noche de Navidad* (M) y, en particular, *El*

sepelio de Cristo (O), y véanse una por una sus figuras y el esfuerzo grande, y conseguido, de imprimirlas todo el dramatismo de la cruenta escena representada. Tal vez no se llegó a más; tal vez ya en esa pintura hay exageración en la expresión del dolor desesperado. Así puede afirmarse que Ferrer Bassa no se detenía delante de ninguna de las dificultades que cabía le salieran al encuentro.

Guardémonos de censurarle por sus árboles y montañas inverosímiles y su absoluta falta de perspectiva. Estos no son únicamente defectos comunes a todos los maestros de aquel tiempo, italianos o españoles. Es lo que más sorprende del resultado de la estética de su tiempo, y del desconocimiento de la ciencia de la fuga de las líneas. Nadie sabía de perspectiva. ¿Pero por qué razón habían de ser siempre verdosos los fondos? ¿Por qué, para pintar un árbol, se había de pintar primero de negro, y luego se le habían de pintar de amarillo ramos de



(L)

EL CALVARIO



(M)

SAN JOSÉ EN EL CUADRO DE LA
ADORACIÓN DE LOS PASTORES



(N)

SAN MIGUEL Y SAN JUAN BAUTISTA

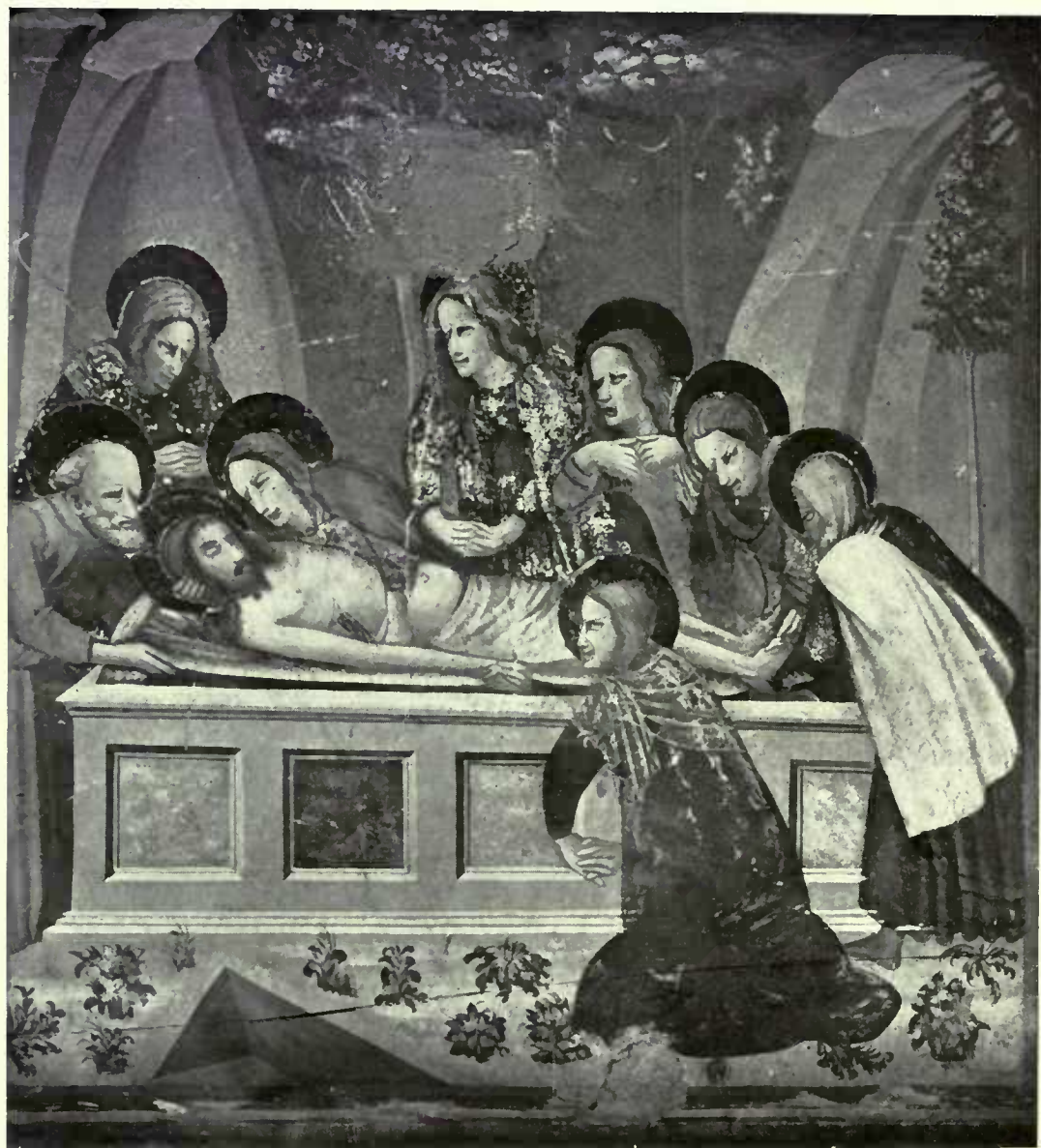
hojas? Porque así lo enseñaban los preceptistas; así lo enseñaba el maestro que a últimos de siglo nos escribe el tratado de la pintura del Trecento: Cennino Cennini. No hemos salido todavía de lo convencional en pintura, y ese convencionalismo ha de perdurar todavía mucho tiempo. Claro está que despiertan risa esas yerbas de los campos, semejantes a flores arrojadas o a plantas de hortelano; mas no por esto nos reímos de Ferrer Bassa, sino de nosotros mismos, esto es, de lo que los hombres somos capaces de dejar pasar en virtud de la tradición, que casi siempre no tiene en su fondo sino vicios de incapacidad y de ignorancia.

Lo que hemos de lamentar es que Ferrer Bassa, que nos enseña de manera incuestionable que sabe pintar, no nos haya puesto en una de sus composiciones esas figuras magistrales que vemos en sus pinturas (O, P, Q, R).

Sabido es que la escuela sienesa llevó a la pintura el cánón antiguo de la figura restau-

rado por Nicolás de Apulia y sus discípulos los Pisanos. Esta restauración dió a su obra ese valor de idealidad que tanto se admira; ese valor escultural que no traiciona su génesis. ¿No será el cánón de Policeto que el Renacimiento creyó haber encontrado, dando a sus figuras nueve cabezas, pues el Trecentismo como lo enseña Cennino Cennini le da a la figura ocho cabezas y dos tercios?

Con arreglo a este cánón están dibujadas todas las figuras de Santos y Santas aislados, esto es, como imágenes, iconas; y por eso en Pedralbes, al igual que en Italia, se queda uno parado delante de tanta gracia, belleza y magestad de líneas, y tan desesperado aquí como en Italia cuando, en los cuadros de composición, se prescinde de dibujar según reglas. ¿Mas cómo no advertir en *San Miguel* y *San Juan Bautista* (N), esa busca de la caracterización, tan propia de la escuela sienesa? ¿Qué no dice ese contraste entre la figura plástica de *San Miguel* y la ascética



(o)

SEPELIO DE JESÚS

del *Bautista*? Es que hemos entrado ya en plena individualización, en la plenitud del arte representativo. La escuálida figura del Bautista y la plena figura del San Miguel marcan los dos polos: el cielo y la tierra, el arte real y el arte ideal. Los giotistas serán realistas; los sieneses no fueron sino expresivos. Ferrer Bassa, en esa admirable pintura de *San Miguel y San Juan Bautista*, está más admirable que en otras por el contraste

del color, lleno de alegría en el ángel; triste, sombrío, con el velloso traje del hombre del desierto.

Si en la pintura *San Miguel y San Juan Bautista* (n) hay falta de proporciones, en *San Esteban* y en *Santa Elisabeth*, (p, q), toda la prestancia de las figuras es poca para llevar aún con toda su gallardía lo suntuoso de sus indumentos. Consideraríamos la *Santa Elisabeth* un retrato, si la cabeza no estuviera



(P)

SAN ESTEBAN



(Q)

SANTA ELISABETH

dibujada de completa conformidad con los cánones de Cennino Cennini; quien fija al milímetro, permítasenos expresarnos de esta suerte, todos los detalles de las facciones. Y aún sería más de ver en esa magna cabeza del *San Alejo*, (s), porque aquí no advierto tanto el modelo como en las otras figuras reproducidas. El verismo de esa cabeza estará ciertamente en su enérgico dibujo ¿pero quién, a su vista, no sentirá, asimismo, al pintor?

¿Nuestro modernismo puede ir más allá de lo que fué Ferrer Bassa en la expresión del ascetismo? No; en este particular Ferrer Bassa no encontró el modelo en Italia. No recuerdo una figura de tan intensa expresión, tan genuinamente española. Es Bermejo, es el Greco, es Zurbarán quienes se anuncian en el *San Alejo* de Ferrer Bassa. En esta pintura, hasta nuestro maestro dejó de lado aquella regla, a la que aquí solo falta, a la que



(R)

SAN FRANCISCO Y SANTA CLARA

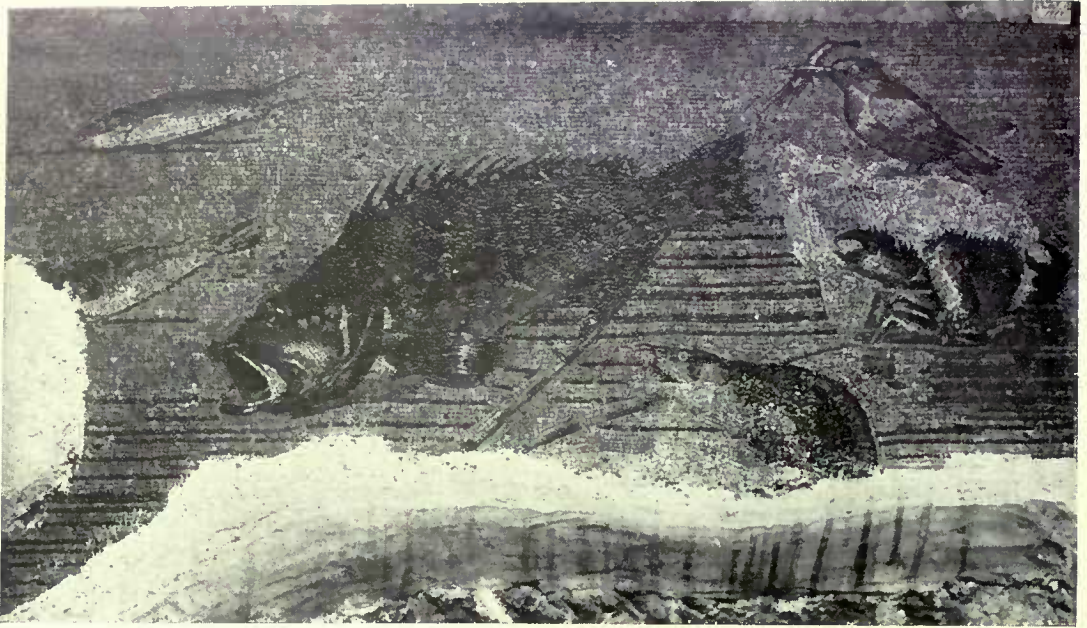
no faltaron jamás los trecentistas nacionales y extranjeros, de sombrear los rostros con tintas verdosas; de ahí el aspecto enfermizo que tienen las personas representadas. Aquí se llega hasta al negro, a ese color odioso para todos los maestros coloristas, y que, entre nosotros, ha restaurado el culto moderno que se ha dado al Greco. Y en Pedralbes, no comparece porque ahorra trabajo, sino para mayor intensidad de la pintura.



(S)

SAN ALEJO

En mi conferencia di a conocer, por entero, la obra de Ferrer Bassa, porque no hay en ninguna de sus composiciones, ni aún en la más floja, algo que no merezca ser analizado. Me es imposible reproducir aquí todas las tablas, porque de mi liberal editor no podía pedir tanto; aún tratándose de la divulgación de una gloria catalana, a las que tan fervoroso culto rinden los patriotas del *Avenç*. — S. SANPERE Y MIQUEL.



(A)

MOSAICO HALLADO EN EMPURIAS

MOSAICO CON PECES DESCUBIERTO EN EMPURIAS

A mediados de Septiembre, cuando ya casi se daba por terminada la campaña de excavaciones del año 1912 emprendidas en Empurias por la Junta de Museos de Barcelona, apareció, cubriendo la abertura de una cisterna, un fragmento de hormigón con un trozo de revestimiento de mosaico, con peces marinos (A), arrancado de su sitio, — quizá de un noble pavimento de una cámara de baño, — ya en la antigüedad, y utilizado para este servicio vulgar de cerrar el pozo de entrada de una cisterna. En el resto de este mosaico así conservado, hay varios peces surcando el fondo del agua; en una roca se vé un pájaro pescador, que tiene cogido con el pico un pececillo y se vé parte de una langosta. Ha sido trasladado al Museo de Barcelona ese fragmento del mosaico de los peces de Empurias; el cual fragmento sólo tiene ochenta centímetros de largo por sesenta de ancho; pero, con todo, es una de las cosas

más interesantes que han sido exhumadas en el lugar de referencia.

Los mosaicos de las casas de Empurias están generalmente decorados con sólo temas ornamentales romanos; el único mosaico con representaciones figuradas, además de este de los peces, es el del *Sacrificio de Ifigenia*, descubierto hace más de veinte años, y que se encuentra aún en el sitio en que se halló (1). Ambos son de una técnica muy fina, tanto el mosaico de Ifigenia, como el de los peces, y están ejecutados en pequeñas piezas de mármol; los dos parecen obra de un mismo taller o de un grupo de hábiles mosaicistas romanos, del primer siglo del Imperio, que, provistos del repertorio helenístico a la moda, se

(1) Acerca el mosaico de Ifigenia, que reproduce un cuadro del pintor jónico helenístico Timantes, véase la importante comunicación de M. Heron de la Villefose en el *Bulletin de la Société des antiquaires de la France*. 1892. Véase también el artículo, exponiendo el estado actual de la cuestión, de M. Michela, en *Ausonia*. Roma 1909.

instalaron acaso en Empurias el tiempo suficiente para ejecutar dos o tres encargos de obras finas.

Un mosaico algo deteriorado, también con peces, análogo al de Empurias, se encuentra en Palestrina, en el santuario común a todo el Lacio (2). A un lado del gran patio del templo de la Fortuna existe una pequeña gruta con una estalactita que se conservó en su estado rústico, acaso porque la tradición emplazaba allí algún recuerdo de alguna divinidad local. El suelo de la pequeña gruta está cubierto de un mosaico con peces, y el agua que cae de la estalactita contribuye, con

(2) Véase sobre el templo de Palestrina y el mosaico R. Delbrück, *Hellenistische Bauten in Latium*. 1909-1912. Reproduce el mosaico en la fig. 50 del Primer volumen.

el reflejo que produce la humedad sobre el pavimento, a dar la impresión de realidad al mar figurado en el mosaico. Se ven unas rocas en primer término y unos crustáceos, dos langostas en un agua poco profunda; más lejos los grandes peces del fondo del mar, algunos muy parecidos a los del mosaico de Empurias.

Un mosaico bellissimo del mismo estilo y con peces, se encuentra en el Museo de Nápoles; otro, también con peces, sirviendo de fondo a una cámara de baño, de 14 m. cuadrados, se descubrió en Roma en 1888, en un huerto de San Lorenzo de Panisperna (3).

(3) Sobre el mosaico de San Lorenzo en Panisperna, véase el *Bulletino della Commissione d'archeologia comunale*. 1888. pag. 263.



Las paredes de la estancia estaban revestidas de otros mosaicos con hojas y volutas de acantos llenas de pájaros; en el mosaico del fondo, que era muy fino, después de una faja de dentillones, había la representación del agua con peces. El mosaico fué muy destruido al arrancarlo; quedan pocos fragmentos en el Museo de los Conservadores, en el Capitolio (4).

Dos fragmentos casi cuadrados de un gran pavimento, con peces, se encuentran en el Museo de las Termas en Roma (B). Otro muy hermoso del mismo tipo se descubrió en Ostia; otro en Pompeya: emblema circular de 58 centímetros, con peces bellisimamente combinados para llenar el espacio (5). Como ejemplo también de técnica finísima, publicamos un fragmento de mosaico del Museo Kircheriano, de Roma, que debía formar parte de otro pavimento análogo a los anterior-

(4) Habla de ellos Helbig, *Tührer durch die Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*. Ibaud 1912, pag. 570.

(5) Sobre el mosaico de Ostia y el de Pompeya, véase la correspondiente nota en la *Notizie degli scavi*. Al publicar el de Pompeya, se hace referencia al epigrama de Marcial III. 35. *Artis Phidiaca toreuma clarum - Pisce aspicias: adde aquam, natabunt*. Pero es fácil que el poeta se refiera más bien a una copa de onix con varios estratos de camafeo como la copa Farnesio; creemos oportuno recordar la copa del tesoro real de Francia, con peces en relieve blancos sobre el fondo verde.

res (c). Vemos, pues, que los mosaicos con peces eran frecuentísimos. (6) Era un tipo helenístico de decoración que se debió inventar en la gran época de los mosaicos en el segundo siglo antes de Jesucristo, cuando se crearon los tipos que usó más tarde el arte romano. Su empleo parecía indicado para una cámara de baño; el más antiguo, que parece ser el de Palestrina, tiene también el agua que se escurre por encima. Podría ser un invento de Alejandría, pero muchos de estos tipos helenísticos, son de la Jonia y del Asia Menor; el inventor, por ejemplo, del tipo de mosaicos con desperdicios, huesos y basura en el suelo, era un artista de Pergamo. Acaso también del Asia fuera el inventor del tipo de mosaicos con peces, porque el Lacio, donde está el mosaico de Palestrina tenía, antes del Imperio, más relación artística con la Jonia que con Alejandría. Los encontramos, sin embargo, también en Pompeya y Ostia, sucursales del helenismo alejandrino, verdaderos suburbios de la capital griega del Egipto.

Es fácil que el tipo primitivo tuviera en los bordes una parte representando rocas y la orilla del mar; en el mosaico de Palestrina se vé hasta el resto de edificios cerca del mar; en el centro debía aparecer más profundo (7). El efecto que se conseguía responde a la idea de ensanchar con una ilusión de profundidad el área de la habitación.

(6) En el *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, son muy abundantes los descritos con orlas de peces, o peces en el centro.

(7) Que todos estos mosaicos con peces proceden de un tipo común, lo indica, también, la semejanza en el color. Todos tienen una entonación grisca, ya que los verdes y amarillos son dominados por el gris.



ROMA

MUSEO KIRCHERIANO. (C)



EXPOSICIÓN DE VENECIA

SALA ETTORE TITO

LOS ARTISTAS ITALIANOS EN LA X EXPOSICION INTERNACIONAL DE ARTE DE VENECIA

LA X Exposición de la ciudad de Venecia ha sido la menos internacional de las celebradas. El arte italiano se lleva la palma con la nueva generación que sobresale merced a la enseñanza de estos certámenes venecianos, que la indujo a encontrarse a sí misma, abandonando las imitaciones, no sólo del arte antiguo, sino de los artistas modernos transalpinos. En gran número son, en el año actual, las exhibiciones colectivas, lo que no deja de ser una gran comodidad para la crítica.

En primer término encontramos el conjunto de obras de Tranquillo Cremona († 1878), de los contados que retuvo con ciencia la forma indecisa de la figura humana en penumbra y el contorno esfumado de lo reproducido; pero conservando el carácter y el alma.

Sus personajes están copiados directamente de la realidad y son vivientes. Y esto — es necesario manifestarlo, — en una época en que el arte italiano estaba sumido en el más deplorable amaneramiento. El colorido de Cremona es delicado, el contorno, mórvido, ofrécese tenuamente borroso. Especialmente sus acuarelas se particularizan por la espontaneidad; por el mecanismo vibrante y desenvuelto. Con todo eso cabría suponer que las obras de este maestro no alcanzarán nunca en el mercado artístico las sumas fabulosas que se han dado ya por un Monticelli o un Segantini.

Se impone, luego, la colección de Caetano Previati, quien, según dice el fogoso crítico de arte Vittorio Pica «es, por derecho propio,



EXPOSICIÓN DE VENECIA

SALA PIETRO CANONICA

proclamado el campeón más ferviente, más convencido y más original que del idealismo cupo poseyera Italia en el día.» Cultiva el género místico y el fantástico, uno y otro con personalidad. Nadie en su país posee, como él, el ritmo de la línea y a la vez el sentido de la grandiosidad. Citemos, sobre todo, *Nocturno*, *Leda*, *Sueño*, algunos brillantes cuadros de flores, etc.

Ettore Tito es el artista veneciano más apreciado en el extranjero. Sus cualidades especiales — las posee muy envidiables — son: la elegancia del dibujo, la rapidez de ejecución y el sentido original y moderno del color.

Es, además, un retratista excelente, según lo confirma su retrato de la princesa Borghese. Beppe Ciardi y Giuseppe Carozzi vinieron a nuestra exposición con un conjunto proclamador de su originalidad. El primero ama los extensos prados y las lagunas, que reproduce con grandiosidad, y las embarcaciones desparramadas entre las remotas islas de Venecia. El segundo pinta la solitaria majestad

de las altas montañas. Su vigor armoniza de modo admirable con los glaciares y las graníticas rocas de la Suiza.

Alma singularísima de los viejos paisistas piamonteses es Vittorio Avondo, que salido de la amanerada escuela de Calam, logró emanciparse de este árido camino, para seguir a los grandes paisajistas de 1830: los Corot, Daubigny y Harpignies, sin perder por ello su original y delicada visión de la naturaleza.

Excesivamente acromado y dulce es el joven piamontés César Maggi, de técnica completa, voluptuosamente lírico; pero carecedor del sentido grandioso de la naturaleza. En la propia sala encontramos a Jacobo Grosso, que, si le iguala al pintar al ser humano, supérale en dulzura, siendo en Italia uno de los primeros pintores de la figura femenina.

Félix Carena es grandioso en la concepción, y ecléctico en lo demás. Los torsos de mujer, que evoca con delicadeza en el modelado, son siempre algo pálidos, al extremo de



ADOLFO MATTIELLI

NOCHE DE NAVIDAD

hacer de él, antes un escultor que un pintor. Entre los venecianos, De Stefani manifiesta variedad en su labor. Distinguimos el retrato de una dama, ataviada de negro, delicadamente caracterizada en sus líneas sensuales; varias flores muy decorativas y otros interesantes cuadros de la primera época del autor.

No es cosa de echar al olvido a Dall'Oca Bianca, pintor jovial y defensor enérgico de

la Verona artística. De los retratistas italianos, citemos al varonil Mancini y a Lino Selvatico, ambos algo monótonos en el colorido, lo que acostumbra a suceder en los cultivadores del género de retrato.

Saliendo ya de la parte de la exposición consagrada a individualidades, nos encontramos con Félix Casorati, el psicólogo de las muchachas aún en estado de capullo que va



DOMENICO TRENTACOSTE

CRISTO YACENTE

a dejar de serlo, pero que ya olfatean la perversidad, y presienten las pasiones que matan, y Plinio Nomellini, que exhibe dos obras llenas de brío decorativo y pictórico. Su técnica, muy personal, se basa en el divisionismo cromático. A corta distancia, sus telas, con los verdes brillantes del aire libre, funden las tintas para conseguir la visión por el artista deseada.

Uno de los contados artistas que pasaron de la juventud,

y que se mantuvieron fieles a sí mismos, y que, por ello, aún despiertan interés, es Silvio Rotta, el pintor más lúgubre de Italia, el

pintor de las almas infelices y de las pesadillas nocturnas. Quien examina, sólo llevado de prejuicios de técnica, especialmente la última parte del tríptico *En las tinieblas*, no puede, no, sentir el soplo helado de la muerte, que Rotta despierta con sólo la evocación del ambiente; sin la usual y es-



BEPPE CIARDI

EL CABALLO BLANCO



ENRICO LIONNE

LOS PERDIDOS



▣ EL TRAYECTO DE LA
LAGUNA, POR ITALIE BRASS

túpida representación, empleada por algunos de los pintores seudo fantásticos.

De los poetas de la ciudad de los dogos, figuran en primera línea Scattola, Bonivento, Moggioli, etc. Sutil observador de la vida veneciana moderna, es el impresionista Itálico Brass; en cambio, Emma Ciardi evoca una argentada Venecia del siglo XVIII. Es de advertir que Venecia, aunque ciudad lacustre, da un gran contingente de paisistas enérgicos, entre ellos el lírico, pero no suave Trajano Chitarin.

El más elegante y nervioso de los pintores de la vida femenina en el tocador y en las tertulias mundanas, es Camilo Innocenti. Supaleta, de colorido deslumbrante, es, en parte, eficazmente divisionista. Adolfo Mattioli se distingue en el lienzo *Noche de Navidad*, obra que entraña un mérito, no común, de forma y de efecto. Sea también recordado Enrique Lionne.

Cerremos la lista de los pintores italianos, con los plafones de Pieretto Bianco, artista lleno de fervor, que, por primera vez, se mafiesta decorador. Intitula su plafón: *El despertar de Venecia*. Consta de cuatro partes principales: *Los fundadores modernos*. *Los constructores*. *El Arsenal*. *El Puerto*.

Poco, y representado no en la forma que era de apetecer, está el arte extranjero. Se hace difícil, por ejemplo, formarse concepto

exacto del arte contemporáneo en Francia, Inglaterra y Alemania. Esta última sólo cabe verla a través de Hengeler, Dettmann o Bartels. El más interesante es el decorador de Munich, Fritz Erler; el cual exhibe los plafones ejecutados para el Kurhaus de Wiesbaden. La pintura es desahogada, de tonos originalísimos; por más que recuerda algo el arte del cartel. Se echan de menos los grandes decoradores monumentales del otro lado de los

Alpes, especialmente Hodler y Egger Linz.

Francia está representada por Luciano Simón, Gastón La Touche y por J. E. Blanche, quien, en esta etapa, busca imitar a E. Vuillard, muy superior a él en sinceridad pictórica. Una salita pequeña ha sido reservada a Menard, de quien vemos puestas de sol fulgurando sobre el mar opalino, bosques de un verde obscuro y grave, animados,

en ocasiones, de mujeres desnudas que contemplan el ocaso. El conjunto está visto a través del temperamento de un cincuentista.

Inglaterra vuelve otra vez con su académico peculiar. Distinguimos, entre los que ha mandado, un retrato de aire moderno, magistral, original de Fergusson: representa una señora vestida de blanco y tocada con sombrero amarillo. Simple y sentido es el cuadro, de R. Cayley, que evoca un pescador a la luz de la luna.



CAMILLO INNOCENTI

ANTE EL ESPEJO



LOS PRIMEROS CELOS
POR TRANQUILLO CREMONA

Un conjunto de obras exhibe una pintora: la sueca Ana Berg, conocidísima en Italia, enamorada de las nieves y las notas crepusculares del Norte.

Hungría, con su pabellón dorado, sugeridor del ambiente de un transatlántico, muestra un arte por mitad francés y eslavo. Distinguimos las habilísimas pinturas al pastel de Poll, y las altas montañas nevadas, de Szlányi.

La nota más genial de la sección belga, que por cierto contiene algunas producciones importantes, en las cuales no podemos entretenernos por carencia de espacio (las obras de Khnopff, Oleff, Hens, etc.), la da Eugenio Laermans con sus cielos nublados,



PLINIO NOMELLINI

OTOÑO EN VERSILIA



ITALICO BRASS

EN EL CAFÉ

dos, bajo los cuales sus grandiosas figuras parecen empujadas hacia la desventura por el viento. Logra Rysselberghe excelentes efectos con su puntillismo no llevado al extremo, especialmente en la *Dama del espejo* demuestra que aún con esa técnica, que a muchos antójaseles brutal, cabe pintar un atractivo retrato de mujer.

Convencional es la *Wiener Künstler Genossenschaft*, donde predominan la vulgaridad y el academismo, salvo contadas excepciones, tales como las pinturas de Kasparides, Grille y Pontini.

El arte español está solamente representado por Angel Zárraga con su *Ex-voto* y *El muñeco*, cuadros antes místicos, que reflejo de la vida real.

Por último, vayan unas cuantas palabras acerca de la escultura y las artes gráficas.



DÁRSENA DE SAN MARCOS, POR ETTORE TITO

El escultor Rodin ha hecho acto de presencia con algunos de sus maravillosos bustos. En cambio, el belga Rousseau muestra un conjunto de obras, en las cuales alardea, con sentido exquisito y aristocrático, de conocimiento de la forma femenina y juvenil. Entre esas esculturas pueden admirarse, además, varios retratos de niños, de sabor cincuecentista.

Dignísimo de atención es D'Havelosea, que exhibe una bailarina llena de vida.

Entre los italianos menos conocidos, sobresale José Grazioni con *Loba*, que representa una mujer desnuda, de formas sensuales, en actitud de lanzarse a lo desconocido. Bien conocidos son, aún fuera de Italia, Bistolfi y Trentacoste, que con Canonica, quien tiene una sala para él solo, constituyen el trío más importante del arte escultórico nacional.

Los dibujos y grabados ocupan en esta ocasión diversas salas, lo que permite ver mejor lo expuesto. Por sus dotes profundamente humanas, es Laermans, violento y dramático, uno de los contados aguafortistas que será co-

nocido por las generaciones venideras. Opuesto a él es Edgar Chahine, que abandona esta vez la parisiense elegante, para presentarse un valiente reproductor de la vida obrera de los barrios míseros de París. No omitamos al heroico Brangwyn, a Baerstsoen, a Werhschuidt, a Sullivan, a Pennel y a Bonazza.

Uno de los más enérgicos dibujantes italianos es el fantástico Alberto Martini, que, junto a obras de carácter que linda con lo perverso, al extremo de recordar al poeta Oscar Wilde, exhibe retratos tan severamente dibujados como el suyo, el de Vittorio Picca y el de Hans Lerche.

Balsama Guido Stella es, sin duda, el más brioso de los jóvenes italianos que cultivan el grabado al agua fuerte. Graba con valentía, sin timidez alguna. Atractivos nocturnos venecianos, encantadores por su poesía, nos muestra Bruno Croato. Pongamos fin a estas líneas manifestando que, si bien la décima exposición veneciana, señala un paso adelante, es de esperar que en los años venideros, desaparezca alguna incertidumbre en la selección de quietud



ANTONIO MANCINI

RETRATO



JOVENCITA, POR FELIX CASORATI

nes se les otorga salas especiales, alcance el noble resultado que se proponen sus entusiastas promovedores.

Estos, que han conseguido ya que las exposiciones que celebra la hermosa ciudad de Venecia constituyan solemnidades artísticas de repercusión universal, poco esfuerzo han de poner para lograr lo antedicho. Porque cuanto más exigencia se ponga en tal particular, tanto más estimado será el honor que se dispensa, y tanto



GAETANO PREVIATI

ENSUEÑO

más, asimismo, ganará el conjunto de la exposición. Mantener con el prestigio de los pasados, y aún superarlos si cabe, los certámenes venideros, ha de ser el empeño más noble de quienes los organizan.

La sin igual ciudad de Venecia, glorificada por pintores y cantada por los escritores, agradecerá siempre que en las cosas de arte a que se une su nombre prestigioso, sólo prevalezca lo intachable.

L. BROSCI.



GIUSEPPE CAROZZI

FONS PURISSIMA



PORTADA DEL CLAUSTRO

ESTILO ROMÁNICO

LA CATEDRAL DE HUESCA

LA catedral es el tipo más característico del arte francés, denominado impropriamente *ojival* o *gótico*. La fachada en las antiguas basílicas, era sencilla y desnuda; en el arte *románico* fué monumental, llegando a su grandiosidad y riqueza en el arte francés,

En la parte inferior de la fachada principal rasgaron tres ingresos, la profundidad de los cuales, a pesar del espesor de los muros, por la perspectiva de las arquivoltas, queda disimulada.

Así como en el románico los arcos de medio punto arrancaron de capiteles ornamentados con trazos geométricos o relieves historiados, en el *ojival* sustituyeron las columnas por estatuas, sobre las que se elevan las arcadas ya rotas en la parte superior para acusar más o menos pronunciada la ojiva, y según las porciones de círculo se hallan distanciadas en su arranque. Como en el románico,

fueron decorados los tímpanos con historiados relieves.

En la parte superior de la fachada, grandes ventanales y el consabido rosetón calado de grandes dimensiones, que también existió en el románico, se encargan de la iluminación del interior del edificio, tamizada por vidrieras artísticas, policromadas.

Coronan la masa pétreo grandes galerías, quedando como vigías la pareja de campanarios, verdaderas filigranas, cubiertos por pirámides en forma de flechas que parecen pretender la dominación del firmamento; siempre influídos sus constructores por la fe, que si ya por entonces no estaba reglamentada por el monacalismo, era sentida espontáneamente por aquellos grandes maestros que dirigían numerosos obreros inteligentes, que para obtener el perdón de sus grandes debilidades, laboraban graciosamente en las

construcciones dedicadas al Todopoderoso.

Si el espectador va inspeccionando todo el exterior de una catedral no desfigurada por intrusiones posteriores, encontrará en la extremidad del *transepto*, sobre la cima, una serie de arbotantes y contrafuertes embellecidos con elegantes pináculos, interrumpida solamente para dar lugar a las portadas laterales.

Algunas catedrales tuvieron *parón* o atrio delante de la fachada principal o rodeando al edificio, costumbre que parece fué tomada del arte griego.

El interior de la catedral admira, en primer término, por la originalidad de las bóvedas, atrevidísimas, audaces en la expansión de su vuelo: las de Chartres y Reims miden de altura treinta y ocho metros, la de Amiens se eleva hasta cuarenta y tres, sumando cinco más la de Beauvais.

Los soportes son robustos sin ser pesados, porque aminoran su espesor, aparentemente, las columnitas que generalmente los rodean, y que se transforman en la parte superior en nerviosidades, enlazando los arcos de la bóveda a sus respectivos apoyos.

En las naves colaterales, rasgaron una serie de galerías con arcos y antepechos, llama-

das *triforium* (1); hay ejemplares en que éste ocupa todo el ancho de los muros colaterales y también existen otros en que se reduce a una galería estrecha adosada a la techumbre de las naves laterales; además de que tales galerías tenían un servicio marcado y compo-

nían un motivo ornamental arquitectónico, formaban un arbotante continuado, destinado a contrarrestar el empuje de la nave central.

En la extremidad de las naves situaron el coro, reservado al clero que antes sólo quedaba separado de la iglesia por una baja balaustrada que llegaba hasta los muros del ábside y que después se aisló, cerrándolo con muros que fueron enriquecidos por la Pintura o por la Escultura, resultando conjuntos admirables como el maravilloso exterior del coro del Salva-

dor, de Zaragoza. El altar mayor se halla frente al coro, y así como en las basílicas era sencillo, en las catedrales del gusto francés, u *ojival*, sirvió de motivo para esculpir joyas asombrosas.

Es posterior la galería abovedada en la que se abrieron las capillas absidales; había

(1) La única catedral de Aragón que tiene *triforium* es la de Tarazona. — N. del A.



HUESCA

LA CATEDRAL

una en el *axis* del edificio destinada a la Virgen, que, por sus proporciones, era como un templo pequeño.

Recuerdan los claustros al antiguo *atrium*; se edificaron comunmente en uno de los lados laterales del templo. Abrieron en ellos capillas que sirvieron no pocas veces de enterramientos y también dibujaron arcos sepulcrales. Tales claustros rodean un patio de planta cuadrada, al que se le concedía importancia suma, valiéndose de la escultura ornamental y de la estatuaria historiada.

Como las catedrales gallegas, y las de Alcalá, Avila y Sigüenza, hubo bastantes que tuvieron carácter militar por su fortificación para el caso de defensa contra una invasión.

También a la sacristía mayor se le concedió importancia: las hay suntuosas, situadas unas en la planta baja, y otras en un tercer piso; algunas catedrales tienen tres sacristías distribuidas en otros tantos planos superpuestos. Las catedrales tuvieron también una cripta, de poca elevación, abovedada, donde emplazaban los sepulcros de mártires y de santos, y se custodiaban las arquetas conte-

niendo reliquias. Fué la sala capitular otra dependencia de capital importancia: estaba dividida por naves cuyos arranques se apoyaban generalmente sobre columnas, y sus sillerías, como las corales, resultan en no pocos casos verdaderos monumentos.

La techumbre plana del crucero se sustituyó por la cúpula, de la que es modelo de riqueza la elevada en el Salvador de Zaragoza por orden de aquel gran carácter, el aragonés Pedro de Luna y de Gotor, algún tiempo acatado por reyes y varones, más tarde canonizado como Papa con el título de Benedicto XIII, en los albores del siglo xv. Estas cúpulas, o cimborios, descansan sobre los arcos formeros del crucero, a la cabeza del templo, el cual, según la fecha de su construcción, es de una nave, de tres y de cinco; la catedral de Barcelona difiere de la generalidad de sus congéneres, en que su cimborio fué construído en el extremo opuesto al testero.

* *

La catedral oscense tuvo *parón*, y puede decirse que aún lo posee. Al principio, estaba



CORONAMIENTO DE LA REJA QUE CIERRA LA CAPILLA DE SANTA ANA

ESTILO PLATERESCO

limitado por una barbacana o antepecho, interrumpido tres veces, una en el centro frente a la puerta mayor y dos en los costados, casi tocando a los ingresos laterales, uno de los cuales desapareció para edificar mezquina capilla y otro que, a pesar de hallarse tapiado y de su estado lamentable, aún dibuja sus contornos. El *parón* actual es más reducido y se halla limitado por bella reja moderna de estilo *ojival*. La portada principal, en total, es grandiosa, monumental; el espesor de sus macizos muros consiente la perspectiva compuesta por siete arcadas apuntadas, que van reduciendo su tamaño.

Arrancan las arquivoltas por encima de las estatuas del Apostolado; y en su ornamentación alternan hojarasca y estatuillas y guardapolvos, sirviendo de bellísimo marco a tal conjunto un frontón con calados que rodean bello rosetón, quedando interrumpido el vértice por un alero que Quadrado, en «Aragón», lo llama *rústico cobertizo*: el ma-

logrado y cultísimo escritor mallorquín debió de verlo más que de prisa, porque, si lo hubiera estudiado, seguramente convendría en que aquel alero es bello ejemplar de la carpintería artística por sus vigas, que presentan canecillos esculturados. La misión de aquel *rafe* está muy distante de oficiar de pegadizo: indudablemente se colocó para resguardar la grandiosa portada, y, además, como parte complementaria del *parón*, que oficiaba de *atrio* de espera, como los hay, entre otras catedrales, en el repetido Salvador, de Zaragoza. Conviene no olvidar que antes la nave central del templo, no tenía la elevación que en el siglo *xvi* le dieron.

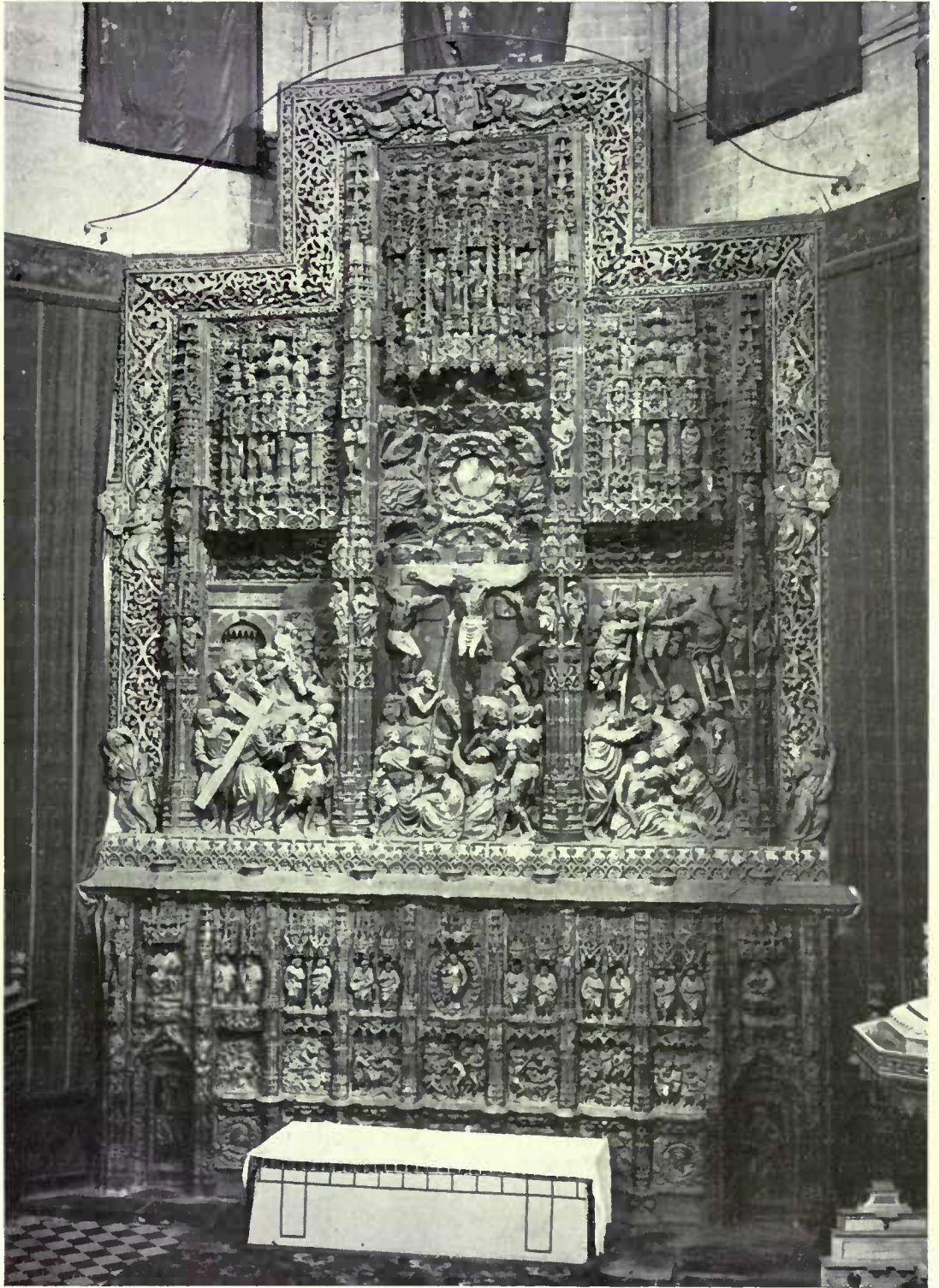
En el tímpano, de alto relieve también, esculpieron escudos heráldicos, la Adoración de Reyes, la Virgen madre y la Aparición de Jesús a María de Magdala.

Tal portada debió labrarse en los comienzos de la centuria décimo cuarta: ¿Quién fué el escultor? ¿Olotzaga?



PANTEÓN DE LOS LASTANORE

SIGLO XVIII



RETABLO MAYOR, ESCULPIDO
POR DAMIÁN FORMENT

Es un punto muy discutible, porque a él también se considera como arquitecto y, aún que hay casos excepcionales en épocas muy posteriores, es difícil su comprobación.

Desde el bello tejadillo, ya la arquitectura pertenece a la aurora del siglo xvi: flanquean este segundo cuerpo dos robustos torreones, y otros dos más airosos distribuyen en tres paños el frontis, cuyo centro lo ocupa un óculo decorado y, a ambos lados, dos lindos ajimeces; por debajo de ellos cruza una anchagrega decorativa.

A la derecha de la fachada está el campanario que presenta intrusiones de épocas diversas; rodeando el edificio, elevando la vista para ver su remate encuéntrase los botareles construídos para servir de estribo y para romper la monotonía de la línea; un arco ojival, rasgado con sencillez, indica el hueco de un pórtico severo, que en su parte más elevada presenta

efigies esculpturadas; en los muros laterales labraron, sobre faja decorativa, las tres Marías en un lado, en otro el Sepulcro del Señor custodiado por el Angel, y en el tímpano, María madre, S. Juan y el Crucifijo, nota típica, que frecuentemente encontramos en las obras del siglo xiii.

El interior de este bello templo, reformado a principios del siglo xvi, está subdividido

por tres naves, la central más amplia y elevada que sus colaterales, que son bajas y regularmente espaciosas; éstas conservan la bóveda primitiva; en aquella, que siempre fué más alta, sustituyeron su techumbre de maderas por la bella bóveda de crucería decorada con florones dorados, que, en su mayoría, se reformaron en el siglo xvii al llevar a efecto el encomiado enlucido de la iglesia, en

cuya fecha también desaparecieron del pavimento los baldosines de reflejos metálicos colocados en el siglo xvi, para afirmar marmóreas piedras, que, al igual de las del Salvador de Zaragoza, parece que pretenden reflejar las nerviosidades y claves de la bóveda. Del siglo xvi es el crucero, que no tiene cúpula y sí una bóveda plana con bellísima estrella. A la misma época corresponden las vidrieras pintadas de los óculos y ventanales del ábside y crucero.



RETRATO DE GERÓNIMA DE ALBOREA, ESPOSA DE FORMENT,
ESculpido EN EL BASAMENTO DEL RETABLO MAYOR

Es amplio el presbiterio. Muy recientemente cubrieron su pavimento con mármoles blanco y negro, desapareciendo las lápidas de los enterramientos episcopales mencionados por Quadrado.

En el fondo del ábside, de cinco planos, levántase hasta 16 metros de altura por 10 de ancho, el gran retablo de alabastro, sin estofas, que acaso lavaron en la época del famoso

y lamentable enlucido, destacando en aquella semiobscuridad que lo esfuma, del fondo rojo de los tapices, de fines del siglo XVIII con grecas bordadas, que penden de los muros laterales.

El basamento del retablo, además de un pequeño zócalo, se compone de tres bandas superpuestas, esculpidas, limitadas en los ángulos laterales por puertas que se perfilan en arco canopial. En la primera división esculpió Forment, en sendos medallones, su retrato y el de su esposa; en la superior, relevó escenas del Nuevo Testamento, estando sobre tales composiciones el Apostolado, que preside el Señor; coinciden sobre las dos puertas de este basamento las estatuas, sedentes, de los santos Lorenzo y Vicente.

Admiran entre estos asuntos, por el modelado y por la línea, *Jesús orando en el huerto*, y por sus proporciones y dibujo, *Jesús en la columna*, a pesar de que en éste el desnudo es algo robusto.

Una faja de crestería corona el basamento; desde ella arrancan cuatro grandes pilstras con haces de columnas, basas y gabletes cortados por parejas de figuritas muy del Renacimiento; también en las partes superior e inferior, hay estatuillas aisladas colocadas sobre ménsulas y bajo doseles.

El asunto principal de este retablo es *Jesús crucificado*, rodeado de los ladrones en el momento de recibir la lanzada de Longinos, y de caer desmayada la Madre. Forment, en tal composición, hizo alarde de sus conocimientos anatómicos en los crucificados, sin duda influido por la escuela de Miguel Angel; la efigie del Redentor supera a todo lo esculpido en tan grandioso retablo; en su ex-

aggeración de detalles, en la minuciosidad del plegado de la indumentaria de las figuras y, sobre todo, en las actitudes pasionales, un tanto dramáticas de puro realistas, como aquel sin par artista cuyas obras admirables existen en Roma, parece iniciar Damián la tendencia al barroquismo.

Sobre el Calvario esculpió dos conchas, nubes, la paloma simbólica, cabezitas de querubines, rasgando sobre estos pormenores el óculo de rigor en los retablos aragoneses,

por donde se vé la luminaria del Santísimo reservado en el camarín, rodeado de ángeles vestidos, llevando instrumentos músicos y sobre este grupo, aparece el Padre Eterno, cuya cabeza es muy notable. Un dosel de filigranas, con resabios del goticismo, aunque de bien marcado Renacimiento, ornamentado, surcado de estatuas, corona esta gran faja central del retablo.



AUTO-RETRATO DE DAMIÁN FORMENT,
ESCULPIDO EN EL BASAMENTO DEL RETABLO MAYOR

En el alto relieve del lado del Evangelio, el Salvador aparece cargado con el leñoso madero, camino del Calvario, insultado por la soldadesca y seguido del pueblo, destacando de un fondo con edificio del siglo xvi; por encima de este asunto hay arabescos, coronándolo el dosel monumental algo más reducido que el del cuadro central e igual que el del lado opuesto, cobijador del *Descendimiento*.

Estas tres composiciones, donde hay figuras interesantísimas, quizá resulten aminoradas en valor artístico, debido a la endeblez de la perspectiva de los términos secundarios, detallados con exceso, lo cual priva que destaquen lo suficiente los personajes principales.

La pulsera que rodea tan singular retablo (2) aunque contiene algunas estatuas, es perfectamente ornamental.

Pasando por la primitiva sacristía e ingresando en la principal, elevadísima, con bóveda de crucería, donde se guarda la plata en un armario, sobre cuyas puertas tallaron muy delicadamente niños y flora, se asciende por angosta escalera de espiral, al camarín del sagrario, del trasaltar mayor, y valiéndose de una vela encendida, por ser muy escasa la luz que pasa por pequeña vidriera artística, se puede admirar otra obra de Forment, colocada en un sencillo retablito plateresco.

Indiscutiblemente labró este alto relieve el escultor valenciano, no Berruguete como algunos, sin documentar, han aventurado. La manera de agrupar y plantar las figuras, sus proporciones, morbidez, así lo hacen creer; las cabezas de María y del Niño, el rey negro muy bien caracterizado, el Mago que adora, destacan por su belleza de forma peculiar en Damían.

Al mismo estatuario atribuyo el monísimo retablito dedicado a Santa Ana y situado al pie del templo, aún cuando también se incluyó en el catálogo de producciones del gran

escultor castellano, de quien dicen que vino a Huesca por conocer a Forment personalmente, después de haber admirado su obra del Pilar.

Cierra dicha capillita (3) de Santa Ana, preciosa reja, fechada en 1525 por Arnau Guillén

En el templo, después de los retablos citados, quedan en lugar muy secundario las demás capillas alrededor de sus muros y en el exterior del coro.

La del Santo Cristo de los milagros, interesante por su efigie, no tan antigua como la que existe en el Santuario de las Mártires, situado a extramuros de la ciudad, y por sus pinturas hechas por Vicente Berdusán. Inmediata a esta capilla, se encuentra la dedicada recientemente a Nuestra Señora de los Dolores; en su reducida sacristía arrinconaron el primitivo retablo subdividido en siete tablas historiadas, estando la central dedicada a la Coronación de la Virgen. Es de factura amanerada, dulce de color, de línea y de composición rutinarias, sin estar por estas deficiencias, desprovistos de encanto y de belleza los asuntos en ella pintados en el siglo xiv por *Pere Çuera*.

Este retablo y dos más que existen en la Magdalena, que desaparecerán sino se antepone el patriotismo al interés, puesto que en aquel templo sólo se celebra culto el día de la titular, debían colocarse en el exterior del testero del coro, que da frente al ingreso principal de la catedral para retirar un muy pobre, pero grande retablo del siglo xviii, que desdice de aquel lugar, donde la severidad y el arte se maridaron.

Hay lienzos y estatuas interesantes en las capillas del Rosario, de Santa Catalina, de San Joaquín, etc., en su mayoría hechas en los siglos xvii y xviii, leyéndose los nombres de Fr. Bayeu, de Carlos de Salas y de Luzán.

Por su portada, por los ricos mármoles, por las pinturas, gusta la capilla, que fué pa-

(2) Según la capitulación suscrita en 10 de Septiembre de 1520 por el notario señor García Lafuent, cláusula XII, el Cabildo abonó al maestro «cinco mil ducados, digo, ciento y diez mil sueldos, buena moneda horrible en el reino de Aragón.» — N. del A.

(3) No es este limitado artículo el sitio indicado para entrar en disquisiciones sobre el tema de Forment-Berruguete. Sobre él he escrito un extenso artículo que publicará muy pronto el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. — N. del A.



FRAGMENTO DEL PRIMER CUERPO DEL RETABLO MAYOR

roquia, fundada por los hermanos Lastanosa. Por ella se descende a una pequeña cripta, de la que no se tiene noticia si existió antes del siglo xvii; época en que la destinaron a panteón de familia, decorándola con un retablitto cuyo frontal ostenta bellos azulejos, con lápidas y relieves y con las estatuas orantes de los fundadores Orencio Juan y Juan Vicente Lastanosa.

La sillería coral (4), labrada por Nicolás de Verástegui y Juan de Verrueta desde 1587 a 1594, en conjunto, interesa aunque, en general, sus estatuas de bajorelieve, adolecen de la falta de belleza y del estilo que encontramos en las magistrales sillerías como la del Pilar de Zaragoza.

Hay, sin embargo, dos atriles y algunas figuritas que destacan por el dominio del dibujo y del modelado y los motivos decorativos delicadísimos.

En el archivo de la catedral existen pergaminos, códices y libros corales magníficos; se guardan tres exquisitas arquetas con esmaltes de Limoges, de las cuales me ocuparé en artículo aparte en *MUSEUM*; grandes relieves que componían un altar portátil de plata, y otros objetos de interés arqueológico que estudio detalladamente en mi libro, en preparación, del que no es más que un esquema muy sintético, que anticipo, el presente trabajo.

Saliendo del templo por la puerta inmediatea a la capilla de los Dolores, ingresamos en el claustro.

Este ingreso lo decoraron en tiempos del arte románico con tres arcos de medio punto, en perspectiva, los cuales descansan en capiteles esculpturados con robustos pero esbeltos fustes. Ocupa el tímpano, María Madre y dos ángeles oferentes, que destacan de un fondo pintado donde aún se ven figuras de bienaventurados.

Esta portada es la más antigua; síguele en turno la otra lateral, y queda detrás la prin-

(4) Esta sillería coral es la más importante de Huesca. En el exconvento de Santo Domingo, hoy parroquia, existe otra que a pesar de su importancia, ningún escritor cita. — N. del A.

cipal: pertenecen a los siglos xii al xiii y principios del xiv, respectivamente. En cuanto a belleza y dominio del dibujo y del modelado, las tres, no pasan de un arte rudimentario, aunque las dos primeras, por su sencillez y gusto en la distribución de masas, resultan severas y bellas, y la mayor, por su grandiosidad, hace que se mire con deleite.

El claustro, en la parte donde nos encontramos, aunque en su primitiva época fué románico, se transformó, elevando sus muros y construyendo bóveda de crucería por iniciativa del mitrado Sr. Fenollet, llevada a efecto en los comienzos de la segunda mitad del siglo xv.

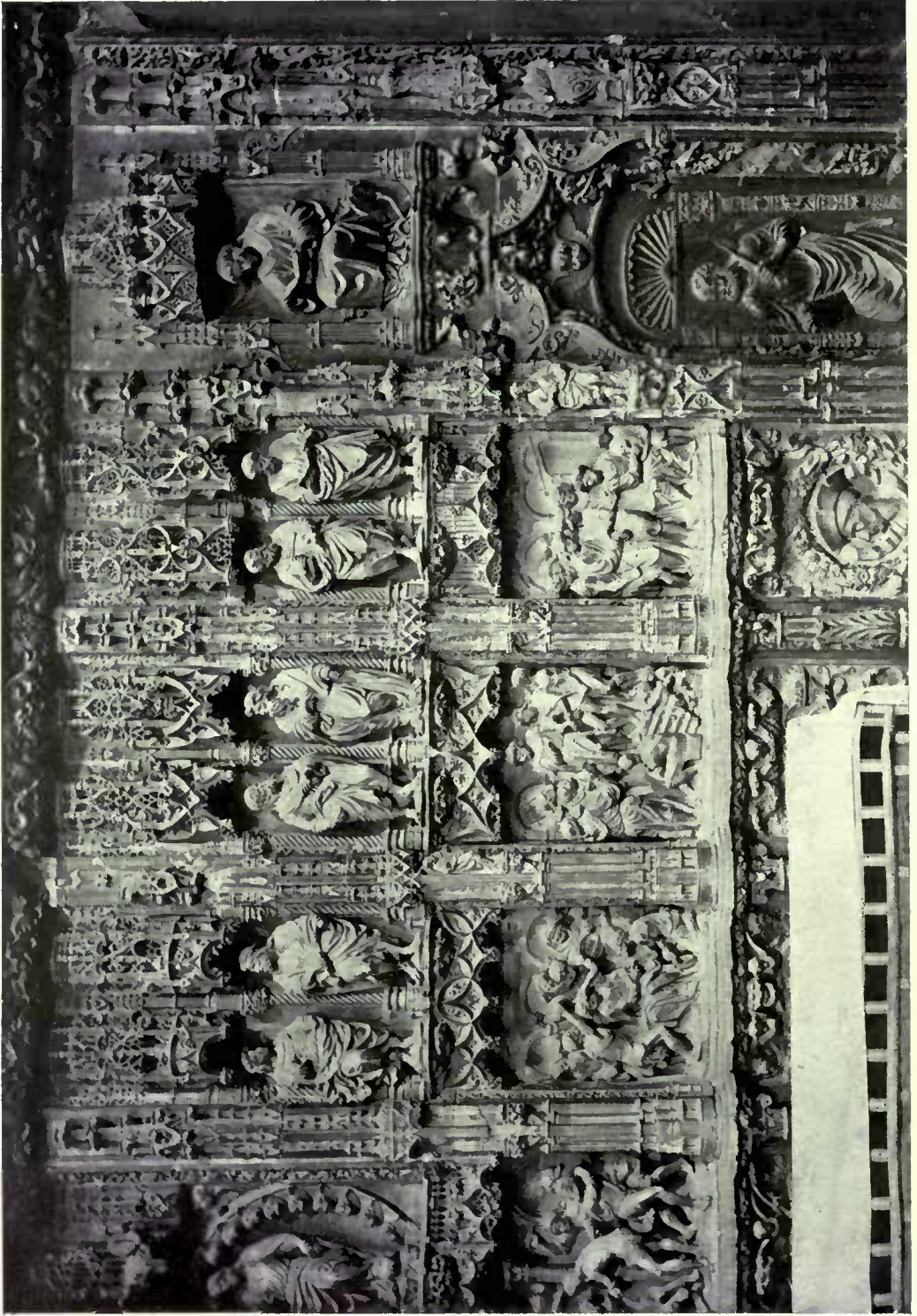
En el muro correspondiente al templo catedralicio dibujaron arcos apuntados y relevaron tumbas; en la otra ala del claustro, rasgaron ventanales por donde se recibe la luz.

Precisa pasar por una puerta que tiene signos esculpturados, de gusto románico, para ver el resto del primitivo claustro cubierto por techumbre leñosa en vertiente; y que ofrece interrumpida la monotonía de las paredes, en el lado de la derecha, por arcadas que preceden a espacios que sirvieron de capillas; y, en el opuesto, aunque bárbaramente tapiadas, algunas arcadas que conservan sus toscos y grandes capiteles y robustos fustes.

En el extremo de este claustro, donde pueden leerse inscripciones lapidarias interesantes, se halla la sala de la *Limosna* o del *Mandato*, en la que tantas necesidades se socorrieron en tiempos de grandes calamidades.

Esta sala tiene su capilla colocada sobre una tribuna determinada en el exterior por dos arcadas con decoración plateresca. Interesa el púlpito con ornamentación mudejar. Se retiraron el retablo dedicado a San Martín, plateresco, de labor no más que apreciable, y unas tablas pintadas, — cuyas efigies tienen nimbos dorados, — que ahora se guardan en un departamento de la iglesia.

En el centro del claustro, en nuestros tiempos, se edificó una iglesia, de una nave



FRAGMENTO DEL PRIMER CUERPO DEL RETABLO MAYOR

con crucero, siguiendo el gusto *ojival*, dedicada a *parroquia*, en cuyo testero colocaron un lindo retablo entre gótico y plateresco, la obra más admirable que se labró para el que fué suntuoso monasterio-fortaleza. Monte Aragón; en el día convertido en ruinas, que apenas recuerdan tantas grandezas perdidas, más que por la inclemencia de los tiempos, por la incuria y la avaricia de los hombres.

Constituye uno de los muchos lamentables casos de nuestra dejadez. Tantos y tantos años transcurridos sin conceder a nuestro caudal artístico aquellas atencio-



ARMARIO

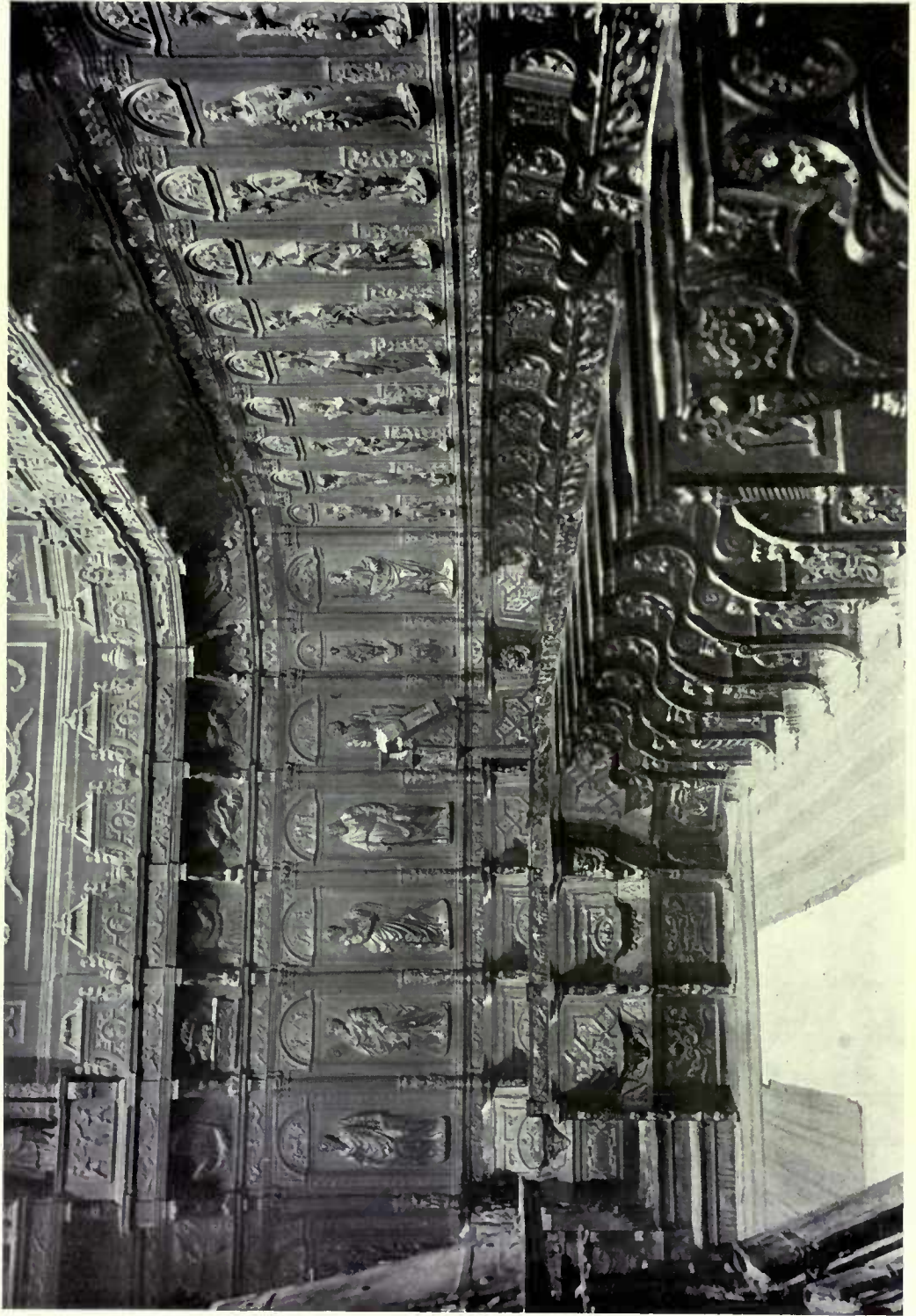
ESTILO RENACIMIENTO



RETABLITO DE LA CAPILLA DE SANTA ANA

nes que son de rigor, para conservarlo, hicieron en contra de él un daño incalculable. Esto, añadido a la rapacidad reinante, contribuyó en gran manera a que la riqueza monumental y la artística sufrieran lo indecible, cuando no han pasado a poder extranjero para vergüenza nacional.

Afortunadamente, de un tiempo acá se advierte en esferas elevadas un mayor interés que hasta aquí. De ello habremos de felicitarnos todos, porque, a la vez que señala un mayor grado de cultura, viene a demostrar que se llegó a comprender cuanto importa otorgar los debidos cuidados a todo lo que constituye signo de nuestro abolengo y de nuestro antiguo amor a toda suerte de manifestaciones artísticas. Consuela esto, porque se ve que no fué en vano



SILLERÍA DEL CORO. SIGLO XVI



ADORACIÓN DE LOS REYES. ALTO RELIEVE DEL RETABLITO DEL CAMARÍN DEL ALTAR MAYOR. SIGLO XVI

reclamar incesantemente por los viejos monumentos, por las obras de nuestros artistas y artífices. Costó tiempo, es cierto; pero démonos por muy satisfechos cuantos a esa labor de propaganda ayudamos, al presenciar que ésta sirvió para despertar el adormecido

interés por las cosas con el arte relacionadas. Por esto no hay que desmayar nunca, y aunque se vea que de momento las empresas nobles no prendan, hay que persistir en ellas una y otra vez, hasta obtener lo que se pretendía. — ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.



AURELIANO DE BERUETE

VISTA DE MADRID

AURELIANO DE BERUETE

AL cumplirse el aniversario de la muerte de ese artista quiere MYSEVM, con gran acierto, enaltecer su memoria. Ya en vida pensó consagrarle un estudio. Encargado de escribirlo, fué mi deseo presentar los últimos del pintor madrileño, pues Beruete, a pesar de sus años, era un artista infatigable y sólo el mal tiempo le obligaba a estar ocioso, ya que Beruete no tenía otro estudio que el campo. Pero cuando más novedades mostraban las pinturas de Beruete era después de sus excursiones veraniegas.

Llegó el otoño de 1911, vi los últimos cuadros del pintor madrileño, más hermosos y más interesantes que los que había producido antes su pincel. Una serie de trabajos me ocupaban por aquel entonces y hasta bien entrado el invierno no pude comenzar el artículo destinado a esta Revista. A punto de concluirle murió Beruete.

El día 4 de enero recibí una carta suya en

la que me hablaba del próximo Congreso Internacional de Arte en Roma. Unas horas después moría repentinamente el pintor.

Aquella noche, como todas, había asistido a su tertulia del café Suizo; cerca de las doce se retiró a casa, sintióse repentinamente indispuesto, y murió.

El artista madrileño pertenece ya a la Historia de nuestra pintura; pero no podemos desprendernos aún de la idea de que vive entre nosotros. Difícil es colocarme en el punto preciso de enfoque para abarcar por completo y ver con toda precisión los caracteres del temperamento artístico de Beruete.

El escrito que hace un año pudo ser un estudio parcial de su obra, y en el que podían tener un lugar preferente los juicios provisionales y el entusiasmo caldeado por la amistad de un trato continuo e íntimo con el pintor, hoy ha de ser un trabajo de conjunto escrito con la frialdad con que debe-



AURELIANO DE BERUETE

EL TAJO EN TOLEDO

mos colocarnos frente a frente de los hechos y de los personajes históricos.

* *

La vida de Beruete puede ser escrita con muy pocas palabras. Hijo de una familia aristocrática madrileña, hizo sus estudios en la Universidad, graduándose de Doctor en Derecho el año 1867. Alternó sus trabajos universitarios con los de arte bajo la dirección de don Carlos Mugica, y más adelante con el célebre paisista Haes.

Hizo su educación artística estudiando directamente el natural y copiando las obras maestras del Museo del Prado. En 1874 acompañó a don Carlos Haes en una excursión pictórica por Alsásua y Aranzazu y más tarde por las hermosas tierras de la isla de Mallorca. Fué esto el comienzo de las correrías artísticas de Beruete por España y el extranjero buscando siempre nuevas modalidades del paisaje.

La posición aristocrática de nuestro pintor le llevó al campo de la política; fué dos veces

diputado a Cortes en tiempos de la revolución Septembrina. Aquello era una cosa contraria a su temperamento, y por fortuna para él y para el Arte tuvo la serenidad de juicio y la voluntad suficiente para abandonar la senda fácil de la política que hubiera acabado con su libertad espiritual, condenándole a vivir sujeto a los convencionalismos de un partido y a convertirse en una rueda más de nuestra complicada máquina administrativa.

Siempre libre pudo condicionar su vida sólo para el Arte y la familia; fueron estos los dos únicos ideales de Beruete. Siempre libre y gozando de una excelente posición económica, pintaba lo mismo en los rincones más hermosos de nuestra España pintoresca, como en los de países lejanos, y no hubo Museo europeo, colección privada o Exposiciones de Arte, que Beruete dejara de visitar, siempre acompañado de su esposa y de su hijo. Realmente no concibíamos los amigos de Beruete que éste visitara un Museo extranjero sin la compañía de los suyos, y que en el campo frente a un rincón de la natura-



J. M. W. Turner
TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA

leza y de un trozo de lienzo no tuviera la compañía de su esposa.

Estos detalles de su vida íntima los consigo no sólo por lo que tienen de anecdóticos, sino por la perfecta concordancia que hay entre ellos y el temperamento del pintor.

No buscó Beruete los éxitos fáciles en su arte. La conquista del aplauso del público y las mercedes oficiales no turbaron jamás la serenidad de su espíritu. Por esto no llegó a ser un pintor popular y en el haber de sus honores oficiales hay lo menos que pudo otorgársele: la gran cruz de Isabel la Católica, el haber sido caballero y oficial de la Legión de Honor, contar en nuestras Exposiciones de Arte con dos terceras medallas (1878 y 1884) y una segunda (1901); igual recompensa tuvo en Chicago (1904) y en otros certámenes extranjeros.

En las Exposiciones Universales de París, de 1887 y de 1910 fué miembro del jurado. Cuadros suyos los hay en muchos Museos (Madrid, Luxemburgo, Barcelona, Sevilla,

San Sebastián, Pau, Amsterdam, etc., etc.) Su labor en la literatura artística es de fama mundial; sus artículos y folletos están coronados por un libro que es un verdadero monumento de crítica y de historia escrito para estudiar la vida y el arte de Velázquez. Publicóse en París en 1898 magníficamente editado por H. Laurens con un prólogo de Bonnat; la edición se agotó rápidamente. En 1906 era traducido al inglés siendo esmeradamente publicado por la casa *Methuen and Co.*, de Londres, y más tarde, la *Photographische Gesellschaft*, de Berlín, lanzaba al mercado una edición soberbia, traducida por Valeriano von Loga.

* *

La obra de Beruete era realmente poco y mal conocida del público. Es verdad que en algunas Exposiciones habían figurado cuadros suyos; pero son éstos de un arte tan sincero y tan íntimo y sus proporciones siempre pequeñas, que ante los ojos de las gentes



AURELIANO DE BERUETE

MONTE DE EL PARDO



AURELIANO DE BERUETE

LA HUERTA DEL TÍO PICHUCHI. ÁVILA

quedaban ocultos por las telas pintadas para atraer fuertemente las miradas del público.

Era conveniente hacer una Exposición con el mayor número posible de obras del pintor madrileño. Esta empresa ha sido realizada por su hijo con la colaboración de Sorolla.

En dos grandes salones del nuevo estudio del pintor levantino se colocaron más de seiscientos trabajos debidos al pincel de Beruete y que son un tercio de su producción total.

Los cuadros se instalaron con un gusto muy delicado, y un sentido admirable de su ponderación cromática evitando que las coloraciones de unos lienzos aminoraran o destruyeran el efecto expresivo de otros.

La Exposición se organizó atendiendo, no sólo a esa finalidad estética, sino procurando, además, mostrar, en forma serial la evolución pictórica de Beruete.

La primera sala contenía las obras de sus últimos años; en el segundo salón estaba compendiada toda su historia artística; en el

testero del fondo había, sobre una rica consola, los libros y folletos que constituyen la producción literaria de Beruete, y alternaban con ellos fotografías del natural en la que se ve al maestro pintando en el campo, único estudio que tuvo durante toda su vida.

En el ángulo de la izquierda de este salón estaba el soberbio retrato del artista pintado hace algunos años por Sorolla; y en el ángulo de la derecha, el amor filial, la admiración y el cariño del amigo colocaron, como reliquias, el último lienzo medio abocetado por Beruete, su trípode y silla de campo, la paleta usada por el maestro y la caja para los tubos de color, cubierta de flores.

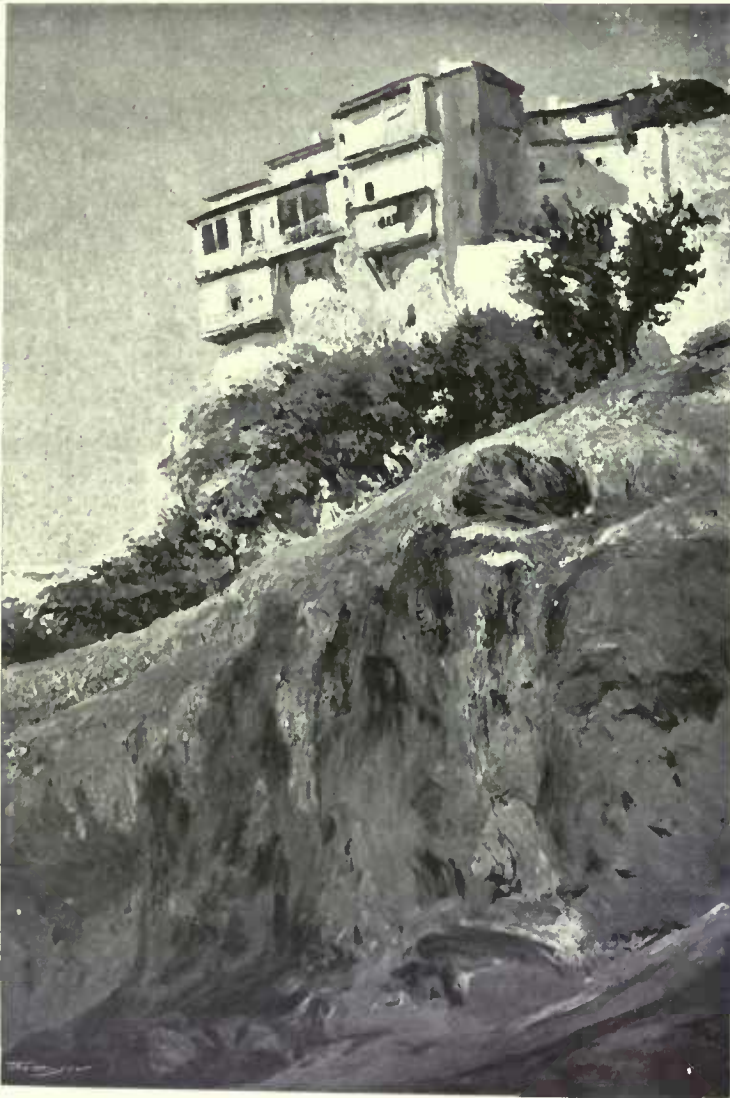
Las obras más antiguas del artista que han figurado en su Exposición datan del año 1873, y son una serie de estudios de la Casa de Campo (Madrid); seguían, luego, algunas de las pinturas ejecutadas en aquellas excursiones que por tierras del Norte y de Mallorca hizo Beruete con su maestro Haes. En el catálogo de las obras exhibidas, és-



ESPINOS EN FLOR, POR AURELIANO DE BERUETE

tas fueron clasificadas en cuatro grupos. El primero comprende las pintadas desde 1873 hasta el año de 1877; las del segundo, hasta 1887; las del tercero hasta 1902 y las del cuarto, hasta la muerte del pintor.

Gracias a esta admirable clasificación y a una segunda forma de agrupamiento en las ejecutadas durante el último decenio de la vida de Beruete, tomando en cuenta los sitios donde pintó (Vichy, Suiza, Andalucía, Segovia, Avila, Cuenca, Toledo y Madrid), pudo estudiarse la obra de Beruete de un modo muy completo y a satisfacción.



AURELIANO DE BERUETE

LA HOZ DEL HUECAR, CUENCA

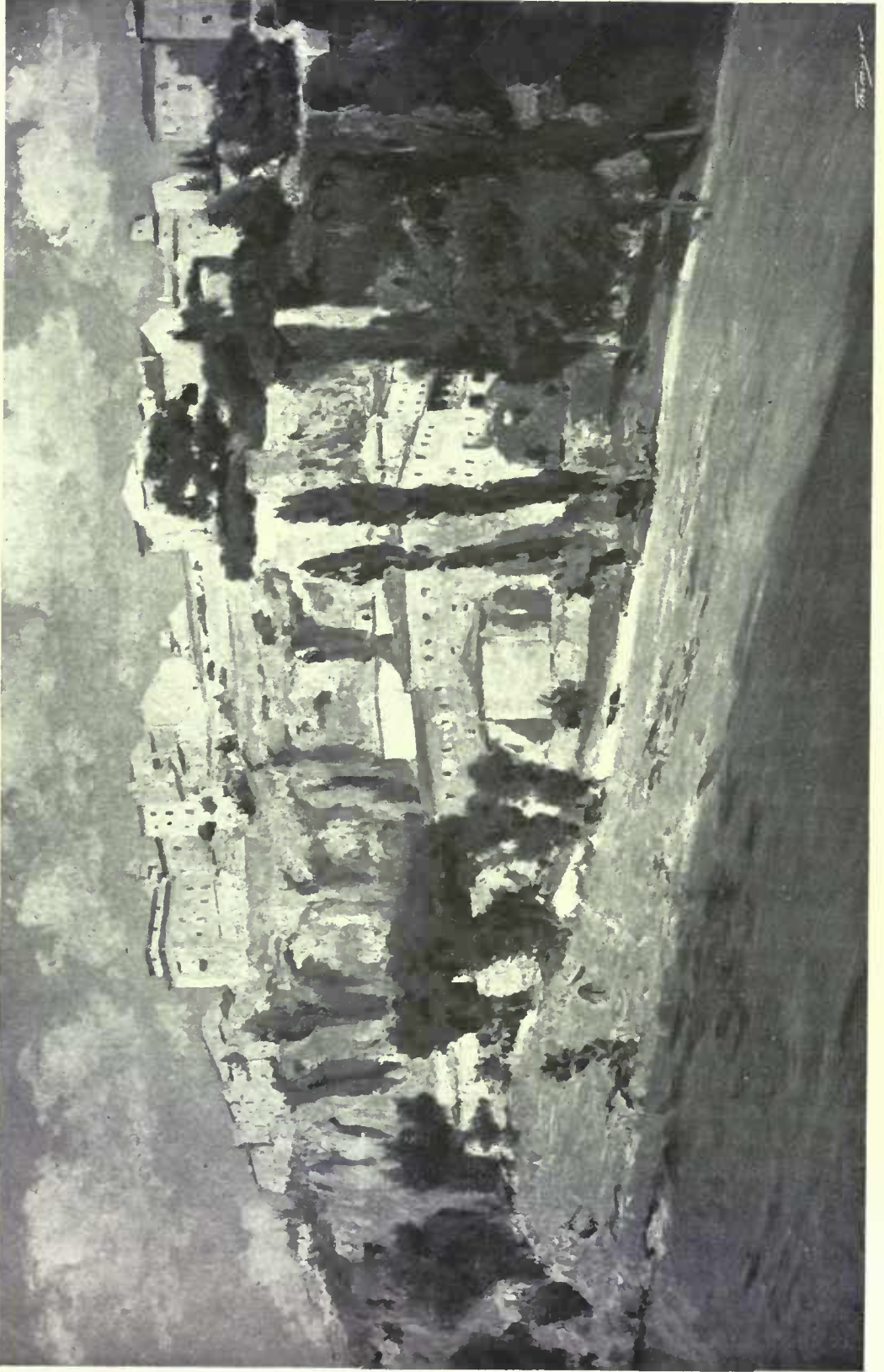
* *

Fué el pintor madrileño un temperamento perfectamente equilibrado y rectilíneo; una inteligencia cultísima, una voluntad tenaz para realizar su vida y un sentimiento sutil para las emociones artísticas.

La Exposición de sus obras recientemente celebrada ha mostrado de un modo claro las cualidades pictóricas de Beruete y el proceso de su evolución.

La sinceridad persiste en todos sus trabajos, desde los realizados en los años de aprendizaje hasta aquel, en cuya ejecución le sorprendió la muerte. Esa casualidad de ser sincero es, en el tiempo presente, una nota muy rara. A raíz de la Exposición celebrada en 1911 en Barcelona me escribía un amigo mío, tan excelente pintor como hombre de juicio recto, las siguientes palabras: «Después de visitar detenidamente todas las salas en que se exhiben las obras españolas y extranjeras del certamen, me he convencido de que sus autores luchan demasiado en busca de la originalidad viviendo a expensas de la preocupación ajena y propia y muy poco o nada mostrando su propio temperamento para que sus obras no sean naturalmente suyas y no prohijadas, y a las que sólo se les presta su nombre. Con esa impresión llegué hasta los cuadros de Beruete y en ellos ví una nota intensa de sinceridad.»

«Un símil fijará mejor ese juicio mío. Imagínese usted que durante bastante tiempo hubiera estado



LA HOZ DEL JÚCAR. CUENCA, POR AURELIANO DE BERUETE



AURELIANO DE BERUETE

TOLEDO DESDE LAS COVACHUELAS

nea de evolución y típicamente personal. En sus cuadros y estudios primeros se ve la influencia de sus maestros, de Haes primero, y de Martín Rico después. Lo que viene a distinguir en esos años de aprendizaje a los artistas dotados de temperamento de aquellos otros faltos de él, no es precisamente el que exista o falte en sus obras la influencia del maestro, sino, el que, además, haya o

sometido a sentir la fragancia de las flores, ver la rica coloración de sus pétalos y gustar el sabor de sus frutos gracias a una serie de productos químicos extraídos, no ciertamente de las flores ni de los frutos, sino, de la hulla. La primera impresión sería de extrañeza, luego nos maravilláramos del esfuerzo colosal de la inteligencia y la voluntad del hombre que supone el fabricar químicamente el aroma y color de las flores y el sabor de los frutos, sin flores ni frutos; pronto acabaríamos sintiendo la nostalgia de no ver la madre tierra que produce árboles y plantas que encantan nuestros ojos, y cuyos frutos son un regalo para nuestro paladar. ¡Con cuánta alegría recibiríamos entonces el presente de una canastilla de flores frescas y frutos sazonados!»

Transcribo las palabras del pintor amigo mío porque no sólo expresan bien claramente esa nota tan típica de sinceridad de las obras del artista madrileño, sino también porque revelan en el pintor que las escribió un alma sincera y recta de juicio. Hay en la producción total de Beruete una forma rectilí-

no en ellos un esfuerzo personal para expresar el sentimiento artístico que producen las cosas en el artista novel.

El examen detenido de las obras juveniles de Beruete nos hace ver la existencia constante de ese esfuerzo suyo en traducir su propia visión pictórica de las cosas. Su lenguaje artístico es poco personal; hay en él frases, giros de construcción y hasta modismos del lenguaje pictórico de D. Carlos Haes y más tarde de Martín Rico. Pero, como además de esto existen en esas obras de Beruete verdaderas ideas pictóricas, no tuvo su autor el peligro de estancarse prematuramente en un arte rutinario. Sus ideas tuvieron que encarnarse primero en un lenguaje pictórico que no le pertenecía; pero, poco a poco, supo formarse un lenguaje propio luchando tenazmente en esa empresa.

Si solo mentáramos las influencias de Haes y Martín Rico, nuestro juicio sobre el arte de Beruete sería incompleto.

El artista madrileño fué hombre dotado de una alta cultura pictórica. No existe manifestación moderna y contemporánea de este

arte que no fuera conocida a fondo por Beruete. Pero tuvo el talento de conocer también las cualidades de su temperamento y jamás se dejó alucinar por una tendencia pictórica que no estuviera en perfecta concordancia con él.

Después de lo dicho, el nombre de la escuela de Barbizón acudirá a la memoria del lector; y tal vez se unirá a este recuerdo el de los paisistas ingleses de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

He pensado muchas veces que es mayor la influencia que sobre Beruete ejercieron los maestros de Barbizón y los antiguos paisistas ingleses que Haes y Martín Rico; porque mientras la de éstos fué pasajera, resbalando por la superficie del temperamento de Beruete, la de los otros fué profunda y constante. Tal vez a muchos les parezca extravagante la afirmación de que Beruete debió más a Gainsborough que a don Carlos Haes; yo creo que esto es cierto. Hay en el proceso de formación del pintor inglés muchos puntos de contacto con el de Beruete si se recuerdan las obras de Gainsborough del período de Ipswich y de Bath, más tarde, se verá que mi afirmación no deja de tener fundamento. Si además recordáis los paisajes del pintor inglés existentes en algunas colecciones de la Gran Bretaña, podréis llegaros a convencer de lo que digo. Eso sí; es preciso que en la comparación se descarten aspectos diferenciales que nacen de las condiciones de raza y de tiempo de uno y otro pintor. Pero en lo que se re-

fiere a la técnica de ambos, en su modo de estudiar el natural, en la justa anotación cromática del paisaje, y en el trabajo de ir rectamente solucionando esos problemas hay mucha semejanza entre ambos pintores. Quizás a esa influencia de Gainsborough deba unirse la de Constable, sobre todo en época bastante avanzada de la vida de Beruete.

En las obras antiguas el detalle es seco, la entonación sorda y la paleta un tanto sucia; además, conviene anotar que su factura no tiene nada de enérgica y sí un poco mezquina, premiosa y hasta infantil.

Poco a poco, y en un proceso tan regular como armónico, la paleta va limpiándose, los tonos son más vibrantes, los matices aumentan, los acordes se hacen más perfectos y ricos, la factura va siendo más suelta y enérgica, se pierde el valor de los detalles y se aumenta y depura el valor del conjunto.

Al llegar a este período de evolución pictórica de Beruete hay que recordar a la escuela impresionista y las conquistas más brillantes del *plein-air*. El pintor madrileño, que desde el principio de su vida artística no tuvo más estudio que la naturaleza y siempre



AURELIANO DE BERUETE

TOLEDO. PUENTE DE SAN MARTÍN



AURELIANO DE BERUETE

CUMBRES DE LA JUNGFRAU

al aire libre, halló en las conquistas de los maestros franceses del impresionismo, mucho material para *afirmar y nutrir su temperamento*.

Rápidamente, las cualidades del arte de Beruete, antes apuntadas, toman un rico desenvolvimiento. La visión de conjunto del paisaje se impone en absoluto en sus cuadros; su cromatismo se enriquece, los tonos son fuertemente saturados o de unas delicadezas gríseas admirables; el toque se hace pequeño, rápido y vigoroso; pinta con mucha pasta de color y el aire y la luz anegan y bañan espléndidamente sus paisajes.

También al llegar a este momento de su evolución artística hay que recordar otro nombre: Sorolla.

Nuestro público conoce poco la visión e interpretación del paisaje del gran maestro levantino. Cuando yo escribí un ensayo sobre él, no lo documenté gráficamente con la

copia de paisajes suyos; ¡es tan pobre la fotografía y el grabado para reproducir las obras eminentemente pictóricas que vale más no intentar la empresa!

En los cuadros de Sorolla el paisaje no desempeña el papel de simple escenario, antes al contrario, el trozo de Naturaleza que hay en sus obras es un personaje más de ellas. La perfecta concordancia que nace de la penetración del hombre con la Naturaleza, ha dado lugar en Sorolla, a un proceso de caracterización y vitalidad del paisaje como nunca se había hecho en España, en tan alto grado. La estructura y las cualidades todas de forma, luz y color que pone Sorolla en el rincón de la Naturaleza pintado por él, hacen que el paisaje tome una expresión tan potente y propia como si fuese el retrato de un hombre.

Hé aquí una cuestión de gran trascendencia en el paisaje moderno: hacer el retrato de

un trozo de la Naturaleza cuya fisonomía propia sean los rasgos de su estructura material, y cuya alma se manifieste en la luz y el ambiente que bañan y envuelven el paisaje.

El trozo de la Naturaleza pintado en esas condiciones deja de ser un elemento puramente pintoresco para adquirir un valor más elevado e íntimo; yo me atrevería a decir psicológico. Pero no de una psicología puramente subjetiva, sino objetiva también, (y perdóneme, lector, lo pedantesco de la división.)

El paisaje, según su condición, produce en nosotros un estado emotivo cuyo carácter es variable según el estado de ánimo en que nos encontremos. El artista frente a un trozo de la Naturaleza, si sabe sentirla, escudriña entre sus repliegues materiales los elementos de excitación emotiva para ver en el paisaje algo más que forma, luz (con ella el color) y ambiente. Y esa emoción del artista la tra-

duce pictóricamente en forma de cuadro y la hace sentir con energía al público. Ese estado emocional queda allí para siempre como la impresión de un sello; éste es la emoción del artista y la materia sobre la que se ha aplicado el sello, es el trozo de la Naturaleza que forma el paisaje; ésta es su fase del subtilismo psicológico de que antes hablaba.

Pero aún hay más. El paisaje cambia incessantemente de aspecto. Cada estación produce en él una mudanza, cada hora del día un cambio de aspecto. La luz, según la expresión de Manet, es el protagonista de todo cuadro, y nosotros podemos añadir que es el alma del paisaje; como las estaciones del año son las épocas de su vida y los cambios atmosféricos son la expresión de su carácter moral, tan pronto tranquilo y equilibrado, como enfurecido por la cólera, o radiante de alegría. Visto así un trozo de la Naturaleza, adquiere en la obra de arte un valor



AURELIANO DE BERUETE

AL PIÉ DE LA JUNGFRAU

intensamente expresivo y esto es lo que ha hecho Sorolla en sus paisajes, y ésta es la solución espléndida del proceso artístico de Aureliano de Beruete.

* *

He procurado mostrar como fué formándose su temperamento, a la manera como podemos ir siguiendo el proceso de constitución y desarrollo de un ser orgánico.

En la crítica histórica del arte ésta es una cuestión fundamental, y los hechos y documentos no son más que simples medios para llegar a ese fin.

La crítica no puede creer en la existencia del artista como un producto de generación espontánea, y que se nutre sólo a expensas de sus elementos orgánicos. Hoy lo que podríamos llamar la personalidad del artista la vemos de muy distinto modo en su proceso de formación y desarrollo. Esa personalidad tiene su origen, por el que se encadena a otras personalidades artísticas, y tiene su desenvolvimiento preciso nutriéndose con cuantos elementos encuentre en su exterior y

pueda asimilar su constitución orgánica artística (el temperamento).

Del mismo modo que en los seres orgánicos de la Naturaleza no hay falta de originalidad porque hayan sido engendrados por otros y se nutran de elementos naturales, así también, en el concepto nuevo de la crítica, no se supone falta de originalidad en un artista porque en la formación y desarrollo de su temperamento hayan intervenido otras personalidades artísticas.

Me falta espacio para añadir en este estudio otra modalidad de Beruete, y es la de su condición de crítico e historiador de nuestra pintura.

También me falta espacio para que, desde una conveniente lejanía, pueda abarcar la obra de Beruete dentro del conjunto de nuestra pintura contemporánea.

Queda todo esto en suspenso para más adelante en que, de nuevo, desocupado lector, volvamos a platicar sobre ese artista tan altamente interesante, que hizo de toda su larga vida una labor intensa de educación y de sinceridad artística. — RAFAEL DOMÉNECH.



AURELIANO DE BERUETE

EN EL VALLE DE GRINDELWALD



NECRÓPOLIS FENICIA EN PUNTA DE VACA (CÁDIZ)

DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS EN ESPAÑA

EN la Necrópolis Fenicia de Punta de la Vaca (Cádiz) desde épocas muy remotas vienen encontrándose construcciones funerarias, análogas a las descubiertas actualmente.

Ya Suárez de Salazar, en el año de 1610, describe minuciosamente los sepulcros de los *Fenices* gaditanos. En nuestros tiempos, los descubrimientos más importantes se han efectuado con ocasión de los demontes para el tendido de la vía férrea y de las obras de los astilleros de Veá-Murguía, y por su excepcional importancia los han estudiado eruditos arqueólogos nacionales y extranjeros.

En el año de 1891 se descubrieron siete *loculi* de un hipogeo, en los cuales se encontraron algunas de las joyas que en el día se guardan en el Museo Provincial de Cádiz; pero como el hallazgo no fué hecho con motivo de excavaciones científicas, sino para determi-



JOYAS ENCONTRADAS EN LA NECRÓPOLIS DE PUNTA DE VACA

nadas obras de los citados astilleros, quedó sin terminar el descubrimiento; limitándose el Estado a nombrar un guarda, el cual, desde entonces, ha venido cobrando su sueldo hasta el pasado año, en que se suprimió la inútil prebenda, puesto que las aludidas tumbas estaban por completo abandonadas, a pesar de las incesantes reclamaciones de la Comisión de Monumentos, en vista de lo cual la Sociedad de Turismo gaditana decidió, con loable ejemplo, continuar los descubrimientos y atender a su conservación, a fin de que pudieran ser visitados tan interesantes restos.

En los primeros días de septiembre comenzaron los trabajos, apareciendo otros dos *loculi* semejantes a los anteriores, que solo contenían restos pulverizados de osamentas, pudiéndose apreciar que el cadáver fué colocado sobre un lecho arcilloso, cubierto con cal viva.

Al irse descombrando de tierra, aparecieron en aquellos lugares otros *loculi* de una sepultura con igual orientación a las ya exhumadas y de igual largura (dos metros), si bien de distinta estructura, pues tiene una anchura de 95 centímetros, por 50 de alto; de manera que, comparada con las demás, resulta con capacidad análoga, pero invertida, puesto que la generalidad alcanza un metro de altura por 60 centímetros de ancho, y los sillares están revestidos de gruesa capa de estuco blanco. El día 20 del susodicho mes de septiembre se procedió a levantar dos de los sillares que forman el *loculi*, dejando al descubierto

un esqueleto de hombre de regular estatura, tendido en el lado izquierdo de la sepultura y con los brazos colocados a lo largo del cuerpo. Por el examen del cráneo y de la dentadura, supónese corresponde a un hombre de 30 a 40 años. El cuerpo aparecía sobre una capa de arcilla oscura, y probablemente estuvo embalsamado, a lo que se debe el mejor estado de conservación, y que no se note la capa caliza sobre el cadáver que se veía en los otros. Sobre el cuello, debajo de la mandíbula inferior, se encontraron: un anillo signatorio de plata, un amuleto de oro y bronce con una piedrecita roja, y un colgante de oro; joyas que excusamos describir porque reproducimos con estas notas.

En la proximidad de esta sepultura, se ven las piedras de otra de mayores proporciones, los sillares de la cual forman parte de la ya descrita, demostrando que este hipogeo fué construido para alguna importante fami-

lia, y que de su total descubrimiento y estudio quizás dependa el esclarecimiento de la primitiva historia de nuestra península.

El Estado debiera ayudar a la Sociedad de Turismo que se propone conservar el Monumento en forma de que pueda ser visitado. Ello puede constituir un aliciente más para cuantos van a conocer la linda ciudad gaditana.

Las excavaciones que se han practicado hasta aquí han corrido a costa de la mencionada Sociedad de Turismo, la cual las tomó a su cargo por iniciativa del entusiasta y docto profesor de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes, D. Pelayo Quintero, bajo

cuya dirección se han realizado con excelente resultado, conforme se desprende de lo susodicho. Han sido suspendidas por el momento, debido a oponerse a que prosiguieran el propietario del terreno colindante. Las sepulturas siguen todavía a cinco metros de profundidad.

Es de desear que este pequeño obstáculo sea vencido, pues es obra patriótica facilitar las excavaciones que se efectúan con alteza de miras, como las aludidas, movidos quienes las dirigen por el único deseo de esclarecer y documentar, por lo tanto, debidamente, extremos relacionados con la historia de nuestro país. Felicitémonos de lo que

cundió la afición a las excavaciones arqueológicas; en Empurias, en Mérida, en Sagunto, en Cádiz, se han realizado con brillante resultado. Y lo que semejaba imposible que entre nosotros despertara interés, contemplamos con júbilo que lo despierta entre no poca gente y lo aviva en los aficionados.



ANILLO SIGNATORIO



ALHAJAS HALLADAS EN PUNTA DE VACA



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

VISTA EXTERIOR

SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

UNA de las excursiones más interesantes que cabe realizar en Cataluña, y, por cierto, una de las que con más comodidad es dable hacer desde Barcelona, es la visita a la antigua abadía de San Cucufate del Vallés. El aficionado a las bellas construcciones legadas por el pasado encontrará allí una iglesia magnífica, interesante para el estudio de las formas que adquirió el arte ojival al introducirse en el país, y un claustro románico que es, sin disputa, el más excelente de cuantos existen en Cataluña. Y en la antigua iglesia monacal, son de admirar, tanto el hermoso conjunto arquitectónico, como los sepulcros y altares, y, a mayor abundamiento, notables objetos de interés para el arqueólogo, y dignos de atención para el artista.

Desdichadamente, parte de la antigua riqueza que se libró de los incendiarios y saqueadores del convento en 1835, ha sido en nuestros días desperdigada. Fácil es imaginarse cuanto aumentaría el interés de una visita a San Cucufate del Vallés si aún con-

servara las joyas vendidas, no siempre con extricto espíritu de justicia y derecho; las que fueron cambiadas, y aquellas que pueden considerarse salvadas por el país, debido a estar depositadas de antiguo en sitios donde se les ha otorgado la estima en que, en realidad, hay que tenerlas. El Archivo General de la Corona de Aragón guarda unos noventa importantísimos códices procedentes de esa abadía, la parroquia de San Cucufate, de Barcelona, una magnífica arca de plata repujada, para reliquias, que honra nuestra orfebrería trecentista (1), y el Museo Provincial

(1) Es indudable que la urna actual fué montada en el siglo xvii con planchas de un objeto del siglo xiv, dorado y con esmaltes. En varias partes de este interesante ejemplar de orfebrería existen huellas de una gran cercenadura de las planchas, a fin de adaptarlas en forma que cubrieran la actual armazón de madera. Para ello mutiláronse varios calados y tuviéronse que colocar los símbolos de los evangelistas, que hay en la parte posterior, agrupados de modo que no hay precedentes de ello en nuestra iconografía, y los ángeles del frontis vienen a quedar como oprimidos entre dos compartimentos. Consta que en 1306 un tal Bonanat Baset, dió sus bienes para construir el arca que guardara las reliquias de San Cucufate.

de Barcelona una curiosa urna de madera dorada y decorada con relieve de yesería, obra no posterior a la primera mitad del siglo XIV, que contuvo las reliquias de San Cándido (2).

De antiguo origen cabe que blasone San

(2) Esa urna resulta un interesante objeto de arte hecho a poca costa. Es muy verosímil que su construcción se hiciera después de la invención de las reliquias que debía contener, lo que tuvo efecto en 6 de marzo de 1292, según manifiesta la propia caja: *Anno domini M.CC.XC.II nonas maii invencio sacratissimi corporis sancti Candidi, militis xpi. et martiris*. En la parte de la tapa bien conservada, campea el Creador, rodeado de los símbolos de los Evangelistas, y dos ángeles orantes. En el frente del depósito de reliquias aparece San Jaime, predicando a sus discípulos; a los lados, San Cándido delante del tribunal, y en la parte posterior, la decapitación de San Cándido. En el catálogo del Museo Provincial ostenta ese objeto los números 832 y 902

Cucufate del Vallés. Mucho se ha hablado de si el emperador César Octavio Augusto estableció allí un castillo o palacio que se denominó *Castrum Octavianum*, y sirvió de base al monasterio medioeval. Lo cierto es que el P. Jaime Villanueva (3) en los comienzos del siglo XIX vió un sarcófago romano clipeado y con estrígiles (4), y que, debajo del campanario actual, existen restos de una construcción bien diversos a lo que sobre ellos descansa, y que podrían, tal vez, ser de la época impe-

(3) *Viaje literario a las iglesias de España*. Vol. XIX, pág. 21.

(4) Figura este sarcófago en el Museo Provincial de Barcelona, teniendo en el catálogo el número 872. En los extremos del frente hay columnas estriadas y en medio un clipeo con busto de hombre sobre dos cornucopias.





BARCELONA ARQUETA DE LA IGLESIA DE SAN CUCUFATE

rial. Varios coleccionistas de inscripciones antiguas han aludido, como hallada en San Cucufate del Vallés, a una lápida romana de un Quinto Valerio Castricio; de la cual en el día se desconoce el rastro, y como es demasiado expresiva, creemos que hay que dudar de su autenticidad. Háse dicho y repetido, además, que en aquel lugar fueron martirizados San Cucufate, Obispo de Barcelona, San Medín y Santa Juliana y Semproniana; también, sobre este particular existen puntos oscuros para que puedan otorgarse nuevos títulos de honor al monasterio, sosteniendo que se erigió sobre el oratorio levantado para guardar las reliquias de aquellos mártires y señalar el sitio regado por sangre de cristianos.

En las estancias de la actual rectoría de la parroquia de San Cucufate del Vallés, antigua morada abacial, consérvase un capitel de mármol blanco que encierra gran interés para corroborar como en aquel sitio existieron varias construcciones muy anteriores al famoso monasterio. Es ese capitel, de baja época romana, transformación visigótica del capitel compuesto, con cuatro

grandes hojas de acanto recortado toscamente, decorando un núcleo estriado que va ensanchándose, y que remata en una moldura decorada con ovas, sobre la cual se perfilan unas volutas. Ese mármol mide unos treinta centímetros de altura, y constituye bello testimonio de una lujosa construcción, que corresponde al siglo v o al vi.

De concederse crédito a lo que manifiestan cronistas e historiadores del monasterio, habría de admitirse que la restauración de la iglesia dedicada a San Cucufate al culto cristiano, debió efectuarse hacia el año de 780, siendo arruinado en distintas ocasiones a causa de nuevas incursiones moras. Cítase un privilegio del rey franco Lotario confirmando en el año de 987 las concesiones precedentemente hechas al referido

cenobio por Carlo Magno y Luis el Piadoso; pero aún es más exacto que desde las postrimerías del siglo ix cabe darse por comprobada la existencia de la iglesia y monasterio dedicados a San Cucufate, resultando indubitable la mención de sus abades.

El edificio actual no puede referirse a esos tiempos de reconquista de la tierra catalana.



BARCELONA ARQUETA DE LA IGLESIA DE SAN CUCUFATE



MUSEO PROVINCIAL DE BARCELONA

ARQUETA DE LAS RELIQUIAS DE SAN CÁNDIDO

Lo que resta del viejo monasterio no es posible relacionarlo a época anterior al siglo XIII en sus partes más antiguas, abundando aún lo que cabe señalar como de fechas posteriores. Fué destruído lo que estuvo destinado a archivo, donde había un bellísimo artesanado po-



CAPITEL HALLADO EN SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

lícromo con el timbre heráldico del abad Pedro de Bosquetó (1351-1385), viéndose todavía en construcciones posteriores ventanales con calados y moldurajes de la buena época del arte ojival. La casa habitación del encargado de la parroquia no se hace difícil imaginársela sin los vanos del Renacimiento y con sus torres, el tejado almenado y las repisas para sostener barbacanas y matacanes, fijos o de madera, según las necesidades. Desconocemos que la iglesia posea

un documento que permita establecer la fecha de una consagración, o la época en que fué construída. El triple ábside exterior poligonal delata un período en el cual imperaban las maneras de construir románicas, que, en vano, querían detener los impulsos de la moda del estilo

ojival, ya adueñado de las construcciones de otros países. No vamos a atrevernos a suponer anterior al siglo XIII el comienzo de esa construcción, aún admitiendo la grande y calada ventana central, del ábside principal, como adición hecha con posterioridad; pero no anterior al siglo XIV. La parte baja del campanario es, también, obra románica, por más que terminada, tal cual está en el día, en el siglo XVI sin atender a las disposiciones que exigía la construcción primitiva.

El templo dedicado a San Cucufate tiene tres naves soportadas por ocho pilares de sección geométrica, y sus dimensiones son: cincuenta metros de largo por veinte y dos de anchura. Presenta, sostenido por cuatro pilares inmediatos el ábside (5), la cúpula y cimborio octogonal, con arreglo ya a medios góticos, si bien vacilantes y usados inseguramente. El arte románico pesaba como un recuerdo agradable sobre los constructores de esta parte de la iglesia, que responde a nuestras normas constructivas de principios del siglo XIV. Pero desde ahí a la fachada, todo obedece a la nueva manera, acreditando el triunfo definitivo del arte francés, con sus peculiares lineamientos.

La portada exterior que presenta una gran abertura partida por sencillo pilar, se expande en una serie de once arcos apuntados, formando un gran molduraje. Un piñón obtuso la remata con escasa gracia, quizás para no res-



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

ÁBSIDE DEL MONASTERIO

(5) El presbiterio de la iglesia de San Cucufate del Vallés forma un semipolígono de siete lados, con ligeros relieves formando hornacinas, y columnas con arcos que van a reunirse en lo alto de la bóveda absidial en un semicírculo sin clave. Cabe pensar que esta parte de la obra debió terminarse en fecha un poco anterior al abad Galcerán de Solá (1306-1333), de quien se dice que mandó construir el altar mayor primitivo, que costó cinco mil libras catalanas. (Cayetano de Barraquer: *Las casas de religiosos en Cataluña*, tomo I, pág. 106.)

tar visualidad al gran rosetón ricamente calado, que ocupa e ilumina por completo el testero de la nave central. Tanta esplendidez en la rosa hace resaltar más la exagerada sencillez de la puerta, que, en otros tiempos, armonizaría mejor con aquella; por cuanto el liso tímpano de hoy se presentaba enriquecido por una composición pictórica represen-

tando la *Adoración de los Reyes*, que, por lo que cabe distinguir con dificultad bajo una capa de color amarillo, puede juzgarse como magnífica pintura debida a uno de los mejores trecentistas catalanes. Es, en verdad, una lástima que no se halle el modo de poner de manifiesto ese decorado policromo, que daría no poco encanto a la portada y la realzaría soberanamente.

Se han encontrado en la iglesia restos del antiguo solado de azulejos del siglo XIV, formando entrelazos de cintas azules y blancas adornadas de tallos serpenteantes, parecidas a otros descubiertos en Cataluña, y que es de suponer eran importados desde Valencia y otras tierras vecinas, donde moros y moriscos ejercían la industria alfarera.

Hasta hace poco estuvo el coro en el centro de la iglesia, en realidad de menguada importancia, ya que la sillería, que lo más podría ser atribuída a últimos del siglo XV,

presentaba sólo como digno de mención el doselete de la silla abacial. Con la desaparición de ese coro, de paredes con exceso altas, el templo ha ganado en visualidad y belleza.

El retablo del altar mayor está en la actualidad formado de elementos no siempre bien combinados, perteneciendo a una grandiosa obra, en la que la pintura ocupaba preeminente lugar. El ya citado P. Villanueva lo halló ya así con anterioridad a la guerra de la Independencia. Restan sólo las tablas y las imágenes escultóricas de San Pedro y San Cucufate, delatando todo que aquel que hizo el arreglo carecía de noción clara de lo que se quiso hacer al construirse el retablo.

Dice el autor del *Viaje literario* que en ese retablo hubo antes unos cuadros de la historia del Santo Patrón del monasterio, que él vió ya fuera de su sitio, habiendo encontrado una nota en la que consta que *los pintó un Maestro Alfonso en 1473 por precio de 900 florines*. (6). Esta indicación del nombre y precio de la obra, aunque dados incidentalmente y sin especificar, como desconociendo la importancia que entrañaba la noticia, sirve para señalar la fecha de una de las más sobresalientes obras de pintura antigua halladas en Cataluña. Es sólo una tabla lo que resta de un conjun-

(6) Vol. XIX, pág. 23.

to pictórico que debió ser importantísimo, aparte de un San Jorge armado, que, por más que bastante repintado, forma parte de la colección de D. Matías Muntadas, de Barcelona. La tabla representando el martirio de San Cucufate es, de todas suertes, lo en rigor de verdad interesante para la historia del arte catalán, y lo que da idea de un gran maestro pintor; formando actualmente parte del Museo de Arte antiguo de Barcelona, siendo posible contemplarla años atrás, en la casa rectoral de San Cucufate del Vallés, no acertando todavía uno a explicarse como no se malvendió para el extranjero, como tantas otras cosas de tal iglesia. La Junta de Museos de Barcelona adquirió esa pintura, la posesión de la cual honra a la Ciudad Condal.

El P. Villanueva cuenta que vió otros compartimentos, al hablar de que *en las paredes colaterales del altar mayor había antes unos cuadros con la historia del Santo Mártir que hoy están en el archivo*. El abad José Gregorio de Montero y de Alós (1788-1815) mandaría sacarlos de lugar, movido del propósito de adornar con damascos el presbiterio (7).

(7) Pertenecería a ese retablo una pintura sobre tabla que durante el siglo XVIII existía en el claustro, representativa de las santas Juliana y Semproniana dando sepultura a su maestro San Cucufate. Un manuscrito de la época pondera la belleza de color y los dorados de los ropajes, que pare-



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

FACHADA DE LA IGLESIA

La tabla del martirio de San Cucufate da pie a añorar las demás en que se explicaba gráficamente la vida del confesor de Cristo; las cuales tablas alternarían con las hornacinas que cobijaban imágenes escultóricas; pues es de suponer que los tres cuerpos de talla del actual retablo estarían separados por plafones debidos a Maestro Alfonso, con el correspondiente bancal con imágenes de Santos.

Es de creer que el tantas veces citado autor del *Viaje Literario* se fijó bien en lo que escribió cuando citaba el nombre del pintor, lo que daría motivo a pensar si las esculturas y tablas serían de otras manos, y no debían computarse en el precio de novecientos florines, que resulta ser una de las cantidades más elevadas que conocemos se haya pagado antiguamente en nuestra tierra por una obra de pintura, toda vez que únicamente sabemos el sobreprecio del retablo de Granollers del Vallés, de los Vergos, y el que se contrató con Antonio Marqués para la Merced de Barcelona, todos de época inmediata a la construcción del retablo de San Cucufate.

clan acababan de salir del taller del artista, tal era su estado de conservación. (Gayetano de Barraquer. *Las Casas de Religiosos en Cataluña*. Vol. I, p. 119.)



AZULEJO HALLADO EN SAN CUCUFATE DEL VALLÉS



AZULEJO HALLADO EN SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

Escasas son las noticias que poseemos de Maestro Alfonso. En el padrón de la milicia barcelonesa de 1465 se le cita como residente en el cuartel del Mar, según consta en el Archivo Municipal de Barcelona. El canónigo Sanchiz y Sivera en una monografía sobre la catedral valenciana ha manifestado que en 1467 un Maestro Alfonso pintó una tabla para Valencia, no siendo fácil identificar este personaje con el de Barcelona y con el autor del retablo de San Cucufate (8), conocida es la disputa que hubo entre los tratadistas de la antigua pintura catalana, sobre si Maestro Alfonso debió o no ser considerado entre los pintores indígenas catalanes. De las discusiones no surgió la luz, y en el día desconocemos la existencia de algún documento que resuelva la cuestión de la personalidad del autor del retablo. Ese continúa como ser misterioso, que

(8) Don Salvador Sanpere y Miquel tiene recogidas otras noticias relacionadas con Maese Alfonso, a las cuales se ha referido en las conferencias que sobre antigua pintura catalana acaba de dar en Madrid. Esperamos que ese incansable rebuscador de nuestra documentación artística, en el suplemento de su obra dedicada a los cuatrocentistas catalanes dará a conocer tales noticias, que, con todo, desconocemos que den por resuelta la cuestión de origen del citado pintor.

no sabríamos relacionar con ninguno de sus contemporáneos de los que aún quedan obras en nuestro país. Y por más que diste ello mucho de ser evidente y palpablemente demostrable, confesaremos que encontramos más indicios para suponer a Maestro Alfonso un forastero, un pintor procedente de la parte opuesta del Ebro, que no un catalán. Cabalmente en la época en que se hizo el retablo de San Cucufate comenzaban a abundar estos artistas en nuestra patria.

La reproducción en tricromía que acompaña estas líneas hace por completo inútil entretenernos en la descripción de la tabla representativa de la *Degollación de San Cucufate*. Permite adivinar las bellezas del original, la hermosura de la composición y el cuidado que se puso en el estudio y resolución de los personajes. El Santo degollado revela portentoso estudio del natural en sus facciones lívidas, en sus ojos en blanco, y en el nervioso movimien-

to del cuerpo al ser herido mortalmente por la cuchilla del vulgar verdugo, que aprieta los dientes, mientras con la una mano tira de los cabellos al ajusticiado en consecución de que levante la cabeza, a fin de que pueda hundirle el instrumento homicida. A izquierda de la composición hay un grupo de oficia-

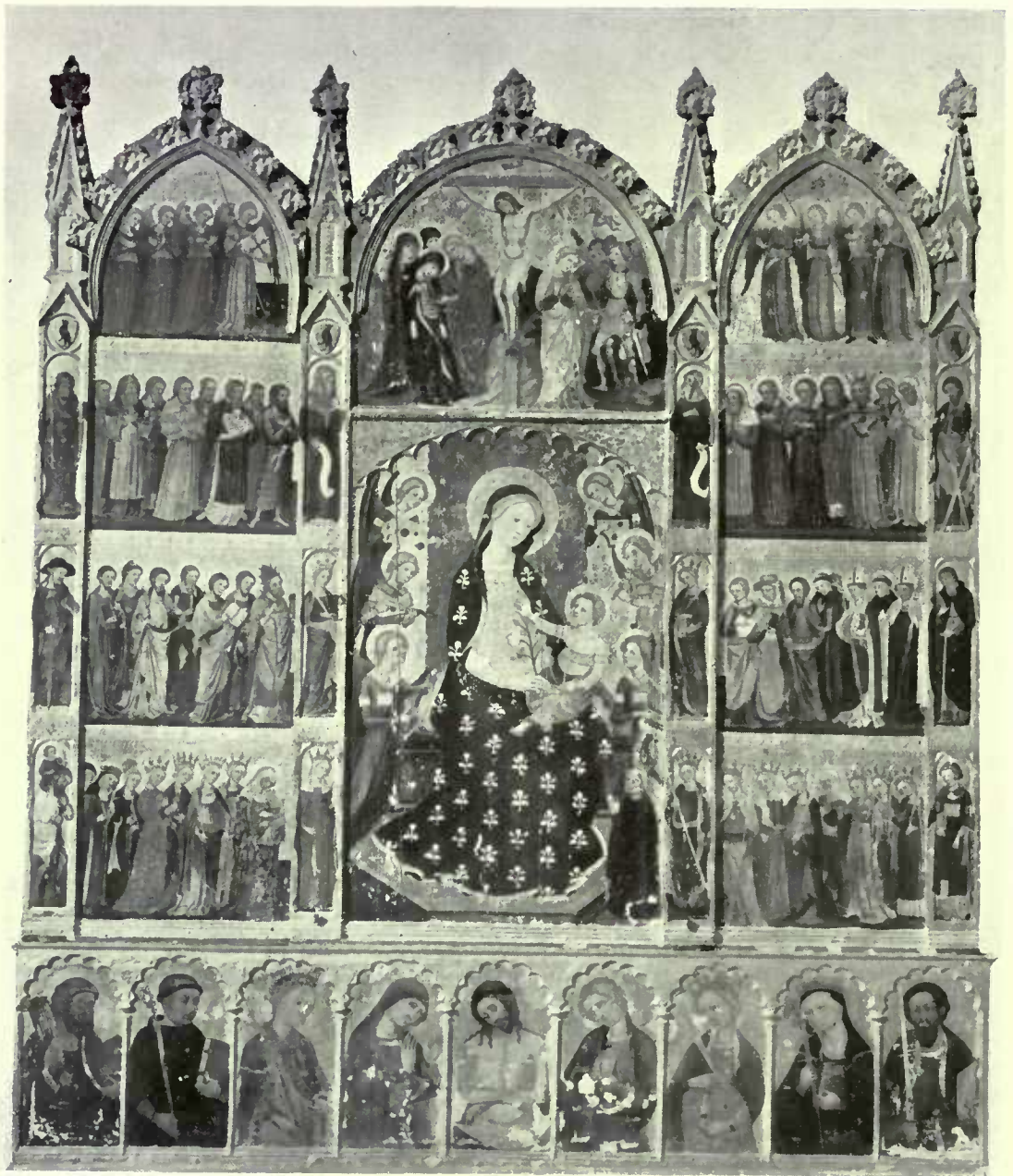
les encargados del cumplimiento de la sentencia dada por el presidente Rufino, legado imperial de Maximiliano, si hay que creer en viejas memorias. Uno de ellos ataviado con sobrevesta de brocado, cota de armiño y jubón de seda parece apartar la vista del espantoso homicidio, como pretendiendo distraerse con la conversación que sostiene con un personaje que medio abrigado con una capa, y

empuñando gruesa vara, tiene el aire de indiferencia de los jueces. Más atrás, vese la cabeza barbuda y despeinada de otra figura, algo más atenta a la operación del verdugo que a la charla de sus dos compañeros. Un perro perdiguero aparece en primer término, a la vera de los vestidos del Santo, cabiendo contemplar a la derecha el capazo con los arreos del ejecutor de la sentencia, y, en el fondo, la reproducción de la iglesia del monasterio vallesano en el estado en que se hallaba en el año de 1473, en que se pintó esa tabla.



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS
ESTADO ACTUAL DEL RETABLO DEL ALTAR MAYOR

Las almenas que actualmente cercan el edificio tenían en aquel entonces, con sus saeteras, disposiciones más conforme con el gusto del período ojival; el campanario era mocho al abrirse los ventanales de las campanas; la parte nueva del cimborio ostentaba un remate más parecido al que presentan monumen-



RETABLO DE TODOS LOS
SANTOS, POR PEDRO SERRA



SAN MIGUEL ARCÁNGEL Y LOS ÁNGELES
DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS



LOS PADRES DEL ANTIGUO TESTAMENTO

DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS

tos románicos catalanes, saltando entre el campanario y la cúpula un arco semicircular que desconoce a que obedecía. El celaje del cuadro no es dorado, en contradicción esto a la moda tan querida por los catalanes hasta principios del siglo xvi, sino que, muestra, en tonos algo arbitrarios, una imitación del espectáculo de la naturaleza. En este cielo azul aparecen dos alados ángeles con largas túnicas volanderas, sosteniendo un lienzo donde campea, en una aureola oval, arrodillada y con las manos en actitud orante, el alma del mártir. Ni por asomo la disposición alargada que es tradicional a los retablos catalanes, cuando se presenta el espíritu desprendiéndose del vaso corporal. Aquí Maestro Alfonso retorna a un tipo iconológico primitivo, respondiendo por entero a las leyendas piadosas de los siglos bajos de la Edad Media. Y dejando ya el altar mayor y el ara, en

realidad notable por sus dimensiones (3'62 por 2'05 metros), pasemos a decir algo sobre otro retablo afortunadamente completo y conservado hasta hace poco en la iglesia del monasterio y, en el día, trasladado a la sacristía, donde no sufrirá la humedad ni el abandono de otros tiempos. Está dedicado a la Madre de Dios, Reina de todos los Santos. Una fotografía dará a comprender su disposición: *predella* y tres cuerpos separados por pilares con hornacinas e imágenes pintadas como todo el retablo. Desgraciadamente, una mano torpe ha pasado sobre esta obra, repintando no pocos fragmentos, especialmente los vestidos de las imágenes.

La hermosa figura de la patrona del retablo preside en el compartimento central con su Hijo sentado en la rodilla izquierda, mostrando un capullo de rosa en la mano derecha, sentada la Madre en sitial con cojín y

tapiz dorsal. Seis ángeles, de túnicas rozagantes y decoradas, hacen música con instrumentos de cuerda y viento, para complacer al Niño y a la Virgen María. A los pies de ésta, vese arrodillado, un viejo monje con la cogulla benedictina y la tonsura monacal. Hase pretendido identificar este personaje, que será quien costeó el retablo, o, por lo menos, aquel que lo mandó construir, con Fr. Jaime de Moncorb (1411-1415), fundándose para esto en el escudo existente en la parte somera de los pilares del retablo, y en el cual escudo se ha querido ver un cuervo, siendo así que a lo más debería reconocerse una ave nocturna, pues no se ha reparado que el nombre Montcorb o *Montecurvo* se enlaza antes con la topografía que con la fauna heráldica.

Encima se encuentra la escena del Calvario, en un compartimento formado por un arco ligeramente apuntado que remata en frondosas hojas de talla. A la derecha del

Crucifijo muerto y exangüe aparece María desmayándose entre cuatro santas mujeres; a la izquierda San Juan, el Centurión y los soldados; como aludiendo a la distinción medioeval de los fieles personificados por la Madre de Dios y sus compañeras, y al pueblo judaico representado por San Juan, y el gentil por las figuras de los sayones o verdugos.

La tabla de la derecha contiene cuatro compartimentos. En el superior, en forma de tímpano gótico, campean siete ángeles presididos por el príncipe de las milicias etéreas: San Miguel. Este, a guisa de arma, ostenta una cruz astada y con bandera, vistiendo más lujosamente que los que le siguen, rica túnica, collarín, amito y amplia zona. En el inmediato compartimento aparecen los Santos de la Antigua Ley, delante de ellos uno que, más que Adán, semeja ser San Juan Bautista: viste pieles y le aureola nimbo circular; como a quien debía admitirse como partícipe



LOS SANTOS

DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS



ROMIA, THOMAS-BARCELONA



MARTIRIO DE SAN CUCUFATE, POR MAESTRO ALFONSO. TABLA DEL MUSEO MUNICIPAL DE BARCELONA

ya de la gracia que trajo Cristo. Acompañánle siete Patriarcas, entre los que se distingue a Moisés con las tablas del Decálogo, destacando las cabezas de todos ellos en sendos nimbos poligonales propios de los varones de los tiempos anteriores a la venida del Salvador. Más abajo se da con la comitiva de los Santos, precedida de San Pedro vestido de pontifical y con la tiara y llaves, reconociéndose, entre quienes van con él, a San Jaime el Menor con el nudoso bastón con que le mataron, San Bartolomé con la cuchilla con que se le despellejó. San Matías con el cortante con que fué decapitado, y San Esteban, vestido de diácono y con la piedra con que fué lapidado. Quedan aún, sin tan categóricas características un Santo escritor, quizás el Evangelista San Mateo, y otro, que puede sea San Simón con la sierra con que se le descuartizó. En el compartimento inferior hay

las Santas con la Abuela de Jesús al frente y Santas Catalina, Inés, Clara, y otras cuatro difíciles de precisar, pues no acertamos a distinguir bien sus respectivos atributos.

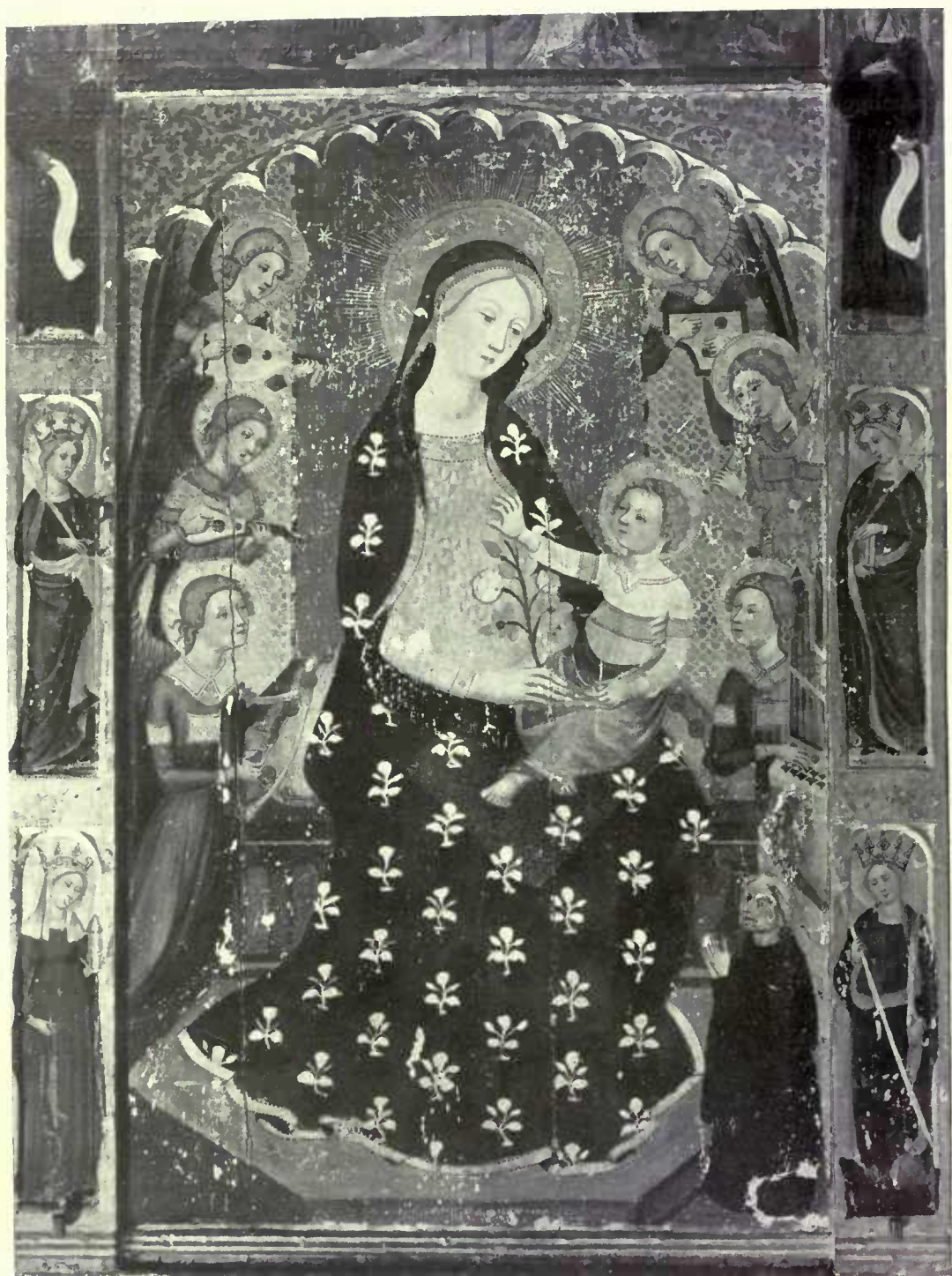
En los pilares de esta parte derecha encontramos las figuras de San Tadeo con la doble cruz, Santiago vestido de peregrino, San Cristóbal, un profeta (Isaías?) y las Santa Agueda con el platillo con los pechos cercenados y María Jacobé, esta última con el unguentario y el salterio.

La tabla de la izquierda ofrece idéntica distribución a la descrita. En la parte alta, cuatro ángeles, entre ellos San Gabriel con el lirio de la Anunciación y San Rafael amparo del joven Tobías. Vienen, seguidamente, los patriarcas presididos por uno que debe ser San Joaquín, padre de María Santísima, donde, entre los siete, David Rey, con el salterio; siguen los Santos precedidos por el



LAS SANTAS

DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS



LA VIRGEN MADRE Y EL DONADOR
DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS



CALVARIO DEL RETABLO
DE TODOS LOS SANTOS



LOS ÀNGELES Y ARCÀNGELES DEL
RETABLO DE TODOS LOS SANTOS



LOS PATRIARCAS

DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS

Discípulo Amado y Evangelista San Juan, figurando en el cortejo San Buenaventura cardenal, San Pablo Apóstol, San Francisco de Asís, un Obispo que tal vez sea San Nicolás, Santo Domingo y San Luis de Valois, obispo de Tolosa; completando este conjunto la serie de siete Santas, comenzando por Santa Eulalia, Santa Magdalena, Santa Bárbara, Santa Lucía, Santa Ursula, una que pudiere ser Santa Salomé, y una Virgen y Mártir, difícil de personalizar.

En los pilares véñese: un Profeta que debe representar al autor de las Lamentaciones, Jeremías, una Santa Virgen sin característica para identificarla, Santa Margarita matando al dragón con la cruz astada, San Andrés con la cruz en aspa, San Antonio Abad con el distintivo de la *tau* y el diácono San Lorenzo.

En la *predella* aparecen nueve medias figuras cobijadas por arcos lobulados. Representan San Pedro, San Benito, Santa Cata-

lina, la Madre Dolorosa contemplando a su Hijo, hecho Varón de Dolores, que ocupa el lugar central de esas representaciones, teniendo al lado al Evangelista San Juan, también en triste actitud, una Virgen Bienaventurada, que lleva una cruz y puede indicar a Santa Margarita, Santa Escolástica y San Pablo.

Este importantísimo retablo, delicioso por su antiguo colorido, por lo cuidadoso de la ejecución e interés iconológico, ha dado ya a estas fechas motivos a discusión, en virtud de haber sido atribuido a determinado artista. Este, por lo que es posible deducir de su obra, sería antes un hombre del siglo xiv que del xv, pudiéndosele considerar de entre los últimos trecentistas. No creemos que quepa dar una obra como ésta al egregio Luis Borrásá, pues carece de la dulzura, el colorido, la iconografía y el dorado de las obras características e indubitables de aquel impondera-



LOS SANTOS

DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS

ble pintor. Fundadamente, a nuestro juicio, don Raymundo Casellas (9) y don Emilio Bertaux (10) han considerado probable que el retablo de la Virgen Madre de San Cucufate sea del pintor catalán Pedro Serra, de quien tenemos alguna obra bien conocida para permitir establecer la identidad del autor.

Sabemos que Pedro Serra suscribió en 1363 un contrato para pintar, con su hermano Jaime, un retablo dedicado a Todos los Santos y con destino a Santa María de la Aurora de Manresa (11); y que en 1368 también con su hermano, se avino a hacer otro

para la Virgen de Pedralbes (12); que al siguiente año se comprometió para otro destinado a la capilla de San Bartolomé y San Bernardo, de Santo Domingo de Manresa; y que en 1399 estaba concluyendo uno para la cofradía de San Gabriel de la Catedral de Vich (13). Consérvase el retablo del Santo Espíritu de Manresa, y creemos poder identificar una tabla de San Bartolomé y San Bernardo del Museo Episcopal de Vich, con la central del retablo del convento de Santo Domingo, también de Manresa. Entre estas tablas manresanas y la de San Cucufate existe identidad de procedimiento, de dibujo, de colorido, de iconografía, y aún de los hierros que sirvieron para los labrados de los dora-

(9) *La ornamentalidad dorada de los retablos catalanes*, pág. 17.

(10) *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Vol. III, pág. 749.

(11) *Boletín del Centro Excursionista de la comarca de Bages*, 15 de febrero de 1907 y febrero de 1910. Documentos publicados por Jaime Sarret.

(12) Sor Eulalia de Ansisu. *Hojas históricas de Santa María de Pedralbes*, cap. V.

(13) Archivo antiguo de Protocolos de Vich. *Protestationum*. 1398-1401.



REPRODUCCION, THOMAS-BARCELONA



FRAGMENTO DE LA TABLA DEL
MARTIRIO DE SAN CUCUFATE



LAS VÍRGENES

DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS

dos. No consideramos necesario entrar en más pormenores sobre este extremo, pues nos parece evidentiísimo y casi diríamos indubitable al parangonar las fotografías de esas obras.

No debe pasarse por alto que Pedro Serra se mostró en toda ocasión más italianizante que Luis Borrásá. La figura de la Madre Dolorosa, de la *predella* de San Cucufate, es una bien clara demostración de ello.

Este retablo de *Todos los Santos* estaba años atrás colocado en un altar cerca de la entrada de la iglesia de San Cucufate del Vallés, a la parte derecha. Con él combinábase un frontal interesantísimo que nosotros todavía pudimos ver, hace unos años, en la casa del Párroco, y que, en el día, ha desaparecido de nuestra tierra, pues fué vendido a cualquier precio a un anticuario, quien cuidó de que pronto pasara la frontera, dicién-

dose si está en Londres, donde, por cierto, no ha sabido dar con él un querido amigo nuestro que pasó en aquella Capital larga temporada. Perteneció al arte del siglo XIII, y debía cuadrar bien en uno de los ábsides de la iglesia, resultando una obra de madera y yesería recordatoria de los modelos metálicos según el gusto románico; pero en el cual el arte gótico comenzaba a alborear. Es casi seguro que este frontal no era del altar mayor, que es de suponer fuere metálico (14), antes sería del altar de la Virgen que sabemos, por un códice del Archivo de la Corona de Aragón (15), que fué consagrado en 1274, reemplazando a otro del año 1099 que estaba

(14) Hizo un legado para este ornamento del altar mayor, en 1010, el conde Armengol de Urgell. — *Marca Hispanica*, Apéndice CLXIII.

(15) Códice 47 de los pertenecientes a San Cucufate del Vallés. Resulta ser el misal de este altar de la Virgen. Folios 4 y 104.

dedicado al abad Obispo de Barcelona Berenguer Folch. Creemos muy posible que el frontal sea el que colocó en su sitio el Obispo de Barcelona Arnaldo de Gurb en época del abad Pedro de Torrella, bendiciéndolo y decorándolo con reliquias santas. Sus condiciones artísticas inducen igualmente a atribuirlo a la segunda mitad del siglo XIII.

Este frontal presentaba en el centro, en una aureola amigda-



DETALLE DE LA "PREDELLA"

DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS

loide, la imagen de la Virgen con el Niño en la falda, dando homenaje a la *Deipara* los símbolos de los Evangelistas. Junto a estas representaciones había dos órdenes de tres hornacinas distribuidos en compartimentos de tamaños diferentes, según la exigencia de los asuntos que debían contener. Véanse la Anunciación, el Nacimiento y la participación de la Buenanueva a los Pastores, en la parte superior de la derecha; y, en la inferior, un asunto que tal vez representara los Tres Reyes contemplando la estrella pregonera del Nacimiento de Jesús, la Epifanía y el aviso dado por el ángel a los Magos para

que no regresaran por el mismo camino de Jerusalén. Las hornacinas superiores del lado opuesto contenían la Circuncisión, los Reyes pidiendo a Herodes qué sabía del Nacimiento del Redentor, y la orden que este inicuo rey dió de matar a los niños bethlenitas. En la parte inferior podían contemplarse la Huida a Egipto, Jesús entre los doctores y la Muerte y Asunción de María. Por lo dicho queda evidenciado que todos los asuntos estaban relacionados con la Madre de Dios; motivo para admitir que este frontal sería el que decoraría el altar a ella dedicado al erigirse la actual iglesia monasterial del Vallés. De este

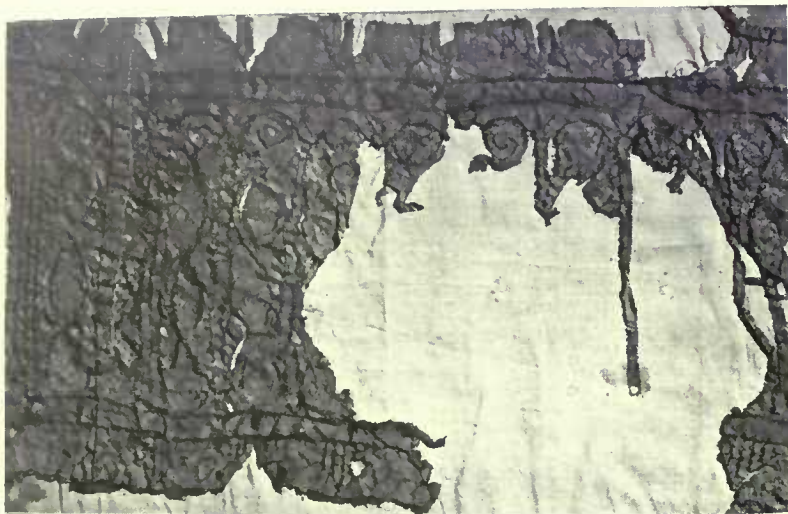


FRONTAL DEDICADO A LA VIRGEN. SIGLO XIII. ANTIPENDIO DE MADERA LABRADA, METAL Y PIEDRAS

frontal quedan hermosas fotografías, y una no muy detallada reproducción que aún cabe ver en el Museo Arqueológico y de Reproducciones de Barcelona. Aquellas



FRAGMENTO DE LA CAPA DEL ABAD
ARNALDO DE BIURE. (1348-1351)



TROZO DE LA DECORACIÓN DEL ALTAR DEL ABAD ARNALDO DE BIURE

y esa demuestran que al constructor del antipendio le movió el deseo de lograr efecto de riqueza, por lo cual le aplicó, en cuanto pudo, vidrios simuladores de pedrería, y de los cuales algunos nos parece recordar que tenían reliquias; unas leyendas ocupaban los chiflones de las orlas que establecían la división de los asuntos y de su interesante iconografía, en la cual no faltan alusiones a las interesantes leyendas populares sacadas de los evangelios apócrifos de los primeros siglos del cristianismo.

Al tratar de este notabilísimo frontal, hemos de ponderar de nuevo, no ya sólo su interés por constituir, a nuestro juicio, una muestra del arte catalán en la segunda

mitad del siglo XIII, sino su importancia capital para realizar el estudio de conjunto de los frontales de altar catalanes. El de San Cucufate del Vallés no es más que una imitación, hecha en nuestro país, de las obras de esmaltaría y repujado de cobre lemosinas; de ahí que no cabe dudemos, por lo que dicen antiguos inventarios, de la existencia de *tabulae altaris* hechas de *opere lemonicensi*. Si quisiéramos establecer una suerte de cronología entre los frontales de altar que resultan imitados en ese linaje de trabajos de metal, diríamos que este frontal de que hablamos es el último de una serie que juzgamos empieza en Ripoll, en el *antipendium* conservado en el Museo Episcopal de Vich, que puede considerarse como del siglo XI, aunque su decorado sea posterior, por lo menos en dos siglos. Sigue a este frontal de madera esculpida, otro que años atrás pudimos encontrar en un rincón de los Pirineos, en Santa María de Tahull, y uno,



CRUZ O RELICARIO ORIENTAL

muy deteriorado, que, procedente de la frontera aragonesa, guarda el ya citado Museo

vicense, ambos del siglo XII. El del monasterio vallesano, más que el esculpido en piedra, de la catedral de Tarragona, conserva la disposición que podríamos llamar clásica en los frontales medioevales, con su aureola amigdaloides, los símbolos de los Evangelistas en las enjutas y las hornacinas, de las que, de todas suertes, ha desaparecido ya el hieratismo de las figuras aisladas y como aplicadas, para dar paso, a las escenas de interés para los estudios iconológicos, con variedad de personajes, que los pintores románicos hacía tiempo que prodigaban en la decoración de los frontales sobre tabla lisa.

Años atrás, entre los interesantísimos ejemplares de carácter arqueológico que era dable estudiar en la iglesia de San Cucufate, figuraban el alba y la capa pluvial que usaba el abad Arnaldo Ramon de Biure en el momento de ser asesinado por unos bandoleros capitaneados por Berenguer de Saltells, el día de Navidad del año de 1350, a la hora de maitines.

Las colecciones de las *Constitutions y altres drets de Catalunya*, entre las ordenanzas supérfluas, contrarias o corregidas contienen el tex-

to del proceso hecho en las cortes de Perpignan (16), en tiempos de Pedro IV el Ceremonioso, en 1351, con motivo de la muerte del abad Biure, dando curiosos pormenores sobre este sacrilego crimen. El Prelado se hallaba en lo cor de llur Esglesia la cadira sua

acostumada, e estant vestit de vestiduras sacerdotals e a la celebratio matutinal de aquella matexa festa entenant, tenint lo front cubert ab las mans pensant en la liçó (sermón), la qual de proxim en lo cor a lahor de Deu hauia de dir. Entonces alguns fills de perditio, per aquell cor, desembaynadas las spsas, e ab barbas fictitias en trants, e en lo dit Abat sobtosament ab aquellas spsas irruints, aquell en lo cap cruelment han nafrat, lo qual pensant la nequitia de aquells irruents, de inferir mal a ell, per reverentia del altar, e de las reliquias, las quals en aquells solen esser refrenats, sobtosament confugi al altar, e reebent en aquell una Creu del senyor, la qual en laltar era, e aquella en sa defensio als seus pits posant, gira si mateix davant los irruents contra ell, los quals lo seguian detras ab las spsas desembayna-



VIRGEN EN ALABASTRO

FINAL DEL SIGLO XIV

(16) *Constitutions de Catalunya*. Vol. III, Lib. IX, lit. II.

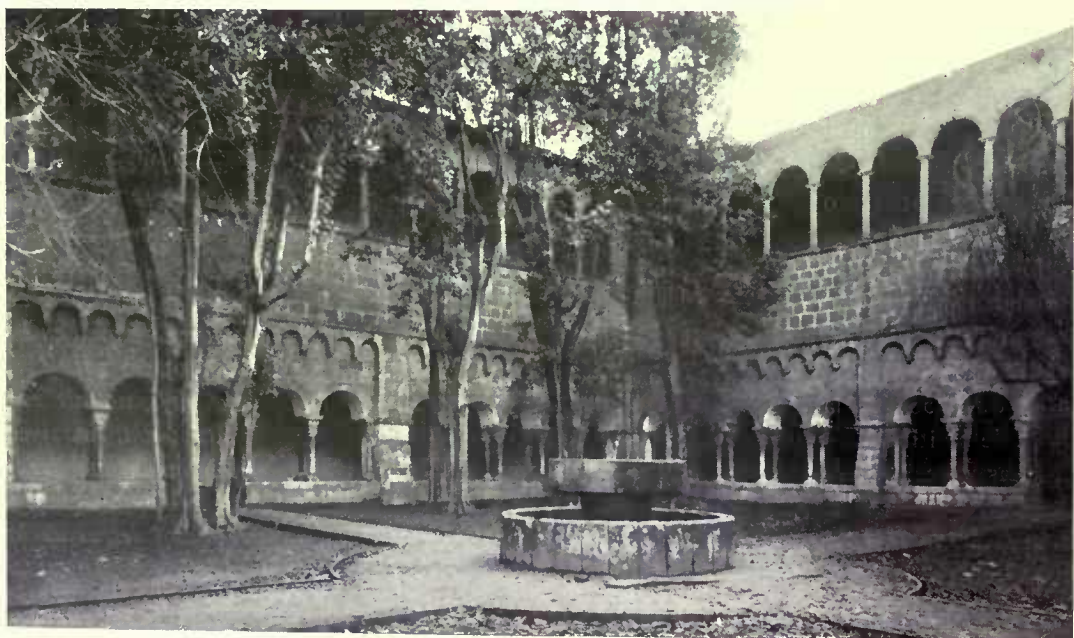


BOTES RELICARIOS

SIGLOS XIII AL XV

das, e ell axí stant una altra Creu de Deu en aquell altar ficada, en la qual era del fust de la vera Creu, de la part del fust deuant aquell Abbat miraculosament se gira, axí com consta per deposicions de alguns. Ells empero no tements Deu, ne lo altar, o Creu del senyor venerants, ne encara la indignatio nostra es-

guardants, en aquell pus inhumanament que no haurian començat, ab armas sforçan, no cessants ell, e lo altar, e la Creu del senyor ab las spasas concassants aquell de molts colps a qui feriren, lo qual mix viu, e spaordit demanant sufragi humanal, corrent al dit cor, en lo qual alguns monjos estauan spaordits torna, los



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

CLAUSTROS

dits scelerats aquell inseguints, los quals a ell dins aquell cor de tants e tant greus colps ab lanças, e spasas feriren que aquí mateix caygue mort.

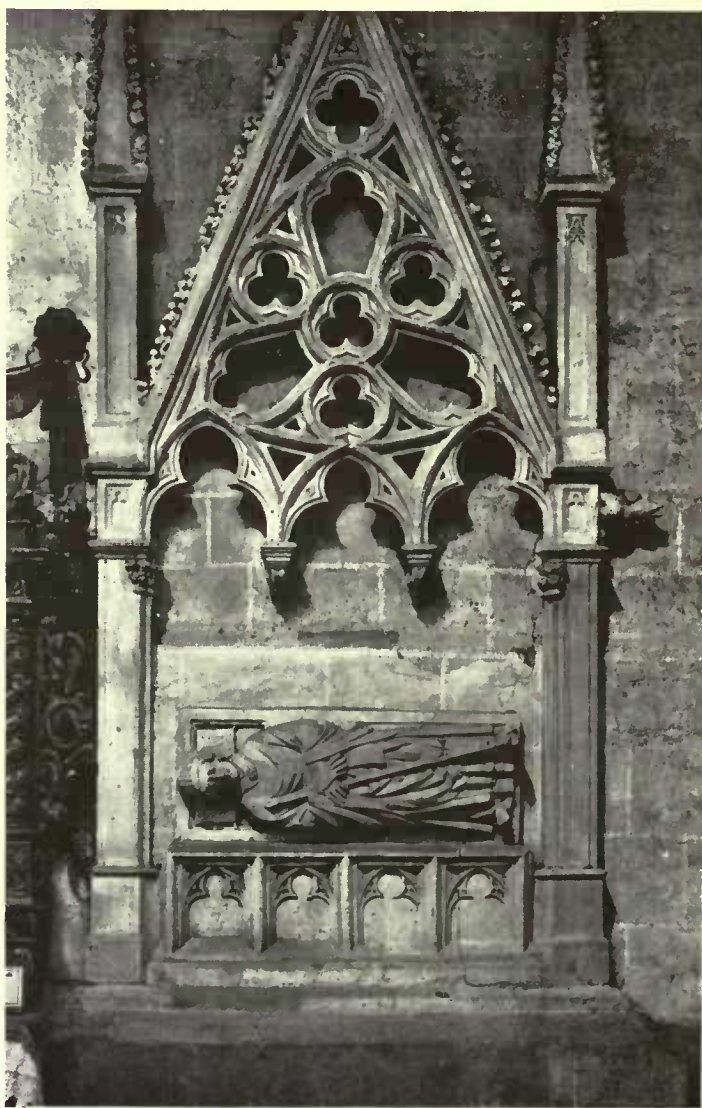
En la iglesia del monasterio se conserva la tumba de Raimundo de Saltells y Jacoba, su esposa, considerados como padres del asesino del Abad.

Dícese que a causa de los bienes legados por el primero al monasterio de San Cucufate ocurrió el suceso que acabó tan trágicamente, y que ha hecho famoso el texto de las cortes de Perpignan, que transcrito queda con alguna extensión, por considerarlo pertinente.

Los ornamentos pontificales del abad Biure debieron quedar empapados de su sangre. La capa pluvial y el alba, tal como han llegado hasta nosotros, conservan bien las huellas del horrendo crimen. En la actualidad dista mucho de estar íntegra esa capa; y, en cuanto al alba, quedó reducida a un fino lienzo blanco de lino, casi informe y con restos de la decoración

que ostentaba en la parte inferior, en el pecho, en los hombros y en los puños, de la que aún nosotros llegamos a ver bastantes trozos, que fueron a parar, como muchos de la capa, a museos y coleccionistas. Reproducimos un fragmento que creemos perteneció a estos adornos, de carácter arcaizante, de hilo

de oro y seda roja. Tal fotografía fué hecha hará dos años en la casa parroquial de San Cucufate del Vallés. La capa pluvial está tejida de oro de Chipre, seda verde e hilo, dando como motivo del fondo unos losanges en los cuales alternan unos medallones con leones puestos de dos en dos y en actitud de ataque, y combinaciones de pequeños rombos con listas de palmas. Por el centro del dorso de la capa descien- de una franja que ofrece



SEPULCRO DEL ABAD OTH

una combinación de trazos rectilíneos, que podrían tomarse como sacados de una leyenda arábiga. Cabe sea del siglo XIII este tejido, o poco anterior a la fecha en que fué asesinado el abad Biure. Su fabricación parece



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

FRAGMENTO DEL CLAUSTRO

européa, y fué, al decir de algunos tratadistas, trabajado en Alemania; según otros, débese a Italia; siendo muy difícil establecer exacta clasificación. La capa, no obstante la mutilación sufrida, permite apreciar la forma del *cucullum*, que originó el escudo dorsal del pluvial de nuestras iglesias.

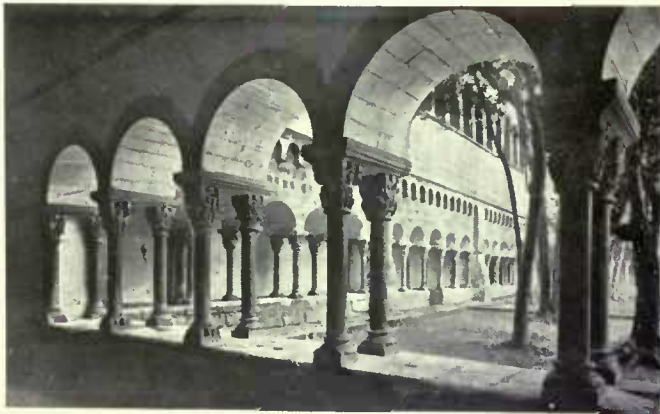
Se ha dicho si pertenecería al propio abad Biure una cruz relicario, que se abre como una cajita, de unos 93 centímetros de largo una vez cerrada; presentando en una tapa el Crucifijo, vestido con el *colobium* sin mangas y unas figuritas que representarán a la Virgen y San Juan, amén de las figuraciones del sol y de

la luna; y en la parte opuesta, la Virgen intercesora en actitud orante, y los bustos de los Evangelistas. Trátase de un *encolpium* oriental que algún peregrino piadoso trajo, quizás, de Siria, y que puede corresponder

a cualquier fecha de la Edad Media.

En la casa parroquial es dable contemplarse aún otros recuerdos del pasado. Entre ellos, una serie de capiteles y detalles ornamentales de antiguas construcciones; varios

fragmentos de tejidos, y azulejos y algunos hierros que no dejan de tener interés. A nosotros nos llamó especialmente la atención una imagen, de alabastro, de la Virgen



VISTA DEL CLAUSTRO, DESDE LA PUERTA DE LA AULA CAPITULAR



AZULEJOS CATALANES DE FINES DEL SIGLO XVI

María con su Hijo en los brazos, hallada en una ermita cercana a la parroquia, de 80 centímetros de altura, aproximadamente, y que, dentro cierta elegancia, imita los trazos característicos de las imágenes italianas del siglo XIV; no obstante lo cual hay que admitirla como obra de imitación labrada en Cataluña en las postrimerías de aquel siglo. También nos parecieron de importancia tres botes para reliquias, de los que colocábanse en las aras al efectuarse la consagración. Uno de ellos es de alfarería, y tiene el aire de ser una alcancía de tierra vulgar barnizada; los otros dos son delicados trabajos de tornería en madera, el más pequeño hermosamente

pintado, imitando concha, y el mayor decorado con una imitación de leyenda cúfica, lo que les presta no escasa singularidad. Podrían atribuirse a tiempos anteriores al siglo XV.

En la misma casa rectoral es dable contemplar, encerrada en un pequeño viril, una Hostia que antiguamente se conservó en el

sagrario de la iglesia y que estuvo en veneración; pero que hoy, algo corrompida ya, está guardada en el armario de las joyas pertenecientes al servicio divino. Mide cerca cuatro centímetros de diámetro, pudiendo aún



SEPULTURA DE LA FAMILIA SALTELLS

entreverse en ella el monograma XPS, en letras que hay que admitir como del todo románicas. La tradición dice que en el año 993,

entrando los sarracenos hasta las costas del norte de Cataluña, tuvieron que huir los habitantes. El abad Otón del monasterio de San Cucufate del Vallés, al pretender salvar de una profanación la reserva eucarística, escondió la Sagrada Forma envuelta en unos corporales, que, después, pasado el peligro, encontró ensangrentados. Desconocemos el fundamento en

que descansa esta tradición; lo único que manifestaremos, es que, por lo que hoy puede reconocerse, creemos esta Hostia anterior al siglo XIII. El P. Villanueva, que se hizo eco de esta narración, declara haber visto entre las joyas del monasterio una cajita exagonal con relieves curiosos y varias figuras de marfil, conteniendo algunas reliquias. Este objeto, que parece sería italiano y del siglo XIV, y un cofre-

cito para joyas y guantes de los que se entregaban como presente los novios, lo creemos perdido, como lo estará, también, una copa o cáliz que llaman de Carlo Magno y aunque no lo fuere es muy antigua. Tiene un palmo de elevación en todo: el cráter cónico tiene ocho dedos de diámetro y la mitad de profundidad: acompaña una patena con escudo de esmalte en el centro que representa una mano en ademán de bendecir, que extiende sus dedos

sobre la cruz (17). En la iglesia de San Cucufate existen varios interesantes sepulcros. Reclama la atención la laude sepulcral del abad Bernardo Estruch (1416-1419) empotrada actualmente en una pared de la iglesia (18). También merecen ser citadas, por ostentar la figura yacente del abad Pons Burguet (1298-1306) vestido de pontifical, otra piedra sepulcral en el día

colocada en el claustro (19), y, sobre todo, el sepulcro existente dentro de la iglesia, en la nave del Evangelio, del abad Otón, obispo de Gerona (986-1010) que semeja ser del siglo XIV, y representa una hornacina con piñón en ángulo agudo, cala-



CAPITEL Y LÁPIDA CON LA IMAGEN Y NOMBRE DEL ESCULTOR BERNARDO CADELL

(17) *Viaje Literario*, XIX; pág. 24 y 25.

(18) Dice la inscripción sepulcral: *Hic iacet reverendus fr. bn. struci decretorum doctor abbas huius monasterii qui prius fuerat abbas monasteriorum sce. marie de rosis sci. stephani — balnearum et sci petri rodensis et*

obiit VI die septembris anno dni. Millesimo Quadri — gentsimo XVIII. anima eius in Pace requiescat, amen...

(19) La inscripción dice: *Anno dni MCCC VI. XIII Kal. septembris obiit vener. fr. poncius Burgueti, dei gratia abbas Sancti Cucuphatis... fama preclarus, opinione mirabilis scientia et moribus adornatus, cuius corpus in hoc presentitumulo requiescit. Amen.* En la sacristía se encuentra una piedra del abad Geraldo Casclarí, que se cree proceder del altar de Todos los Santos, concebida en estos términos: *Hic iacet frater Geraldus de Casclarino abbas sancti Cucuphatis, qui hanc capellam edificavit et dotavit, et obiit IIII Kalendis Novembris, anno domini MCCXCIII, cuius anima requiescat in pace, amen.*



CAPITEL DE LA EMPRESA DE ROCABERTI



OTRO ASPECTO DEL CAPITEL ANTERIOR

do, albergando el lugar donde está la hermosa estatua yacente del muerto, que ostenta las insignias del Abad mitrado. El epitafio de esta última sepultura resultó ilegible hasta la fecha.

po de París. Marca (20), curiosa insmétrica lasido repetiada, tomo si fuera cro; pero gería de una madera que mente estaal lado del gido para despojos del



ESCUDO DEL CAPITEL DE ROCABERTI

El Arzobispo Pedro de publicó una cripción nina que ha damente comándosecola del sepulque se reco tablita de antigua ba colocada panteón ericontener los Abad-Obispo

po. Por lo que puede leerse en la losa sepulcral se trata de una reducción del elogio hasta al presente publicado, y como este escrito en versos latinos, que nos ha sido imposible completar. Ya en el año 1818 las dos líneas de letras que constituyen la inscripción no pudieron ser leídas por los monjes vallesa-

(20) *Marca Hispánica*; csls 422 y 423.

nos (21) por lo que es de creer que tampoco lo serían cuando el citado autor de la *Marca Hispánica* compuso su libro. Una vez vistas esas y otras cosas, queda aún el claustro para llamar pro te la aten bien mere to en prin no, como cho al prin todos los talanes del mánico. So recer de que momento inadmi si de que el de fate del Va parte o en de la época del abad Guitart (1007-1050); puesto que en 1013 éste hizo algunas ventas de bienes del Monasterio, a fin de completar esa obra. En el cartulario de San Cúcufate, que guarda el Archivo de la Corona de Aragón, figura una curiosísima escritura donde



ESCUDO DEL CAPITEL DE ROCABERTI

fundamen ción, el cual ce ser pues mer térmi hemos di cipio, entre claustros ca período romos de pa ya llegó el de dar por bles la idea San Cucu llés sea, en conjunto,

de la época del abad Guitart (1007-1050); puesto que en 1013 éste hizo algunas ventas de bienes del Monasterio, a fin de completar esa obra. En el cartulario de San Cúcufate, que guarda el Archivo de la Corona de Aragón, figura una curiosísima escritura donde

(21) Fr. Antolin Merino. *España Sagrada*, Tomo XLIII, pág. 157 y 159.



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

CAPITELES

consta que en tal año deseosos el susodicho Abad y los monjes, de enterarse de cómo habían de arreglárselas *qualiter perficere potuisent opera de ipsa claustra quod habebant inchoata*, consultaron con los obispos vecinos, quienes aconsejaronles la venta de algunos pequeños predios *ut ex eorum pretio edificassent ipsa claustra*. Quizás ese documento, antes que a la materialidad de lo que en el día llamamos claustro, se refiera a la clausura monacal; mas, aún no entendiéndolos así, hay que advertir que es imposible que a principios del siglo XI pudiere existir en Cataluña tal perfección en el arte del ornamentalista y el escultor, como deja suponer el claustro de San Cucufate.

Tiene éste más carácter de acercarse al siglo XIII que a los tiempos anteriores, causando la impresión de haber sido construido, sino de una vez, por lo menos con escasa alternativa de tiempo. No nos atreveríamos ni a considerar labor de dos manos aquel conjunto de ciento cuarenta y cuatro capiteles e igual número de bases, ya que existe en ellos

unidad tal, que admira y, por cierto, no siempre se encuentra en los grandes claustros catalanes. Tan sólo el ala claustral correspondiente a lo largo de la iglesia, tiene algunas ménsulas de las arcaturas que en la parte exterior aguantaban y decoraban primitivamente el alero del tejado, algo diferentes de las otras tres partes; pudiendo ser que fuere ésta la por donde comenzó la construcción, pues, además, contiene una sección de capiteles más afiligranados que los restantes del conjunto. Cada ala del claustro está como dividida en tres partes por unos machones que, a la vez que dan fuerza a la construcción, detienen el empuje de las bóvedas de cañón que cubren las galerías interiores. No siendo esto aún bastante firme, en época posterior a la construcción hubo necesidad de poner tirantes de hierro, en evitación de que se abriera la pesada bóveda.

Al ponderar la belleza de ese claustro señalamos ya la notable labor de los capiteles, los cuales son de un buen gusto extraordinario y de un trabajo ornamental singular.



SAN CUCUFATE DEL
VALLÉS. CAPITELES



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

CAPITELES

Las combinaciones de motivos estilizados o de estudio de la fauna y flora producen un efecto merecedor de todo elogio, demostrándose el gusto depurado y la habilidad de quien dirigió y labró aquellos capiteles. Combínanse con los motivos ornamentales, figuras humanas, las cuales a menudo forman bellísimas composiciones inspiradas en los libros bíblicos o evocadoras de costumbres de la época. Entre los asuntos bíblicos mencionaremos, en la parte oriental, los relativos a la infancia de Jesús, tales como la Presentación, la Anunciación, la Epifanía y la Natividad, los tres Reyes y Herodes, y, además, el Lavatorio de los pies de los Apóstoles; al lado occidental, se da con la parábola del rico Epulón condenado y el mendigo Lázaro gozando en el seno de Abraham, y Sansón venciendo un león; al sud, la muerte de la Virgen, representación de los Apóstoles, las piadosas mujeres en el sepulcro de Cristo, la Cena de Emaus, la entrada de Jesús en Jerusalén, la multiplicación de

los panes y peces, la degollación de los Inocentes, la huída a Egipto, la Anunciación a los pastores, Abraham, y la aparición de los tres ángeles, Noé construyendo el arca, la paloma volviendo a ésta con el ramo de oliva en el pico, la maldición de Caín, la Creación de Adán y Eva, su pecado y la condena a la ley del trabajo, y, finalmente, la representación del Omnipotente. No faltan escenas de costumbres relativas, ya a la vida monástica, ya a la del campo y a la guerra, y aún escenas burlescas como la de los gimnastas que, al son de instrumentos, hacen ejercicios manos al suelo y pies en alto.

En la parte oriental, dos capiteles encierran para nosotros particular interés. En uno de ellos aparecen dos guerreros luchando con dragones, siendo de notar que en los escudos con que se protegen, hay insignias constitutivas de verdaderas empresas heráldicas o escudos de armas. Uno de estos escudos, de forma alargada y curva, ostenta de modo muy visible seis *rocas*, empresa que



semeja aludir a la familia Rocaberti, aquella de la cual la leyenda dice que uno de sus antecesores formaba parte de los nueve Barones de la Fama, siendo el vencedor de un horrible dragón que asolaba nuestra tierra. En el escudo del otro guerrero aparece una suerte de cuadrúpedo o cornúpeto, corriendo y rampante, rodeado por orla campeonada, que parece corresponder a los vizcondes de Cabrera (22). Esta escena

(22) For més que ese animal del escudo no posee todo el carácter que permita suponer sea una cabra, no acertamos a encontrar mejor correspondencia a la empresa heráldica que la indicada en el texto. El notabilísimo volumen manuscrito y miniado relativo al blasón, debido a Bernat Mestre y titulado *Libre o blasó de les armes dels Canalers*, obra del siglo xv, conservada en la Biblioteca del Instituto de Estudios Catalanes, dibuja el escudo del *vescom-*



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS CAPITELES

de la lucha del hombre con un grifo o dragón la encontramos también en el claustro de la Catedral de Gerona, en un capitel semejante a ese, aunque en estotro no es visible una determinada significación heráldica. Sabido es que el combate del hombre con el dragón dió origen a leyendas que fueron traducidas en motivo ornamental repetidas veces y por todos los pueblos. En nuestro país tenemos esta leyenda dando origen a la denominación de la casa Voltregá, en el llano de Vich, y constituyendo timbre de

ta de Cabrera (folio 44, dibujo cuarto) que corresponde al capitel de San Cucufate del Vallés, diciendo que lleva en campo de or una cabra de sabla passant, bordea campona de sabla. Los colores con que fué pintado este escudo del capitel coinciden perfectamente con lo que dice la obra de Mestre.



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

CAPITELES



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

CAPITELES



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

CAPITELES

honor para los Viladomat, según dice el pueblo al explicar una representación que decora una de las antiguas portadas de la Catedral de Barcelona.

La existencia de motivos heráldicos en el claustro de San Cugat, constituye ya indicio de que la obra es rayana al siglo XIII y que no puede atribuirse más allá de fines del siglo XII. Mr. Emilio Bertaux (23) ha razonado su parecer de que esta obra debe de ser de fines del siglo XII. El señor José Balari y Jovany dió noticia de que Guillermo de Claramunt, en su testamento del año 1090, dejó mil sueldos barceloneses al cenobio de San Cucufate del Vallés para la obra del claustro, y además el mulo que condujese su cuerpo (24).

Otro capitel digno también de mención, por más que, como tantos otros del claustro, miserablemente mutilado, ostenta la repre-

(23) *Histoire de l'Art*, vol. II, página 214.

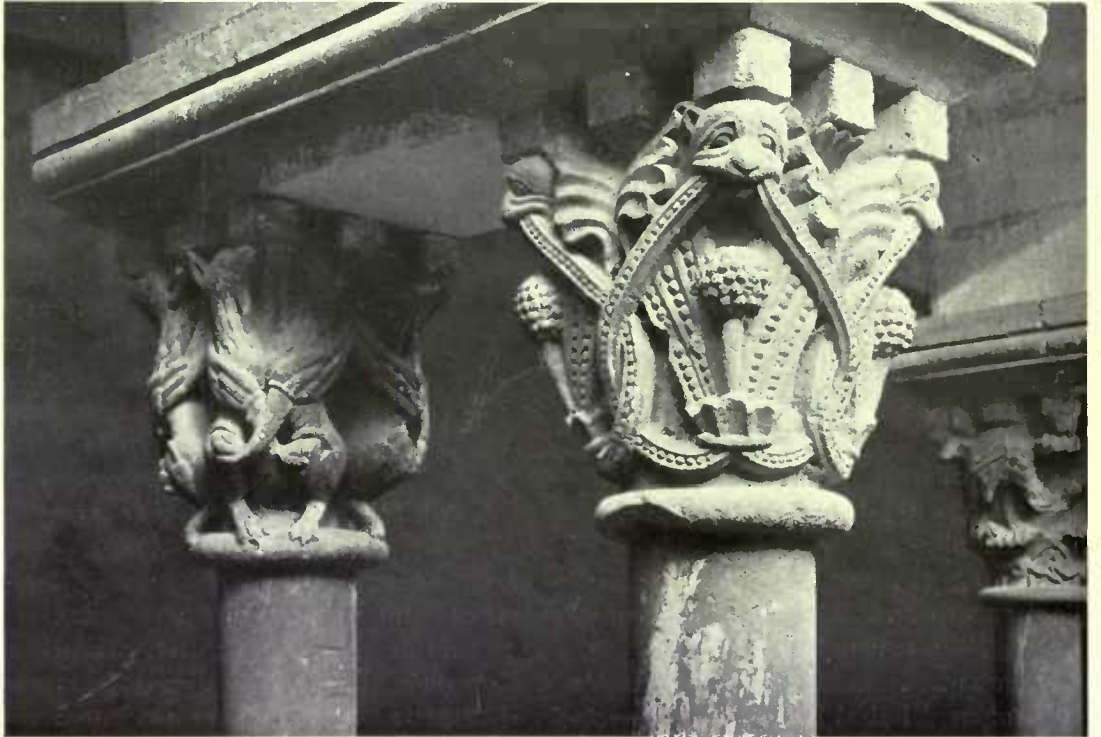
(24) Archivo de la Corona de Aragón. Alfons I, número 544, citado *Orígenes históricos de Cataluña*, Civilización, IX, pág. 610.

sentación de un escultor sentado en un tripode, y en actitud de labrar un capitel. A esta representación, colocada en uno de los ángulos, quiso su autor darle valor documental, desusado en nuestra decoración antigua. Por ello, junto al obrero puso una lápida, equivalente a la firma, pues dice:

*Hec est Arnalli
Sculptoris forma Catelli
Qui claustrum tale
Construxit perpetuale.*

A esta inscripción, manifestativa de la satisfacción del autor por su obra, debemos que se conozca el nombre de Arnaldo Cadell (25), el autor del claustro de San Cucufate. Adviértase que al precisar *claustrum tale*, semeja que pretendiera indicar que todo el claustro, sino obra suya, había sido dirigido

(25) El nombre del autor del claustro de San Cucufate ha sido leído de diversas maneras, diciéndose que la inscripción debía interpretarse *Gatelli*, según unos y *Ceti* según otros autores. Creemos no hay lugar a duda leyendo *Catell*, que corresponde al apellido catalán Cadell.



SAN CUCUFATE DEL
VALLÈS. CAPITÈLES

por él, que habría labrado los capiteles o la mayor parte de ellos.

Es cosa de fijarse en que varios capiteles de este claustro presentan huellas de decoración pictórica: de encarnado en las caras de las figuras, y toques negros en los puntos salientes, al objeto de imprimir más vida al conjunto. Trátase de un ejemplo más sobre el empleo de la

pintura, contribuyendo a los efectos imaginados por el constructor y el arquitecto. Están tapiadas la puerta de la sala capitular y sus ventanas laterales que dan al claustro. El sitio de reunión del capítulo monacal está al presente convertido en capilla del Sacramento. Se advierte que antes, en el siglo XIV, sería una sala cuadrangular con cúpula sostenida por trompas e iluminada por un gran ventanal calado, análogo a los del cimbo-

rio de la iglesia; pero esta abertura fué cegada para abrir un ábside en el testero, a fin de colocar allí un altar. Estas modificaciones se realizarían en época del gótico florido, quizás en tiempos del abad Pedro Sort (1451-1461). En los escudos que hay en las ménsulas de los arcos campean tres fajas que parecen corresponder a este personaje. Con todo, el

abad comendatario Pedro Angel Despuig (1539-1558) también contribuyó a esa obra.

La puerta de ingreso a la iglesia desde el claustro, también reviste interés. Resulta una obra de arte románico rezagado, y sin gracia alguna, que no se puede clasificar de anterior al siglo XIII, correspondiendo aún quizás al siguiente. Fué en el siglo XVI cuando se quitó el

tejado que se apoyaba directamente sobre la bóveda del claustro, con objeto de construir encima nuevas galerías cubiertas y con arcos iguales, concebidos con verdadera elegancia, en conformidad a los cánones del Renacimiento, y siguiendo el llamado orden toscano. Se tiene noticia de que trabajábase ya en tiempo del abad Pedro Angel Despuig y de los Vicarios generales que gobernaron la abadía por vacante en los años de 1573-1589 (26).



SAN CUCUFATE DEL VALLÉS

PUERTA DEL CLAUSTRO

Lo manifestado será suficiente para considerar cuán interesante resulta una visita al monasterio de San Cucufate del Vallés. Haber despertado el deseo de realizarla, fuera para el autor de esta monografía una satisfacción inmensa.

J. GUDIOL, PBRO.

(26) Barraquer. Obra citada, pág. 120.

ÍNDICE

INDICE

POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

TEXTO

	<u>PÁGS.</u>		<u>PÁGS.</u>
B. E. (A)		Martí Monsó (José)	
Carl Bantzer	327	Cabeza de San Pablo, por Juan A. Villabril	307
Balsa de la Vega (R.)		Gregorio Fernández. Su vida y sus obras	212
Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid.	161	Masriera (Arturo)	
Bassegoda (Buenaventura)		Una Necrópolis Romana en Reus	121
Artes decorativas (Platería y Joyería)	65	Mayer (Augusto L.)	
Beruete y Moret (A. de)		Pinacoteca de Munich. Los cuadros españoles recientemente adquiridos.	294
Manuel Benedito	353	Pica (Vittorio)	
Bofarull (Carlos de)		Valentín y Ramón de Zubiaurre	92
Encajes a mano	151, 150, 338	Post (Dr. Hermann)	
Brosch (L.)		Los talleres de Artes y Oficios Unidos. Hemelingen (Bremen)	23
Los artistas italianos en la X Exposición Internacional de arte de Venecia	395	Quintero Atauri (Pelayo)	
Domenech (Rafael)		Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas	128
Aureliano de Beruete	421	Rodríguez Codolá (Manuel)	
Fabré y Oliver (J.)		Dibujos de Frank Brangwyn	7
El arte de Anselmo Miguel Nieto	315	Romero de Torres (Enrique)	
Gascón de Gotor (Anselmo)		La patria de Valdés Leal (Documentos inéditos)	81
La catedral de Huesca	407	Sanpere y Miquel (S.)	
Gudiol (J.) Pbro.		Ferrer Bassa	376
Apropósito del «Textus Argenti» de la Catedral de Vich	57	Sentenach (N.)	
San Cucufate del Vallés	437	Indumentaria antigua americana	176
H. (J.)		Utrillo (Miguel)	
Ultima Exposición de la Sociedad de Artistas meridionales franceses	302	El «Primitivismo»	1
Lafond (Paul)		Los Zubiaurre.	104
Dario de Regoyos	277		
El hombre del Mapamundi, de Velázquez (Museo de Ruán)	201	Anónimos	
Marín (Diego)		Bibliografía	119, 240, 312
Exposición de Arte Histórico. Granada.	241	Descubrimientos arqueológicos en España.	435
Marinel-lo (Manuel)		Ecos artísticos. 38, 76, 114, 159, 199, 237, 276, 308	
La pintura de Félix Mestres	43	Mosaico con peces descubierto en Empurias.	392

GRABADOS

	PÁGS.		PÁGS.
Alberti (Fernando)		Blay (Miguel)	
El enjambre	169	Retrato del Conde de Romanones	174
Alfonso (Maestro)		Borrell (Félix)	
Fragmento de la tabla del Martirio de San		Paisaje de la Sierra.	162
Cucufate	457	Bouts (Atribuido a Thierry)	
Martirio de San Cucufate	449	La Virgen con el Niño y dos Angeles	266
Alvarez (Ventura)		Brangwyn (F.)	
Pescadoras de mariscos	167	Apunte al lápiz.	11
Anasagasti (Teodoro)		Buenos amigos.	20
Restauración del Foro Boario de Roma	174	Buenos amigos.	21
Villa del César.	173	Cargadores.	15
Bantzer (Carl)		Curtidores.	19
A la salida de la iglesia, en Hesse	334	El postulante	18
Aldeana de Hesse en la iglesia	329	En las alturas	7
Aldeana de Hesse	335	En marcha.	8
Danza de aldeanos en Hesse	327	Estudio.	18
Estudio para la danza de aldeanos en Hesse	331	Estudio (Dibujo al carbón).	12
Labriego de Hesse.	330	Estudio al lápiz	16
La tarde	336	Estudio de actitudes	17
Novia aldeana, de Hesse	328	Tanteo de composición	9
Primavera.	333	Una copa más	13
Retrato del labrador Falk	337	Brass (Itálico)	
Benedito (Manuel)		El trayecto de la laguna	399
Apunte	357	En el café	402
Apunte	365	Cabot (Viuda e hijos de F.)	
Auto-retrato	354	Broche de escote, siglo xvi.	70
Cleo de Merode	355	Cierre de escote, de carácter oriental	69
El infierno de Dante	375	Colgante	71
El organista de Salvatierra	359	Diadema rusa estilizada	70
El sermón, en Salvatierra de Tormes	353	Vuelta de cuello, siglo xvi.	99
Familia bretona	368	Cano (Alfonso)	
Interior holandés	373	Adán	268
Junto al molino	364	Cabeza de San Pablo	271
Los abuelos Pik	375	Eva	269
Madre bretona.	372	La Purísima	261
Pequeño pescador	363	Virgen de Belén	270
Pescadores holandeses	370	Capuz (José)	
Retrato	356	Paolo e Francesca	173
Retrato de la señorita M. L. B.	360	Cardunets (A.)	
Retrato	362	Toledo.	40
Sábado.	371	Toledo.	40
Tipos holandeses	367	Carozzi (Giuseppe)	
Vendedores en Volendam (Holanda)	369	Fons Purissima	406
Vieja holandesa	361	Carreras (Hijos de F. de A.)	
Beruete (Aureliano de)		Broche con brillantes	65
Al pie de la Jungfrau	433	Broche oriental	67
Cumbres de la Jungfrau	432	Colgante de collar	66
El Tajo en Toledo.	422	Colgante oriental	67
En el valle de Grindelwald.	434	Colgante de un collar	68
Espinos en flor	427	Discos con brillantes y perlas	65
La hoz del Huecar. Cuenca	428	Casanovas (E.)	
La hoz del Júcar. Cuenca.	429	El Baile.	1
La huerta del tío Pichuchi. Avila	426	El Baño	1
Monte de el Pardo.	425	Estudio para el relieve el Baño.	4
Toledo desde las Covachuelas	430	Juno	5
Toledo. Puente de San Martín.	431	Júpiter.	2
Vista de Cuenca	423	La mujer con pendientes	3
Vista de Madrid	421	Retrato del pugilista B.	2
Berruguete		Venus.	6
Retablo de San Benito el Real	229		

	<u>PÁGS.</u>		<u>PÁGS.</u>
Museo Balaguer. Almírez árabe	199	San Cucufate del Vallés. Fachada de la iglesia	442
Museo Episcopal de Vich. Códice Evangelario del canónigo Bernardo de Lerç	63	San Cucufate del Vallés. Fragmento del claustro	462
Museo Episcopal de Vich. Dos páginas del Evangelario del canónigo Bernardo de Lerç	64	San Cucufate del Vallés. Puerta del claustro	480
Museo Episcopal de Vich. «Textus Argenti» (Página del)	58	San Cucufate del Vallés. Sepulcro del abad Oth.	465
Museo Episcopal de Vich. «Textus Argenti» de la Catedral de Vich (Tapa anterior del)	60	San Cucufate del Vallés. Vista del claustro desde la puerta de la sala capitular	466
Museo Episcopal de Vich. «Textus Argenti» de la catedral de Vich (Tapa posterior del).	61	San Cucufate del Vallés. Vista exterior del Monasterio	437
Museo Kircheriano. Roma.	394	San Marcos de León. Brazal de una silla del coro	149
Necrópolis fenicia en Punta de Vaca (Cádiz)	435	San Marcos de León. Sillería del coro. (Detalle.)	135, 141
Pañoleta de punto de Milán. Siglo xvii.	351	Santa María del Estany. Capiteles del claustro	128
Pañuelo batista punto llano, griego veneciano. Siglo xvii	342	Santa María de Ripoll. Capitel del claustro	129
Peto de punto de Milán. Siglo xvii.	351	Santas Creus. Capitel del claustro	131
Pinacoteca de Munich. San Luis, obispo de Tolosa	300	Santo Domingo de la Calzada. Sillas bajas (Detalle de las)	142
Pinacoteca de Munich. San Ambrosio	301	Sepulcros romanos, con orientaciones diversas, descubiertos en Reus	122
Punto a hilo tirado. Italia. Siglo xvi	153	Sepulcro romano de cerámica, hallado en Reus	123
Punto catalán. Trabajo a la aguja	194, 195	Sepulcro romano, hallado en Reus.	123
Punto de marfil	349	Sepulcro romano hallado en Reus	124
Punto de rosa veneciano	346	Tira de punto griego. Siglo xvi	346
Punto llano de Venecia, decorado con motivos zoomorfos y fitomorfos. Siglo xvi.	342	Trabajo veneciano a la aguja	341
Punto llano de Venecia. Siglo xvii	345	Tríptico de esmaltes	256
San Benet de Bages. Capitel de la puerta de entrada.	130	Valdés Leal (Partida de casamiento de).	83
San Cucufate del Vallés. Abside del Monasterio	441	Valdés Leal (Licencia de matrimonio de)	84
San Cucufate del Vallés. Capitel y lápida con la imagen y nombre del escultor Bernardo Cadell	468	Valdés Leal (Carta dotal de la esposa de)	85, 86, 88 y 89
San Cucufate del Vallés. Capiteles. 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479	460	Valdés Leal (Casa donde vivió en Córdoba).	90
San Cucufate del Vallés. Claustro	460	Valdés Leal (Partida de bautismo de)	91
San Cucufate del Vallés. Escudos labrados en el capitel de la empresa de Rocaberti.	463	Venus. Adonis y Cupido. Porcelana policroma del Retiro	251
San Cucufate del Vallés. Estado actual del retablo del altar mayor	444	Virgen de marfil	250
		Virgen de Montserrat	247
		Virgen en alabastro. Fines del siglo xiv	463

ESTA PUBLICACIÓN, EDITADA, GRABADA
E IMPRESA EN LOS TALLERES THOMAS,
DE BARCELONA, FUÉ COMENZADA EL
XV DE ENERO DE MCMXII; TER-
MINÓSE DE IMPRIMIR ESTE
SEGUNDO VOLUMEN EL
XXXI DE DICIEMBRE
DEL MISMO
AÑO

N
7
M8
v.2

Museum

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
