

MVSEVM



BINDING LIST JUL 15 1922

13 p n m

MVSEVM

MVSEVM

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



VOLUMEN IV

164 521
31 / 8 / 21

BARCELONA
ESTABLECIMIENTO GRAFICO THOMAS



RESERVADOS LOS DERECHOS DE
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA

N
7
M8
v.4



NICOLÁS RAURICH

PANTANOS DE NEMI. (MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO DE MADRID)

NICOLÁS RAURICH Y SU OBRA

AL estudiar la obra de Nicolás Raurich entre la producción pictórica de nuestros días, y al proponernos formar juicio sobre su valor fundamental, no podemos olvidar en manera alguna, que la pintura moderna, siendo un arte individualista, traductor de sensaciones y sentimientos absolutamente personales, obliga, para su conocimiento perfecto, a dirigirse, en primer lugar, a medir el valor de ese aspecto humano que se nos revela.

Intéresanos partir de este punto y hacer constar estos principios ante el caso personalísimo de Raurich, porque cuanto más acusada se halla esta personalidad en las obras, cuanto más el hombre en ellas se nos revela, mayormente es necesaria la justificación de un principio de crítica, que va dirigido simplemente a recoger los

valores de humanidad, que son los valores esencialmente artísticos de las obras, olvidados la mayoría de las veces por los sistemas al uso, que se limitan al círculo de los valores formales secundarios, o se pierden en la

vaguedad de las regiones de lo inefable. Por lo común, prestamos poca atención a la realidad del valor humano que representa todo producto, y en lo que al arte se refiere, la crítica suele juzgar nuestra pintura, a base de principios anteriores a la acción humana que la produce. Por ello, el elogio o la condena se aplican según unas leyes de supuesto valor universal, que, si unas veces cuadran en más o en menos al caso que se discute, en la mayoría de las

ocasiones no tienen relación alguna con los valores discutidos. No; no es posible por medio de tales principios, llegar a otro fin que



NICOLÁS RAURICH, POR AREÑAS



NICOLÁS RAURICH

RUÍNAS DE NINFA. ITALIA

el de llenar cuartillas con vanos elogios o inmerecidas censuras, toda vez que siendo la pintura de nuestro tiempo la solución plástica de un estado personal, cada obra ofrécenos en su valor sustancial un caso distinto, y, en verdad, la riqueza de esta variedad humana, no puede, siguiendo las tablas de su ley, circunscribirse a una esfera de principios que no por ser fruto de experiencias pasadas, representan una realidad actual a la que debemos sujetarnos.

Cierto es que al sentar tal afirmación, sentado



NICOLÁS RAURICH

LABERINTO. HORTA

queda un principio anárquico, del que dimana toda la crisis artística social de nuestro momento; pero siendo esta anarquía una realidad, y limitada nuestra tarea al análisis de los valores que las realidades nos ofrecen, deber nuestro es afirmarlo. No lo destruiremos tampoco juzgando «lo que es» bajo el principio de «lo que debería ser», como algunos creen, ya que usando de tal procedimiento equívoco, sólo se logra que pasen inadvertidos valores humanos de gran trascendencia, que en ma-

nera alguna puede ni debe despreciar el analista.

Hé aquí porque antes de empezar el estudio de la personalidad de Raurich, hé aquí porque al hallarnos frente a frente al caso humano que sus pinturas nos revelan, hemos insistido sobre el método de crítica que consideramos justo, ya que por él solamente nos será dada la posibilidad de establecer, según un principio natural, in-
conmovible, alguna distinciones entre lo bueno y lo malo, que nos será revelado por la mayor o menor palpitación humana que encontraremos en las obras objeto de nuestro estudio. En materia de crítica — y sea dicho esto en defensa de nuestro principio — olvidamos con harta frecuencia que el artista es un ser natural y que la obra es un producto de su naturaleza moral. Precisamente el fracaso de los principios escolásticos a que nos hemos referido — en los cuales ciertas tendencias neoclasicistas ac-



NICOLÁS RAURICH

NOCHE LLUVIOSA



NICOLÁS RAURICH

ERMITA. PIRINEOS

tuales corren el peligro de caer — hizo nacer entre los románticos la idea de una intervención divina exterior al sujeto productor, en la creación de toda obra que sobresaliera de los méritos corrientes. Sucedió esto, precisamente en una época de depresión humana, en la cual formábanse las modernas democracias madres del «hombre parte» y considerado como a tal el tipo humano y abolida toda natural aristocracia, inexplicable ciertamente resultaba, la posibilidad de esa auto-elevación moral que las grandes obras de arte representan, porque era inconcebida la idea de esa posibilidad de divinización que es el hombre.

Sujetadas a un nivel común las muchedumbres, limitado el hombre a un tipo «fragmento» de un conjunto, todo lo que sobresaliera de esta unidad artificial, era considerado como una fuerza sobrenatural externa. Y de estos conceptos salieron las teorías de lo

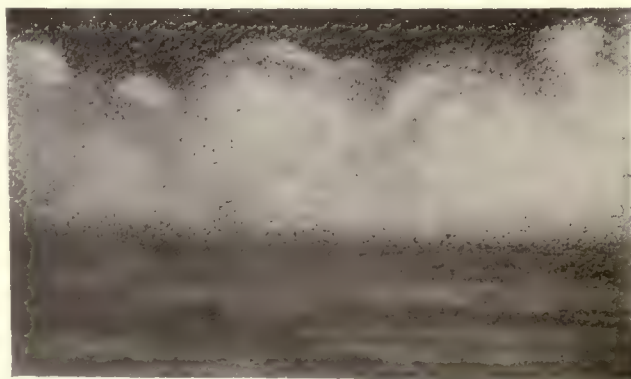
«inefable», de «lo divino extra humano», y debajo de ellas todas las indisciplinas actuales, todas las vanidades presentes, todos los desarreglos morales, todas las tristes pasividades que esperan la hora melancólica de las divinas inspiraciones, de los contactos sagrados con el invisible, del aprecio en que tuviéronse los productos de la inercia de las facultades naturales sobre los productos del esfuerzo y del dolor creador. En este criterio rancio, en este romanticismo ridículo, en esta

ley relegadora de la humana dignidad y de su potencia, vivimos hoy, juzgamos hoy, inspiramos nuestros pobres juicios, mientras las realidades siguen su camino desarrollándose según su ley viva, su naturaleza desconocida. Por eso, al intentar recoger los valores que dimanan de los hechos actuales,



NICOLÁS RAURICH

CASUCAS DE GERONA



NICOLÁS RAURICH

CUMULUS

alargamos los brazos en las tinieblas y los sacamos con las manos vacías.

* *

Buscad el hombre en sus obras; escuchad el palpitar de su adoración que nos traducen, penetrad en el centro vivo de lo que nos muestra y encontraréis su alma que palpita al sagrado esfuerzo de la creación. Con ello tendréis lo sustantivo de nuestro arte, aquello por lo cual podemos juzgar de su valor, aquello por lo cual el arte es arte. Y esa palpitación humana que constituye el valor primario de la obra artística, la hallamos en las telas de Raurich. En ellas, ante todo y por sobre sus méritos, existe el sentimiento vivo de un hombre, quien ante los espectáculos de la naturaleza siente nacer la admiración que preside toda creación y que se resuelve en un sentimiento vi-



SOLITUD, POR NICOLÁS RAURICH
(MUSEO DE BARCELONA)



NICOLÁS RAURICH

PRAT DE LLOBREGAT

vificador de lo admirado que se llama «adoración». Ved su «Mar Llatina», obra, a nuestro juicio, la más completa y equilibrada de su autor, y ella en todos sus aspectos constituye la afirmación de una personalidad potente, de una humanidad fervorosa, de un lirismo abundante, lleno de una cierta barbarie altisonora.

Y en esta afirmación del hombre, hé aquí afirmado en principio el valor artístico de la obra. No importa la cualidad ni la condición de esa humanidad que se nos revela, no se trata de establecer un paralelo entre el hombre bueno y la obra buena, no es un principio ético el que se busca, sino puramente estético. De Miguel Angel a Goya, existen ciertamente diferencias esenciales; pero las

obras de Miguel Angel y de Goya tienen toda la esencia de su valor intrínseco, en la gran cantidad de fuerza humana que poseen.

¿Cómo si no fuera bajo este principio de los valores humanos, nos sería dada la facultad de juzgar entre la diversidad anárquica, antisocial de los productos artísticos de nuestro tiempo? ¿Dónde empezaría lo bueno y dónde lo malo, si no tuvieramos el límite del hombre, sobre el cual podemos juzgar, no a base de teorías, sino de principios naturales?

Despreciar este principio será abrir las puertas de la gloria al academismo sin alma, porque el juicio solo podría ejercerse por comparación entre la imitación y el modelo, como si el arte fuera un juego de copia, y no una fuerza latente del alma humana.



Todo principio gira alrededor del hombre, eje de la Creación ¿y nuestros principios seguirán otro camino? Quien busque con avidez la verdad de las cosas que creamos, no puede en manera alguna faltar a esa ley.

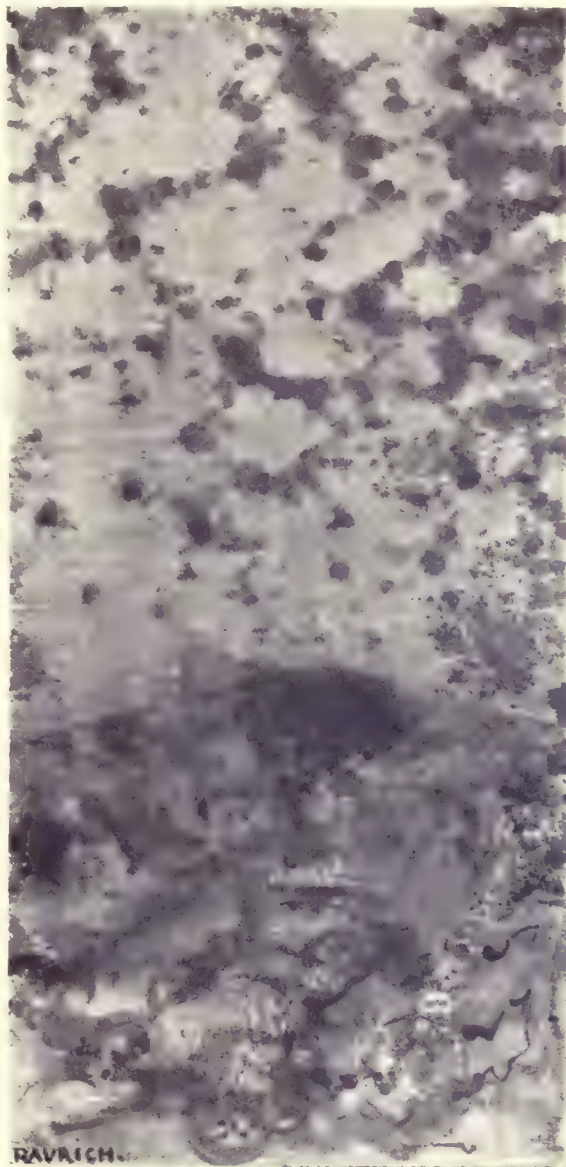
Por ella solamente nos será dado el conocimiento de lo real vivo, y desaparecerán los fantasmas ideológicos, organismos hechos de cerebro, sin una alma que palpita dentro el edificio de su carne gris. Por ella nos es dado conocer el valor de la obra de Raurich.

Y es que, por sobre de todo interés, el hombre admira al hombre, y la admiración asciende paralelamente a la grandeza del caso que se admira; y ciertamente en la opulencia de esa fuerza de Raurich, que tiene algo de primitivo por lo desbordante, por la magestuosa monstruosidad de su esfuerzo, por la magestad libérrima de su gesto ejecutivo, sentimos algo muy intenso, como el palpar de un corazón muy grande dentro de nosotros mismos. Y es en el carácter de esa fuerza personal donde se manifiesta la distintiva del arte de Raurich, que hallamos ya en las obras de sus comienzos; de aquellos comienzos románticos influidos por los «éxitos de la época»

resueltos por medio de teatrales composiciones; pero dotados siempre de esa potencia característica, revelada en aquellos casos por un sentimiento profundo en el drama vivo de los elementos, con sus escenas de

apacibilidad magestuosa, con sus profundas melancolías, con sus imponentes grandiosidades, con sus suntuosas luminosidades, con sus luchas de luz y de sombra.

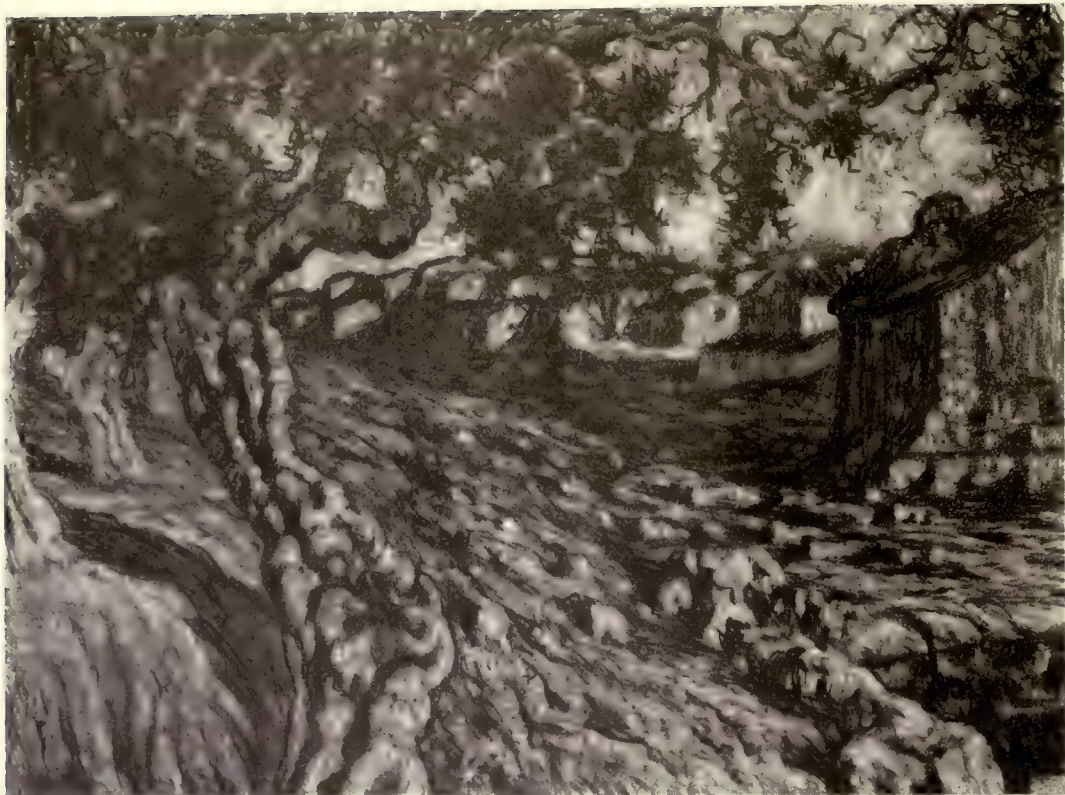
No podemos volver los ojos a sus telas primitivas, producto de una juventud florecida en plena época de romanticismo, sin encontrarnos frente a frente de esa fuerza característica que sigue siendo la distintiva de los cuadros actuales. Su «Pantanos de Nemi», premiado en la Exposición Nacional del año 1897, su «Estanques del Pirineo», su «Lago de Ninfa», melancólica visión de las llanuras de Lacio, nos revelan ya, con un acento fuerte, el alma del futuro visionario de la grandeza de nuestra «Cоста Brava» besada por el incomparable azul del mar latino. Porque aquella misma grandilocuencia, que en acentos bituminosos describe la profundidad melancólica del valle pirenaico, con sus lagunas inmóviles y legendarias, donde se refleja el paso lento de las



NICOLÁS RAURICH

NOCTURNO

ta Brava» besada por el incomparable azul del mar latino. Porque aquella misma grandilocuencia, que en acentos bituminosos describe la profundidad melancólica del valle pirenaico, con sus lagunas inmóviles y legendarias, donde se refleja el paso lento de las



NICOLÁS RAURICH

TERRAL. LA JUNQUERA

neblinas crepusculares, es la misma fuerza que años después nos describirá la pompa azul y oro de nuestro mar, y logrará resolver con una definitiva maestría, el árduo problema de la luz de nuestra tierra a la que solo una fuerte potencia de colorista como la suya podía llegar.

* *

Pero esta esencia humana plasmada en las telas, no es el producto de una auto-exaltación morbosa, sino el fruto natural que nace de un contacto con la realidad que se admira. Es el momento de reflexión del espectáculo, en la placa sensible de nuestra alma, que Maragall nombró «momento estético», cuando la presencia muda de las cosas conmueve nuestra humanidad, que las recibe y humaniza, dotándolas de una vida, que es aquella «alma del paisaje» de los románticos, la penetración del hombre dentro los cuerpos, esa fuerza que da a las líneas y a las

masas, a los colores y a los volúmenes una exaltación elocuente por medio de la cual nos explican el sentido y la ley de su existencia.

En este «momento estético», que es el momento de la concepción, es donde el analista debe buscar los caracteres especiales de esta impresión que se produce en el alma del artista. Precisa, para determinar las diferencias que separan a un artista de otro artista, a un pintor de otro pintor, analizar los elementos que constituyen esa placa sensible, para observar a cuales de los elementos exteriores se conmueve con más facilidad. Porque, en efecto, dentro este estado receptivo, es donde se caracterizan las personalidades, donde se determinan las preferencias. Unos conmovidos por el color, los otros por el arabesco de las líneas, los otros por la sustantividad y la construcción de los volúmenes o por el sentimiento que produce la expresión fatal de toda forma, los de más allá encanta-



TORRENTE DE GAVÁ,
POR NICOLAS RAURICH



NICOLÁS RAURICH

TRISTEZA OTOÑAL

dos ante los velos de luz fluida con que el ambiente armoniza las cosas, todos al penetrar el encanto de la naturaleza, la humanizan, viéndola ante sus ojos, como si ella fuera la expresión justa de su sentimiento. Por eso, el paisaje es humanizado y es superior a toda cosa tangible, la subjetividad que la enriquece, sembrando los áridos campos de la ma-

teria de flores de espiritualidad. Al analizar la personalidad de Raurich, por medio de una reconstrucción ideal de su momento estético, interrogamos sus obras, las cuales, con su maravillosa expresión, nos dicen, que a ese hombre le distingue una plenitud de percepción, que abarca varios de aquellos elementos que en otros artistas constituyen sentimientos



NICOLÁS RAURICH

ARBOLEDA



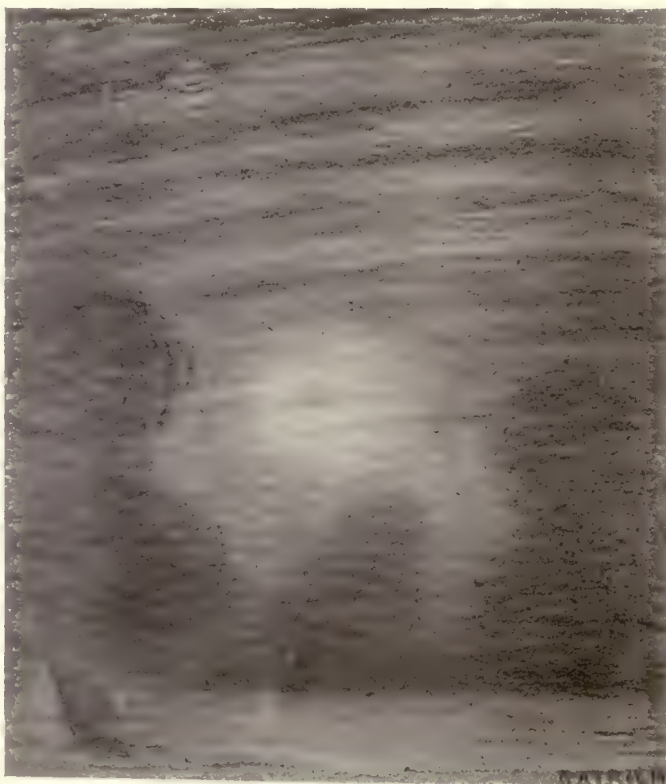
MAR LATINA, POR NICOLÁS RAURICH

especiales. Porque, en efecto, Raurich, une a una fuerza de colorista potente, insuperable, un sentimiento vivo, dramático, de las cosas de la naturaleza. En su placa receptiva no se reflejan solamente las manchas coloridas cantando la melodía de sus valores, sino la forma, con su sentido propio, con su expresión característica, con su oficio sobre el plano de la visión donde se dibujan. Sobre esta base fundamental, equilibradísima de las visiones de Raurich, se levanta altivo, potente, con una magestad desbordante, un sentimiento profundamente dramático del paisaje. Su «Mar Llatina», parece ser como la áurea tragedia de la inquietud del mar sonoro, besando las rocas eternamente, que brillan como llagas vivas debajo el sol ardiente, incomparable. No podemos fijar los ojos ante esa visión magnífica, de suntuosidad sin igual en nuestra pintura, sin sentir en el alma nacer un sentimiento de admiración por una potencia invisible que nos inunda con su fuerza salvaje, de divinidad primitiva. Raurich es el dramático de nuestra escuela de paisaje; porque no es solamente en su «Mar Llatina» donde tal sentimiento se revela, sino en todas sus obras, una a una; y si en las de los primeros tiempos hallamos resuelto este sentimiento en un tema, (que por ser todo tema un propósito anterior al «momento es-

tético», tiene un marcado carácter de inferioridad), lo encontramos vivo, hijo de los contactos naturales en las más posteriores que representan lo mejor de su producción.

Sus «Costas de Pineda» que parecen un avance de la hermosa tela de la Colección Plandiura: «Terruños de Montgat», son una afirmación de que el Raurich de los escenarios teatrales de sus primeros días, no es un efectista, sino un temperamento dramático, que bajo el yugo de los principios escolásticos (de entre las ruinas de los cuales renace al pintar sus «Costas de Pineda») traduce un sentimiento puro y elevado de su dramatismo, envuelto por las fórmulas en boga en aquel entonces. En efecto, sus «Costas de

Pineda» representan, como hemos dicho ya, su liberación y el nacimiento de sí mismo sobre sus facultades naturales; y, a la vez, une esa tela, a su valor artístico, el valor del abandono de un camino en el cual alcanzó lauros y aplauso. Raurich, con sus «Terramiolla» y sus «Lagos de Ninfa» tenía un público; ese público que necesita sentimientos resueltos, y del



NICOLÁS RAURICH

PLENILUNIO

escenario, que le ayuda a conocer el alma de los personajes; y, a pesar de esto, pinta sobre las bituminosas melancolías ayer triunfantes una tela llena de luz y de fuerza joven, libre de toda esclavitud de composición y exenta de toda teatralidad. Pero su drama-



NICOLÁS RAURICH

SALIDA DEL SOL EN LOS PIRINEOS

tismo, que era lo puro, lo fuerte de sus composiciones anteriores, no desaparece, sino que se afirma y se dignifica; se exalta y se ennoblece, haciéndose asequible sólo a aquellos espíritus selectos que no necesitan del escenario y la ficción para estimular su alma a la emoción estética. Su «Costas de Pineda», a pesar del cambio que representan dentro la primera mitad de su carrera artística, constituyen una afirmación de ese dramatismo. Son el drama de la esterilidad esforzada de un peñasco hirsuto, calcinoso, ante el espectáculo magnífico del mar. Todo el interés en esa pintura, se concentra en ese pedazo de tierra, de esa pobre tierra donde solo nacen los cardos y las yerbas inútiles, tímidas para nacer y para morir. Es un espectáculo de tristeza ante la alegría y la inquietud magestuosa del mar; y es admirable la voz con la cual Raurich salmodia las estrofas de ese poema de tristeza y de impotencia, construyendo con un humilde sentimiento de exactitud los incidentes formales de aquel pobre cuerpo infecundo, la calidad de su materia estéril, el surco de las aguas sobre su carne

muerta, las manchas grises de la mísera vegetación que acompaña la desolación de su presencia. Pero ese cambio de Raurich implica algo más que una elevación de su espíritu. No es fácil en pintura expresar los sentimientos que ofrece el espectáculo desvelándose ante los ojos del artista. Para la plasmación de estos momentos estéticos precisa algo que está en la materia, algo muerto, sobre lo cual es preciso ejercer un dominio decisivo, algo que obliga a una lucha tenaz, ardorosa. Los recursos de lo teatral (de los cuales nacen las

maneras) no son posibles ante lo inesperado de una visión. Por eso, el academismo que significa la recolección de recursos para resolver los problemas que puedan presentarse, no es admitido ante esa posibilidad constante de lo inesperado que constituye la juventud eterna del artista. Juventud a cambio de



NICOLÁS RAURICH

SUBURBIOS DE BARCELONA



NICOLÁS RAURICH

ESTUDIO. CANET DE MAR

la lucha, emoción a cambio del esfuerzo para plasmarla, siempre joven pero siempre inquieto para poder sacar del balbuceo infantil, la palabra concreta que exprese el sentimiento sólo alcanzable a las almas jóvenes. Hé aquí la lucha, hé aquí el diama, hé aquí el tormento sólo resistible por los de temple fuerte, como nuestro Raurich.

Sólo con esta virtud del esfuerzo y con esa potencia de luchador, era posible llegar a sus luminosidades. Raurich, sin duda alguna, es, con algunos pocos, de los que han logrado de una manera definitiva resolver el proble-

ma de nuestra luz. Sus telas luminosas, son dentro de nuestra joven escuela luminista, un rayo de sol puro, triunfante entre una

multitud de cuadros amarillos que parecen enfermos. Y hablamos de esfuerzo, y de virtud de esfuerzo, porque Raurich no es un pintor fácil. Su manera es más bien premiosa, insistente, torturada en cierto modo. La facilidad de oficio de un Sorolla, por ejemplo, dimana de una visión limitada de las cosas. Un estudio experimental sobre las relaciones existentes entre las facultades visuales y la facilidad pictórica, daría lugar a una exacta compro-



NICOLÁS RAURICH

ESTUDIO. CASTELLERSOL



EL TOQUE DE AVE-MARÍA.
PIRINEOS, por NICOLÁS RAURICH

bación de lo que afirmamos; pero limitado nuestro trabajo al comentario de la obra de Raurich, podrá servir de comprobación a lo afirmado, la prueba de que a toda facilidad de manera, a toda pincelada elegante, distraída, fácil, corresponde una ausencia absoluta de profundidad y de intensidad humana.

Sobrados casos se nos ofrecen para afirmarlo así, y entre ellos los principales de la moderna escuela valenciana que el maestro Sorolla mercedamente preside. Todo virtuosismo, toda manera, trae consigo el *habilitismo*. Para aquel a quien el mundo le ofrece visiones siempre nuevas, toda manera, todo sistema es inútil. Para quien como Raurich profundiza, no son posibles las facilidades, porque su oficio no es un fin, sino un medio. Para expresar no es la facilidad lo que conviene, sino el dominio; y el dominio sobre la materia, éste sí que Raurich lo posee como pocos de nuestros pintores.

* *

Unas conclusiones sobre el caso Raurich podría-



NICOLÁS RAURICH

COSTAS DE GARRAF

mos dejar sentadas después de lo que hemos dicho, con las cuales vendríamos a comprobar los valores del artista que tratamos de conocer por este estudio. El más sobresaliente es el de una fuerza de espíritu potente, de una facultad de vibración, de una sensibilidad afinada que palpita ante el espectáculo de la vida con gran intensidad. En el reconocimiento de esta fuerza, afirmamos definitivamente el valor artístico de la obra de nuestro

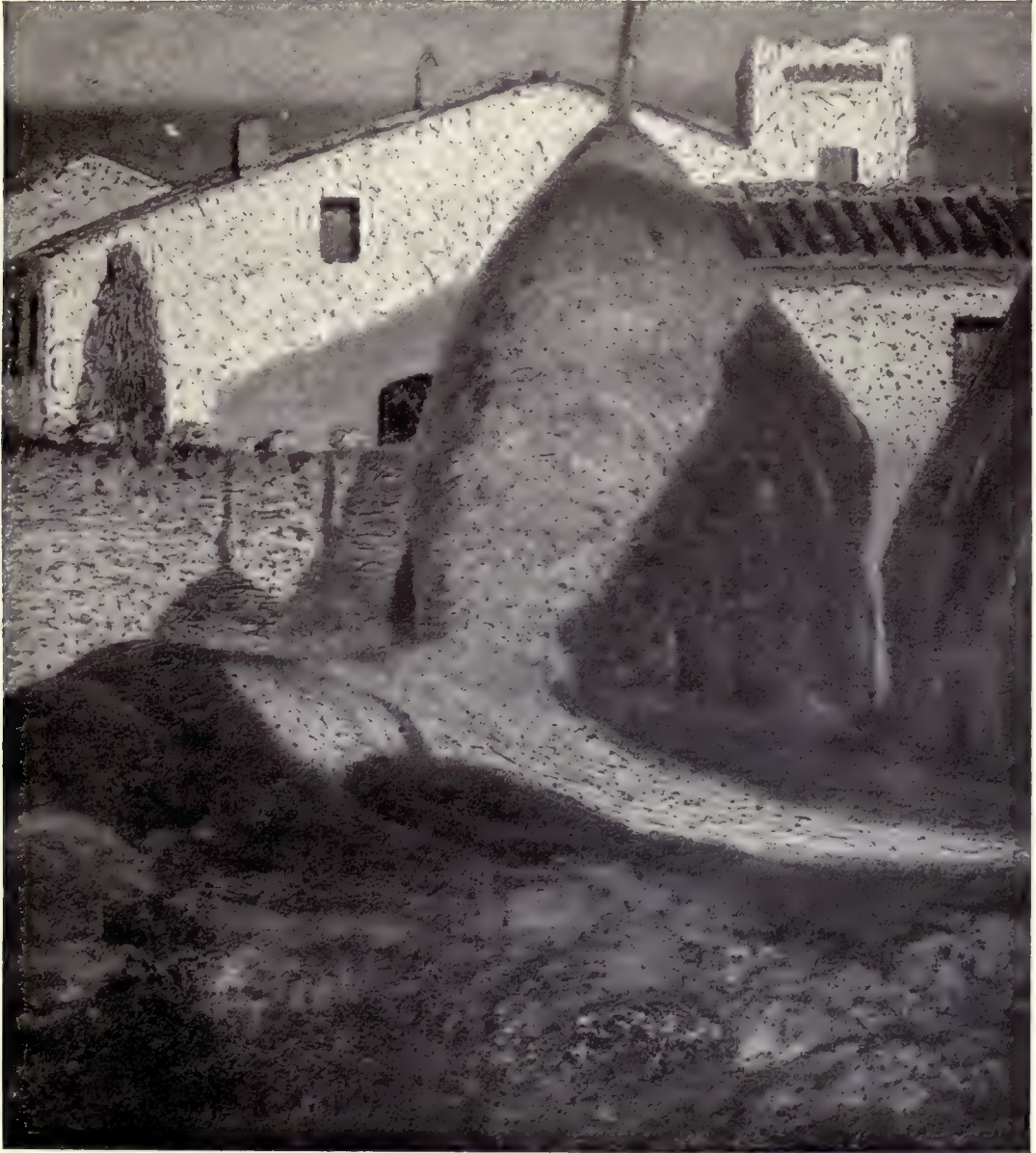
pintor, ya que por ella encontramos revelada su personalidad en las obras, humanizados los espectáculos que nos traduce, con lo cual alcanzado queda el ideal de la pintura moderna.

En segundo término, hemos señalado la visión dramática que de las cosas tiene Raurich. Y por ella conocemos el carácter de los momentos estéticos del artista. Merced a estos conocimientos podemos, pues, situar la obra de Raurich en su lugar, dentro las corrientes generales de la pintura catalana y dentro las fuerzas personales que como la suya se han des-



NICOLÁS RAURICH

ESTUDIO. BARCELONA



JUNIO. SAN CUGAT DEL VALLÉS
POR NICOLÁS RAURICH



NICOLÁS RAURICH

SAN MARTÍN DE PROVENSALS. BARCELONA

arrollado entre nosotros. En tercer término, hablamos de la técnica y le negamos toda habilidad, toda facilidad; más bien afirmamos su manera preciosa e insistente, pero con ella, su dominio absoluto de los elementos materiales, para lograr la nota justa de su visión personal.

La fuerza de espíritu que le hace artista. El sentimiento de las cosas que entre los artistas le distingue, y las maneras materiales con que traduce su fuerza y sus sentimientos. Veamos, pues, como se desarrollan estos elementos a través de sus obras.

El valor innato de un artista cae en el mundo del arte inconscientemente y como una materia blanda se amolda a los elementos exteriores que le rodean, se conforma a las leyes establecidas en el momento, a las maneras y a las corrientes en boga. Raurich es un valor primario que cae sobre nuestro

escenario romántico, en el momento en que se desarrolla una educación artística fría, con principios definidos, con recetas para la composición, con ideas determinadas sobre lo sublime, con proporciones dadas para lograr la grandiosidad, con temas convenidos y definidos dentro un organismo de categorías que funciona según el reglamento de Academias.

Como muchos, Raurich empieza su vida aplicado al comercio, pero una fuerza que diríase extraña a su naturaleza, pero que es su naturaleza pesando según su ley de gravitación, le lleva a su camino. Este valor nuevo, sin otra fuerza que su propio peso, sin otra ley que su inercia cae sobre las cosas establecidas, y se amolda a ellas, y como a fuerza inconsciente, blanda y adaptable, es invadida, nutrida por los principios exteriores, y de informe que era, se forma según la nutrición recibida.



NICOLÁS RAURICH

VISIÓN NOCTURNA. SAN CUGAT DEL VALLÉS

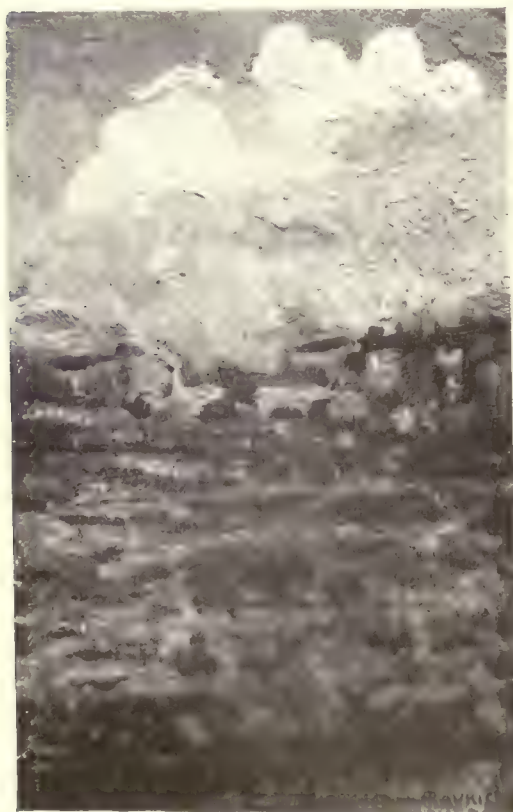
Sus obras de los primeros tiempos, de las que hablamos ya, traen la fuerza, pero desarrollada según los elementos que el momento le ofrece y en los cuales ha tomado forma. Sus lagunas melancólicas, sus bituminosas telas de gran tamaño, con las indispensables ruinas, al lado de los estanques dormidos, huelen a pensionado en Roma, a rancio academismo, a esfuerzo poderoso canalizado, anorreado bajo el peso de las fórmulas impuestas por la época. Su sentimiento, asimismo, acójese a las maneras expresivas del momento, y ese pintor que llevaba en las entrañas la luz de todos sus cuadros actuales, vedlo buscando las penumbras crepusculares, los espectáculos melancólicos, los temas trágicos, para explicar este su dramatismo característico.

Era el momento en que el sentimiento de las cosas según ley había de ser resuelto en

un tema de interés público, para quedarse en el fondo como las moralejas de los cuentos para niños. No era la vida misma, las cosas humanizadas que nos contaban el drama de su existencia, sino que el sentimiento debía de ser ordenadamente servido al espectador como en una representación teatral, por medio de los personajes en la pintura anecdótica, por medio de los bastidores, y el telón de fondo en el paisaje neoclásico. Raurich nació a la vida artística envuelto con tales pañales, y sus primeros pasos muestran como un jugo viscoso las bituminosas melancolías.

Aquellas antiguas producciones, entre la luz de los cuadros actuales, aparecen como un terrible sueño de la niñez, las angustias del cual renacen aun entre la neblina sonriente del recuerdo. Pero hé aquí llegado el momento de la liberación de estos principios,

Hé aquí el caso natural artístico, dejando el pecho de su nodriza que le dió la redondez de sus primeras formaciones, buscando por medio de las fuerzas por ellas adquiridas, su propia ley, reconstruyendo el movimiento de su propia gravitación, conociéndose a sí mismo, desarrollándose por medio de esa auto-acción que es como un capital dado que por su solo propio movimiento se aumenta, se dobla, se amontona en proporción siempre creciente. La ley del propio impulso, ley de toda vida, centro de toda energía verdadera y de todo valor real, es la que muestra Raurich desde el instante en que abandonando sus melancólicas lagunas, a las que añadió como un aspecto evolutivo algunas escenas de suburbio fangosas y tristes, deja con los primeros éxitos y los primeros lauros de su carrera el camino de la tranquilidad, que es lo consagrado, lo muerto, por el camino de la inquietud, de lo discutido, de lo que nos muestra la constante variedad de la vida, que es lo vivo.



NICOLÁS RAURICH

ESTUDIO. CASTELLERSOL

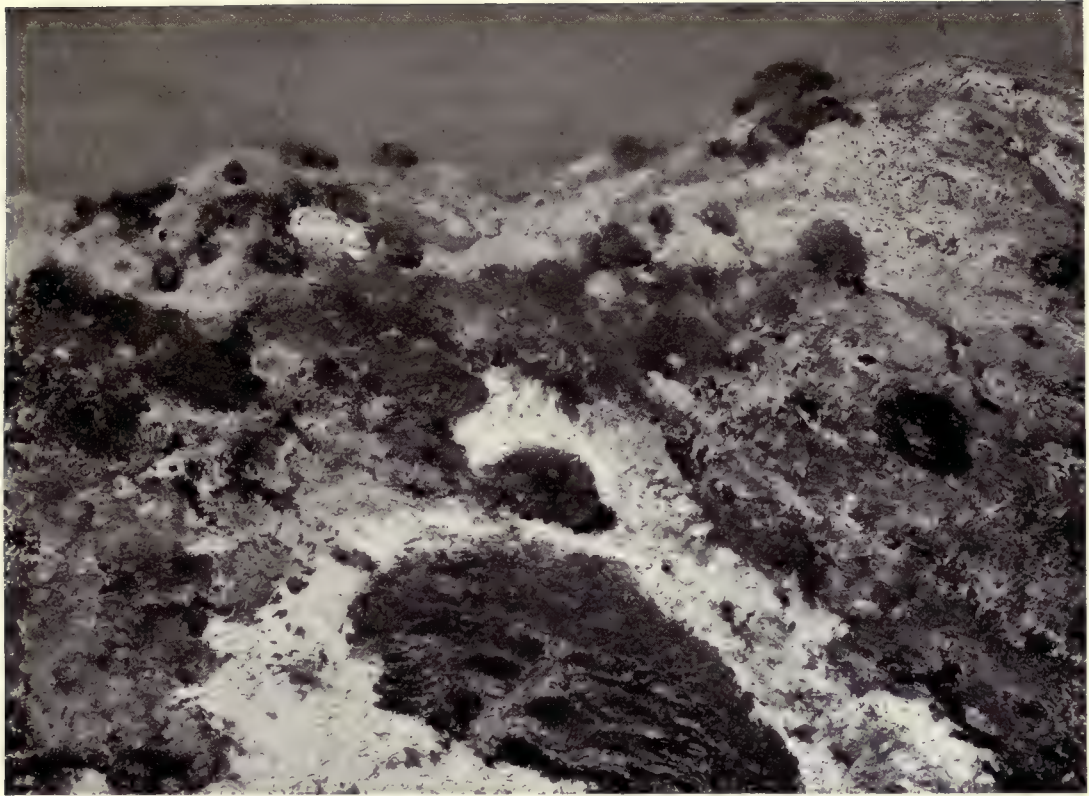


NICOLÁS RAURICH CORRAL. SAN CUGAT DEL VALLÉS

La juventud eterna, es aquí, en lo nunca resuelto, en el ideal nunca alcanzado, en un más allá que vive en la entraña misma del misterio del hombre, que empuja a las fuerzas de su palpitante humanidad a un eterno camino, a una acción constante, a una agilidad de espíritu que es la verdadera juventud, la larga juventud de los grandes maestros.

Raurich vive esa juventud dichosa. La plenitud del inquietismo, roe ávidamente las fuerzas que pudieran llevar su alma al reposo. Vive el drama mismo de la vida, el dolor de donde nace la alegría, la inquietud eterna de las cosas que les mueve hacia un ideal de perfección, la vibración interna de la tierra bajo el reposo ondulante de sus colinas, el dolor de la creación hijo del esfuerzo, que adorna con las galas de lo vivo sus enjendros.

Todo aumenta alrededor de ese centro. Todo se nutre de su fuerza propia, todo se acumula alrededor de esa potencia inicial, y



NICOLÁS RAURICH

TERRUÑOS, MONGAT

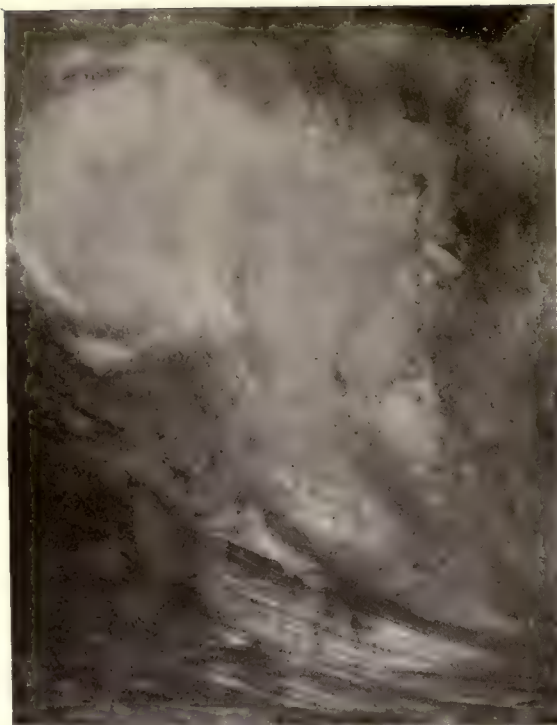
una vez dado el empuje primario, sólo la gloria espera al extremo del camino, con las manos llenas del reposo de la muerte; el único reposo de la vida, donde la juventud se hace ejemplo y la inquietud se hace ley.

Desde ese instante de un interés preferentísimo en la obra de Raurich, en que el artista deja sus escenas compuestas para andar con la vida y entregarse a su variación constante, su producción, con más o menos de aquellos valores aprendidos, con fortunas accidentales más o menos marcadas, tiene ese empuje juvenil de la sed de un más allá. Desde sus jardines primeros, notas de sol de tarde besadas aún por las auras melancólicas de sus principios, a las agudeces luminosas de sus últimos tiempos, abundantes de fuerza y de color, pasando por el cielo profundamente poético de sus nocturnos y por sus demasiado compuestos escenarios montañeses. Raurich vive, palpita agitadamente, pone en uso todas las técnicas, acumula la

pasta para lograr los efectos propuestos, lucha con la materia tenaz y duramente, resuelve los problemas de la luz, se infiltra hasta las profundidades esenciales de las cosas, y esta lucha la sostiene día tras día, siempre nueva ante la novedad del espectáculo, siempre joven al lado de la nueva emoción recibida.

En esa constante exaltación las cosas toman su elocuencia, hablan de su vida, nos revelan su esencia. Esta es la fuerza del Arte, la esencia viva de las cosas, viva porque se humaniza vaciándose en el alma del artista. Por esa ley su «Mar Llatina» canta la inquietud eterna de las olas, la magestad de las peñas doradas, donde la espuma teje la gracia de sus guirnaldas vaporosas, donde la barca lejana nos cuenta su historia humilde, y la casa blanca y sencilla canta por la sola virtud de su presencia su sinfonía doméstica. Por esa ley hablan su «Terruños de Mongat», pedazo magistral de pintura constructora, de la ley de la tierra, como sus apoteósicos

valles pirenaicos rezan el misterio profundo de la montaña, con sus sublimidades salvajes y sus legendarias penumbras cortadas por la luz inesperada del sol que llega a ellas por entre los dientes agudos de la sierra, como sus tenues nocturnos y sus crepúsculos dulcísimos cantan la noche azul, en el misterio de la cual las cosas viven su presencia sublimada, como espectros de su mismo ideal. ¿A qué detallar cuadros, tela por tela, juzgando sobre los valores incidentales que cada uno pueda ofrecer nos? Las reproducciones que acompañan ese intento de estudio de la personalidad de Raurich, mejor que nosotros cumplirán lo que la pluma no podría cumplir. Conocéis de su autor la fuerza nativa, la potencia de su espíritu, conocéis su sentimiento de las cosas, es decir, las cualidades de las



N. RAURICH

BORRASCA



N. RAURICH

NOVIEMBRE

cosas ante las cuales su alma especialmente se conmueve, conocéis su técnica costosa, dura, donde la materia se acumula en grumos, se dilata en vírgulas, se ordena no según un principio apriorístico, sino obedeciendo a las ansias de expresión perentorias. ¿Qué podéis pues conocer mejor que sus obras mismas hasta allí donde pueden llegar los modernísimos procedimientos de la reproducción gráfica? En ellas es donde encontraréis la emoción pura de lo vivo, la elocuencia exaltada de lo palpitante, la lirificación y la humanización de la realidad que es el Arte.

* *

Pero, veamos de situar esta obra al conocimiento exacto de la cual procuramos llegar dentro las corrientes estéticas que han cruzado y cruzan sobre nuestra tierra. Porque dentro de aque-



FRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



BARCELONA, POR NICOLÁS RAURICH

lla liberación de Raurich de los principios académicos había escondido un eco de la palpitación de los tiempos que mueve a los hombres con una misteriosa unidad, uniendo todas esas progresiones individuales que la inquietud empuja, dentro la esfera de una inquietud más extensa, dentro un ritmo de progresión más general en que se mueve el pensamiento humano.

Era aquel momento en que después del triunfo definitivo de la pintura de la luz en Francia, en que Manet y sus discípulos acababan de subir el calvario y eran admitidos en los Salones oficiales, llegaban aquí lejanos, retardados,



N. RAURICH

LUNA LLENA

como en una provincia alejada de los grandes centros espirituales, las primeras voces de aquel resurgimiento del color, de aquella afirmación de la verdad de la luz.

Nuestros pintores, los pintores catalanes que de cuando en cuando acudían al Salón de París, para buscar la sanción universal de sus pinturas, diéronse bien presto cuenta de que sus telas, hijas de una tierra de luz como la nuestra, eran oscuras y sombrías al lado de las de aquellas gentes hijas de tierras más grises. El secreto estaba en la verdad de la luz, y al darse cuenta de la falsedad académica, todos los principios rodaron por el suelo como un castillo



NICOLÁS RAURICH

COSTAS DE PINEDA



NICOLÁS RAURICH

CALELLA

de naipes, y al período metódico de los paisajistas neoclásicos que aún perduraba, sucedió el período del amarillo, en el cual contrastaba la inconsistencia gris de las telas antiguas con una total invasión de cadmiums violentos, revolucionarios, llenos de ansias inexplicadas, pero no menos inconsistentes. Faltaba la deposición de toda violencia, la

creación no promovida por una contraposición, sino hija del amor y del estudio, y al lado de Joaquín Mir, que con la intuición del genio aprovechó de los descubrimientos luministas, guiando a toda una juventud ansiosa, apareció Raurich, que en comparación con las fugacidades de nuestro genial paisajista, nos ofrece un caso de esfuerzo te-



NICOLÁS RAURICH

UN RINCÓN DE SAN CUGAT DEL VALLÉS



NICOLÁS RAURICH

LA NOCHE. ARGENTONA

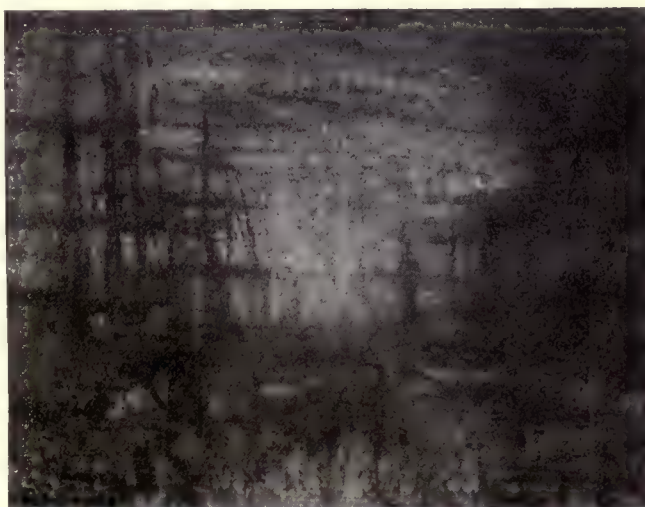
naz, de vigorosidad insistente, de laboriosidad meritísima, no hacia la copia de los cuadros impresionistas franceses, sino hacia la solución de los problemas que planteaba nuestra luz, nuestro espectáculo, que era aquel ante el cual el alma del pintor se conmovía.

Y en esa determinante de la labor de Raurich, una vez más demuéstrase la fuerza poderosa de su personalidad. Porque si de en-

tre aquella juventud luminista muchos descollaron en el momento tumultuoso de las estridencias, sólo los fuertes, aquellos a quienes

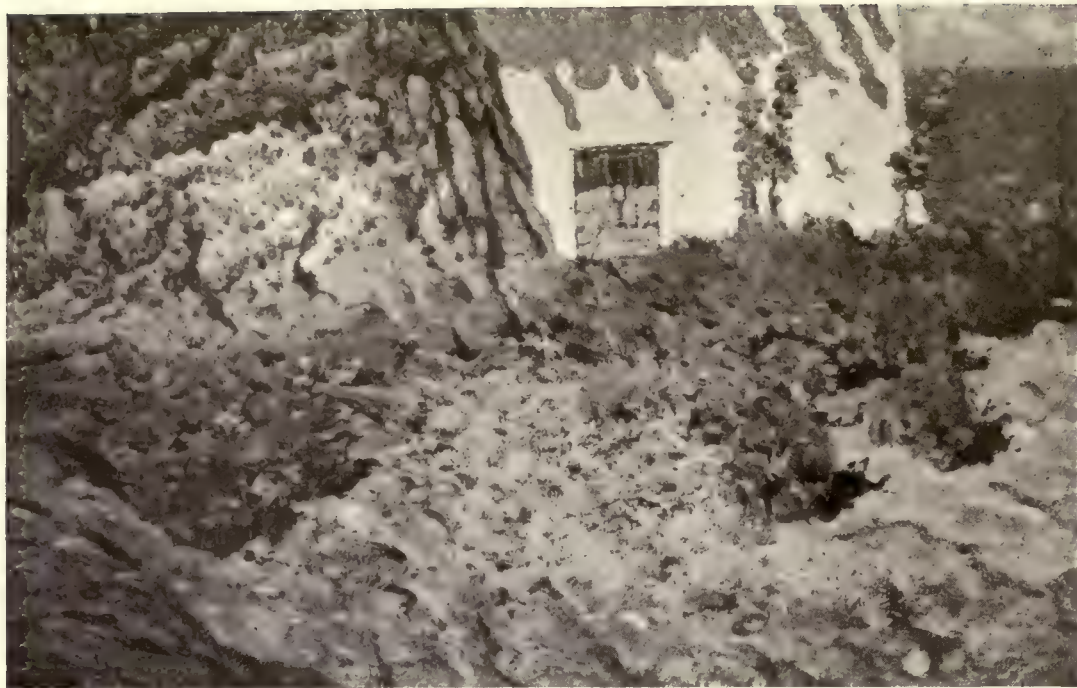
podríamos nombrar valores reales, quedaron como reveladores de una creación, como artistas verdaderos.

Y es porque la revolución aceptaba, no el arte revolucionario, sino la innovación simplemente, y de entre los que en el movimiento tomaron parte,



N. RAURICH

CREPÚSCULO

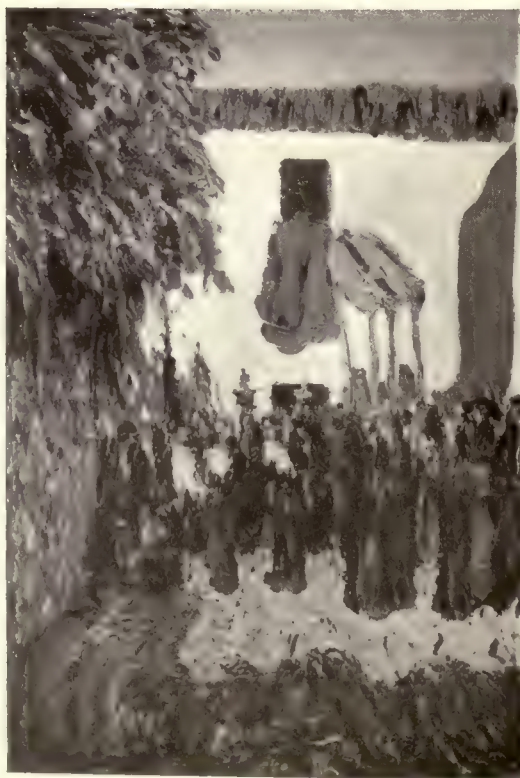


NICOLÁS RAURICH

UN RINCÓN DE PINEDA

debían de separarse forzosamente aquellos que copiaban lo francés, introduciendo aquí su gusto, pero sin poner nada de su parte, de aquellos que aplicaban el descubrimiento de los luministas franceses a los problemas de la luz que la realidad ante la cual vibraban les ofrecía.

De estos últimos fué nuestro Raurich. Con esa tenacidad inquebrantable que se distingue a través de todas sus obras, resuelve la cuestión, su cuestión, la de su arte; y dotado de una potencia de colorista como pocos la po-



NICOLÁS RAURICH

PROCESIÓN. SAN POL DE MAR

seen, descuella con el oro de sus telas radiantes, al lado de las cuales el tramposo amarillo importado pierde todos sus prestigios accidentales. Por eso, a sus triunfos logrados por las viejas composiciones teatrales, une los triunfos que alcanza con sus obras modernas. Sus lauros nacionales trascienden más allá de las fronteras de su patria. Sus valles pirenaicos y sus visiones mediterráneas, sus nocturnos profundos y sus áureas visiones de la tierra, merecen en París, en Viena, en Niza, en

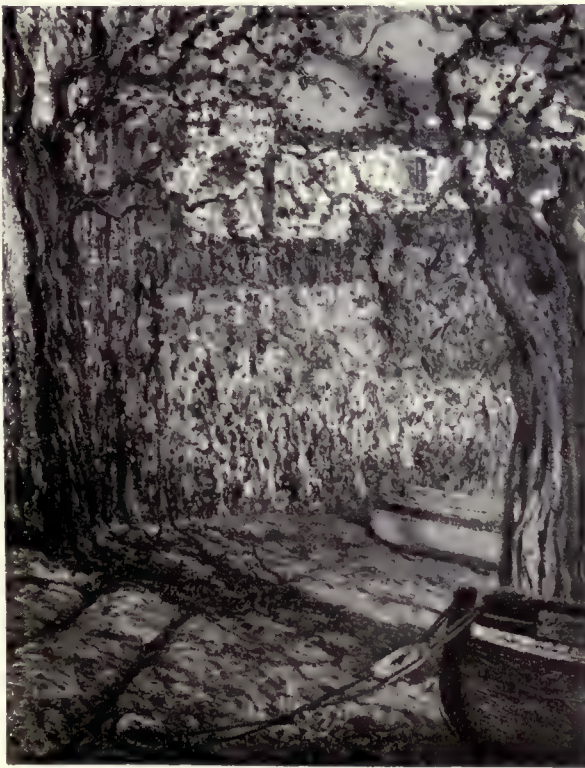


NICOLÁS RAURICH

SOL DE TARDE. PINEDA

Karlsruhe, en Pau, Havre, México, Londres, Roma, Venecia, Atenas, etc., la sanción de los jurados internacionales, y la Sociedad de Artistas Griegos lo nombra socio de honor, a la par que el Gobierno de su país le concede el título de Caballero de la Orden de Carlos III y el de Comendador de la de Alfonso XII.

Pero el peso de estas medallas no logra vencer su aguda inquietud. La palpitación de su alma no se atur-



NICOLÁS RAURICH

SOL PONIENTE. SAN POL DE MAR

de ante la sanción universal. Su deseo del más allá, su paralelo andar con la vida movible y variante, no le da tiempo para dormir sobre sus lauros, y olvida el fátuo esplendor de esas recompensas, buscando nuevas actividades en su rincón preferido de San Pol de Mar, donde la vida pacífica de un pueblecito marinero desarróllase ante sus ojos ávidos de emoción, con todos los prestigios armoniosos de la simplicidad latina.



UN RINCÓN DE CASTELLTERSOL,
POR NICOLÁS RAURICH





BARCAS DEL BOU. SAN POL
DE MAR, por NICOLÁS RAURICH



NICOLÁS RAURICH

OCASO DE OTOÑO. SARRIÁ

Su ciclo de pinturas «Visions Mediterráneas», lo último que salió de su paleta potente, atestigua una vez más esa juventud de que hablamos. Allí ante la magnificencia del mar azul y la guirnalda dulce de la ondulada costa, ante la tierra roja que siente el calor del desposorio con el mar inquieto, ferviente, incansable, Raurich descubre las gracias de su adorada Patria, y con emoción sincera, con entusiasmo creciente, canta el poema de nuestro levante, con sus pacíficas

barcas y sus velas blancas, y sus casas humildes, y sus huertos floridos llenos de íntimas delicias para un pincel heroico.

Heroico pincel en efecto, el que ha resuelto la magnífica y agudísima visión de su «Corral» que aquí reproducimos. Hé aquí

un trozo comparable a las fuertes luminosidades que logró Fortuny, hé aquí un tema pictórico con fuerza clásica, en el cual vemos establecidos aquellos contactos con las obras maestras del color. Al lado de él



NICOLÁS RAURICH

CAMPO DE PINEDA



NICOLÁS RAURICH

PAVOS. SAN POL DE MAR

su «Professó», nota brevísima pero de una dificultad pasmosa, sería suficiente para hacer la gloria del colorismo poderoso de Nicolás Raurich, si no cantara su «Mar Llatina» bordada de espumas, y en las paredes de la Galería del coleccionista barcelonés D. Luis Plandiura, — gracias al cual podemos dar fielmente la reproducción de algunas de sus más señaladas pinturas. — no hubiera otras telas no menos elocuentes que no contaran esa fuerza robusta que es su mejor gloria.

Es justamente por la labor digna de todo encomio de este coleccionista, cuyo nombre

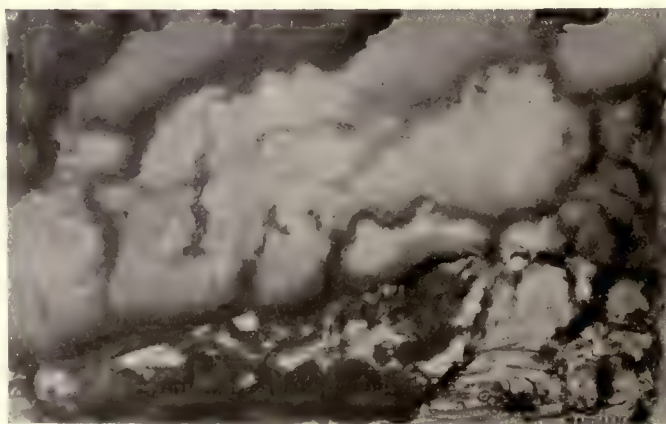
debe unirse a la breve pero sustanciosa historia del renacimiento pictórico catalán, que podemos ver reunidas las más notables pinturas del último período de Raurich, el hombre sensible y el técnico poderoso. Sus obras son como una estela de luz por donde vemos pasar su alma de visionario de nuestra realidad dorada: los grumos coloridos de sus telas, como el baluceo informe que aspira a la elocuencia, que logra la elocuencia gloriosa. A su espíritu y a sus manos Cataluña debe las mejoras estrofas del himno de su luz mediterránea y una de sus riquezas espiri-



NICOLÁS RAURICH

ENTRE DOS LUCES

tuales más estimables. Raurich, al lado de los modernísimos pintores que buscan la esencia limpia de las cosas y los principios puros de nuestra latinidad, un romántico; pero Raurich es una fuerza, un valor hu-



NICOLÁS RAURICH

PUIG DE ROSANAS

mano. Su pintura no es la pintura de la inteligencia, el fruto puro de la razón acusada, hecha arte por tal acusación, sino un objeto

de conmoción de la sensibilidad; pero una **conmoción** donde sentimos lo mejor de nosotros mismos levantarse para mostrarnos la razón de nuestra ley. Tales Raurich en su propio valor y dentro de los valores de la pintura catalana. Sus obras dirán aquello que nosotros no podríamos decir.

JOAQUÍN FOLCH Y TORRES.



(A) MUSEO DE BARCELONA

ARQUETA AMATORIA (ANVERSO)

UNA ANTIGUA PRODUCCIÓN CATALANA

AL DR. BURKHARD MIER, CREFELD.

ME pide usted, en atenta carta, lo que sé acerca de unos antiguos cofrecillos, de producción catalana, hechos de madera cubierta de delgada plancha de cobre estampado o repujado a molde. Contestando a la pregunta que me hace el honor de dirigirme, he de dar por sentado que no podré, cual fuera mi deseo, satisfacer su curiosidad presentándole una serie de documentos literarios y gráficos que ofrezcan una completa disertación respecto de la materia que parece haber despertado su curiosidad en alto grado. Pero deseando corresponder a la distinción que supone su consulta, trataré de señalar lo que se me antoja puede serle de interés, en lo cual pondré mi buena voluntad.

Es muy antiguo el empleo de una plancha de metal delgada para cubrir superficies de materia basta, sobre todo madera, dándole un aspecto más rico y decorativo. No estimo pertinente, con este motivo, sacar a colación objetos que figuran en Museos y colecciones

particulares; objetos demostrativos de que ya en los siglos X y XI eran ya cosa corriente objetos chapeados de plata u oro imitando delicado trabajo al cincel, con bajos relieves puramente ornamentales o historiados. Estos relieves no se lograban con matriz y a presión única o estampados, sino mediante repujado producido a golpes y con pequeños cinceles.

Puedo citar un texto en que se demuestra que el chapeado, más o menos rico, se hacía por aquel entonces en Cataluña. Al morir en 1110 un sacrista de nuestra Catedral, llamado Ricardo, hizo un legado al altar de San Pedro, para cubrir la cruz mayor de la iglesia vicense: *ad cooperiendam crucem maiorem tantum argenti unde fieri cooperta usque ad finem, prout inceptum est.* (Villanueva: «Viaje literario», volum. VI, apéndice VI).

Ese linaje de plancha de metal rico se emplearía mucho en arquetas relicarios. El anticuario de Munich Julio Böhler hace llegar a mi poder dos fotografías de una



(B)

ARQUETA DE LA COLECCIÓN JULIO BOHLER, DE MUNICH

lipsanoteca chapeada de plata atribuida al arte catalán; creo que por ser de una labor que consta que hacíase en Cataluña después de la época en que fué construida la arqueta. Tiene la forma tumbal, estando por defuera cubierta de fina plancha de plata repujada en la que se representa el martirio de un Santo condenado a morir hecho a pedazos antes de ser decapitado. El relicario, según parece, sirvió para guardar la mano de San Martín; pero los relieves y leyendas aluden a la muerte de San Adrián, el mártir de Nicomedia a quien le fueron cercenados los pies y una mano antes del triunfo postrero con la decapitación.

En los relieves, se representa, a lo que parece, el juicio del cristiano y las etapas de su pasión con la valentía y fe ardiente de Natalia, esposa de Adriano, su suplicio final y la traslación de las reliquias a Constantinopla. Leo en las fotografías.... MARTIRIS EXIMII SACRVM (B) y... ADRIAN... QVI MARTIR FACTVS SPREVIT EVM... (c).

Puede atribuirse esta interesante cajita al siglo XII.

En Cataluña poseemos objetos de plancha de plata repujada muy característicos. Citaré, de entre los más conocidos, la interesantísima cruz de Riells del Fay, atribuida al siglo XIII, la cual tiene en un lado a Cristo con las figuras del Angel, la Virgen, San Juan y el hombre redimido (D) y en el otro el *Agnus Dei* y los símbolos de los Evangelistas (E).

Posteriores son los objetos, ya decididamente estampados con moldes que repiten determinados motivos ornamentales. En el altar mayor de la catedral de Gerona existen unas aplicaciones figurando unos cuadrifolios donde se ven escenas de caza o sea perros persiguiendo jabalíes, ciervos y liebres. Estas hojas de plata han de corresponder a la primera mitad del siglo XIV, esto es, a cuando fué labrada aquella parte del retablo.

Debe notarse el hecho de que el molde que sirvió para estas planchas de plata, fué aprovechado para estampar obras de cobre



(c)

ARQUETA DE LA COLECCIÓN JULIO BOHLER, DE MUNICH

que figuraron en una cruz de la misma catedral, que años atrás fué encontrada al hacerse excavaciones al pie de la escalinata que precede a la fachada de la gran iglesia gerundense. Hoy los fragmentos de dicha cruz figuran en el Museo Provincial de Gerona.

En la cruz de Vilabertrán hay también planchas estampadas, que se repiten en una de las arquetas existentes a los lados del altar mayor de la catedral gerundense, obra de marfil quizá primitivamente arábica (F), ya que son características del arte musulmán los pernos de los ángulos, muy parecidos a los que presenta una arqueta hispano-arábica de marfil policromado que ostenta como motivos preeminentes los escudos de Aragón y Sicilia. La de Gerona debió estar pintada en un principio; mas, al desaparecer el color, se la quiso decorar con planchas de plata estampadas reproduciendo el motivo que campea en la citada cruz de Vilabertrán y las columnas de baldaquino de la Seo gerundense. Se trata de un motivo que seguramente salió

en el siglo XIV de algún taller de orfebre, de Gerona. Otras obras de platería estampada cabría aún citar. Indicaré solamente la existencia de una cruz procesional en San Juan de las Abadesas y, en el Museo episcopal de Vich, otra cubierta de hoja de plata dorada, ambas del siglo XIV.

* *

Todo eso únicamente ha de ser invocado como antecedente para estudiar la cuestión que origina estas líneas, o sea el estudio de las arquetas de plancha de cobre estampadas. Hemos de admitir tales objetos como producidos con el deseo de poder ofrecerlos a precio más bajo del que costaban los que eran de oro o plata dorada. La hoja de cobre o latón quería mostrar, con menos coste, la brillantez del oro.

De estas arquetas posee el Museo episcopal de Vich una muy gentil, que tiene todo el aire de haber servido de *pyxis* eucarístico. En unos medallones de la tapa se repite el Bautismo del Salvador y unos bustos de án-



(D) CRUZ DE RIELLS DEL FAY (ANVERSO)

geles, de abizantinada disposición, viéndose en el cuerpo de la caja un elegante friso decorativo de carácter algo difícil de equiparar entre los típicamente góticos (G) y del siglo XIV, al que representa pertenecer este pequeño mueble o vaso litúrgico.

No tienen tan alto destino muchas cajitas de labor idéntica. Entre todos los modelos mencionables citaré en primer término uno donde se ven escenas amatorio-caballerescas, tales como la dama que hace entrega de una corona de flores a su enamorado y aquella en que arma de arco y yelmo al galán arrodillado, a quien corresponden las palabras inscritas en una faja horizontal: AMOR : MERCE : SIVS : PLAV, con las cuales el caballero pide amores a la doncella. (H).

Varias son las cajitas que ostentan ese motivo y leyenda. El Museo de Vich posee un hermoso ejemplar (véase la reproducción), idéntico al que se guarda en la iglesia de Musset, en el Rosellón, a uno que en 1908

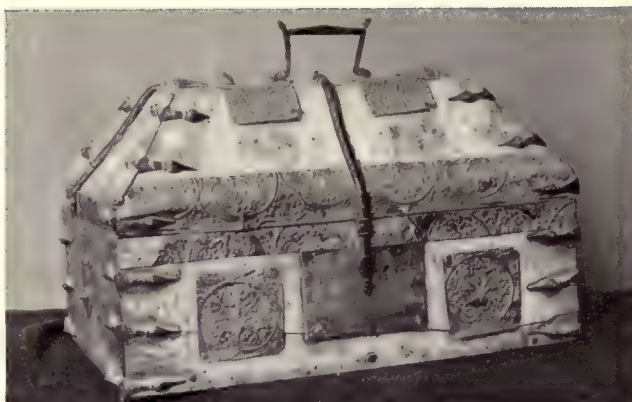
figuró en la Exposición de *El Rat Penat* de Valencia (núm. 156), perteneciente a don Francisco Merle y Morant y a otro que existe en el Museo de Münster. El coleccionista barcelonés don Francisco Miquel y Badía poseía un ejemplar de dimensiones excepcionales, con seis compartimentos en el frente, repitiendo los tres que ordinariamente figuran en las arquetas, pudiendo verse reproducido en el álbum de su colección editado por la Sociedad Arqueológica de Barcelona (lámina 6.)

Otra arqueta del Museo de Barcelona (A) trae estampados cinco moldes formando serie. En todos aparece, bajo un arco trilobado, un hombre abriendo la boca y descuartizando a un león; un soldado a pie venciendo con la espada a una fiera; un jinete derribando con su lanza un dragón; un caballero cazador llevando su halcón y finalmente una dama deteniendo una suerte de grifo. La leyenda semeja que diga: PER : AMOR : DE : MA-



(E) CRUZ DE RIELLS DEL FAY (REVERSO)

DONA : ME : COMBAT : AB :
 AQVESTA : VIBRA. La caja barcelonesa tiene todo el aire de estar hecha con planchas antiguas montadas en un armazón de madera moderna, forrado de brocatel interiormente. Iguales dibujos y leyenda pareceme que hay en un cofrecillo del Museo Jacquemard-André de París. En el ya mencionado Museo de Barcelona se puede contemplar una nueva variante de cofrecillo, con planchas que presentan dos motivos ornamentales



(F) CATEDRAL DE GERONA

ARQUETA DEL ALTAR MAYOR



(G) MUSEO EPISCOPAL DE VICH

ARQUETA EUCHARÍSTICA

dentro de cuadrados dispuestos entre dos sencillas franjas de sencillo motivo cuadriforme. En los cuadrados se ven dos extraños grifos afrontados, dos centauros arqueros luchando, una mujer con un ramo de flores y un galán a sus pies y con el azor en la mano y el caballo del gentil enamorado, otro grifo, una especie de cigüeña y un ciervo corredor (L). El Museo Nacional Germá-

nico, de Nuremberg, es dueño de otra cajita cual la de Barcelona, habiendo publicado una buena fotografía de otro ejemplar el editor fotógrafo Laurent o Lacoste, de Madrid (número 249.)

En la Exposición que en 1908 se efectuó en Valencia, en el local social de *El Rat-Penat*, figuró, con el número 486 del catálogo, otra cajita de madera chapeada de cobre, que, según tradición, fué regalada, conteniendo reliquias, a la iglesia colegiata de Játiva por el Papa



(H) MUSEO EPISCOPAL DE VICH

ARQUETA AMATORIA



(1) COLEGIATA DE JÁTIVA

ARQUETA PARA RELIQUIAS

Alejandro VI. Tal *lipsanoteca* fué exhibida después en la Exposición Regional de 1909 y en la Nacional del año siguiente, con el número 1455. Es muy sencilla, ya que presenta como tema de sus relieves una serpentina o brote de motivo floral estilizado (1), que va repitiendo exactamente sus ondulaciones y hojas.

La catedral de Gerona posee aún otro modelo de cajas *tombades*, llamadas así por tener la forma de sepulcro. Las planchas de cobre ostentan, estampado, un sencillísimo motivo semi-geométrico, que no cabe citar como modelo de elegancia (1).

* *

Hé ahí enumerados los tipos de arquetas chapeadas de cobre estampado que conozco. En su mayoría parecen pertenecer al linaje de pequeños muebles que deberían denominar *cofrecillos* o *arquetas amatorias*, puesto que servían para presente de prometaje o boda, guardando después las joyas, guantes, velos y broches de la mujer casada. Con el tiempo, muchas de esas arquetas, que abun-

daron antiguamente, fueron ofrecidas a la Iglesia, apesar de los motivos historiados y de las leyendas que contenían muchas de ellas, destinándose entonces a guardar las reliquias santas; lo que ha hecho que se conservaran, toda vez que la Iglesia ha sido la que hasta al presente mejor ha conservado las joyas del pasado.

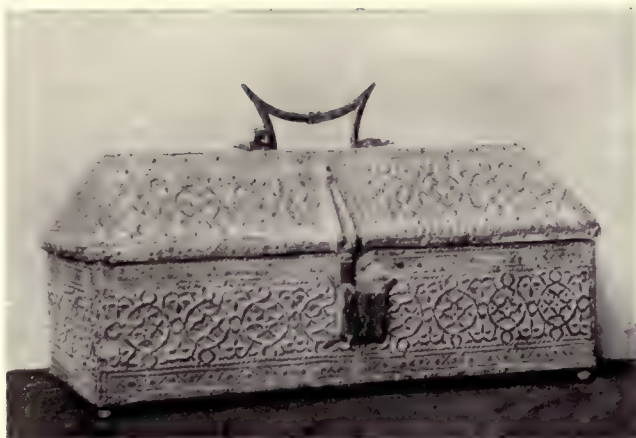
La ornamentación de estas cajitas permite atribuir las a los siglos XIV y XV. Aquellas en que aparecen figuras humanas, a juzgar por la indumentaria, cabe decir que son del 1300 o de principios del siglo XV, siendo posteriores las que presentan motivos puramente ornamentales. No es difícil encontrar parentesco entre todas esas arquetas. Para demostrarlo es suficiente el asa que conservan las primitivas. Las leyendas absolutamente catalanas no dan lugar a dudas respecto a que son de fabricación de nuestra vertiente de los Pirineos: de Cataluña o de Valencia. Eran obras de comercio corriente que tal vez llegarían a ser exportadas.

Antiguos inventarios hablan amenudo de estos viejos joyeros. El inventario de los bie-

nes del rey Martín, hecho en 1410, cita categóricamente dos de ellos. Transcribimos el texto: *Un cofret de fust gornit de figures de aguiles de leuto, ab son pany e clau. Un cofret baix de fust quadrat forrat a part de dins de tela blaua e de fora gornit*

de leuto ab molts baboyns pintats embolits. En 1590 en una visita episcopal de Sant Pere d'Osor, en el obispado de Vich, se menciona: *Item una caixa de fusta en forma de sepulcre y forrada de planxa mostraiada molt vella y foradada en la part de bax, dins la qual foren trovades algunes pedres que les tenen per reliquies y algunes cendres embolicades ab un drap y un retol que diu hic est sanguis christi.*

La misma clase de labor en plancha de cobre, de los objetos citados, la encontramos forrando los ángulos en multitud de otros cofrecillos y cajitas, también amatorios y de fabricación catalana, construídas de madera y cubiertas y decoradas con una capa de yeso, dorado y policromado. He oído



(J) CATEDRAL DE GERONA

ARQUETA PARA RELIQUIAS

decir que las hojas de cobre estampado de una caja del Museo de Zaragoza ostentan la leyenda MERSES, bien catalana. Otras, como las existentes en el Museo de Vich, presentan solamente motivos ornamentales.

* *

Además de la fabricación de arquetas, la plancha de cobre estampada empleóse asimismo en la decoración de cruces parroquiales, cubriendo un

armazón de madera. Queda ya dicho algo referente a la identidad de unas planchas de plata existentes entre los recuadros del rico retablo de la Catedral de Gerona y las que en cobre fueron halladas entre los restos de una cruz procesional que quizás tendría una de sus caras ornada con placas de obra esmaltada de Limoges y otra cubierta con hojas de cobre estampado. La circunstancia de hallarse un mismo motivo ornamental en dos obras y dos metales diversos, parece confirmar lo que hemos dicho acerca de la fabricación catalana y gerundense de dichas



(K) MUSEO EPISCOPAL DE VICH

CRUZ PROCESIONAL

planchas. En el Museo de Barcelona puede verse una cruz procesional, de bárbara factura, ostentando repujado el Crucifijo y el *Agnus Dei* en las dos caras de la misma, terminando los extremos en lises de bárbara factura (LL). Esta cruz no parece ser estampada con moldes completos y dispuestos a dar hecha una de las caras, sino labrada trabajosamente con rudimentarios instrumentos. Quizá pueda atribuirse a fines del siglo XIII o principios del siguiente.

En el Museo Episcopal de Vich existe otra de doble travesaño, que puede ser del siglo XIV, (K) muy interesante. Presenta su superficie decorada de bello motivo ornamental foliado y con medallones circulares en los que pueden reconocerse los símbolos de los Evangelis-



(LL) MUSEO DE BARCELONA. CRUZ PROCESIONAL

tas. El nudo, que semeja un cubo con las puntas cortadas, está igualmente chapeado, pero ostentando motivos ornamentales mucho menos dignos de atención.

No faltan aún otros ejemplares de un solo travesaño y flordelisadas, pertenecientes a época más adelantada y aún al período del Renacimiento, decoradas a lo romano, según frase de la antigua documentación del siglo XVI. El tantas veces citado Museo Episcopal posee un ejemplar de esta última especie, digno de ser estimado como una buena muestra de lo que

por acá sabían realizar nuestros artistas decoradores del mil quinientos. Por lo visto, hasta entonces no se perdieron los productores de planchas de cobre estampado.

JOSÉ GUDIOL, Pbro.



(L) MUSEO DE BARCELONA

ARQUETA AMATORIA (REVERSO)



MONASTERIO DE MUR

VISTA EXTERIOR

UNA IGLESIA ROMÁNICA POLICROMADA

NOTAS PARA EL ESTUDIO DE NUESTRAS PINTURAS MURALES

EL cenobio de Mur era un Monasterio de canónigos regulares de San Agustín. Está situado en la cima de una colina, a tres horas de Tremp. Su fundación, que data del año de 1069, fué debida a los condes de Pallars Raimundo II y su esposa doña Valencia, según los documentos del archivo de la Colegiata, y consagrada por Guillermo, obispo de Urgel, en el propio año de 1069. (1)

El edificio está emplazado dentro de un recinto fortificado, conservando gran parte de la fábrica primitiva. Es una basílica de tres naves, cubierta con bóvedas de cañón seguido semicircular, con arcos torales y sin cimborio. Por su estructura, su aparejo y su decoración exterior en arcuaciones ciegas y

fajas lombardas, puede afirmarse, como fecha cierta de su construcción la de la mencionada consagración. Era aquel momento de la segunda mitad del siglo XI en que se construían con plan análogo la catedral de Roda, en el Ribagorza y la de Orgañá en el alto Urgel cerca del Segre, y que representa la última evolución de la arquitectura antes del Renacimiento de principios del siglo XII. Es la forma basilical con disposiciones más o menos pobres, que se extiende por Cataluña, en ambas vertientes del Pirineo, con planta triabsidal y pilares, de planta cruciforme, dispuesto para sostener los arcos torales.

La construcción del siglo XI ha sufrido modificaciones que profundamente han alterado su aspecto primitivo; la nave lateral izquierda ha sido sustituida por una serie de

(1) Villanueva: Viaje Literario a las Iglesias de España, vol. X, pág. 188 y vol. XII, pág. 73.



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR

DECORACIÓN DE LA BÓVEDA SEMI-ESFÉRICA DEL ÁBSIDE CENTRAL

capillas cubiertas con bóveda de cañón seguido apuntado, perpendiculares a las antiguas naves, y una sacristía cubierta con bóveda gótica ocupa el sitio inmediato a la absidiola hoy desaparecida y que existió, pues el acta de consagración que leyó el P. Villanueva se refiere a una iglesia de tres altares dedicados a Santa María, San Pedro y San Esteban.

La precede un claustro de época más moderna, con capiteles toscamente esculpidos, que por su situación delante de la iglesia constituye un caso único de tal emplazamiento de este elemento en la arquitectura catalana.

Aún subsiste uno de los tres altares de la dedicación. Está arrimado al fondo de la absidiola y es de la forma aún corriente: mesa con losa de piedra sobre un pilar, tal cual está representado en el conocido relieve del claustro de la catedral de Gerona y del cual consérvanse ejemplares en las iglesias de San Clemente y Santa María de Tahull, en el valle de Bohí, y en la de Ovarra en el Ribagorza. Era esta iglesia policromada, conserván-

dose aún casi en su totalidad las pinturas que decoran el ábside principal y pequeños fragmentos en la absidiola, detrás del ara románica. Ningún rastro de pintura se advierte en las paredes de las naves. Esta decoración quedaba concentrada en los ábsides, estando lo restante de las paredes cubierto con un enlucido de cal y blanqueado como han llegado a nuestros días la mayor parte de nuestras iglesias románicas.

El ábside principal está espléndidamente decorado. La composición es la común en las pinturas románicas catalanas: a rás del suelo un zócalo casi destruído y que podría simular unos sillares; después sigue en el fondo de unas arcadas sobre columnas pintadas, escenas de la vida de la Virgen, a la cual está dedicado el altar principal del templo, y en lo alto un friso ornamentado sirviendo de apoyo a los Santos Apóstoles alineados, que forma como un tapiz en todo lo alto de las ventanas, encuadrado arriba por otra faja decorativa; y sobre esto, en la pechina superior, y sobre el fondo estrellado de la aureola,

aparece el Pantocrator con la túnica y manto guarnecido de orlas, en la mano izquierda un libro en el cual campea la leyenda EGO - SVM - VITA - VERITAS - ET - VITA, y con la diestra levantada en actitud de bendecir. Está sentado en un cojín imperial, al igual que en los mosaicos bizantinos y apoya los pies en rico escabel. El nimbo es crucífero y a cada lado cuelgan las dos letras griegas Α y Ω. Rodean la aureola, cubriendo toda la bóveda esférica, las lámparas apocalípticas y las representaciones de los Evangelistas con los cuatro símbolos del tetramorfo.

Este tema capital de la composición es una interpretación tardía y bárbara del gran modelo del arte bizantino, que en la figura abstracta de la Divina Liturgia en el Cristo Pantocrator, concentró el vigor de sus dos fuerzas: la del helenuismo y la del espíritu ascético y abstracto del Oriente.

La distribución de los temas es también reflejo de la ordenación decorativa de las iglesias orientales de los siglos IX, X y XI, de las cuales se adoptan las grandes líneas de composición, los caracteres generales y aún lo más fundamental de los tipos iconográficos, modificando después, con arreglo al sentimiento local, el

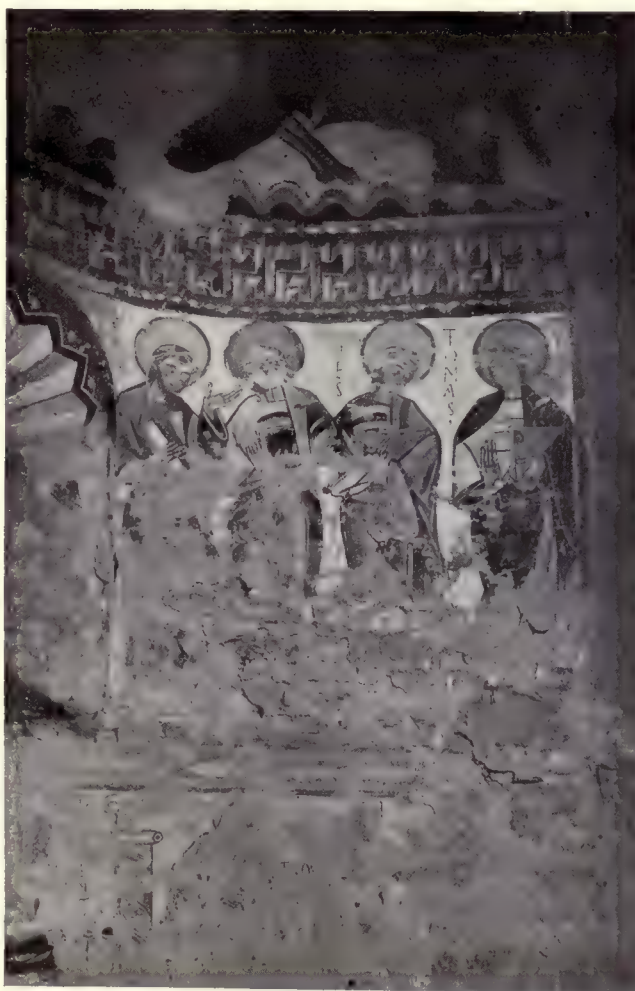
carácter indígena de la decoración forjada por los decoradores de manuscritos en los monasterios benedictinos (2).

Pasemos a indicar los temas decorativos de nuestra pintura. Adviértense entre los temas decorativos geométricos, las grecas formadas por cintas que se repliegan, las formas romboideas colocadas de puntos, el zig-zag y la cinta espiralada; y entre los elementos vegetales, las plantas sinuosas características en la decoración de los antependios y en la primitiva escultura románica. Son los temas tan abundantes en los manuscritos del siglo XI, perfectamente datados, originarios de los escriptuarios de nuestras catedrales y monasterios y que han precedido algunos años a los

temas de la pintura mural y de la escultura.

Con el estudio definitivo de las pinturas de Mur que han decidido emprender la Junta de Museos de Barcelona y el Instituto de Estudios Catalanes, podrán incluirse en el *Corpus* de las pinturas murales catalanas, y comparárselas con las ya estudiadas de tipo semejante, tales como San Miguel de la Seu, Santa María de Aneu, San Pedro de Burgal, Estahón, Ginestarre, Esterri de Aneu, a más

(2) Véase: *La Arquitectura Románica a Catalunya*: José Puig y Cadañalch, A. de Falguera y J. Goday.



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR
FRAGMENTO DE DECORACIÓN DEL ÁBSIDE CENTRAL



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR.
FRAGMENTO DE DECORACIÓN DEL ÁBSIDE CENTRAL



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR.
FRAGMENTO DE DECORACIÓN DEL ÁBSIDE CENTRAL



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR

FRAGMENTO DE LA FAJA INFERIOR DEL ÁBSIDE CENTRAL

de Santa María de Bohí, San Clemente y Santa María de Tahull.

Con el estudio de estas pinturas murales se plantean problemas interesantísimos. ¿De qué artífices se valieron los monjes de nuestros apartados monasterios para la decoración de sus iglesias? y ¿en qué grado hay que valorar la influencia del arte bizantino?

Una primera labor de confrontación con los monumentos de la pintura lombarda de los siglos XI al XIII (3) nos señala una ruta innegable de influencia: las pinturas de las iglesias de S. Vincenzo de Galliano, que pueden datarse dentro del siglo XI, y las de San Fedelino de Novate y las de S. Giorgio de Corno, S. Carlo de Prugiasco, S. Pietro de Civate, obras del siglo XII, ofrecen caracteres de parentesco, casi de identidad, con las pinturas de las iglesias de nuestra alta Cataluña.

Pietro Toesca, que ha estudiado las pinturas y miniaturas lombardas, señala a los

(3) Véase Pietro Toesca: «La Pintura e la Miniatura nella Lombardia». Milano, 1912.

artífices de las grandes abadías de la Italia meridional que tanto florecieron durante los siglos XI y XII y a las que recurrían los monjes benedictinos de los monasterios alpestres de la alta Italia. Era el momento en que toda Italia era abierta al Levante: en la Sicilia; en el extremo inferior de la península señoreaba el arte bizantino, que se difundía a las abadías benedictinas de la Campania, penetrando en la Italia central, preparando la gran renovación de últimos del siglo XII.

En la Italia superior, del siglo XI al XIII, se encuentran pinturas en las cuales la influencia bizantina es evidente: desde Padua y Verona y el Piamonte alpestre hasta el valle de Susa son uniformes los esquemas iconográficos y los modelos estilísticos bizantinos.

La Lombardía, región de tan poderosa actividad, por la exportación de sus arquitectos y escultores, podrá quizás explicarnos el vehículo y la irradiación profunda del arte bizantino en nuestras pinturas catalanas; una paciente labor de confrontación contribuirá a la resolución de este problema.



TRICROMIA, THOMAS-HARCILONA



▣ PINTURA MURAL DE SAN MIGUEL DE LA SEO



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR

FRAGMENTO DE LA FAJA INFERIOR DEL ÁBSIDE CENTRAL

El interés de las pinturas murales catalanas en los aspectos apuntados, es, pues, extraordinario. El índice que de ellas va formando la Junta de Museos de Barcelona, facilitará, en parte, la tarea. Las copias reunidas hasta el presente, son ya en regu-

lar número. Otras vendrán a sumarse a éstas y con todas las que reproduzcan las que aún restan, podremos formar un más completo juicio sobre nuestras pinturas murales románicas.

JOSÉ GODAY.

LA RESIDENCIA DE LOS MONJES DE MONTE ARAGÓN EN HUESCA

MONTE Aragón es hoy no más que el esqueleto inarticulado e incompleto de un grandioso edificio destinado a albergue de canónigos monjes, construido algunos años después del famoso castillo de Loarre, por iniciativa de Sancho Ramírez, según las leyes arquitectónico-militares de los siglos xi y xii.

Tuvo esta fortaleza-monasterio diez torres cuadrangulares de cuarenta varas de altura, que en la actualidad se encuentran muy reducidas; el muro exterior de piedra de sille-

ría, cuyo espesor mide próximamente dos metros y medio, se elevó hasta seis metros: ahora, por inclemencias del tiempo, seméjase a dilatados tapices carcomidos por la polilla; el agua y el aire trazaron dibujos macabros.

No existen ni la torre de armas, ni la central del reloj, ni sus tres claustros con capillas, ni los espléndidos sitiales del coro, ni su gran sacristía. La cripta-panteón está desierta, sólo como recuerdo de lo que fué, quedó olvidada parte de una efigie episcopal yacente: se llevaron los restos del reconquista-

dor de Zaragoza D. Alfonso *El Batallador*, muerto en la memorable acción militar de Fraga, perdiéndose el sarcófago que conocemos por Cardedera, para depositarlos tras lápida moderna, en la románica capilla de San Bartolomé, del claustro de San Pedro *El Viejo*, de Huesca.

Dos incendios, uno acaecido en el año de 1477 y otro en el de 1845, éste, presumiblemente intencionado, destruyeron tan magno monumento cobijador de no pocas preesas arqueológicas: sólo pudo salvarse el retablo de transición, fines del siglo xv, atribuido erróneamente a Damián Forment; que por fin alcanzó sitio seguro, merced a guardadores inteligentes, en el testero de la linda y nueva parroquia del Salvador de la ciudad oscense.

Aquellas ruínas venerables, el retablo bellísimo, y el patio de la residencia de los frailes, situada en la calle de San Lorenzo de la referida población, eran los únicos vestigios hasta nosotros llegados, aparte algunos objetos propios del servicio litúrgico. Todos esos recuerdos, demuestran el poderío de los monjes, la grandiosidad de las obras de aquellos abades mitrados, que bendecían cual obispos, usando báculo y anillo, cuya jurisdicción se extendió a 104 pueblos, y cuya autoridad espiritual no reconocía más jefe que el Pontífice.

* * *

El edificio destinado a residen-

cia monacal de Monte Aragón, en la ciudad oscense, constituía el máximum de importancia en la arquitectura local palaciana, conjuntamente con la Casa Consistorial, uno de los escasos ejemplares que existen en España.

Toda la ostentación se reconcentró en el patio de luces, *atrium* tomado, como todos los del siglo xvi, de la arquitectura romana, que revistieron de galas ornamentales aplicadas, según la fecha, el país y la región. Ya sabemos que dentro del *renacimiento*, en España se desarrollaron dos fases características: la *plateresca* que se labró especialmente durante el segundo tercio de la centuria y la *herrerresca*, *herreriana* o *escurialense* que se derivó del gran monasterio mandado labrar por Felipe II.

El patio de la residencia de Monte Aragón era cuadrado; sostenían la galería superior cuatro columnas con estrias coronadas por labrados capiteles; la galería, en cada uno de

sus frentes, fué rasgada por tres arcos, de radio poco prolongado que descansaban en columnitas dispuestas sobre escultura-
do antepecho.

No llega a la grandiosidad que tenía el del palacio de Zaporta, vulgarmente denominado *Casa de la Infanta*, labrado en 1550 por Tudelilla, que desde Zaragoza fué transportado, por venta, a país extraño, apesar de la disposición excelente para que no saliera de la ciudad in-



RESIDENCIA DE LOS MONJES DE MONTE-ARAGÓN
DETALLE DE LA GALERÍA PRINCIPAL DEL PATIO MONUMENTAL



RESIDENCIA DE LOS MONJES DE MONTE-ARAGÓN

ÁNGULO DE LA GALERÍA SUPERIOR DEL PATIO PLATERESCO

mortal, demostrada en el número 18 de mi revista *España Ilustrada*, del año 1894, por preeminentes políticos, maestros en la Arqueología, y notables artistas y académicos.

En el de Zaragoza, como decorativa, se empleó la figura humana y la fauna, que predominan sobre los motivos ornamentales: en el de Huesca, excepto los bustos de las medallas, lo demás son adornos, guirnaldas, grecas o fajas, inspiradas en la flora.

Tudelilla siempre supo adaptar sus creaciones a la ostentación de los clientes y como estatuario colosal, usó de esta forma, dejando en lugar muy secundario los adornos.

El estilo del patio de Huesca resultaba algo sintético: sus relieves, en general, estaban determinados con poco vigor; la factura era muy sumaria, poco concluída.

De los bustos, el más notable, es el de un

guerrero que cubre su cabeza con un casco o borgoñota.

Por las fotografías, puede observarse que en toda la obra hay alguna tendencia a la sencillez, dentro del gusto *plateresco*.

El antepecho, sin duda alguna, reunía más interés consiguiendo cierta severidad que no llega a la herreriana. En las enjutas de los arcos de la galería, al modelar la ornamentación, un tanto monótona, lo hicieron cual si tallaran en madera, recordando algunos tableros que se encuentran en varias sillerías corales.

Este patio oscense, puede compararse por su tipo, fisonomía, con el del palacio de Pardo, hoy de Bobadilla, de Zaragoza.

¿Quién pudo ser su autor?

De Forment apenas se encuentran detalles que lo recuerden: hay que pensar en

Martín Tudela, y quizá con más seguridad de acierto, en algún discípulo suyo, notable. Ningún otro escultor labró en Aragón portadas, ventanas, patios y escaleras, a la manera plateresca: fué esta especialidad exclusiva del gran escultor y arquitecto nacido en Tarazona.

¿Qué se ha hecho de este bello y notable conjunto de estucos? En su mayor parte se redujeron a yeso, y es sensible tal determinación porque el propietario, de haberlos solicitado oportunamente, gustoso los hubiera cedido, salvándose todo lo interesante.

Las columnas que sostenían la galería del primer piso, reducidos sus fustes en su longitud, se han colocado en la terraza, y el medallón del guerrero, en una de las fachadas del edificio que se levanta en el solar del antiguo; algunos restos, rotos, se llevaron al Museo Provincial.

* *

El Retablo de San Bartolomé y la estatua de San Pedro, de Huesca. Recordarán nuestros lectores que en el número 11 de MVSEVM,

correspondiente al año de 1911, dí cuenta de la venta de un retablo y de una estatua, que se reprodujeron en esta revista, procedentes del templo románico de San Pedro *El Viejo*.

Recordarán, también, que dije que *El Diario de Huesca*, por mi dirigido, inició la protesta secundada por la prensa española y que a ella también se adhirieron el Municipio y, como era consiguiente, la Comisión de Monumentos.

El anticuario Sr. Ruiz, de Madrid, adquirente en segunda venta, de ambas interesantes obras, en vista de la campaña periódica, las puso a disposición del Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y éste prometió que tales objetos volverían al sitio de donde salieron.

Puedo anunciar que ambos, retablo y estatua de piedra, se hallan en el claustro de tan notable monumento nacional. Los plácemes corresponden exclusivamente al Sr. Alba y yo se los otorgo muy efusivos.

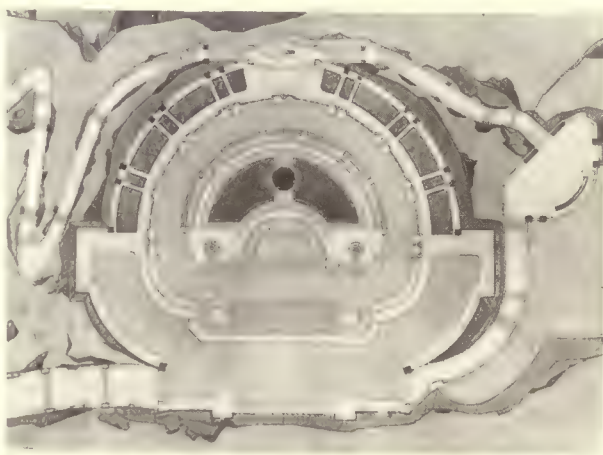
ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.

MONUMENTO - ASILO A S. M. LA REINA DOÑA MARIA CRISTINA

¿QUÉ razón hubo para escoger la isla de Santa Clara como lugar de emplazamiento y no una plaza o paseo, como es costumbre? Confieso, ante todo, que si no me hubiesen dejado desde el primer momento en completa libertad si hubiesen tratado de coartarme con los programas o bases hoy tan de moda; o si hubiesen dispuesto elevar el

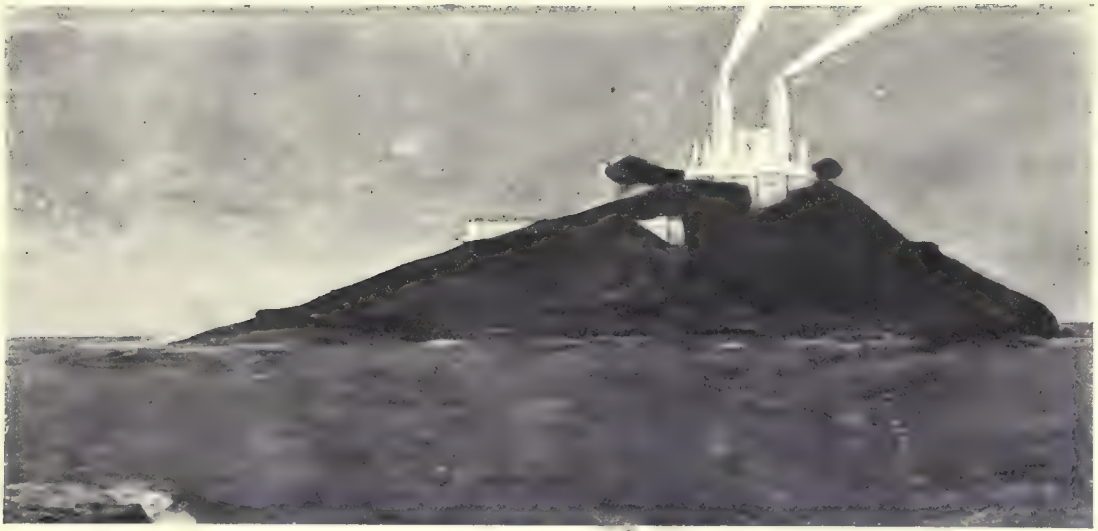
monumento entre las casas de una plaza o calle, con todo el dolor de mi alma y aunque agradeciendo la deferencia, hubiera declinado el inmerecido honor que se me hacía.

Ya en el extranjero comienzan a alzarse contra esa invasión de colocar en cada esquina una estatua o monumento, que siempre es el mismo, el rutinario pedestal con la indispensable esta-



ANASAGASTI

PLANTA PRINCIPAL



ANASAGASTI

EL MONUMENTO Y LA ISLA

que sólo sirven para obstruir y afean el paso.

¿Se quiere poner un monumento a la admiración del mundo? Pues escójase un sitio adecuado, para que desde distintos y variados puntos de vista se le pueda contemplar.

Los alemanes y austriacos así lo han entendido y ahí están, entre otros, los que elevaron al poeta Gerhardus en Budapest, el inaugurado este año a Bismarck en Bamberg, y el de Zehdemck y el de Hamburgo, y el recientísimo de las naciones en Leipzig. Todos ellos están en lo alto, en cerros o colinas de admirables posiciones topográficas. En nuestra patria también hay algunos monumentos de carácter religioso elevados en idénticas disposiciones.

Hubiese sido un desacierto, una falta imperdonable el no caminar por este nuevo sendero en bien del arte, cuando, conforme con las tendencias modernas, van desechándose rutinas que tanto daño causaron.

Tratándose de una población como San Sebastián, que acoge todas las manifestaciones del progreso, que se halla virgen, no explotada por el mal endémico de que hablábamos ¿cómo no elegir la isla de Santa Clara, como el mejor, el sitio más céntrico, al que se dirigen todas las miradas?

Razonado el por qué del sitio del emplazamiento, corresponde ahora describirlo, ex-

poniendo el simbolismo de sus componentes. La exedra, o sea un banco semicircular simboliza el Trono. En su centro, he esbozado una estatua sedente. Yo no creo, sin embargo, necesario en rigor que allí figure la estatua de la Reina ni acaso ninguna otra; porque he proyectado mi obra en sus detalles y en su conjunto de manera que ella se baste para simbolizar a la dama augusta a quien se quiere honrar.

Hoy se emplean estas figuras (cuando se las juzga de necesidad absoluta), en trazas simbólicas, como cuando se eleva un monumento a un poeta, cuya estatua no se emplea y sí, en cambio, el busto o relieves que perpetúen sus creaciones.

El Trono es grande y la exedra alta como a su significación corresponde. Dos grandes torreones que representan a España y a Hansburgo flanquean la exedra.

En la parte posterior del monumento, una terraza anular estará ornamentada por tantos pináculos a manera de obeliscos como los años de regencia de doña María Cristina; años que irán grabados en cada uno de aquéllos.

Completan el monumento las escalinatas, como gradas del Trono, donde campean los escudos de Guipúzcoa y San Sebastián con otros detalles de composición que logran la

armonía del conjunto. La dedicatoria de San Sebastián, también irá grabada en gruesos caracteres y no en el lenguaje corriente, sino en el poético que corresponde a la idea. Las torres tendrán escaleras interiores; y se podrá circular por todo el monumento, que, con las terrazas y escalinatas, ofrecerá los variados panoramas del mar y de la ciudad en su mayor extensión. La terraza que mire al mar, irá sobre el acantilado.

El monumento, sencillo, sin ornamentación, que allí, en plena naturaleza, resultaría tan perjudicial como inútil, tiene en cambio a la vegetación como su principal auxiliadora. Yedra, trepadoras, rosales de cuyo encanto no se podía prescindir en el homenaje a una señora, cubrirán parte de los muros.

Las torres, manchadas de verde, destacarán en el azul del cielo con efectos que no serían fáciles de obtener con los medios de que ordinariamente se sirve la arquitectura. Los árboles, agrupados de modo que abracen la construcción, harán que ésta parezca natural, nacida con la isla. Y una corona de ellos, por el tamaño, la línea y el color formará un marco poético en rededor del monumento.

El monumento debe adaptarse al paisaje, y como éste es tranquilo, sereno, aquél no puede ser pretencioso. Digno, sí, en consonancia con las altas virtudes que siempre caracterizaron a la excelsa señora y con la sencilla parquedad del vasco, que sabe expresar con firmeza de gigante sus íntimos y nobles cariños.

El paisaje requiere una arquitectura poética, melancólica, la más apropiada para con-

seguir lo bello; porque la belleza no se puede obtener en sus mayores grados cuando le falta una nota melancólica.

Nuestra arquitectura es sentimental, sin sujeción a ningún estilo; y para darla algo de carácter local, que es condición indispensable en toda obra arquitectónica, hemos empleado en las torres los voladizos característicos de la arquitectura regional.

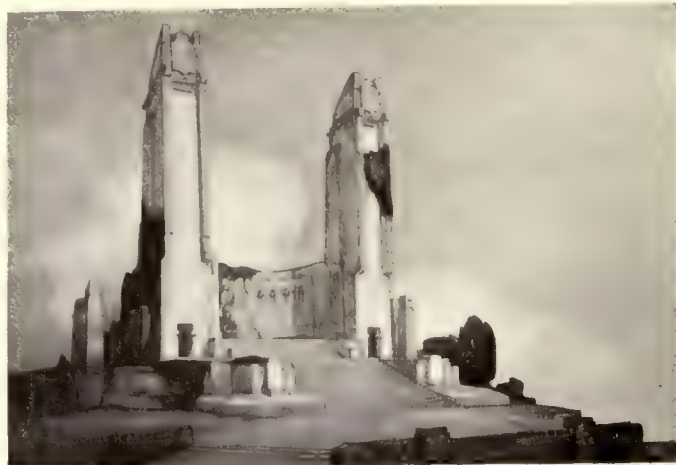
La silueta. Hé aquí la dificultad mayor, el problema más im-

portante que ha de resolver el artista en obras de este género. La silueta la dan siempre el lugar de emplazamiento y la idea dominante; y a estos factores indispensables hay que recurrir si se desea que la obra no desentone, y que sea algo así como una continuación o complemento.

En nuestro caso especial las dificultades crecen aún, por la forma de la isla; pues sabido es que ésta varía de perfil según desde donde se la contemple, adoptando unas veces forma alargada y otras veces la contraria, en la que predomina la altura.

La irregularidad y la posición de la isla por un lado, y por otro la edificación de la ciudad, que se halla en anfiteatro en un enorme cerro al abrigo del monte Urgull, bastan para comprender que desde los distintos puntos de vista que tiene la Concha en su figura de semielipse, variarán las siluetas de Santa Clara.

Tampoco podríamos disponer el monumento para una de las formas determinadas de la isla; porque, como ya queda indicado, desentonaría de las demás. Era, pues, imprescindible una disposición de masas y cuer-



ANASAGASTI

EL MONUMENTO VISTO DE FRENTE

pos que variasen, siempre al unísono con la isla: una arquitectura con vida, con movimiento...

Y únicamente la arquitectura libre, la que sin más reglas que las del sentimiento distribuye las masas y cuerpos, es la capaz de la flexibilidad y adaptación necesarias.

Por eso la hemos adaptado. No pertenece a ningún estilo, sino al concepto que tenemos de la arquitectura encarnando sentimientos e ideas: de la arquitectura en su sentido más lato, como el arte de las formas generales.

En una palabra, la silueta del monumento será clara y definida, para que desde lejos aparezca en toda su integridad. Y sólo nos hemos servido para armonizar el monumento con la isla y para disponer sus elementos, de la teoría de los complementarios plásticos y de la ley de los contrastes, desterrando en absoluto las formas complicadas. Que es lo que se llama la apropiación estética de la topografía.

El volúmen de la isla impone el de la construcción; que no debe ser tan pequeña que se pierda o no luzca, ni tan grande que sobresalga de la isla. La isla tiene unos 45 metros de altura y el monumento tendrá cerca de 28 por 36 y 32 en las dimensiones máximas de la base, sin las terrazas circundantes.

La isla, pues, será respetada en toda su integridad: no pretendemos desfigurarla; no entraremos a saco, *armados de reglas y escuadras muy rectas*, a monotonizar sus admira-

bles y pintorescas irregularidades. Aboliremos en el basamento y fundaciones las formas simétricas, rectas, que no armonizarían.

El color de la piedra adoptada, tampoco desentonará.

Se ha estudiado la iluminación para que el monumento resulte perfectamente visible de noche y cuando así lo exijan las circunstancias: pues teniendo en cuenta las costumbres de la localidad, y que sobre todo en determinadas épocas se considera necesaria la iluminación, se podrán disponer reflectores ocultos delante del monumento a manera de candilejas teatrales y tubos Moore que harán

que la construcción aparezca visible en su totalidad causando un efecto soberbio por su rica gama, destacándose en la oscuridad de la noche, aislado y como suspendido en el cielo. Además, dos potentes reflectores, movibles, iluminarían desde lo alto de las torres, con sus conos de luz potente, la población; que al recibir la irradiación recordará ésta la beneficiosa influencia que irradió del Trono... La iluminación, como se desprende por lo que va expresado, no causará confusión en los navegantes, porque desde el mar se advertirá únicamente

un tenue resplandor. El Asilo ha de ocupar el lado bajo y posterior del monumento, utilizándose el desnivel natural del terreno y procurando que las distintas partes del edificio-asilo guarden la necesaria armonía.

TEODORO DE ANASAGASTI.



ANASAGASTI

PERSPECTIVA DE COSTADO (DETALLE)



TEATRO GRIEGO DE SIRACUSA

ESTAMPA DE FINES DEL SIGLO XVIII

EL TEATRO GRIEGO DE SIRACUSA RESUCITADO

EN estos últimos años Italia ha dado el ejemplo de cuánto ama los propios recuerdos históricos y de cómo sabe guardarlos, resucitarlos para la alegría común. *Tornare all'antico* ha parecido por un momento la frase fatídica llena de promesas. Y el resultado de tal movimiento clásico ha sido y es a cada instante magnífico ejemplo.

Pero ninguna evocación, ningún espectáculo podrá equipararse a la representación clásica que en la luminosa primavera del año 1914 se celebró en el teatro griego de Siracusa.

La Sicilia y especialmente la Sicilia oriental se diría, a través de sus monumentos, de sus templos semidestruidos, la voz más elevada del mundo helénico. El teatro de Siracusa, fué construido según afirma la tradición, por el arquitecto Democopo Myrilla, en época del príncipe Hieron, protector y

mecenas del inmortal Esquilo, por allá en el año de 480 antes de Cristo. Según esto, es uno de los más antiguos teatros del mundo griego, y Diodoro Sículo lo proclamaba uno de los más bellos. Cicerón, más tarde, queriendo expresar toda la admiración que le producía, lo llamó *massimo*.

¿Cuántas monografías existen acerca del teatro de Siracusa? Ciertamente muchas, unas incompletas e imperfectas ante el positivismo científico que atiende a las revelaciones concretas y dignas de fe. Por eso un caballero siracusano, el conde Gargallo, ha ofrecido un premio de cinco mil liras a la Academia de los Linceos, para recompensar la mejor monografía sobre el célebre teatro, sea cualquiera la lengua en que esté escrita.

El teatro de referencia ha corrido varia suerte. Fué imponente liza de los ingenios trágicos que jamás superaron los siglos; des-



SIRACUSA. TEATRO GRIEGO

pués, cuando la decadencia griega, fué abandonado por el gusto pervertido del pueblo. Se destruyó la escena en 1526 y enseguida surgieron en torno suyo innumerables construcciones. En la segunda mitad del siglo XVIII algún benemérito ciudadano empezó a cuidar del teatro.

Pero la parte substancial del trabajo evocador y cronológico, aquella que mira a la escena, deja mucho que desear. Planta y dimensiones no están aún bien se-

ñaladas; por más que han intentado determinarlas arquitectos y arqueólogos de varios países. Precisamente el doctísimo Paolo Orsi, en una publicación de circunstancias, hace votos a fin de que sean demolidos los dos molinos que afean el teatro. A esos votos uno, con toda el alma, el mío, augurándole que el Gobierno italiano comprenderá lo justo de esa necesidad. Este teatro recuerda principalmente el nombre de Esquilo, quien asistió a la representación de su obra *Los Persas* y de la tragedia perdida *Etneas*, escrita por encargo de Hieron. El Comité siracusano, que preside Mario Tommaso Gargallo, entendió que fuera hermoso hacer revivir a Esquilo y ha encargado al traductor Ettore

Romagnoli preparar la tragedia *Agamenón*, que es la primera de la famosa trilogía, la cual se completaba con *Las Coéforas* y *Las Euménides*. La tragedia *Agamenón* se basa

toda en el delito de Clitemnestra, que mata, con su amante Egisto, a su marido cuando regresa de Argos, después de la toma de Troya. La profecía de Cassandra, el asesinato de Clitemnestra, las lamentaciones de los coros, son fragmentos trágicos que no

cabe olvidar y que poseen un poder de prodigio aún sobre los espectadores del siglo XX. La representación dada en Siracusa a mediados de Abril, señala el comienzo de un

renacimiento: el renacimiento del mundo trágico griego en aquella tierra que fué la cuna de los genios más indiscutibles. A ese seguirán otros espectáculos en la próxima primavera, y ellos tendrán sobre nosotros la sacra fascinación de la belleza muerta que

resurge: *multa renascentur quæ jam ucidere*. Este año, todos los pormenores de *Agamenón* han estado vigilados cuidadosamente y con un amor difícil de formarse cargo por quienes no han estado en Siracusa. Las masas corales estuvieron bien organizadas; los frag-



TEATRO DE SIRACUSA

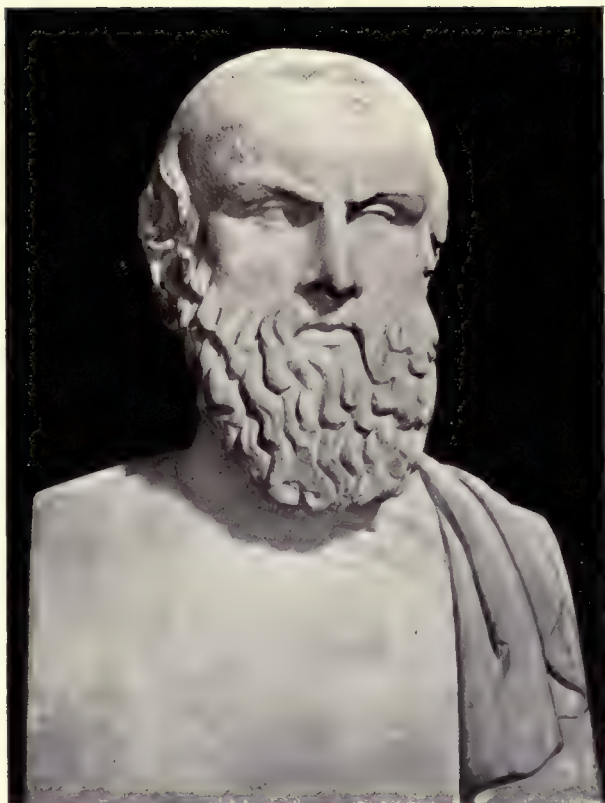
LA CAVÈA



TEATRO DE SIRACUSA

VISTA GENERAL

mentos musicales fueron escogidos, por el mismo traductor Romagnoli, de antiquísimos motivos helénicos, llenos de sugestiva armonía; la escena de la mansión real de Argos fué dibujada por Cambelltti, de la Academia de Roma; y los trajes de los personajes producían la ilusión de la realidad en lo que no era más que ficción. En suma, un conjunto que causó profunda impresión, una de esas impresiones que



MUSEO CAPITOLINO

ESQUILO

nos hacen sentir el placer estético, el goce de la belleza. Los espectadores fueron poseídos de ese particular escalofrío que se siente únicamente en los espectáculos que nos cautivan por entero, que nos elevan por encima de la vulgaridad corriente. De ahí, el deseo de que no quede circunscrita a la celebrada las fiestas en el teatro de Siracusa, que parece conservar todavía el eco de la declamación de los actores griegos.



TEATRO DE SIRACUSA

“EL RETORNO DE AGAMENÓN”



TEATRO DE SIRACUSA

“LA PROFECÍA DE CASANDRA”

El teatro semejaba renacer, surgir elocuente tras la campiña, — lujuriosa de olivos y de cultivos, — del már Jónico, bajo un cielo de claridad melancólica y transparente. Y la puesta de sol, con que fine el espectáculo griego, parecía esta vez una aurora. Que en

realidad lo sea de fiestas de arte como la descrita, es lo que hay que ambicionar. Porque con ellas se rinde culto al espíritu y se tributa una demostración de respeto a los genios que ilustraron la civilización helénica.

FRANCISCO SAPORI.

LA VIDA ARTISTICA

MADRID. — García Carrasco supo encontrarse. Y reconcentrado, replegado su espíritu después de laboriosas excursiones de exploración, advirtió que el ritmo de su corazón era interrumpido por la ansiedad.

Así, un día terminó una obra cualquiera, la mandó a la Exposición bienal del Estado y le otorgaron por ella una primera medalla. Esa obra, como digo, era al azar, una cualquiera de sus labores, y por tanto no una cosa que se hace con prevención, pensando en el Jurado, en la crítica, en los concurrentes peligrosos, con inquietud y codicia. Era, en fin, una arqueta del Renacimiento la elegida por el artista, y la que le ha logrado un

puesto preferente. Pero esto no importa; convengamos en que es relativamente interesante. El interés está en la labor misma, examinémosla, pues. ¿Pertenece su estilo al Renacimiento? Específicamente sí, genéricamente no. «Vivere vis vita posse priore frui». Poder gozar de la vida pasada es vivir dos veces, dice Marcial, y con esto se justifica que Carrasco haya pensado en el Renacimiento como esquema y sin embargo su arqueta no guarde analogía alguna con este estilo.

Ved el plafón frontero. Es un combate de contingentes medioevales. Una multitud de héroes se entrelaza posesa de acometividad y encono. Nueve planos o términos pueden

contarse en este alto relieve, cuyas dimensiones, siendo de unos ocho centímetros escasos de longitud por cinco de altitud, encierran caballos galopantes, yacentes, heridos o desbocados y guerreros en actitudes de fiereza exaltada. Armas, castillos, paisaje y seres, ofrecen un excelente conjunto, compuesto con acierto.

En primer término, vemos un delicioso escorzo de hombre: a su lado un caballo muere. Más allá dos guerreros encuéntranse en un rudo choque, que les hace vacilar, y junto a ellos, caballeros, de noble indumentaria, se juegan la vida entre tajos formidables; las lanzas fulguran; los rostros fulgen un coraje acaso más hiriente que el de los aceros. No sabemos qué escena sea; pero sin querer, por lo épico del asunto y la fuerza emotiva que evoca, hace recordar, sin vacilación, las inolvidables páginas de Guadalete, las hazañas del gran Pelayo o del caudillo singular que Homero hubiese cantado en versos altisonantes y fogosos. Pues bien, tan complicado conjunto está hecho de la

manera más simple y sintética imaginable. Hay figura, así el último caballo de la derecha del plafón frontero, conseguido con unos cuantos golpes. El producto de cinco, o seis o siete huellas del cincel es con frecuencia una cabeza maravillosamente encanjada, expresiva, que vive sin duda por el fuego, por la fe con que la creó el artífice.

Así es la obra en general. Carrasco ha llegado a encontrar este secreto de la simplificación sin que por ello sufra la obra en lo perfecto. Pasma como con esa mínima cantidad de trabajo pueda lograrse una tan intensa sensación de lo que se había pretendido representar.

Ejecutar, es fácil. Crear, difícil.

Ejecución, en los más de los casos, significa rutina, cristalización de ciertas ventajas sorprendidas poco a poco en un método que al hacerse riguroso pierde todo el encanto que pudiera tener en el principio de su perfecta manifestación. Pero la ejecución de este artífice es múltiple, no se ha plasmado en cierta manera, en tal o cual modo



GARCÍA CARRASCO

ARQUETA RENACIMIENTO. (FRENTE)



GARCÍA CARRASCO

ARQUETA RENACIMIENTO. (TAPA)

de hacer, sino que, por el contrario, obedece a un eclecticismo tan amplísimo en recursos que dijérase que sus manos son, más bien que por los ojos, guiadas por el espíritu, ansioso de los horizontes que adivina, más que de aquellos que ya tiene alcanzados.

Dada la preferencia que las gentes sienten por esas obras de platería fabricadas a millares por las máquinas extranjeras, puede preguntarse si son capaces de conseguir algo nada más que parecido a esos caballos galopantes de los costados del arca a que nos referimos: tan altos son sus relieves, tan magníficamente acusadas están sus masas, que ante tal alarde técnico la maldición por el arte

industrial acude a los labios del hombre culto. Por lo expuesto puede concretarse que Valeriano García Carrasco es un artista personal.

* *

José Pérez Sejo, el autor de las esculturas *Aquilés*, *Ensueño* y *Gitana*, es un joven de

cerca de veintiocho años nacido en Barcelona y al cual pensionó el Ayuntamiento de Alcoy cuando sólo contaba 13 años de edad. Esa pensión fué para que estudiara en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, en Madrid, volviendo, una vez aquella terminada, a Alcoy, patria de sus padres. En 1907 se marchó a París y en 1912 alcanzó una de las pensiones que ofreciera



GARCÍA CARRASCO

ARQUETA RENACIMIENTO. (LADO)



GARCÍA CARRASCO

ARQUETA

el Círculo de Bellas Artes, de Madrid. De las cualidades que posee, puede juzgarse por las obras que reproducimos. — J. MARTÍN.

PARÍS. — El movimiento artístico que en París se observa durante los meses de Abril, Mayo y Junio, constituye un período de verdadera fiebre de exhibición, que aumenta anualmente, en proporción considerable. Resulta, pues, tarea ingratisima dar cuenta detenida y especial de millares de obras de todos géneros y escuelas, y más que ingrata, es labor imposible por la extensión enorme que alcanzaría y por la inutilidad de tal estudio crítico. Es fuerza concretar, en información casi estadística, la avalancha de cuadros y esculturas que en noventa días pasan ante los ojos fatigados de los visitantes de exposiciones. Los dos grandes *Salones* forman el eje principal. En el «Gran Palacio», el «Salón de los Artistas Franceses» y el de la «Sociedad Nacional», y, al otro lado del Sena, en los barracones del *Quai d'Orsay*, el «Salón de Artistas Independientes». En cada uno, tres mil obras, por término medio.

Se ha observado que los dos salones oficiales que alberga el «Gran Palacio» tienden a unificarse cada día más. Se fundó

ocurre con el «Salón de los Artistas Independientes» tan normal y gris como los demás; pese a las manifestaciones, cada día más desacreditadas de *cubistas* y *futuristas* , quienes faltos de sinceridad, no logran siquiera los éxitos de risa que en un principio alcanzaron.

De todo ello resulta una gran monotonía, en la cual quedan ahogados todos los esfuerzos, por temor recíproco. En una época como la actual, de crítica despiadada y cruel entre los profesionales, de busca de orientaciones de característica de época, los talentos se desorientan, y el afán de originalidad, combatido por el temor de ponerse en ridículo, mata en flor las personalidades que pudieran surgir. No es este lugar ni ocasión oportunas para insistir en semejante asunto; pero sí es de de-



GARCÍA CARRASCO

FRAGMENTO DE UN TRÍPTICO

la «Sociedad Nacional», como es sabido, con el fin de sustraer a los talentos jóvenes y sanos, de la rutina de los afe-rrados a los moldes trillados, inaccesibles e inexpugnables. La realidad y la misma inercia se apoderaron de la «Sociedad Nacional» para convertir a sus directores en otros intransigentes. Y se fundó el «Salón de Otoño», refugio de las postreras extravagancias, que siguió la senda fatal de sus predecesores. Y lo mismo

sear que, de una vez, y en masa, empiece el período constructivo, que en arte la labor incesante y honrada ha de ser la norma, y no la estéril furia que se cifra sólo en derribar ídolos y destruir reputaciones.

En los «Artistas franceses» el inmenso *parterre* se ofrece lleno de esculturas y monumentos, y más semeja campo-santo vulgar que certamen de Arte. Pocos mármoles o bronce llamados la atención. Boucher expone en materia definitiva sus conocidos *Victor Hugo* y *Fra Angélico*.

En pintura se nota mayor liberalidad en la admisión que otros años; si bien continúa, aunque aminorada, la tendencia de los Rochegrose a los asuntos colosales de *Caidas de Babilonia* y *Entrada de bárbaros en el festín*, de efecto escénico mandado retirar. El género que podríamos llamar de *boudoir* priva aún, y son bastantes las escenas de todos géneros en los cuales, con fines cuyo interés se advierte sin dificultad, sus autores agrupan personalidades conocidas. Henry Martin y Olive mantienen el estandarte de la vieja tradición, conservando color en sus paletas meridionales. Los retratos son legión, en éste como en los demás Salones, y, salvo alguna excepción, la buena voluntad es superior a los aciertos en el género más difi-

cil de la pintura. Entre los españoles ocupan preferente lugar Benedito y Carlos Vázquez. En la «Sociedad Nacional» se nota este año

la falta de gran número de pintores de nota. Rodín expone un fragmento. Muchos siguen el ejemplo y exhiben fragmentos también. José Clará presenta el *Crepúsculo* en mármol de gran tamaño, una cabeza de niño, también de mármol, y una cabeza de mujer de bronce. La opinión y la crítica se han mostrado unánimes en elogiarle.

Entre los pintores: René Menard, Amán Jean en una de sus telas. Guiraud de Scevola y Cottet, con Lucien Simón a la cabeza, entre los franceses; y de los españoles Daniel Vázquez Díaz con su trágica *Muerte del torero*, obra de empeño y facultades, La Gándara, dejando por una vez sus convencionales retratos femeninos, nos presenta un *Don Quijote* que es un lamentable desacierto, sobre todo a los ojos de quienes

fervorosamente aman al héroe de Cervantes.

En el «Salón de los Artistas Independientes», el *clou*, como es natural, lo constituyen los *cubistas*, los *futuristas* y los *órficos*; pero ya dejo dicho de ellos lo que cabe. Lo demás, salvo raras excepciones, es vulgar y adocenado.

El arte decorativo está representado en los certámenes en cantidad también considerable,



J. PÉREZ SEJO

ENSUEÑO

tendiendo su esfuerzo a fijar el *estilo del día*. Si el número de obras de los tres *Salones* es innúmero, no le va en zaga el de las exposiciones particulares que se multiplican de día en día. En la «Galería Haussmann» la «Exposición del Año pictórico» reúne telas del veterano Harpignies, decano de los pintores del mundo entero, Hanicotte, Selmy Manfra Jouve, el pintor de animales en adelante constante, y Mailland entre otros.

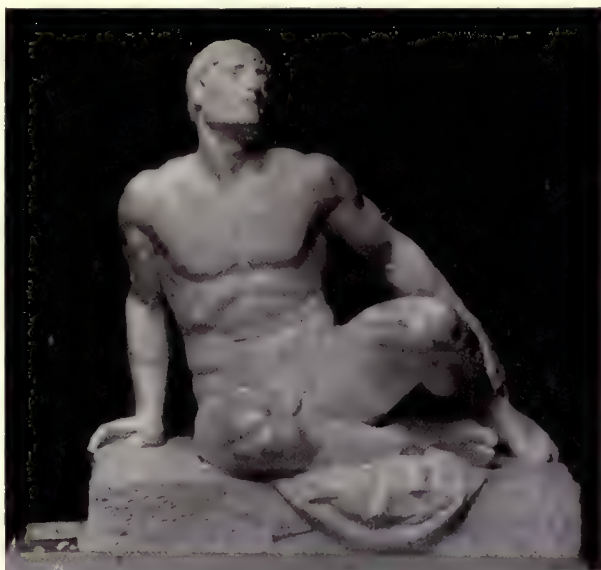
Los abogados, los médicos, los empleados de correos y los bolsistas, todos han tenido su correspondiente Exposición rivalizando con los profesionales y acometiendo con audacia todos los géneros. Matisse expuso cuadros de Marruecos y esculturas en la «Galería Bernheim», haciendo gala de su simplicidad, que confina con la infantil ineptia de *primitivo de nuestro tiempo*, como le llaman sus admiradores. Los de Bonnard han podido apreciar obras decorativas y cuadros en el mismo local de exposiciones. En la «Galería Druet» los principales artistas que han sometido sus obras

a la crítica han sido Camoin Friesz, Gonon, Charmy y los demás que forman el grupo de miembros de la Exposición anual. Eli Nadelman expuso relieves y esculturas de atormentada originalidad, y George Desvallieres

notables composiciones decorativas y retratos de verdadero mérito. Phelan Gibb exhibió en la «Galería Bernheim» obras discutidísimas por su *primitivismo* sincero o fingido.

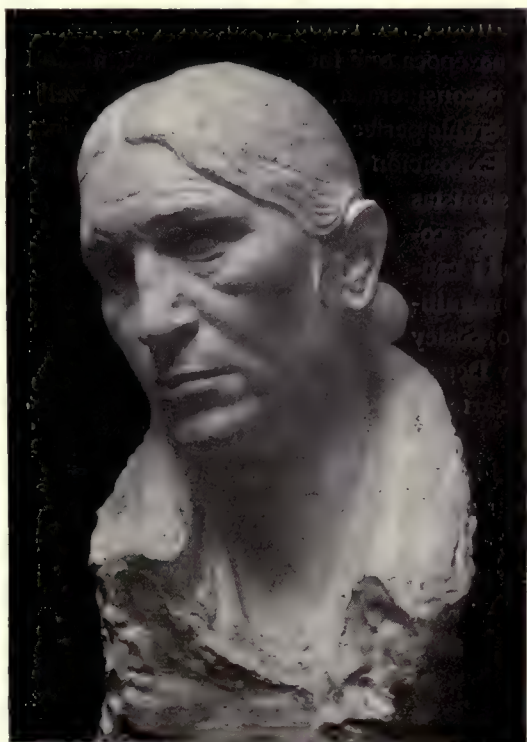
Luis Legrand hizo una notable exposición de obras en «Casa Durand Ruel», y para cerrar la lista, que sería interminable, citaré también la primera

exposición futurista de Boccioni en la «Galería La Boétie». No han sido escasas tampoco las exposiciones retrospectivas. En la «Galería La Boétie» se reunieron buen número de obras del pintor militar Alfonso de Neuville, conocidas en su mayoría, llenas de sentimiento y con dominio de la técnica, sin la frialdad que imprimió a las suyas Detaille, cuyo nombre se va borrando rápidamente desde su fallecimiento. En el «Petit Palais» la exposición de las



J. PÉREZ SEJO

AQUILES



J. PÉREZ SEJO

GITANA



REMBRANDT

BETSABÉ

obras de David y sus discípulos constituyó un acontecimiento de verdadero interés como estudio de época y tendencias de un momento artístico de transición, alejado de nosotros por su frialdad y el seco e inexpresivo culto a la forma. A la vera de las obras más reputadas de David, *La Muerte de Séneca*, *Belisario* y el característico *Marat moribundo*, figuraban obras de sus discípulos, el barón Gerard, Ingrés, Navez, Girodet, el barón Gros, etc., una escuela y una época que fueron, una manera que estuvo considerada, algún tiempo, como de insuperable perfección.

Contrastando con esta Exposición se admiró la de pinturas impresionistas en la «Galería Manzi Joyaut», colección admirable en calidad y cantidad en la que figuraban magníficas telas de Monet, Pissarro, Sisley Toulouse Lautrec, Manet y Degas. Las sensacionales ventas de arte no han faltado tampoco.

En las «Galerías Mangi Joyaut» fueron vendidas por los herederos del gran escultor Carpeaux las obras originales del artista, entre ellas el célebre barro cocido *La Danza*, original del grupo colocado en la fachada del teatro de la Opera, el *Conde Ugolino*, *Dafnis y Cloe* y una colección inestimable de bustos valiosos por su ejecución y

por los personajes que representan. El acontecimiento de más resonancia ha sido la venta de la colección Steengracht, de la Haya, en las «Galerías Georges Petit». En la venta figuraba el célebre cuadro de Rembrandt *Betsabé*, estimado en 800.000 francos por los peritos y que fué adjudicado, después de reñida puja, en un millón a Mr. Duveen, quien pocos días después adquirió en Londres por 1.034.250 francos el retrato de Lady Ana de Pole, de Ronmey, pintado en 1786 y procedente de la colección de Sir Federico Arundell de la Pole.

Alcanzaron precios elevadísimos también cuadros de Terburch, Steen, Backer, Brauwer y otros maestros holandeses. Total: cerca de cuatro millones y medio de francos por las ochenta y siete obras de la venta.

También en la «Galería Petit» fué dispersada la colección Fischhof, donde admirábase obras de Gainsborough, Lancret, Lawrence, Nicolás Muys, Nattier, Pater, Henri Robert y de los maestros holandeses, entre ellos un magnífico Gerard Dow.

La de Marzell de Nemes cierra la lista de ventas sensacionales con la magnífica colección de Grecos en primer término, y obras



A. DECHENAUD

EN EL TALLER



J. A. JOEST

EN EL ASILO DE SAINT OMER

del Veronés, Ticiano, Rembrandt, primitivos italianos y holandeses y la notable colección de obras modernas de Corot, Courbet, Renoir, Gauguin, Cézanne.

Un incidente marcó esta venta. En el catálogo, y sin mención de procedencia, figuraba con el título de *Niños jugando* un cuadro de Goya que resultó haber sido robado del Palacio Real de Madrid, y del que se había notado la desaparición al hacerse el inventario de las obras de arte depositadas en Palacio, después de la revolución de 1869. El cuadro fué pintado por Goya para ser reproducido en tapicería y ahora volverá a Madrid; pues la reclamación del Gobierno español fué justamente atendida y retirado de la venta, ya que en materia de robo en perjuicio de un Estado no es aplicable la prescripción.

Las pequeñas exposiciones de especialidades han sido tantas como los grupos y sociedades que las organizan. Interesantes y documentadas exposiciones de arte persa, japonés y chino en los museos Guimet y de Artes Decorativas. En este, una notable exposición de *Artes de la Mujer* y completando la magnífica exposición de Bagatelle una del

Arte del Jardín, realizando ambas un conjunto de interés grande y de buena orientación hacia el arte decorativo noble y definitivo que se busca. Estas exposiciones de jardines y cuanto a ellos toca se efectuaron con motivo del tercer centenario de Le Nôtre, el famoso arquitecto de jardines de Luis XIV, cuyo monumento se ha inaugurado en esta ocasión en las Tullerías.

Citaré, para terminar, las primeras recompensas del «Salón de Artistas franceses». Las Medallas de Honor han sido concedidas al pintor Adolfo Dechenaud por el cuadro *En el taller*; al escultor Henri Gauquié por la estatua del Mariscal de Villars, a Georges Tonnellier por las estatuillas *Juventud e Inocencia* y al grabador Bouisset.

S. TEIXIDOR.

PRAGA. — Encontramos en esta población el mismo conflicto que en Alemania, aquel que en Munich señalaba en mi crónica anterior. Nueva *secesión* de las *secesiones* que desde hace años vienen manifestándose con el nombre de impresionismo; pero que esta vez se nos aparece con el título

de arte independiente, derivado de los salones de otoño parisinos. Tres etapas de arte lo constituyen, viviendo simultáneamente, entrecruzándose. De una parte, el Rudolphinum, la revista *Dilo* y la llamada tradición académica, porque el más revolucionario llega con el tiempo a ser académico, en relación con los que le suceden; de otro lado, la sociedad *Manes* con la serie de magníficas exposiciones locales y extranjeras, su revista *Volni Smery*, en la cual colabora un crítico como P. X. Salda, los grandes artistas como el retratista Max Swabiusky y Preissles, el de los ensueños decorativos; y, por último, la joven *Skupina*, dirigida sobre todo por el arquitecto Vlashilaf Hofnan (que no hay que confundir con el singular y fascinador pintor polonés Vlaslimil Hofnan) y el decorador Franhisk Kysela, y de la cual la revista *Umelecky' Mesicnik* tiene la misión de escandalizar mensualmente a la burguesía de Praga.

En cuanto al antiguo arte bohemio, no se comenzó hasta hoy a ocuparse en él de una manera sistemática. La *Unizlecka Beseda* ha contribuido con hermosos álbumes a honrar al maestro Peter Brandl (1668-1735), retratista clarividente muy a menudo, a pesar de su

amaneramiento, y pintor de cuadros religiosos que poseyó el sentido del claroscuro. Pero deben citarse especialmente al Dr. Zdenek Wirth y al editor Stene, que se dedican a reunir *Los tesoros del arte antiguo*, de Bohemia, en libros con texto francés, que para muchos constituyen una revelación. No hay

que entender por eso que nada haya subsistido en Bohemia, por más que las guerras y la reacción católica, la guerra de los Treinta años, entre otras causas, hayan producido muchas devastaciones. Estudios como los de M. Asston Doleusky acerca de materias especiales, tales como la historia del grabado en Bohemia, demuestran que en este país el eclipse del arte no fué jamás total, según algunos pretenden.

M. Doleusky nos reclama asimismo la atención con un trabajo sólido y

conciencioso, conforme es corriente en él, consagrado a Vincent Marstadt, quien hacia los años 1820-1830 dibujaba en las calles y los alrededores de Praga, de los cuales ha dejado una colección de dibujos, tanto más importante hoy cuando la demolición de la ciudad vieja y la modernización de la capital checa se han realizado con gran rapidez. El mundo checo ha celebrado con gran bri-



JAN PREISSLES

PRIMAVERA

llantez el sesenta aniversario del dibujante poeta Mikulai Alesn, verdadero bardo y pampletario popular. Porque él es el único de los artistas de Praga verdaderamente típico, de alma checa en sus bellos y nobles aspectos. Su labor es extraordinaria y se consagra a la gran decoración al fresco, a los almanaques, naipes y sellos para reclamo... *De la marque de pain d'épice à l'épopée*. Este podría ser un excelente título para una biografía de ese venerable artista que no pertenece a ninguna escuela ni a ningún partido, sino por entero al arte y a

una nación. El retrato de familia de M. Max Svabiusky es suficiente a demostrar las cualidades de este artista, a quien se cita en primer término cuando se habla del arte checo.

M. Preissles, que es fuerza mencionar seguidamente junto a esotro colega suyo y a su misma altura, acaba de ser nombrado profesor de la Academia de Praga. Con ese nombramiento pueden negársele encargos y aún quitárselos. Esto y aquello fuera un crimen que cometerían el Estado y la ciudad de Praga, que deben darle murallas para decorar.



MAX SVABIUSKY

RETRATO DE FAMILIA

JANKO CADRA.

BIBLIOGRAFIA

La collection Isaac de Camondo au Musée du Louvre, par Gaston Migeon, conservateur au Musée du Louvre, Paul Jamot, Paul Vitry, conservateurs-adjoints et Charles Dreyfus, attaché à la Conservation. — Paris. Gazette des Beaux Arts. 106, Boulevard Saint Germain. Libraire G. Van-Oest et Cie, 63, Boulevard Haussmann. 1914.

El conocido coleccionista de obras de arte, al morir, dejó las que le pertenecían al Museo del Louvre. Noble ejemplo de patriotismo y única manera de que los museos puedan nutrirse conforme reclaman las necesidades del día, en que existe una gran lucha por adquirir cuanto de notable sale al mercado. La acción del Estado, no puede ser siempre tan intensa como muchos desearían. Pues bien, el estudio de cuanto integra la susodicha colección está hecho en las páginas de este volumen, en el cual firmas competentes nos ponen de relieve el mérito de las producciones, de vario linaje, que comprendió el donativo. Así las pinturas y dibujos de los siglos XVIII y XIX son ana-

lizados por Pablo Jamot; las esculturas y los objetos de arte de la Edad Media y el Renacimiento, por Pablo Vitry; los muebles, tapices, faenzas, etc., del siglo XVIII, por Carlos Dreyfus; y las obras de arte del Extremo-Oriente por Gaston Migeon.

Prerrafaelismo y conferencias sobre Arquitectura y Pintura, por John Ruskin. Traducción directa del inglés por E. Morales Veloso.

El conocimiento de las obras de Ruskin en España vino con algún retraso. Ya su labor había producido toda la eficacia que alcanzó en el país del autor y fuera, en otros parajes, era meditada debidamente, cuando empezó a sonar por aquí el nombre del escritor de arte inglés, del verbo de la Cofradía Prerrafaelita. Parte de su producción, de modo fragmentario especialmente, ha sido ya vertida al castellano. A aumentar la propaganda del pensamiento ruskiniano va a contribuir, en adelante, una nueva traducción española, la en que se da a conocer en nuestro idioma lo que escribió el

apóstol de la Belleza sobre el Prerrafaelismo y, además, sus conferencias sobre Arquitectura y Pintura. Esta traducción, muy excelente por cierto, debida a la señorita Morales Veloso, contribuirá a que cundan en nuestro público las doctrinas del crítico que ante las censuras que se dirigían a las primeras pinturas que exhibieron los Hermanos prerrafaelitas salió a la liza a defenderlos, constituyéndose, desde entonces, en el definidor de la nueva escuela. Ciertamente que a él — a su obra *Pintores modernos* — fué dedida la constitución de aquel grupo de artistas — Holman-Hundt, Millais y Rosetti; — quienes hallaron en tales páginas ruskinianas el camino a seguir.

La voz de Ruskin la oímos de nuevo, a través de la versión española, con su encanto seductor.

Jardins de Espanya, por Santiago Rusiñol. — Editor, Antonio López.

Una nueva edición viene a confirmar siempre que aún queda público por gozar de una obra. Indudablemente ésta, donde se reunieron multitud de reproducciones, algunas en tricromía, de Santiago Rusiñol, había de tener muchos admiradores y fácilmente había de agotarse. Con esta edición de ahora viene a ofrecerse ocasión de adquirirla, de poder ir recordando los cuadros en los cuales el artista reflejó la melancolía y el silencio de antiguos jardines que guardan en sus umbrías el eco de muchas cosas extinguidas. El peregrino inquisito cruzó tierras de España para ir fijando en colores sobre la tela los espectáculos de esos lugares pintorescos que él ama con tanta ternura, con devoción de artista. No a todos es dable poseer lienzos del ilustre artista; pero a muchos es asequible una obra como ésta, donde aquellos son reproducidos para que al hacer desfilas las láminas ante la mirada recordemos el placer que nos causaron, las ideas que nos sugirieron. ²²

Excavaciones de Numancia. — Memoria presentada al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por la Comisión Ejecutiva.

Abarca este trabajo multitud de aspectos. Se da cuenta de las presunciones y primeros indicios de que Numancia estuvo en el cerro de la Muela de Garay; se trata, después, de los descubrimientos efectuados por don Eduardo Saavedra y de las primeras excavaciones de carácter oficial, así como de las con posterioridad realizadas por el profesor Schulten en 1905 y desde 1906 a 1912 en que descubrió los campamentos sitiadores de Numancia.

Pasa luego a ocuparse en las que se han efectuado bajo la inspección de la comisión española que preside el ilustre arqueólogo don José Ramón Mélida, describiéndose las ruinas de la inmortal ciudad exhumadas, unas relativas a las calles y

casas ibéricas, otras a las calles y casas romanas.

Y por último se hace una extensa reseña de cuanto de importante se ha reunido en el Museo Numantino, desde antigüedades prehistóricas del período neolítico hasta los objetos romanos.

Aparte de las figuras intercaladas en el texto, integran el volumen multitud de láminas, en fotogravado unas, en fototipia las restantes.

Constituye el aludido trabajo, una labor meritoria, desde el punto de vista científico y patriótico.

Le Musée Jacquemart-André, par George Lafenestre, le comte Durrieu, membres de l'Institut, André Michel, conservateur au Musée du Louvre, et Leon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Decoratifs.

De lo más saliente de cuanto constituye el museo Jacquemart-André, instalado en la morada misma del boulevard Haussmann donde se formó y fué instalada la colección que poseyeron M. Eduardo André y su esposa, se da noticia en esta obra. Esa colección se comenzó hacia el año de 1860 y fué aumentada, después de la muerte de M. Eduardo André, ocurrida en el año de 1891, por su esposa.

Las pinturas del Renacimiento y las modernas, de los siglos XVII al XIX inclusive, de artistas extranjeros, lo propio que las de autores franceses, que forman parte de tal legado, hecho al Instituto de Francia, son estudiadas por Jorge Lafenestre; las pinturas de los Manuscritos, por el conde Pablo Durrieu; la escultura por Andrés Michel; y la tapicería y el mueblaje por León Deshairs.

Abundantes grabados reproducen las obras más notables. Las hay, entre otros, de Pablo Ucello, de Mantegna, de Rembrandt, de Van Dyck, de Ruisdael, de Murillo, de Tiépolo, de Nattier y de Lancret, en cuanto a pintores.

Por lo que se refiere a esculturas, la colección consta de producciones de Donatello, Luca della Robbia, Desiderio de Setignano, Clodión, Lemoyne, Falconet, Pigalle y Houdon.

Jacques Callot, Maître graveur (1593-1635). Suivi d'un catalogue chronologique. Nouvelle édition revue et réduite ornée de 96 estampes et d'un portrait. Par Pierre-Paul Plan. — Bruxelles et Paris. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. Van Oest et Compagnie, éditeurs.

Quien dibujó y fijó en múltiples estampas la efigie de cómicos y pordioseros, de campesinos y soldados, de gentiles hombres y gibosos; quien anotó pintorescas y movidas escenas de la vida bohemia, y puso de manifiesto, valiéndose del buril, las grandes miserias de la guerra, merece en esa obra un serio estudio.

Acompaña a la biografía un catálogo cronológico de las obras de Callot.



EALING

INGLATERRA

LA CIUDAD JARDIN

Si la civilización, como justamente se ha dicho, (1) no es, en efecto, otra cosa que la incorporación progresiva de un ideal social esencialmente *utópico*, y si la Ciudad constituye la última y superior concreción histórica de este ideal, dedúcese evidentemente que todo problema cívico forma parte de un conjunto orgánico indivisible, y que no puede tocarse sin afectar necesariamente a la inmensa complejidad del problema social en toda su extensión.

La Ciudad-taller o almacén, la Ciudad-morada, la Ciudad-monumento, todos estos diversos ideales hallaron profusión de definidores, apóstoles y artífices, sea en la forma de filósofos, juristas, economistas, higienistas, ingenieros, arquitectos, etc., que se han esforzado, cada cual según sus propios conceptos, en meritisimas reformas de índole variada. En ellas, por lo común, separadamente, ha sido vista la contribución sucesiva de la acción individual, de la cooperación y asociación privada

(1) V. Bucke. «History of Civilisation».

y de la administración o asociación pública. Ultimamente, sin embargo, y aunque en forma fragmentaria, ante la insuficiencia práctica de los precedentes ensayos, se ha intentado alguna experiencia de conjunto, donde los diversos aspectos de la cuestión y los diversos métodos hasta aquí empleados se combinan y coadyuvan en fecundo juego para implantar, de una pieza, en su multiforme aspecto, todas las reformas que hasta ahora sólo parcialmente se han ensayado, realizando con ello, en su mayor pureza posible, el total de los postulados que las últimas conclusiones de la ciencia y del arte presentan como el superior ideal cívico moderno. Cierto es que no se trata, hasta el presente, más que de limitados ensayos, cuya importancia material y resultados numéricos quedan muy por debajo de sus ambiciosas miras. Pero es tan grande su trascendencia y significación, que, aunque sólo fuera a título de curiosidad, raro será el lector que en ellos no se interese. Bueno será, por tanto, exponer en una breve



BOURNVILLE

INGLATERRA

síntesis este conjunto de obras y proyectos en los que, cada día con mayor lustre y precisión, se encarna este ideal supremo al que las modernas ciudades en su evolución parecen destinadas a amoldarse.

Nacido orgánicamente como resultado de diversas experiencias parciales anteriores, es la importante característica de este movimiento el constituir la primera tentativa seria para crear ciudades que respondan, en conjunto y bajo todos los aspectos, al complicado concepto orgánico moderno de las mismas. Hasta el día los reformadores se habían preocupado casi exclusivamente en mejorar las condiciones de las ciudades existentes. Ante los grandes obstáculos que a ello se oponen, inutilizando la mayor parte de los esfuerzos en tal sentido dirigidos, poco a poco ha surgido la idea de encauzar y estimular las corrientes descentralizadoras que la excesiva congestión de las presentes ciudades ha iniciado por medio de la creación de núcleos

urbanos adecuados a sus funciones, que, así de nueva planta contruidos, puedan responder a todas aquellas exigencias sociales que los intereses creados en los viejos centros no permiten satisfacer. Dado su carácter esencialmente orgánico, compréndese que este movimiento se presta a ser estudiado desde múltiples aspectos: todos aquellos, justamente, en que debe estudiarse el problema cívico. Cuestión estética, cuestión higiénica, cuestión económica, cuestión educativa, según sea la posición del observador, cada una de ellas tomará sobre las demás capital importancia, y así se explica que unos vean en el movimiento más bien un sistema de urbanización, mientras que otros hallan en él, sobre todo, un método de descentralización ciudadana y reintegración migratoria en el campo, o lo consideran principalmente en el aspecto de la organización del trabajo, o se fijan en sus principios de cooperación integral y socialización de la pro-



BOURNVILLE

INGLATERRA

piEDAD inmueble, etc., etc. Pero, después de lo manifestado, no hay para qué insistir en que la Ciudad Jardín es cada una de estas cosas y todas ellas a la vez, concebidas, planteadas y realizadas con una trabazón y una unidad superior esencialmente orgánicas; siendo éste, precisamente, el carácter que distingue este movimiento de todas las anteriores experiencias. Mas, ya que orgánicamente se ha formado, nada mejor, para explicar la idea que lo inspira, que exponer sucintamente las creaciones típicas de las diversas etapas de su evolución histórica.

BOURNVILLE. — M. George Cadbury (2), fundador, con su difunto hermano, de la gran fábrica de chocolate que lleva su nombre, nació cuáquero y tiene diez hijos, los cuales, en lugar de consagrarse a las ocupaciones habituales de los hijos de padres ricos, aunque

(2) Abel Chevalley, extracto de *Le Temps*, en el que me he permitido enmendar algunas inexactitudes, efecto, en gran parte del tiempo transcurrido.

sean cuáqueros, no hallaron nada más oportuno que asociarse todos a la obra de su padre. Padre e hijos, pues, trabajan juntos con sus obreros, más laboriosos que cualquiera de ellos, y más humildes.

He aquí como nació Bournville, — el hecho culminante y el rasgo característico de la obra que nos ocupa: — Mr. Cadbury tenía una gran hacienda, donde trasladó su fábrica. Separó de ella una gran parte (unas 212 hectáreas, evaluadas en 6.000,000 de pesetas), y las donó a su país, poniéndola en manos de un patronato (3) que lo administra libremente a los fines establecidos en la escritura de la donación; o sea, facilitar a los obreros buenas habitaciones económicas «con jardines y espacios libres para su recreo»,

(3) Esto no fué realmente hasta el año 1900, como resultado de las diversas experiencias que luego se indican, y cuando ya había el mismo Cadbury vendido y dado en arriendo una porción de solares. Sobre todo de 1900 data el principio de su experiencia en gran escala. El traslado de la fábrica fué en 1879, pero la villa, tal como hoy aparece, tuvo sus comienzos en 1895.



BOURNVILLE

INGLATERRA

«asegurándoles algunas ventajas de la vida rural, con oportunidades para la natural y sana ocupación del cultivo de la tierra».

Para evitar la repetición del hacinamiento que se quería remediar, se estableció, y así se ha efectuado, que cada casa tendría un espacioso jardín, que ningún edificio ocuparía más de una cuarta parte del lugar en que se erigía, y que sobre una décima parte de la tierra, además de las calles y jardines, sería reservada para campos de recreo.

La primera intención del fundador fué crear una colonia de propietarios, dando facilidades a los vecinos para la compra de casas y solares. Pero, descontento Cadbury del resultado, y en evitación de que la propiedad así vendida no fuera administrada por los nuevos dueños en armonía con los fines del vendedor, el plan fué abandonado, y ahora, tras varias experiencias, las casas, una vez construidas, son alquiladas o arrendadas con sujeción a oportunas restricciones, e incluyendo los impuestos locales en la cuota del alquiler.

Más de 1000 lindas *villas* han sido así construidas desde la fundación, las cuales, unidas a los establecimientos públicos y benéficos ya

indicados, componen un bello conjunto de edificios con una población de más de 5000 almas. Este agregado rústico-industrial ha devenido últimamente un municipio, con su Concejo formado por los obreros que lo administran, aplicando los fondos necesarios que reciben del patronato a los diferentes servicios comunales.

Por lo dicho puede verse que no se trata de un acto de caridad o filantropía vulgar. Es un desprendimiento hecho por un gran patrón, no en provecho de ningún particular, sino de la comunidad, de *su* comunidad: la constituida por sus trabajadores en especial; pero también en beneficio de la sociedad en general. Así una cláusula de la fundación establece que bajo ningún pretexto será la ciudad reservada a los obreros de la casa, sino abierta a todo el mundo. De hecho, más de la mitad de los habitantes de Bournville no trabajan en la fábrica, sino en Birmingham o en los poblados vecinos, lo cual es una buena confirmación del grande atractivo de la nueva colonia.

Otra cláusula merece ser transcrita textualmente: «La misión del Patronato será completamente insectaria y no política y



BOURNVILLE

INGLATERRA

siempre habrá una rígida exclusión de toda influencia que intente o pueda darle carácter sectario en lo relativo a religión o creencias, o exclusivo en lo referente a política; y será una violación de la voluntad del fundador toda exclusión de la participación en sus beneficios por motivos de fe religiosa o tendencia política». Es uno de los objetos fundamentales del patronato el que las rentas de las casas se fijen de manera que, hecha provisión de los gastos de conservación y reparación, produzcan el cuatro por ciento. La idea originaria de Mr. Cadbury fué demostrar que villas como Bournville podían ser construídas por los municipios dando un interés razonable al capital invertido. En el caso de Bournville la donación del capital no altera el valor de la prueba; sólo significa que, en lugar de tomar un interés legítimo sobre su capital, el fundador lo entrega al patronato para el ulterior desarrollo de la misma villa o para la fundación y desarrollo de otras semejantes, a cuyo objeto está el Patronato facultado para adquirir tierras en cualquier parte de la Gran

Bretaña. Véase con esto como el plan contiene un gérmen de crecimiento continuo, y como que la donación es absoluta y toda la renta es cedida por el fundador, con el tiempo crecerá, admitiendo un casi indefinido aumento de los beneficios de la donación.

PORT SUNLIGHT. — Por extraordinario que esto parezca, no es de ningún modo un hecho único ni aislado. Ejemplos como éste, que también encarnan el espíritu de los tiempos, tienen una fuerza sugestiva incalculable. En Inglaterra solamente, a más de la anterior, para no citar más que las primeras, también han emigrado, estableciéndose en términos y bajo principios análogos, las grandes casas de Lever hermanos (jabonería), Milne y Compañía (construcción de carruajes, Rowntree y Compañía (industria de cacao), etc., etc.

Entre ellas la primera, trasladada a Port Sunlight en 1877 — la gran jabonería de Lever cuyos productos son conocidos por todo el mundo, con sus 3,500 obreros y su espléndida instalación industrial — merece

especial atención por haber también llevado a la perfección el establecimiento de una villa modelo para sus empleados cuyas maravillas rivalizan con las de Bournville, con la circunstancia, digna de nota, de que ningún acto de donación ha mediado aquí para llevarlas a cabo, sino simplemente la exacta y amplia aplicación de un gran principio que, en el fondo, constituye también el fundamento de la experiencia de Bournville. Es aquel principio de la *prosperity-sharing*, que debe justamente su origen y razonada aplicación al honorable director de esta Compañía, — distinguido financiero y a menudo diputado liberal en las Cortes inglesas — aquel fecundo principio en virtud del cual destina el patrón una parte considerable de sus beneficios para proporcionar a sus empleados una positiva *participación en la prosperidad* de la empresa, resultado del esfuerzo colectivo. Así, en el presente caso, en vez de distribuir sumas en dinero, como en el sistema de *participación de beneficios*, o en acciones de la empresa, según el sistema inglés de la *Copartnership*, se creyó hacer mejor obra proveyendo habitaciones mejores que las que de otro modo habría sido posible construir, como también invirtiendo una porción de los beneficios en toda clase de

instituciones para la mejora de las condiciones físicas y morales de los obreros, — sistema éste que justamente estas experiencias prueban que no es obra de caridad, sino estricta economía, justa retribución y saneado negocio.

Dejando aparte, para no repetir hechos análogos, los principios esenciales, así como los particulares referentes a las propias construcciones, en que ambas fundaciones coinciden, conviene observar, como ya se habrá colegido, que Port Sunlight difiere principalmente de Bournville en el plan financiero de la obra. Si en esta villa la empresa se lleva

comercialmente bajo la base de un módico interés, que es lo que asegura la continuidad de la misma, en la empresa de Port Sunlight, que ha costado ya un capital de doce millones y medio de francos, el fundador abandonó su interés de 625.000 francos (al cinco por ciento), fijando los alquileres únicamente a base de los gastos de conservación y reparación. Así se comprende el aspecto monumental que distingue a esta vi-



BOURNVILLE

INGLATERRA

lla, y que, con todo, por efecto del enorme gasto en parques, jardines, caminos, etc., se eleven los alquileres (4) actualmente a un

(4) Estos serían de 10 sh. y 4 d. si se contara el capital al interés indicado.

mínimum de cinco chelines por semana. Puestos a elegir entre ambos métodos, es evidente la superior trascendencia social de Bournville; aunque, por muy honrosa que la superior generosidad de Lever parezca, sería equivocado el suponer que su acto se reduzca a un puro desprendimiento filantrópico.

Este es el carácter de Port Sunlight, cuyo éxito es debido solamente a los constantes esfuerzos y a la íntima cooperación de los dos elementos de la riqueza: Capital y Trabajo. Port Sunlight es una ciudad cooperativa, en cuya prosperidad todos sus miembros trabajan y participan, pero que es gobernada por uno solo. Es una monarquía cooperativa. Quitad el monarca y tendréis todos los elementos de una república cooperativa. Pero el monarca es un buen tirano, y la prueba de un gobierno republicano sería tal vez demasiado prematura en Port Sunlight (5).

Sin embargo, la obra que el padre fué incapaz de emprender, puede ser cumplida por los hijos. Gracias a una vida sana, a una buena instrucción y esmerada educación, podrán ellos obtener la facultad de gobernarse a sí mismos y gobernarse bien. Y estas nuevas condiciones, que han de desarrollar

(5) G.-Benoit Levy, *La Cité Jardin*, París, H. Jouve, 1904.

nuevas facultades, en ningún otro lugar del mundo pueden hallarse reunidas más que en las villas-modelo, primeros esbozos de las futuras Ciudades Jardines, que acabamos de ver.

LA CIUDAD JARDÍN *Letchworth-Garden City*. — Poco costará a quien haya seguido hasta aquí la precedente reseña, comprender que, por interesantes que sean las maravillosas creaciones que hasta ahora nos han ocupado, su importancia sube de punto si se consideran los nuevos y sorprendentes horizontes que ellas abren a los más capitales y palpitantes problemas de la sociología moderna. Si las pequeñas villas jardines de Bournville y Port Sunlight constituyen, en efecto, como se ha dicho, unas grandes lecciones de cosas en el conjunto de las ciencias sociales de un valor inestimable, vamos ahora a ver cómo esta lección ha sido escuchada y aprendida o, recogiendo ciertos augurios ya adelantados, cómo han venido a inspirarse en estos establecimientos modelo los actuales constructores de las verdaderas ciudades jardines, cuyo advenimiento, según Lever, al tiempo actual toca apresurar.

A fines de 1898, cuando justamente empezaban a ser conocidos los experimentos



LETCWORTH (GARDEN CITY)

INGLATERRA



LETCWORTH (GARDEN CITY)

INGLATERRA

mencionados, un extraño libro sensacional (6) vino a remover poderosamente la opinión inglesa por la misma vía. Su autor, después de una breve introducción, donde exponía con gran ajuste los términos del problema de la Habitación, y de indicar la necesidad de promover corrientes migratorias contrarias a las que congestionan las ciudades, pasaba a demostrar la posibilidad práctica de obtener dicho objeto con la creación de lo que él llama por vez primera «Ciudades Jardines» a cuyo estudio, cuidadosamente y desde todos los aspectos, dedica el resto de su libro.

Pero su autor, hoy famoso en el mundo, entonces un humilde y desconocido empleado, no era solamente un poeta y un sabio; tenía también temple de apóstol, y una vez publicado su libro empezó a hacer propaganda de sus ideas, con tan buena suerte, que pronto se constituyó a su alrededor una sociedad, *The Garden City Asso-*

(6) Ebenezer Howard, *To Morrow, A peaceful Path to real Reform*, obra de la cual se han publicado posteriormente una segunda y una tercera edición con el título *Garden Cities of to Morrow* (Las Ciudades Jardines de Mañana), Swan Sonnenschein, London, 1902.

ciation, para extender aquella propaganda, recoger dinero y formular un plan práctico para realizar su pensamiento. Con la ayuda de la fortuna, pronto estuvo el proyecto asaz maduro para que, gracias al apoyo de algunas conocidas personalidades (Lever y Cadbury), entre ellas se formase una Compañía por acciones, hoy la *First Garden City Limited*, la cual, hechos los estudios preparatorios, compró una gran hacienda, que, con un capital nominal de 300,000 libras esterlinas, está activamente desarrollando en lo que es ya la primera Ciudad Jardín así llamada.

Natural era que en su realización el esquema original de Howard sufriera importantes cambios. Lo extraordinario es, precisamente, que, salvo algunas variantes, que luego veremos, no sólo en sus líneas generales, sino en muchos pequeños detalles, se haya llevado tan exactamente a la práctica.

La finca, situada a 50 kilómetros de Londres y 21 de Cambridge, contiene unas mil quinientas hectáreas de bosque y cultivos, incluyendo en su perímetro diferentes aldeas (la principal Letchworth) del Condado de

Hertford, cuyas típicas construcciones, con sus bosques comunales y cultivos, han sido en lo posible respetados en la forma existente. La ciudad ocupa en su centro una área máxima de su tercera parte, incluyendo cuarenta hectáreas de parques y espacios libres, y tiene la forma poligonal, con una gran plaza-jardín central, destinada a los edificios públicos, de donde parte un sistema de grandes avenidas radiales y concéntricas, trazadas con exquisita previsión para realzar la perspectiva de los edificios y la belleza de los alrededores. Una amplia faja de bosque separa la ciudad propiamente dicha de la sección de la finca destinada a fábricas y almacenes, que está situada junto al ferrocarril y cuya extensión no puede exceder de 50 hectáreas. La población de la ciudad está limitada a 30,000 habitantes y 5,000 en la zona rural.

La ciudad está dividida por la línea del ferrocarril en dos partes aproximadamente iguales, cada una de las cuales subdivide en su vez en dos secciones: los barrios de habitación y los barrios industriales. Al N.O. una vasta pradera con un parque natural, el *Norton Common*, atravesados por un arroyo y

bordeados de *cottages*. Al S.O. la ciudad propiamente dicha con sus almacenes, sus amplias vías, sus *squares* y sus hileras de *cottages*. Al N.E. y S.E., a lo largo de la línea férrea, extendiéndose en estación de mercancías, los talleres y las fábricas. En fin, en la zona rural los campos destinados a pequeñas y medianas explotaciones agrícolas para los vecinos, designadas con el usual nombre de *Small Holdings*.

Las acciones tienen derecho a un interés del cinco por ciento. La Sociedad ha emitido también empréstitos al cuatro por ciento y menos, por una suma global de 126,000 libras esterlinas. Esta Sociedad no construye ella misma; su función se limita a la adquisición de terrenos, de los que queda ella propietaria, y que arrienda, según el sistema inglés antes mencionado, por 99 y a veces aún por 999 años (tal es su fe en el porvenir) con una renta anual fija y términos renovables a su expiración, previa nueva valoración y reservándose todo aumento de valor en beneficio de la comunidad. Cuida también la Sociedad de la construcción de caminos, cloacas, servicios de agua e iluminación y de la parcela-



LETCWORTH (GARDEN CITY). HALL HOTEL

INGLATERRA



LETCWORTH. INGLATERRA

ción, según un plan preconcebido y racional.

La *First Garden City Limited* hace sus arriendos, siempre bajo la condición de que será respetado el plan de urbanización adoptado, según el cual no se permiten más de 30 casas (7) por hectárea. En cuanto a los constructores propiamente dichos, obsérvense aquí los concursos más variados. Grupos de casas, por ejemplo, han sido construidas por empresarios capitalistas y por particulares a los que ha seducido la idea; otros por los fabricantes que hacen construir casitas para sus obreros; otros son debidos a dos exposiciones de *cottages*, según la feliz idea de las mismas iniciada en Letchworth, que tanta repercusión ha tenido en otras partes; en fin una sociedad anónima, la *Letchworth Cottage and Buildings Limited*; otra cooperativa, la *Garden City Tenants C.^o* y otra de índole especial, la *Garden City Share Purchase Soc.*, han emprendido la construcción de pequeños y

(7) En esta cuenta no van incluidas las calles, plazas y espacios libres, y como, por otra parte, a medida que una casa ocupa más superficie, debe aumentar también la del solar que ocupa, la verdadera proporción, dentro del área total edificable, no pasa realmente de la mitad de la indicada cifra.

confortables *cottages*. Desde 1903, en que la finca fué comprada, síguense las obras sin interrupción, y ya pasadas las inevitables

horas críticas, parece que la ejecución del proyecto está en plena y próspera actividad. Baste decir que hoy cuenta con una población de unas 8,200 almas (antes de la compra eran 40) y se han construido unas 1900 casas, entre las cuales hay 14 edificios públicos y 50 talleres y fábricas, algunos de tanta importancia como la *Heatley Gresham Engineering C.^o*, la *Garden-City Press*, la casa *J. M. Dent & C.^o*, tan famosa por sus artísticas ediciones, etc. Asilo, como se comprende, de una abigarrada población, donde el obrero se codea con el intelectual y el millonario con el ácrata; población, con todo, eminentemente fabril y comercial, excusado es decir que, con la fiebre turista de hoy en día, este activo campo de experiencias sociales es a menu-



LETCWORTH (GARDEN CITY)

INGLATERRA



LETCWORTH (GARDEN CITY). THE CLOISTERS

INGLATERRA

do visitado por masas de curiosos que acuden, no sólo de Inglaterra, sino de todas las partes del globo. Allí las Sociedades cooperativas y organizaciones obreras de toda clase van a celebrar fraternales reuniones, encon-



UNA CASA EN LETCHWORTH. INGLATERRA

trándose allí a menudo con investigadores y apóstoles de toda especie, no menos solícitos que aquellos en sus visitas. Es natural, ya que forzosamente han de ver en aquel trozo de tierra removido, tal vez oculta, una gran palabra de salvación para la humanidad sufriente, y pensar que el éxito o el fracaso de este atrevido esfuerzo, dando vida o muerte a muchas caras esperanzas, puede cambiar radicalmente la dirección de las corrientes sociales modernas.

DESARROLLO ULTERIOR. — Si de esta primera fase, que podríamos llamar preparatoria, del movimiento, pasamos al examen de sus últimos progresos, sería interminable la lista de las experiencias análogas que habría que reseñar. Ante la imposibilidad, sin embargo, de extendernos más allá de los términos propiamente elementales de la

cuestión, nos limitaremos a consignar el gran empuje que últimamente ha adquirido el movimiento, cuya considerable extensión corre parejas con la variedad de métodos y recursos que en el mismo actualmente se emplean.

Particularmente interesante es la nueva fase en que hace pocos años ha entrado, gracias a la franca y entusiasta adopción de sus principios por las grandes organizaciones cooperativas, que primero en Inglaterra, y luego en otros países, al aplicar sus poderosos medios a tales empresas, les están dando un formidable impulso; según lo prueban numerosos experimentos, algunos de los cua-

les, como el Suburbio Jardín de Hampstead, están tomando actualmente un desarrollo inconcebible. Pero, tal es la importancia técnica y práctica de esta segunda fase del movimiento, que para examinarla debidamente habrá de ser objeto de un tratado especial (8).

He aquí ahora un breve índice del estado actual del movimiento.

En Inglaterra, prescindiendo de una porción, cada día en aumento de planes en estudio, existen en el día en ejecución por unas 58 empresas diferentes, entre las cuales 38 cooperativas, unos 30 proyectos de ciudades, villas, o suburbios jardines, como particularmente pueden indicarse los de la primera y por ahora única Ciudad Jardín propiamente dicha de Letchworth, los Suburbios Jardines de Hampstead y Ealing, cerca de Londres y otros en Liverpool, Manchester, Hull,

Bristol, Didsbury, Ilford, Leicester, Warrington, Hereford, Birmingham (Harborne), Chester (Sealand), Sevenoaks, etc., y las Villas o Colonias Jardín de Bournville, Port Sunlight, New Earswick, Guildford, Haslemere, Ruislip Manor, Gidea Park, Knebworth, Woodlands, Stoke-on-Trent, Fallings Park, etc., etc.

En Alemania es donde, luego de Inglaterra, ha cundido más el movimiento, que,

(8) Véase una muestra de ello en mi trabajo sobre *La Cooperación en el Movimiento de las Ciudades Jardines*, publicado primeramente en la revista *Estudio* (números 1 y 2 de 1913), y luego en forma de opúsculo por la *Sociedad Cívica la Ciudad Jardín*.



LETCHWORTH (GARDEN CITY)

INGLATERRA

después de algunos años de incubación, parece haber entrado poco há en pleno desarrollo. Sin contar con una porción de colonias industriales modelo, como las de Gmindsdorf, Zeiss, Merk, etc., sobre todo las de Krupp y en particular la Margaretenhöhe, que pueden sostener comparación con las más notables en su género, pueden ya señalarse allí unos quince importantes proyectos en diversos grados del desarrollo, que entran de lleno en las líneas generales de la Ciudad Jardín, la mayor parte fruto de una activa colaboración de la asociación privada, principalmente cooperativa, con la acción municipal. Además de la villa jardín de Helle-
 rau, cerca de Dresde, sin duda la más importante empresa de este género en dicho país, merecen citarse otras empresas análogas en Altona (Hamburgo), un importante proyecto en vías de ejecución cerca de Berlín y los más o menos avanzados de Güstrow (Mecklemburgo), Hopfengarten (Magdeburgo), Hüttenau (Essen), Karlsruhe, Marienbrunn (Leipzig), Mannheim, München-Perlach (Munich), Neumunster, Nüremberg, Rathshoff (Königsberg), Stockfeld (Strasburgo) y Wandsbeck (Hamburgo), así



LETCWORTH (GARDEN CITY)

INGLATERRA

Francia posee, más o menos desarrolladas, las colonias industriales de Valentin-Beaulieu, La Roche-Bethancourt, Longines, Barentin, las de los talleres de Creusot en esta localidad y en el Havre y, sobre todo digna de atención, la hermosa colonia minera de Dourges; debiéndose últimamente señalar diversos proyectos de suburbios y villas jardines en las cercanías de París, como el *París Jardín* de Juvisy Draveil, y muy particularmente el notable concurso al efecto abierto en 1911 por la Comisión de Casas Baratas del Departamento del Sena, en el cual se presentaron ocho proyectos, tres de los cuales se hallan en ejecución, siendo los más notables uno en París mismo, por una sociedad cooperativa, otro en Epernay y el de la Ciudad Jardín de Rosny. Otros proyectos más o menos avanzados señalanse también desde poco há en Rusia, Polonia, Austria, Bélgica, Suiza, Holanda, y especialmente en los Estados Unidos, donde, además de su singular falansterio de East Aurora, tienen ya larga tradición las grandes fábricas modelo que, como las de Dayton, Ludlow, Leclair, etc., con sus magníficas colonias adyacentes, constituyen admirables ejemplos de villas jardines.

Otra notable experiencia, muy anterior, por cierto, a las antes mencionadas, seña-
 lase en la ciudad australiana de Adelaida, de donde parece haber tomado Howard algunos elementos de su plan. La había visitado antes de escribir su libro, y a él debemos el cono-

En Italia está tomando grandes vuelos la villa jardín de Milanino, empresa de la famosa Union Cooperativa, cerca de Milán.



EARSWICK

INGLATERRA

cer su existencia. Es de notar el hecho característico de que, cuando Adelaida ha tenido un cierto número de habitantes, los hijos de éstos han ido a fundar nuevas colonias a su alrededor, que están separadas de la metrópoli por campos y bosques, si bien unidas con ella por una red de ferrocarriles eléctricos. No tenemos, sin embargo, noticia de plan alguno colectivista en esta ciudad, y también parece faltar en ella la zona de cultivos del plan original de Howard.

En España, aparte de algunas colonizaciones de lujo en los suburbios de Barcelona, como el «Parque Güell» y la barriada de Pedralbes en terrenos de su mismo propietario, el Conde de Güell, poca cosa puede decirse que se haya hecho en este sentido lato de

Ciudad Jardín, y casi nada en el sentido estricto de la idea, que importa su ejecución en términos rigurosamente económicos y con garantías de permanencia. Una notable excepción cabe señalar, sin embargo, en la gran empresa de la Ciudad Lineal, que, con carácter más popular, aunque no todavía lo bastante, y sin garantías de permanencia, está desarrollando en las afueras de Madrid un considerable



EARSWICK

INGLATERRA

plan de Urbanización que se amolda en lo restante a los principios esenciales de la Ciudad Jardín, cualquiera que sea el juicio que pueda merecer la osada teoría de urbanización lineal que constituye su genuina originalidad.

Así las cosas, en julio de 1912 constituyóse en Barcelona la Sociedad Cívica la Ciudad



EARSWICK. INGLATERRA

Jardín (9), gracias a cuyas activas labores y campañas todo permite esperar que será pronto un hecho la creación de numerosos suburbios y villas jardines en los alrededores de las capitales españolas, como los dos que en estudio bastante adelantado tiene actualmente dicha Sociedad en las afueras de Barcelona; el que propone crear nuestro Ayuntamiento en el Proyecto de Urbanización de la barriada de Las Corts, y el que, por honroso encargo de S. M. el Rey, está preparando la misma Sociedad para una considerable extensión del real patrimonio de *El Pardo* en Madrid, que se propone Su Majestad ceder con dicho objeto. Esto sin contar con varios planes de creación de

parques y campos de juego en la ciudad, y particularmente el establecimiento de una Cintura Verde en su zona montañosa, con los que nuestra Corporación Municipal ha tenido a bien cooperar con la magna empresa de la Sociedad Cívica la Ciudad Jardín.

RESUMEN.—Por utópico que parezca, difícil es con ello sustraerse a la evidente importancia práctica de un movimiento que en los breves años que cuenta de existencia, no sólo ha

(9) Existen Sociedades por el estilo en Inglaterra, Francia, Alemania, Austria, Bélgica, Holanda, Hungría, Polonia, Rusia y los Estados Unidos.

producido los considerables resultados concretos que hemos visto, sino, lo que tal vez es más importante, ha tenido virtualidad bastante para colorear y hondamente modificar

nuestros viejos principios y métodos en lo que se refiere a los principales problemas cívicos y sociales. Así, verbigracia, en las cuestiones de urbanización ha impuesto doquiera sus principios estéticos y de los «espacios libres», infundiendo tendencias cada día más armónicas y orgánicas en los planes de extensión y reforma de las ciudades; en las cuestiones de higiene, conocidos son los grandes frutos (10) obtenidos con la notable disminución de la mortalidad en esos nuevos núcleos urba-



PLANO GENERAL DE EARSWICK. INGLATERRA

nos, resultados que no han pasado ciertamente inadvertidos por los modernos profesionales del arte cívico en sus múltiples expe-

(10) La mortalidad media por ciento fué en 1908 de 1'53 en Berlín, 1'88 en Londres, 1'86 en París, 2'75 en Moscou, 2'43 en Barcelona, 2'83 en Madrid (1906).

Al lado de estos datos es interesante exponer los siguientes relativos a las Ciudades Jardines inglesas: en Port Sunlight la mortalidad varía entre 0'8 y 0'9 por 100, en Bournville es aún menor: 0'63 por 100 (durante los años 1903 a 1907) y 0'57 últimamente, mientras que en el distrito urbano circunvecino es de 1'06 y en Birmingham de 1'72 por 100 y la mortalidad media de Inglaterra y Gales es de 1'57 por 100.

La mortalidad infantil no es más que de 7'25 por 100 en Bournville y de 3'85 en Letchworth contra 14'50 por 100 en 26 grandes ciudades inglesas y 13'47 por 100 en Inglaterra y Gales, por término medio.



EARSWICK. INGLATERRA



HAMPSTEAD, INGLATERRA



HAMPSTEAD, ENGLATERRA

riencias. Desde el punto de vista educativo, tal vez el más importante, no menos trascendentes son sus éxitos, particularmente en lo que se refiere a la educación física y moral, esas dos piedras angulares de la moderna Pedagogía, cuyos esfuerzos en este sentido hallan un inesperado apoyo en aquellos nuevos campos de experimentación con el más favorable ambiente que ofrecen al progreso de la raza; y basta, finalmente, con recordar su ideal colectivista, en lo tocante a la propiedad del suelo y la íntima conexión de su plan general con los programas más avanzados del cooperatismo moderno, para comprender todo el alcance del aspecto económico del movimiento. Esto sin contar su influencia indirecta, que se observa en los diversos métodos hoy doquiera en uso para restringir el agio en el comercio de la propiedad urbana.

Si la palabra «utopía» ha asomado, como es natural, en muchos labios, al oír por primera vez hablar de este movimiento, fuerza es convenir que la experiencia ha demostrado que se trata, en todo caso, de una «utopía práctica»; es decir, dotada de la elasticidad necesaria para articularse virtualmente con las más inflexibles premisas de la realidad social presente; utopía que, por sus resultados positivos, en corto plazo obtenidos, involuntariamente recuerda aquella ya clásica experiencia de Rochdale,

de la cual se ha dicho, con fundamento, que constituía una de las pocas reformas sociales de éxito innegable que registra la Historia. Sea ello como fuere, sancionados hoy día en cierto modo oficialmente sus principios por la *Town Planning Act*. (Ley de Construcción Cívica) de 1909, este ejemplar disposición de las Cortes inglesas, para regular el desarrollo de las ciudades, bastaría, al parecer, para disipar cualquier duda que aun cupiera en este respecto. No debe temerse. ¿Qué es, pues, en definitiva, este movimiento? ¿Qué elementos realmente nuevos y fecundos son los que lo avaloran y en cierto modo explican sus éxitos? En este punto hay que distinguir entre el movimiento en sí y el plan concreto, según los términos antedichos, de la Ciudad Jardín del mismo surgido y que tan fuerte impulso a su vez le ha dado. En el primero, vago y general como todos los movimientos de opinión, pueden agruparse toda la gran variedad de experiencias que hemos examinado y que más o menos eficazmente intenten resolver el problema de la habitación, tal como en su lugar queda planteado, por medio de toda suerte de colonizaciones rústico-industriales. Pero la Ciudad Jardín es todo esto y algo más, y como tras la serie de experiencias antedichas quedan sus términos deslindados, trátase aquí de un plan más definido, que puede resumirse así:

de la cual se ha dicho, con fundamento, que constituía una de las pocas reformas sociales de éxito innegable que registra la Historia. Sea ello como fuere, sancionados hoy día en cierto modo oficialmente sus principios por la *Town Planning Act*. (Ley de Construcción Cívica) de 1909, este ejemplar disposición de las Cortes inglesas, para regular el desarrollo de las ciudades, bastaría, al parecer, para disipar cualquier duda que aun cupiera en este respecto. No debe temerse. ¿Qué es, pues,

en definitiva, este movimiento? ¿Qué elementos realmente nuevos y fecundos son los que lo avaloran y en cierto modo explican sus éxitos? En este punto hay que distinguir entre el movimiento en sí y el plan concreto, según los términos antedichos, de la Ciudad Jardín del mismo surgido y que tan fuerte impulso a su vez le ha dado. En el primero, vago y general como todos los movimientos de opinión, pueden agruparse toda la gran variedad de experiencias que hemos examinado y que más o menos eficazmente intenten resolver el problema de la habitación, tal como en su lugar queda planteado, por medio de toda suerte de colonizaciones rústico-industriales. Pero la Ciudad Jardín es todo esto y algo más, y como tras la serie de experiencias antedichas quedan sus términos deslindados, trátase aquí de un plan más definido, que puede resumirse así:



CAMPO DE TENNIS RODEADO DE CASAS. HAMPSTEAD. INGLATERRA



HAMPSTEAD

INGLATERRA



HAMPSTEAD. INGLATERRA

CIUDADES JARDINES. — Entiéndese por Ciudad Jardín una colonización interior basada en la descentralización de la industria y su traslación al campo, a fin de hacer más sana y más barata la vida urbana, beneficiando a la agricultura con las ventajas sociales de la ciudad y las mayores facilidades para la venta de sus productos.

La Ciudad Jardín debe ser un centro urbano, establecido según un previo plan metódico, formando un conjunto orgánico, completo y autónomo, e independiente como tal de otros centros existentes, y distinguiéndose de las ciudades comunes en una mucho menor densidad de población, con el aumento correspondiente de espacios destinados a la vegetación y al cultivo.

Obtenidas las precedentes ventajas por la colonización de nueva planta en tierra agrícola barata, la Ciudad Jardín debe asegurar su permanencia, sometiendo su desarrollo a un plan económico y administrativo que impida la especulación privada de terrenos o la haga redundar en beneficio exclusivo de la comunidad, ya sea conservando ésta el dominio general del suelo, ya por cualquier otro medio que le garantice el *control* indispen-

sable del comercio privado, a los antedichos efectos.

SUBURBIOS JARDINES. — Entiéndese por Suburbio Jardín una colonia desarrollada en las cercanías de una ciudad ya existente, no ya como un organismo cívicamente independiente, sino unida con la metrópoli, de la cual forma propiamente un barrio de habitación, si bien desarrollado, en lo que a su objeto responda, bajo los mismos principios antedichos, que aseguren a sus moradores aquellas ventajas estéticas, higiénicas y económicas compatibles con la vida urbana ordinaria.

VILLAS O COLONIAS JARDINES. — Llámase Villa Jardín o Colonia Jardín, una colonia industrial desarrollada en el campo, bajo principios análogos a los de la Ciudad Jardín, a fin de economizar la renta de la tierra y asegurar a los empleados una residencia sana, hermosa y barata.

Puesta la cuestión en tales términos, queda muy reducido el número de los precedentes ensayos que merezcan el nombre de Ciudades Jardines en el sentido estricto últimamente fijado. De éstas, en rigor, no hay,



PISCINA PARA NIÑOS

PORT SUNLIGHT. INGLATERRA



PISCINA AL AIRE LIBRE

PORT SUNLIGHT. INGLATERRA

en el día, más que la de Letchworth, lo cual en nada perjudica el mérito de las otras, también por extensión así llamadas, que, si no en toda la pureza de los principios, lo son en muchos conceptos, cuando menos suficientes para merecer propiamente el nombre de Colonias, Suburbios o Villas Jardines. Estos términos, que llevan consigo mismos su especial significación, sitúan, por lo demás, perfectamente los ensayos respectivos en la gran masa general del movimiento, del cual la ciudad jardín de Letchworth, y las que con el tiempo la sigan, son las avanzadas.

Bien clara, con lo dicho, resulta la filiación de estos modernos ensayos en las Villas Jardines de Lever y Cadbury, esas células originarias de todo el movimiento posterior, así como la completa sucesión orgánica unos de otros de los diferentes tipos estudiados. Del esfuerzo individual al esfuerzo colectivo es el paso natural de toda gran idea en el camino de su realización; y ya hemos visto a la que nos ocupa pasar por los sucesivos anillos de esta cadena evolutiva, — de las manos de in-

dividuos fuertes a las de asociaciones privadas, así como de éstas a los organismos públicos, empezando por su primera forma, el Municipio, hasta llegar a la superior del Estado; y cuando éste, vistos los éxitos de esos primeros ensayos parciales, según ya es el caso en Inglaterra con la ya citada ley de Construcción Cívica, se decida a apoyarla, la reforma advocada recibirá su consagración definitiva con la explotación de grandes distritos (hoy incultos y desolados por el fatal éxodo hacia los congestionados centros industriales), y su conversión, bajo términos semejantes, en vastas *regiones urbanas*—nebulosas, como dice Howard, de los brillantes astros de la vida social futura, cada cual espléndidamente nimbado de su vital atmósfera y virginal cintura de bosques y cultivos, viniendo así a cumplirse el científico pronóstico que, según la poética visión de Morris (11), nos anticipa Wells en una de sus admirables obras (12).

C. MONTOLIU.

(11) *News from Nowhere*.

(12) *Anticipations*.



PORT SUNLIGHT

INGLATERRA

HELLERAU

LA comarca de Hellerau fué descubierta un día por el director de los *Deutsche Werkstätten* Karl Schmidt, y allí tuvo él la visión de la ciudad-jardín ideal. A su fábrica le era, el albergue en la ciudad, demasiado estrecho. La explotación industrial que había empezado con un puñado de hombres y contaba ahora con unos centenares, exigía cada vez más una expansión. Karl Schmidt, quien diez años antes había formado delante el banco de carpintero, fué en bus-

ca de una nueva morada para el desarrollo de su reino industrial. En todo Dresde y sus alrededores encontró la especulación, el valor elevado del terreno que hacían imposible la edificación de una fábrica según todas las exigencias modernas, técnicas e higiénicas. El

quería proporcionar aire a los trabajadores y a las máquinas luz y transformar los deberes en alegría del trabajo y expansión del sentimiento de crear. Así andando halló por fin a la otra parte de Neustadt (ensan-



PORT SUNLIGHT

INGLATERRA

che de Dresde), hacía los pueblos de Klotzsche y Rähnitz un paisaje libre, no absorbido aún por el capital y cuyo respeto se había debido hasta entonces a la propiedad fiscal que se extiende entre la ciudad de Dresde, los cuarteles y estos municipios rurales. Aislado así, parecía este paraje, sin valor para la especulación. Y al revés; precisamente por medio de esta zona fiscal que le libraba de ser absorbido por la ciudad, se recomendaba más como nueva morada de una organización que quería escaparse de los lazos de los usureros del terreno. Aquí quería edificar Schmidt la nueva fábrica. Sin embargo, si bien sabía que no podía meterse en la soledad, tampoco quería arriesgarse a hacer valer la fábrica como un medio de especulación. Así nació la idea de una colonización al amparo de la fábrica. Aún había el peligro de construir sólo una ciudad para los empleados de la fábrica; pero a Schmidt, a quien el alma del trabajador manual nunca le ha sido indiferente, conocía los peligros de una colonización obrera alimentada por una explotación fabril; los peligros de una dependencia económica y la degeneración espiritual. Por una

regla de cálculo se halló la necesidad de una edificación mixta; casas mayores tenían que construirse al lado de las pequeñas. Puede haber idealistas que se escandalicen diciendo que esta ciudad-jardín es el producto de necesidades financieras. Esto sería miope. Precisamente esta lógica capitalista forma el esqueleto de esta fundación y siempre ha sido de mayor duración la necesidad económica que los anhelos fantásticos. Y el desarrollo de Hellerau ha demostrado el acierto con que esta colonización fué concebida y ejecutada.

El terreno de la ciudad-jardín Hellerau pertenece a una sociedad cuyo capital no puede producir nunca más del cuatro por ciento. El inquilino alquila una casa a esta sociedad y adquiere el derecho de vivir en ella satisfaciendo un interés de arriendo por el solar y consignando para la construcción de la casa una parte de las costas en forma de empréstito a la sociedad. A él no se le puede desahuciar, pero él puede hacerlo y tiene sólo el deber de pagar un año de alquiler, en el caso de que la casa no pueda alquilarse. El derecho de habitar la casa pasa, en caso de muerte del inquilino, a los herederos; a éstos



PORT SUNLIGHT

INGLATERRA

tampoco puede despedírseles. Así se logró, con relativas pocas dificultades, el goce real de poseer una finca que el inquilino mira como propia. Según esta disposición, se construyen casas de campo o *villas*, al precio de 700 a 2,000 marcos, habitaciones que satisfacen completamente las necesidades de una clase acomodada. Al lado de éstas se edifican, en otra parte del terreno, pequeñas habitaciones para obreros. Aquí dirige la edificación una sociedad. Los tipos de casas aisladas oscilan entre 250 y 600 marcos anuales de alquiler. Por este precio se disfruta de una superficie habitable de 46 a 85 metros cuadrados.

Las casas menores contienen, en la planta baja, un cuarto habitación y cocina y en la planta superior dos cuartos dormitorios; las mayores tienen arriba y abajo un cuarto de más. A cada casa le corresponde un jardín delantero de 25 a 35 metros cuadrados y otro trasero para plantaciones, de 25 a 265 metros cuadrados. El alquiler del jardín importa por año y metro cuadrado 18 peniques; en cada jardín hay plantados tres árboles frutales. Por todo lo expuesto puede verse que en Hellerau no se trata de una utopía, sino de una organización racional. Se experimenta el espíritu comercial de aquella especie elevadísima que supedita todo instinto de lucro al interés de la comunidad.



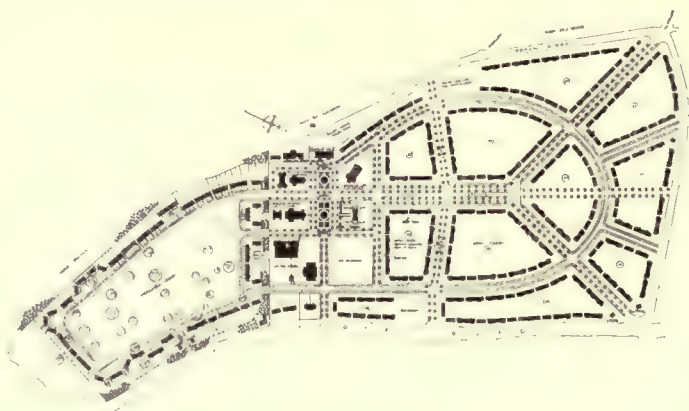
GIDEA PARK

INGLATERRA

Por eso no causa sorpresa el oír que el centro económico de estas construcciones descansa en una explotación fabril moderna. Los *Deutsche Werkstätten* se han instalado en Hellerau, ellos fueron los que pusieron la primera piedra de la colonia. Al borde sud del paisaje, un poco hácia levante, está situada la fábrica, rodeada de un gran patio. El

arquitecto Riemerschmid es el autor del proyecto, como también del plano de conjunto de Hellerau, habiendo tomado parte en la construcción parcial otros diferentes arquitectos como Tesse-now, Muthesius, Fischer, etc. etc.

La idea que se desliza por todo el plano e instalación de la fábrica es la de hacer agradable la estancia en ella a los trabajadores. En primer lugar están, los diferentes talleres,



VILLA DE VOODLANDS

INGLATERRA

construídos según todas las exigencias higiénicas de luz y ventilación. Después, la arquitectura y disposición de los aposentos felizmente ordenados, invitan al trabajo, pero no al trabajo pesado y del deber,

sino al trabajo libre y alegre. Esta fué siempre la idea perseguida por el director Schmidt, quien tiende a hacer que cada trabajador sea un pequeño artista. Las escaleras que comunican a los diferentes talleres, así como éstos mismos, están adornados con obras de arte (en sencillos y agradables marcos) de Durero y Holbein y con reproducciones, en tricro-



TRICHOMIA, THOMAS-BARCELONA



CIUDAD JARDÍN DE MILANINO. (MILÁN)



MILANINO

ITALIA

mía, de otros maestros alemanes. En la misma fábrica hay escuela para los hijos de los trabajadores, a los que posteriormente se les educa también en el ritmo, según el método Dalcroze.

El ambiente que se respira en esta fábrica no es un ambiente opresor ni de cansancio. La luz entra por las múltiples y bien dispuestas ventanas y el aire, renovado continuamente, lleva a los pulmones nuevas energías creadoras. La mayor

parte de trabajadores habitan en Hellerau, poseen una casita de las descritas y viven felices y satisfechos. Hellerau se está construyendo; hoy, después de dos años de edificación en que se han creado unas 300 casas para una familia, se puede formar ya, con un poco de fantasía, una imagen de la ciudad futura terminada; en lo que hay que tener en cuenta aún que una ciudad-jardín con su continuo crecimiento de la vegetación, se hace de año en año más hermosa, al contrario de los ensanches de las grandes urbes que cada año se vuel-

ven más grises y desolados. El espíritu artístico que palpita en el plano de conjunto, que no descuida el más mínimo detalle, da a la ciudad un aspecto verdaderamente encantador y aumenta la belleza natural del paisaje, mientras que las colonias corrientes de villas, que existen casi sin excepción en todas partes, con su falta de plan y confuso amontonamiento más bien perjudican el efecto del mismo. Hellerau ha ganado,

además, en los últimos tiempos, una gran importancia artística, en virtud de la fundación del *Instituto de gimnástica rítmica y educación musical Dalcroze*. Los hermanos Dohrn, fascinados por este sistema educativo, han emprendido con espíritu entusiasta imponderable una obra cuyos resultados serán sin duda de gran trascendencia para el mundo musical.

La construcción de un edificio-instituto en donde todas las exigencias del nuevo método

fuesen cumplidas, ha sido la base fundamental de esta empresa. En la sala inmensa



MILANINO

ITALIA



INSTITUTO DE GIMNASIA RÍTMICA

HELLERAU (ALEMANIA)

de espectáculos, con moderna iluminación sin sombras, tendrán lugar anualmente, en verano, grandes festivales donde los adelantos de los discípulos serán puestos de manifiesto.

Además del establecimiento pedagógico, con sus salas de ejercicios, estudio, etc., hay instalados, según proyectos modernísimos, baños de agua, luz y aire y salas de gimnástica.

Alrededor del instituto se han construido las casas-habitación para los discípulos y la

hermosa *Penston-Haus*, en cuyos entornos hay proyectados vastos y frondosos jardines. Hoy la construcción de estas edificaciones toca a su término y el éxito hasta ahora alcanzado, hace presentir que las esperanzas de sus fundadores se verán colmadas y Hellerau se convertirá en breve en el Beyreuth de la plástica musical.

A. BADRINAS Y ESCUDÉ.

Dresden.

CONFERENCIAS SOBRE ASPECTOS CIUDADANOS

SE han dado en Barcelona, organizadas por la «Sociedad Cívica», una tanda de importantes conferencias, de las cuales vamos a recoger lo substancial.

La primera estuvo a cargo de don Jerónimo Martorell, quien desarrolló el tema: «La construcción de la Ciudad»; esto es, la evolución experimentada por el arte de proyec-

tar y dirigir el desarrollo de las poblaciones en los modernos tiempos, con miras principales a Barcelona en su estado actual.

Indicó el contraste existente entre las tendencias que imperaban en el siglo pasado hasta sus últimas décadas y las que dominan en el día. Geometría, rigidez de líneas, monotonía, uniformidad, determinaron ciuda-



INSTITUTO DE GIMNASIA RÍTMICA

HELIERAU (ALEMANIA)

des incoloras, sin carácter. Los estudios y trabajos de Sitte, Stübben y Buls, fundados en el concepto de que la ciudad es un organismo vivo, y que corresponde sacar partido de las condiciones topográficas del terreno, respetando los monumentos y tradiciones locales, dan por consecuencia, en la actualidad, urbanizaciones que, con los atractivos de las más hermosas ciudades históricas, presentan a la vez las facilidades de viabilidad requeridas. Para dar idea del método seguido, presenté ejemplos de su aplicación en Madrid, París, Viena, Munich, Stuttgart, Breslau, Landshut, Génova, Nueva Guayaquil y Boston, y fueron proyectados hermosos planos y vistas de calles y plazas.

Estudió, como modelo en el género, las ordenanzas municipales de Leipzig, divididas en gran número de secciones de acuerdo con las zonas en que lo está la ciudad, — barrios comerciales, de habitaciones aglomeradas y diseminadas y barrios industriales. — La altura de los edificios y proporción de terreno edificado y libre, varía según las zonas.

Barcelona utilizó en su Ensanche y Reforma, planos y ordenanzas urbanas, que son un verdadero anacronismo. Del año 1859 es el plano de Ensanche Cerdá, que debiera renovarse, en todas aquellas partes, donde no ha sido todavía aplicado.

La Reforma interior se ejecuta, según un plano del 1881. Las innumerables dificultades que ofrece tan complejo problema, no están resueltas; el trazado es violento, un atentado al buen gusto y a la facilidad de comunicaciones. Precisa, respetando sus líneas generales, estudiar unas nuevas alineaciones de las vías de la Reforma y sus afluentes, que tengan en cuenta las innumerables delicadezas de detalle que se presentan.

Las ordenanzas municipales datan, sin alteraciones esenciales, de 1888, refiriéndose solamente al llano, sin haberse modificado con motivo de la agregación que aportó nuevos terrenos y barriadas, donde precisaban nuevas disposiciones. Hay que adaptarlas también al desenvolvimiento del casco. Refiriéndose a los espacios libres, indicó el



HELLERAU

ALEMANIA

conferenciante que sería para Barcelona muy satisfactorio si, con motivo de la próxima Exposición de Industrias Eléctricas, podía adquirirse, con carácter definitivo, una extensa área para destinarla al mencionado objeto.

La segunda conferencia la dió don José Maluquer y Salvador y versó acerca de «El seguro popular».

Manifestó que la nueva orientación social se condensa, en la propiedad, por medio de la ley de casas baratas, que representa un avance del intervencionismo del Estado; ley que requiere, como en Bélgica, el concurso eficaz de las Cajas de Ahorros y de Seguro popular, y de las asociaciones cooperativas, a lo que respondió la reunión, en Madrid, de la Conferencia Nacional de Cajas de Ahorros, presidida por el Rey, cuyo patrocinio es tan eficaz en España para estas obras de administración social autónoma, organizadas por el Estado.

Se mostró partidario de aplicar la amortización gradual del préstamo hipotecario para la construcción de casas baratas, sanas y agradables, y el seguro temporal de vida para cubrir el riesgo de muerte prematura del prestatario, según el sistema belga que ha obtenido gran aceptación. Expuso, luego, el espíritu y los rasgos esenciales del proyecto de ley de Seguro popular de vida, complemento indispensable de la ley de casas bara-

tas antes aludido, que ha elaborado el Instituto Nacional de Previsión, y tan grande utilidad ofrecerá a nuestra clase trabajadora. Este seguro popular se inspirará en el respeto a todas las entidades aseguradoras, seriamente organizadas para realizar estos fines.

Las bases de la organización española serán el carácter substancial del seguro de ser ley de grandes números, lo que implica una mutualidad nacional, y las condiciones de variedad en la unidad de todo organismo, lo que supone la existencia de organismos regionales.

Buen ejemplo de esta feliz colaboración del Instituto Central con los organismos locales, son las relaciones de la Caja de Pensiones para la Vejez de Barcelona y el Instituto Nacional de Previsión, cuya sinceridad en el cumplimiento de lo ofrecido constituyó una sugestiva declaración del señor Moragas Barret en la reciente Conferencia de Madrid antes citada.

Como aspiración ideal para un porvenir aún lejano, indicó el orador la conveniencia de llegar a una mancomunidad internacional de mancomunidades nacionales de seguro popular, y, según ya se ha propuesto, mediante la cooperación del Instituto de Derecho Internacional y los Congresos internacionales de actuarios, organismos científicos iniciados en Bélgica y relacionados con la representación española.



HELLERAU. ALEMANIA

Terminó el conferenciante ofreciendo su decidido concurso para el proyectado Congreso catalán de la habitación popular.

De la tercera conferencia estuvo encargado don Pedro Sangro y Ros de Olano, quien desarrolló el tema: «La Educación y la Habitación popular». Indicó que el factor educación ha influido siempre en la habitación, lamentando que la civilización moderna, que se envanece de hermosas conquistas, no haya podido conservar el sentimiento de la vida familiar en el hogar. Estudió, luego, el significado del *home* inglés, considerándolo tipo de refinada influencia de la educación en la casa. Se mostró partidario de una intensa formación del sentido social en la escuela y en la familia, a fin de que, con un mínimo de intervención del Estado y aprovechando los pro-

gresos de la cooperación y de la acción de los Municipios y respetando las modalidades propias de cada país y de cada región, responda la casa a las exigencias morales y materiales que las necesidades del pueblo exigen.

Dió don José Maluquer y Nicolau, la cuarta conferencia. Disertó sobre la «Influencia de los medios de comunicación y transporte, en el desarrollo y mejora de las condiciones de vida en las grandes ciuda-

des». Historió la formación y organización de las grandes ciudades, antes de la introducción y aplicación del vapor en la tracción, detallando, con las correspondientes notas estadísticas y gráficas, el desarrollo y expansión que paulatinamente alcanzaron. Según fueron perfeccionándose los medios de comunicación y aumentaron las facilidades para trasladarse de un punto a otro, se inició

el movimiento hacia la periferia. La tracción eléctrica, aplicable especialmente a los metropolitanos y tranvías suburbanos, ha contribuido al desarrollo de las ciudades modernas. Añadió que ello debe ser apoyado y encauzado, pues la comunicación rápida es la base de las urbanizaciones futuras.

La quinta y sexta conferencias de la serie las dió el arquitecto de las principales ciudades jardi-

nes inglesas, Mr. Raymond Unwin, y el secretario de la «Sociedad Cívica», don Cipriano Montoliu, se encargó de la lectura del trabajo, por ausencia del autor.

«El Arte y la Urbanización en el problema de la habitación popular» fué el tema estudiado. Señaló el disertante los principios esenciales en que debe apoyarse el arte de la urbanización: un claro concepto orgánico de la ciudad y un espíritu sintético de los múl-



HELLERAU

ALEMANIA



HELLERAU

ALEMANIA

tiples factores que integran su vida y desarrollo. Defendió un criterio más bien formalista en los trazados, que deben, sin embargo, fundarse en un serio estudio y un absoluto respeto de los accidentes naturales. Estudió las principales características de los progresos realizados por las grandes ciudades norteamericanas, especialmente en cuanto a parques, campos de juego y espacios libres, distribuidos regularmente por todos los distritos de la ciudad, y señaló el renacimiento de espíritu cívico que con esta ocasión se observa, con tendencia a con-

centrarse en núcleos de actividad orgánica en torno de los centros naturales de vida social.

La segunda conferencia versó sobre la aplicación, al caso de los suburbios de las ciudades existentes, y en particular al Su-

burbio Jardín de Hampstead, cerca de Londres, obra capital de construcción cívica del conferenciante, que fué descrita en sus líneas generales.

En la séptima conferencia, don H. González del Castillo desarrolló el tema «La Ciudad Lineal». Para el conferenciante la Ciudad Lineal realiza el ideal de ser *instrumento económico, estableci-*



PLANO GENERAL DE HELLERAU

ALEMANIA

miento higiénico y monumento estético. La Ciudad Lineal es sistema de arquitectura de ciudades y de colonización de campos, y como un ejemplo de la Ciudad Lineal colonizadora ya empezada a realizar, el conferenciante mostró en proyección luminosa la barriada de hoteles construídos por el «Amparo de Santa Lucía» en la playa de Villanueva y Geltrú.

La octava y novena conferencia fueron encomendadas a don Nicolás Amador, quien trató de «La Higiene y la Habitación popular a la luz de la Ciencia Eugénica». Comenzó por ocuparse en cuantos empeños ambientales o *nutriturales* vienen haciéndose a partir, especialmente, del primer tercio del siglo pasado, dividiéndolos al efecto en cuatro períodos: en el primero se atiende al saneamiento de las urbes, transportes, canalización y abastecimiento de agua y luz y la creación de una policía sanitaria; se regulan en el segundo, mediante promulgación de leyes, las condiciones del trabajo en las fábricas, limitándose el de mujeres y niños; en el tercero se introduce una enseñanza pública con la formación de un sistema de educación que exceda de un objeto de enseñanza o aprendizaje; y el cuarto se relaciona con el esfuerzo de cuidar del niño en el nacimiento y antes de él, con la institución por Baudin de la Puericultura. A tales períodos, añadió el conferenciante un quinto constituído por la Ciudad Jardín, ciudad lineal, escuela bosque, pedagogía de la señora Montessori, éste que sigue en su desarrollo igual dirección *euténica* o *nutritural* que los períodos anteriores.

En la siguiente conferencia hizo el autor hincapié en las consecuencias de la natalidad diferencial o de las diferentes capas sociales que tanto se menosprecia.

No sin razón — advirtió el conferenciante — se atribuyen a la Medicina e Higiene la conservación y el aumento de los elementos degenerados. Sin duda alguna, las influencias sentimentales bajo las cuales obran socialmente aquellas ciencias, y con las cuales aún se pretenden resolver los gravísimos y urgentes problemas sociales, son parte principalísima a justificar aquel reproche.

De la décima conferencia se encargó don Francisco Carreras y Candi, quien desarrolló el tema «Historia de la Urbanización Barcelonesa». Desde los orígenes de Barcelona, con la cuestión de Laye y los primeros núcleos de población en las alturas del Táber y de Montjuich, pasó a los primeros vestigios de la civilización romana, con la colonia «Julia Augusta Pia Barcino», trazando, acto continuo, una breve descripción de la Barcino Romana en tiempo del Imperio.

En cuanto al período del condado de Barcelona, trazó el conferenciante una sumaria descripción de la topografía de la ciudad con su huerto y viñedo, haciendo ver como sus diversas rieras, caminos y carreteras se habían poco a poco convertido en muchas de las calles hoy existentes.

En la undécima conferencia estudió don Cipriano de Montoliu el tema «Actividad internacional en materia de Habitación y Construcción Cívica en 1913».

Siguiendo el programa previamente fijado, expuso las labores realizadas por el Tercer Congreso Internacional de Carreteras, celebrado en Junio de 1913 en Londres, el Primer Congreso Internacional de Villas y Ciudades en Julio-Agosto en Gante, el Cuarto Congreso Internacional de la Higiene de la Habitación en Agosto-Septiembre en Amberes y el X Congreso Internacional de la Habitación (casas baratas) en Septiembre en Scheveningen (La Haya).

Con referencia al segundó de estos Congresos, fijó su atención en la Unión Internacional de las Villas y Ciudades allí fundada, llamada a ejercer un gran influjo en el progreso de las cuestiones cívicas.

Aludió, luego, a la Exposición, de la Construcción de Leipzig, y, sobre todo, a la Exposición Comparada de las Ciudades, de Gante, celebrada a manera de sección de la Exposición Universal de aquella ciudad y con ocasión, principalmente, del sobredicho Congreso Internacional de Villas y Ciudades.

La información gráfica del primer artículo que ilustra este fascículo, nos ha sido amablemente facilitada por la «Sociedad Cívica La Ciudad Jardín», de Barcelona.



J. B. TIÉPOLO

LA VIRGEN DEL CARMEN

LA COLECCION NEMES

EN el año de 1913 tuvo efecto la venta de la colección Marzell Nemes, de Budapest. Días antes se había celebrado la de la colección Steengracht, en la cual figuraba el famoso lienzo de Rembrandt *Betsabé*, (1) famoso por su positivo valor artístico — aunque no sobrepaja, en verdad, ni con mucho, otras producciones célebres del propio artista, — más que por su tamaño, que se reduce a cincuenta y ocho centímetros de alto por setenta y seis de ancho y por el cual

(1) Véase el número 2 de MUSEUM de este año.

se pagó la friolera de un millón de francos. Ostenta la fecha de 1643 y se conocen las distintas galerías a que ha pertenecido, lo cual,

y no es poco, garantiza su autenticidad. Lo adquirió por la expresada suma el negociante de cuadros, de Londres, M. Duveen.

En el Catálogo era descrito de este modo: «En un jardín, cerca de un estanque que se ve a la izquierda en primer término, Betsabé, iluminada por entero, el cuerpo y el rostro terciados, está sentada en un asiento de piedra cubierto de



P. P. RUBENS

EL ARZOBISPO ANTONIO TRIEST DE GENT

un rico tapiz oriental; desnuda, con un lienzo blanco resbalando de su muslo derecho, lleva la mano izquierda al pecho y con la otra se apoya. A su vera, una rica jarra y un collar en una bandeja. Una vieja, agachada, con traje de color de violeta y pañoleta amarilla, tocada con una suerte de capucha negra, con antiparras, le pule las uñas del pie derecho. Detrás de Betsabé una negra en pie y en la penumbra le peina la rubia cabellera. En el ángulo de la derecha del cuadro, un pavo real descansa sobre uno de los peldaños de la escalera de mármol que desciende hasta el estanque. El fondo es de paisaje, con árboles en el lado derecho, y a la izquierda un palacio, en la terraza del cual se distingue al rey David.»

La colección Nemes, objeto de estas líneas; mejor dicho, la venta de tal colección atrajo también numerosos aficionados. El conjunto de obras era heterogéneo; no había obedecido, el coleccionarlos, a reunir una serie correspondiente a un período marca-

do ni tampoco a poder algún día mostrar, en lo posible, la producción de determinado artista. De ahí que junto a tablas primitivas italianas se diera con obras de los impresionistas modernas, y que se encontraran telas del pintor candiota Domenico Theotoculi con pinturas de Rembrandt y Rubens.

Produjo la venta de esas obras cinco millones 244,600 francos, de los cuales 4.246,100 se obtuvieron por las obras de autores antiguos y 998,500 por las de artistas modernos.

Veamos los precios alcanzados por algunas pinturas en particular. Por una *Virgen*, de Bellini, se dieron 75,000 francos; por una obra de Mainardi, 23,000; por las de Tintoretto, *Tres donadores*, 32,000 y *Cristo y la mujer adúltera*, 240,000.

Del Greco figuraba una serie abundante. Hé aquí los precios a que se pagaron: *San*

Luis Gonzaga, 46,500 francos; el *Retrato del Inquisidor don Fernando Niño de Guevara*, arzobispo de Toledo, 100,000; *Santa Magdalena*, 75,000; *Cristo con la cruz a cuestas*, 35,100; la *Santa Familia con la cestilla de frutas*, 173,000; *La Anunciación*, 48,000; *Santa Familia*, 81,000; *Jesús en el monte de los Olivos*, 125,000; *Retrato de hombre*, 55,000; la *Inmaculada Concepción*, 155,000; *San Andrés*, 33,000; y el *Cristo escarnecido*, 95,000.



EL GRECO

CRISTO CON LA CRUZ

También fueron subastadas unas cuantas obras de Goya, entre las cuales había *El entierro de la sardina*, por la cual se abonaron 60,000 francos; *Los bebedores*, que alcanzó la cifra de 25,000; el *Retrato de Gasparini*, 29,000. De Gerardo David obtuvo 120,000 francos *La Virgen* y 84,000 el *Entierro de Cristo*. Hay



TINTORETTO

LA MUJER ADÚLTERA

que recordar, además, lo que fué satisfecho por las siguientes obras: *Venus y Cupido*, de Hans Baldung, 115,000 francos; *La Virgen, el Niño, Santa Ana, un Santo y el donador*, de B. de Bruyn el Viejo, 72,000; *Paisaje con pastores*, de Cuyt, 48,000; *Retrato de hombre*, de Frans Hals, 290,000; *Retrato de mujer*, de Ter Borch, 41,000; las pinturas de Rubens *El entierro de Cristo*, 43,000; *El Arzobispo Antonio Triest*, 85,000; y *La Mujer del Apocalipsis*, 65,000; y el *Retrato del*



EL GRECO

EL CARDENAL INQUISIDOR NIÑO DE GUEVARA

general Campbell, de Raeburn, 85,000.

Hé aquí las sumas por las que fueron adquiridas las obras modernas siguientes: dos *Naturalezas muertas*, de Cezanne, 35,000 y 40,000 francos, respectivamente; *En el palco*, de Mary Cassatt, 10,500 francos; *El muchacho del chaleco rojo*, de Cezanne, 56,000 francos; *Manzanas*, *El baño* y *Paisaje*, del propio autor, 40,000, 44,000 y 42,000 francos; *El sueño de Marieta* y *Canal de Picardín*, de Corot, 127,100 y 34,000 francos;



EL HERMANO LUIS GONZAGA
POR EL GRECO



NIÑOS JUGANDO, POR GOYA

El sueño de Venus, Paisajes de Ornans, Retrato de M. Marlet. El perro de Ornans, Mujer acostada, Dos jóvenes frente al mar, El puente grande y Marina, de Courbet, 83,000, 50,000, 12,500, 5,500, 11,500, 36,100, 30,000, 19,000 y 8,700 francos; *Las bailarinas y Las tres bailarinas*, de Degas, 28,000 y 15,000 francos; *Boda en Mateia*, de Gauguin, 6,200; *Naraleza muerta y Paisaje*, de Van Gogh, treintidos mil y catorce mil francos, *Negra, Retrato de Clemen- ceau y La calle de Berna*, de Manet, 13,000, 5,000 y 70,000 francos; *Flores y La familia Henriot*, de Renoir, 23,000 y 75,000 francos.

Poco después se realizó la venta Kraemer, un anticuario parisién, que había reunido a más de pinturas, una interesante colección de objetos de arte de varia suerte. En conjunto produjo esa venta 5.622,915 francos. La de la colección Fisschoff alcanzó la cantidad de 1.600,800 fr. Rinden, pues, esas ventas sumas considerables, tan con-

siderables, que algún periódico francés, a la sazón de efectuarse aquellas, ya hubo de lanzar la idea de si ello constituía una locura. Como quiera que sea, la realidad es que una buena colección de obras de arte, elegida con tino, representa una fortuna y que por excepción deja de encontrarse comprador. Claro que sufre oscilación el valor de las obras, y que si una temporada está en boga determinado artista, en otra es solicitado

cuanto pertenece a distinto autor; pero si las pinturas o esculturas son notables, sean originales de quien sean, se abonan por ellas cantidades de sorprendente importancia.

Ante alguna de esas ventas, produce asombro las cifras que alcanzan producciones aún de artistas mediocres, de segunda o tercera línea. ¿En el fondo son siempre sin- ceras esas ventas, o las cantidades que se ofrecen no serán a veces cosa convenida para

que sirvan de reclamo a favor de algún autor y poder así hacer que sus obras adquieran en el mercado una importancia de que no disfrutaban, y que se pretende imponer tomando como norma la apreciación otorgada en una almoneda pública? Cuando se trata de artistas de fama universal, no sorprende que sus creaciones sean disputadas a costa de dinero y que por ellas hagan un esfuerzo aquellos países que nos los tienen representados en sus museos o colecciones particulares o desean



TIZIANO

FEDERICO II DE MÁNTUA

enriquecer éstos con el mayor número posible de obras maestras. Entonces existe una justificación. Cuando no es así, verdaderamente maravilla lo que ocurre. Los precios a que se llega, es cosa que pasma. Menos mal cuando las producciones son de calidad. Que se abonen en este caso sumas fabulosas, a nadie causa extrañeza.

Para muestra van las que restan estampadas en el curso de esta nota. En ocasiones,

alcanzan las obras de arte precios tan asombrosos, según queda manifestado, que se llega a formular uno la pregunta de si andando el tiempo sólo cabrá que las naciones poderosas puedan disponer de las producciones artísticas del pasado; porque aquellas que no cuenten con medios bastantes para retenerlas, se verán fácilmente despojadas de ellas, por aquella suprema razón, de que con

oro nada hay que falle. A ello contribuye, en gran parte, el establecimiento de nuevos museos, que no se pueden improvisar sino a fuerza de dinero que permita quedarse con lo que interese, cueste lo que cueste. Así proceden algunas naciones, y así es la única manera de que se pueda disponer para aquellos, de obras dignas de figurar en sus salas. La lucha entablada de tal suerte, hará difícil nutrir los museos secundarios, a menos de que,

por espíritu de conservación de su riqueza artística, tomen aquellos países, que la poseen por su tradición gloriosa, medidas encaminadas a que por ningún concepto se puedan sacar las obras de arte antiguo fuera de la nación. Sólo con un rigorismo aplicado sin contemplaciones, como quien defiende el patrimonio espiritual del pueblo, sería dable detener el expolio. Pero estas medidas cues-

tan arrancarlas a los legisladores, por lo menos en nuestro país. Son, hay que decirlo, más de los que lo parecen quienes negociaban en antigüedades.

En esa propia colección Nemes figuraban obras de arte español. Esas obras pasaron a Budapesth. En el día, a causa de la venta que motiva estas líneas, esas pinturas fueron a parar a distintos poseedores. ¿Dónde po-

drán ser vistas de nuevo? El erudito español que pretenda conocerlas, analizarlas, habrá de emprender un viaje. ¿Pero aún así, le será fácil estudiarlas? Si acaban por ir a un Museo, menos mal; pero si van a aumentar una colección particular, no le será tan llano poder satisfacer su anhelo.

Esos son inconvenientes que brinda la exportación de obras artísticas. Vendrá el momento en que no quedará entre nosotros ya más que aque-

llas que posean los museos públicos. Lo demás se desperdigará, perdiéndose muchas veces las trazas del camino que emprendió. Entonces todo serán lamentaciones. Mas será tarde.

Por no haber puesto a tiempo un dique, no restará nada del heredado caudal y de él se envanecerán quienes lo adquirieron para llevarlo a su tierra, no sólo como signo de su riqueza, sino como vergonzoso ejemplo de



A. RENOIR

RETRATO

desidia de aquellos que, habiendo sido dueños de ello, dejáronlo pasar a otras manos, a cambio de unas cuantas monedas.

Deplorémoslo e instemos una y otra vez a que, por todos los medios, no se merme por codicia el patrimonio artístico nacional.

Por esto hállase muy en su lugar lo que acaba de manifestarse en la parte expositiva del Real Decreto dando nueva organización al Museo de Arte Moderno, de Madrid; Real Decreto que acaba de publicar el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. Por virtud de esa disposición el Patronato que se crea para aquel Museo queda obligado en adelante «a proponer los medios para evitar, en lo que sea posible, la dolorosa emigración que se viene observando, de algún tiempo a esta parte, de joyas artísticas contemporáneas, que viéndose poco estimadas en su hogar solariego, buscan en los extraños mayor aprecio y el correspondiente lucro».

A este efecto, «el mencionado Patronato sostendrá la oportuna correspondencia con los Museos Provinciales de Pintura y Escultura, a fin de que éstos, cuando se presente la ocasión de poder lograr alguna obra artística notable, abocada a la exportación y de cuyo autor no poseyeran ninguna, tengan conocimiento de ello y puedan adquirirla con relativa facilidad, en beneficio de su propia riqueza artística».

Si esa necesidad déjase sentir por lo que atañe a obras modernas, huelga decir lo que sucede en las producciones de siglos pasados. El remedio, con todo, estriba en algo más que en buenos deseos. Se ciñe a disponer de dinero suficiente para detener cuanto venga a traspasar la frontera, con tasadores oficiales, que bien pudieren ser las Academias provinciales de Bellas Artes. Cantidades extraordinarias constan en los Presupuestos, que cabría se redujeran, por aplicarse antes a aten-



A. RENOIR

FLORES



RETRATO DE MME. GAMBEY
POR J. B. COROT

ciones personales que a servicios de verdadera necesidad. Son gastos que no son reproductivos. En cambio, son verdaderamente irrisorias las consignaciones dedicadas a nutrir los Museos del Estado. Siguiendo así, nada se remediará, por mucho que se manifieste en la *Gaceta* y se lamente lo que venimos presenciando desde hace algunos lustros.

Hay que proceder a una rectificación en los Presupuestos del Estado, en el sentido de otorgar más importancia de la que es concedida a cuanto se relaciona con el progreso del Arte y la conservación de cuanto éste produjo y que poseemos sin darnos cuenta exacta de lo que representa evitar su desaparición. Cuando sumas importantes se gastan sin que sean reproductivas, bien merece destinarse cantidades de mayor cuantía que hasta al presente, a los fines indicados. Hay que meditar sobre esto, cuando no por razones de egoísmo. El día en que no haya nada merecedor de verse en España, ya po-

drán clamar quienes movidos de patrióticos deseos tratan de fomentar el turismo en nuestro país. Hay, pues, a toda costa que evitar que eso ocurra. Aún a trueque de ser pesados, venimos obligados a no dejar de la mano ese problema, cuya trascendencia es mayor de lo que la generalidad cree. En nuestra tierra sólo el pobre porfiado saca mendrugo. Y una vez más importa ser porfiado, para ver si los reacios son convencidos.

Veamos de ponernos de acuerdo para llegar a lo que es aspiración de muchos, por ser de interés para todos.

Y la solución no es difícil: dinero y rigor. En esto se basa todo el secreto para que de una vez acabe el despojo que sufrimos y que muchos lamentan.

¿Llegará el día en que se ponga a él término? Deseemos que sea cuanto antes, para que siquiera nos quede aún algo que conservar. Véase, pues, si corre prisa. — X.



A. DEGAS

BAILARINAS



ARCHIVO DEL CONVENTO DEL CÍSTER. DIBUJO EN LA CARTA DE PROFESIÓN DE SOR CLAUDIA JUANA DE LA ASUNCIÓN

“LA VIDA Y LA OBRA DE PEDRO DE MENA Y MEDRANO” (1)

CUANDO los críticos e historiadores de nuestras artes trataban del escultor Pedro de Mena y Medrano, lo hacían siempre teniendo demasiado a la vista los textos de Palomino, Ponz y Ceán, y dejándose arrastrar por ellos, continuaban juzgándolo como un artista sin personalidad, un simple seguidor de las tendencias y arte de su maestro Cano. No era para ellos sino una figura muy de segundo orden, que no llegó a imprimir ningún carácter a la plástica nacional.

Es cierto, que, por fotografiados o descripciones, se habían dado a conocer algunas, no muchas, de sus esculturas, pero en los casos que éstas ofrecían cierto interés, se vacilaba y se discutía sobre si eran de Mena o de algún otro (casi siempre Cano) y los pocos en que se lograba aclarar por completo la

atribución al primero, se producía el efecto anómalo de depreciar la obra por ser debida a un artista de reputación mediana, en lugar de acrecentarse la fama de éste, como hubiera sido natural. El San Francisco de Toledo, el San Pedro Alcántara de la Marquesa de Villadarias y el San Diego de Alcalá de la iglesia de San Antón, en Granada, se atribuyeron a Cano, aún cuando no tenían la menor relación con las obras indudables de éste, y aún cuando alguna de ellas se opusiese, en absoluto, a las direcciones de su arte. El San Juan de Dios, de la parroquia de San Matías, también en Granada, se decía de Risueño; y a la misma Virgen de Belén, de Málaga, no faltaba quien la creyera de

(1) Libro escrito por Ricardo de Orueta y Duarte, editado por el «Centro de Estudios Históricos».

Cano, no porque hubiera ningún documento ni autor que lo probaran, ni porque el cotejo de estilos diera argumentos para tal cosa, sino porque era una imagen demasiado bella para asignarla a un artista que gozaba de crédito tan limitado entre los eruditos españoles. Sólo dos escritores alemanes, Justi y Haendcke, se arriesgaron a hacer algunas indicaciones sobre la importancia de Mena en la historia del arte español, y aún llegaron a asignarle un valor superior al de los otros escultores contemporáneos suyos, sin excluir por supuesto a Cano; pero como lo hicieron más por un atisbo verdaderamente genial que por un estudio detenido, sus juicios tuvieron escaso eco en nuestro país y nadie reparó en ellos.

Estas opiniones de tan altas autoridades fueron las que me decidieron a emprender un trabajo sobre «La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano», creyéndome con derecho preferente a ello, ya que por ser andaluz me hallaba desde mi juventud familiarizado con sus más hermosas imágenes; y por haberme dedicado en otros tiempos a la escultura y conocer algo los secretos de este arte, podía estimar su altísimo valor, y sentía por ellas un profundo entusiasmo que hubiera deseado comunicar a los demás españoles.

Puesto ya en camino, la suerte más que yo, ha hecho lo demás. Mena es un ar-

tista claro, sencillo, sin grandes complejidades, con un estilo que se deja caracterizar con facilidad; gracias a esto, he podido, como resultado de mis trabajos, atribuirle con firmeza muchas obras hasta hoy anónimas; algunas que indebidamente se atribuían a otros artistas, y, en fin, desposeer a Mena de obras que de ninguna manera podían ser suyas. En la parte documental, a pesar de las enormes, casi insuperables, dificultades que se presentan en España al que tiene que estudiar los archivos de notarios, no puedo negar tampoco que me ha favorecido la suerte grandemente: en el de Málaga pude descubrir un testamento del artista; tres poderes testamen-

tarios, que casi son otros tres testamentos, otorgados a nombre de su mujer para que testara por él después de su muerte; el inventario de sus bienes, y el testamento que, en virtud de esos poderes, hizo después la viuda. Gracias a estos documentos, he llegado a establecer con facilidad el nombre de la esposa y el número de hijos que tuvo el matrimonio; las profesiones de éstos; las personas que, además, componían la familia; las esclavas que la servían; los otros artistas que trabajaban en el taller; las herramientas que había en éste, y los muebles y enseres de su ajuar; la casa que se hizo labrar el gran escultor, donde sirvió una gran parte de su vida, y donde luego murió; las en-



SANTA MARÍA EGIPCÍACA. MADRID. M. ARQUEOLÓGICO



Ⓒ MAGDALENA (FRAGMENTO)
MADRID. CONVENTO DE LA VISITACIÓN

fermedades que padeció, entierro que se le hizo y lugar donde fué sepultado; los altos precios que le pagaron por sus obras, fortuna que llegó a reunir con su trabajo, y personas de valía que se honraron con su amistad. Con estas y otras muchas más noticias que ofrecen esos documentos, es facilísimo ya restablecer la personalidad y la familia del artista y explicarse claramente ciertas tendencias particulares que aparecen en su arte. Si es cierto que el estilo hace al hombre, más cierto es aún que el hombre hace el estilo, y que si la erudición por sí misma, sin un fin más alto que la guíe, tiene un valor más o menos discutible, dirigida a restablecer una personalidad vigorosa y a explicar su obra, puede llegar a alcanzar un alto valor para la crítica artística y literaria.

En los archivos del Cister de Málaga y San Bernardo de Granada, donde las comunidades me recibieron con toda clase de amabilidades y me facilitaron el trabajo cuanto pudieron, encontré, aparte de varios documentos que daban interesantes noticias sobre las hijas de Mena y sobre la atribución de algunas obras, las tres cartas de profesión de aquellas, encabezadas

con tres dibujos que tengo como obras indudables de su padre, y que creo que son de bastante interés, ya que los únicos dibujos que de este artista existían, y que eran propiedad

del señor Cardenera, no se sabe dónde han ido a parar y se tienen por definitivamente perdidos.

Los otros archivos a donde también me ha guiado mi buena estrella, por las muchas atenciones de que he sido objeto, son: el de los obligacionistas del Duque de Osuna, el de la catedral de Málaga y el del hospital de San Julián, en esta misma ciudad. Del primero saqué una numerosa correspondencia del propio Mena, su familia y sus amigos, y del Duque de Arcos y sus administradores. Del segundo, algunos datos no conocidos y la ampliación y rectificación de otros que ya se conocían, aunque con algunos errores; y del tercero ciertas noticias de menor importancia sobre un cierto Juan de Mena que pudiera ser pariente del gran escultor. Por último, en el archivo particular del erudito malagueño señor

Díaz Escobar, a quien me complazco muy de veras en poder dar las gracias desde estas columnas, obtuve interesantes noticias sobre



SAN FRANCISCO DE ASÍS
COPENAGUE. MUSEO DE NY CARLSBERG

una larga enfermedad que padeció el artista, a más de otros datos de menor importancia.

No obstante estos documentos, lejos de agotar el asunto, no pretendo haber hecho otra cosa que plantearlo, y aquellos que quieran continuar estos trabajos tienen aún varios archivos que consultar y manuscritos que dar a conocer, cosa que a mi no me ha sido posible por las dificultades ya aludidas, que se presentan en nuestros archivos de protocolos.

En el de Granada debe existir la escritura del dote que llevó a su matrimonio la esposa de Mena, y que se otorgó ante Gerónimo de Morales en el año 1652; y otra escritura extendida en 1657 ó 58 ante Pedro de Urrea, por la que se compromete el escultor a terminar un retablo en la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria, en aquella ciudad. En el de la catedral de Toledo, un documento de 7 de Mayo de 1663, en el que se le nombra escultor de aquel Cabildo. Y en el de notarios de Málaga las escrituras de toma de hábito de las tres hijas (protocolos de Ciriaco Domínguez y Gaspar Gómez Rentero, 18 de Junio de 1671, y 21 de Noviembre de 1676, respectivamente),

la de renuncia de sus futuros bienes, hecha por las dos hijas mayores, y la de profesión y dote de estas mismas (protocolos de Gaspar Gómez Rentero, 12 de Junio y 3 de Julio

de 1672); otra de fundación de una capellanía por Mena y su esposa (protocolos de Gaspar Gómez Rentero, 16 de Diciembre de 1673); de compra de una casa por el artista (protocolos del mismo, 1674); y el testamento que hicieron ambos esposos en 3 de Enero de 1675 (protocolos de Ciriaco Domínguez), que me aseguran ha sido destruído por una inundación que anegó la parte baja del archivo, en el año 1906. A más de esto, en el protocolo de Zea, año 1717, folio 373, debe haber otro documento que se refiera a la tercera hija de Mena; pero que no sé de qué pueda tratar. Si como se anuncia, el cuerpo de Archiveros se encarga en plazo breve de estos archivos de notarios y facilita sus documentos a los que, con un fin puramente científico, se ocupen de estos trabajos, aún podrá hacerse una segunda parte a esta monografía



SAN FRANCISCO DE ASÍS

TOLEDO. CATEDRAL

de Pedro de Mena y acabaríamos de conocer su figura hasta en sus menores detalles. Tal como ya aparece, lo que más se des-

de Pedro de Mena y acabaríamos de conocer su figura hasta en sus menores detalles. Tal como ya aparece, lo que más se des-



S. DIEGO DE ALCALÁ. GRANADA. IGLESIA DE S. ANTÓN

taca en ella y más sorprende, es su devoción exaltada y poco corriente aún en aquellos tiempos de exageración y fanatismo, y justamente lo más admirable de su arte es la pasión fervorosa que sabe infundir a las almas de sus esculturas, que si son hombres, siempre hombres y solamente hombres, aman y sueñan como santos, como únicamente los santos de España, y de aquellos siglos precisamente, han podido amar y sentir. Tres hijas tiene Mena, y hace que las tres sean monjas, ingresando la más pequeña en

el convento cuando apenas ha cumplido ocho años. Tiene también dos hijos, y el uno es jesuita y el otro sacerdote. Un sobrino, que es fraile. Aparece en Málaga, por aquellos tiempos, el nombre de un Juan de Mena que pudiera ser pariente suyo, y por si acaso, es cura. Deja un legado a una sobrina que vivía con él; pero con la condición de que ingrese en un convento. Manumite a una esclavita, niña que había nacido en su casa; si bien con la obligación de que sirva en el monasterio del Cister y con la esperanza de que algún día forme parte de su Comuni-



SAN JUAN DE DIOS MÁLAGA. IGLESIA DE SANTIAGO



DOLOROSA

MADRID. COLECCIÓN LÁZARO

dad. El es familiar del Santo Oficio. Sus amigos son los obispos de Málaga y de Cuenca, el arzobispo de Zaragoza, el provisor, los canónigos y los curas. Su fortuna, en parte al menos, la dedica a fundar capellanías, y su cadáver manda que se entierre entre las dos puertas de una iglesia para que todos lo pisen. Pues este hombre, que era además un admirable escultor, ¿qué había de producir? El San Francisco de Toledo, San Juan de Dios de Granada, San Pedro Alcántara de Villadarias, la Magdalena de Madrid y las Dolorosas de Málaga. Esta forzosamente tenía que ser su obra. La obra de la pasión. Hay que pensar lo que pasaría en el alma de este artista inquisidor, cuando estuviera labrando el San Juan de Dios de Granada, por ejemplo, un santo casi su paisano y casi también de su tiempo, cuando oyera contar hechos suyos a personas cuyos padres o abuelos lo hubieran conocido personal-

mente, y cuando viera por sí mismo los lugares que frecuentara o que fueran testigos de sus virtudes y sus milagros. Así es esta imagen la más fogosa, quizás, que haya producido nuestro arte plástico del siglo XVII.

Claro está que artistas de alma exaltada y de gran devoción los ha habido siempre en todos los países, a juzgar cuando menos por sus trabajos. Ahí están, como ejemplo, las visiones celestiales de Fray Angélico, la dulzura extática de Perugino, las concepciones gigantescas de Miguel Angel. Nuestro Mena no es eso, no podía nunca serlo, tenía que ser más popular, más naturalista, más concreto. Allá en Italia, donde vivieron esos hombres, se tenía otra noción de la vida y sus ideales; el fervor más exaltado coexistía con las ideas más nuevas; no se tenía miedo a pensar ni a creer; la imaginación



DOLOROSA (FRAGMENTO)

MÁLAGA. IGLESIA DE SAN PABLO



VÍRGEN DE BELÉN. MÁLAGA. IGLESIA DE SANTO DOMINGO



VIRGEN DE BELÉN. MÁLAGA. IGLESIA DE SANTO DOMINGO

del artista volaba libremente y la mirada se podía dirigir hasta el Cielo. Pero Mena se crió en España y se apasionó precisamente por la religión frailuna de los españoles. Pensó como ellos, sintió como ellos, aunque con más intensidad y mejor gusto. El nivel cultural de la sociedad en que vivía, fué el suyo. Ni con su espíritu intransigente podrían coexistir muchas ideas, ni jamás encontró a su lado una clase de hombres superiores que pudieran haber elevado sus concepciones. El temor de pensar demasiado alto había acabado con todo pensamiento. Por eso Mena no miró más que a la Tierra.

De aquí sacó, efectivamente, todos sus personajes, hasta los teológicos. En todos puso vida, pasión, belleza, gracia, elegancia, aire señorial; pero no intentó, o quizás no consiguió, divinizarlos. Su arte tiene siempre por delante la naturaleza que ve con sus ojos o la que siente dentro de su alma, pero con exquisito amor en la expresión, a veces con inmenso fuego. Por esto Mena encarna como ninguno este naturalismo religioso genuinamente español, que no adquirió completo desarrollo hasta el siglo xvii, después de amortiguadas las co-

rrientes extranjeras que se habían sucedido durante toda la Edad Media y siglo xvi.

Y si Mena es así, tal como yo lo creo, y tal como me parece que lo muestran los fotograbados de sus principales obras, que presento, no comprendo como se le ha podido confundir con Cano, ni como se le ha podido tener por un simple seguidor suyo, cuando Cano es precisamente todo lo contrario de lo que es Mena, generalizador, inexpresivo, frívolo, sin pasión ni alma en ninguna de sus esculturas. Claro está que me refiero a Mena en el completo desarrollo de su arte, no a los primeros tiempos de su aprendizaje, en

los que efectivamente imita a su maestro, ni a los últimos de su decadencia, en que, las más de las veces, se limita a firmar o dar por suyo lo que otros trabajan.

Estos son los asuntos de los dos primeros capítulos de mi libro. En el uno, «El Ambiente», expongo los que yo creo caracteres del arte popular español del siglo xvii, en el que la religión, casi en absoluto, inspira a nuestros escultores y les impone las notas principales que han de tocar si quieren conmover a la sociedad aquella. El relato bíblico no interesa ya; hay que acogerse al evangé-



SAN PEDRO DE ALCÁNTARA
MADRID. PROPIEDAD DE LA MARQUESA DE VILLADARIAS



DON FERNANDO EL CATÓLICO



DOÑA ISABEL LA CATÓLICA

GRANADA. CATEDRAL

lico y encarnar sus personajes en hombres muy concretos, con las gracias y defectos de los hombres de entonces, con las mismas emociones, que es lo que más interesa; pero mucho más intensas, expresadas con toda claridad y toda fuerza, en ocasiones con bastante más fuerza de la corriente. Esto priva a nuestra escultura de complejidades, matices y delicadezas solo apuntadas; en cambio, le da una vitalidad y un vigor que no suelen tener las artes contemporáneas en otros países.

Necesitaba este primer capítulo para que se comprendiese a Mena tal como yo lo comprendo: para que se tuviesen sus obras, no como simples imitaciones de las de éste o aquel artista, sino como producciones exclusivas del temperamento suyo, tal como lo muestran los documentos, y a este temperamento como lo que yo creo que es, un fruto natural, el único quizás que se podía esperar del siglo xvii español. Sin la España de

Carlos II no me parece que se pueda comprender bien la Magdalena de Madrid o el San Francisco de Toledo.

Necesitaba, también, evitar que se comparase a Mena con los grandes artistas italianos de los siglos xv y xvi, como se ha hecho otras veces con las principales figuras de nuestro arte, cometiendo, a mi vez, una injusticia y quizás una falta de sentido. Sin abordar problemas estéticos, que no creo ahora pertinentes, séame permitido pensar que los valores artísticos puedan darse rara vez como valores absolutos, si es que alguna vez se dan, y que pocas obras y pocos genios podrían arrostrar la crítica y cumplir una verdadera misión emotiva y estética si se las abstrayese de la época y el pueblo que las inspirara. Esto hace que a nadie se le ocurra comparar a Miguel Angel y Donatello con Fidias y Praxíteles, que tuvieron tan distinto medio, por más que unos y otros sean considerados



PIEDAD (DETALLE), MÁLAGA. PROPIEDAD DE DOÑA CONCEPCIÓN MITJANA

como clásicos y como definitivos. ¿Pues no hay las mismas causas para que no comparemos tampoco a Montañés y a Mena con Donatello y Miguel Angel? El no hacerlo así ha dado lugar a una conclusión que a mi me ha parecido siempre injusta, a más de errónea, fundada sólo en la ignorancia, explicable, que se tiene de nuestro arte plástico, y es la de suponer, como tantas veces se ha supuesto, que nosotros no hemos tenido nunca una verdadera escultura que poder presentar a la historia del arte europeo.

En el segundo capítulo «Pedro de Mena y Medrano», trato de presentar a éste como a mi me aparece a través de su obra y como he intentado presentarlo más arriba. Me detengo algo en sus diferencias con Cano, y un poco más en los caracteres de su técnica y del espíritu de su arte, que analizo y distingo en cada uno de los

períodos de su vida. Este es el capítulo que se refiere al artista, a las modalidades de su estilo y a la influencia que ejerció en los otros escultores que después siguieron.

El tercero, «Notas documentales», se refiere a Mena hombre, visto a través de los documentos, y en íntima armonía, a mi modo de ver, con el Mena artista, del capítulo anterior. Doy todas las noticias que he

encontrado en los archivos, muchas desconocidas hasta ahora, y me atrevo a creer que he completado bastante la figura íntima y personal de este escultor. Al final de este capítulo inserto un resumen, muy sucinto, que titulo «Cronología».

Aún reservo los problemas particulares a cada obra para la última parte de mi libro, el «Catálogo», donde discuto las atribuciones,

la evolución de los temas artísticos hasta llegar a Mena y darles ésto forma definitiva, la polícromía, los recursos estéticos y la gradación de los efectos y principales resortes emotivos que pone en juego. Aún estudio en esta parte, al tratar de las imágenes de Murcia, un problema de índole general, el de la colaboración de sus discípulos, que en realidad debiera haber tratado en el capítulo segundo; pero que en este lugar podía

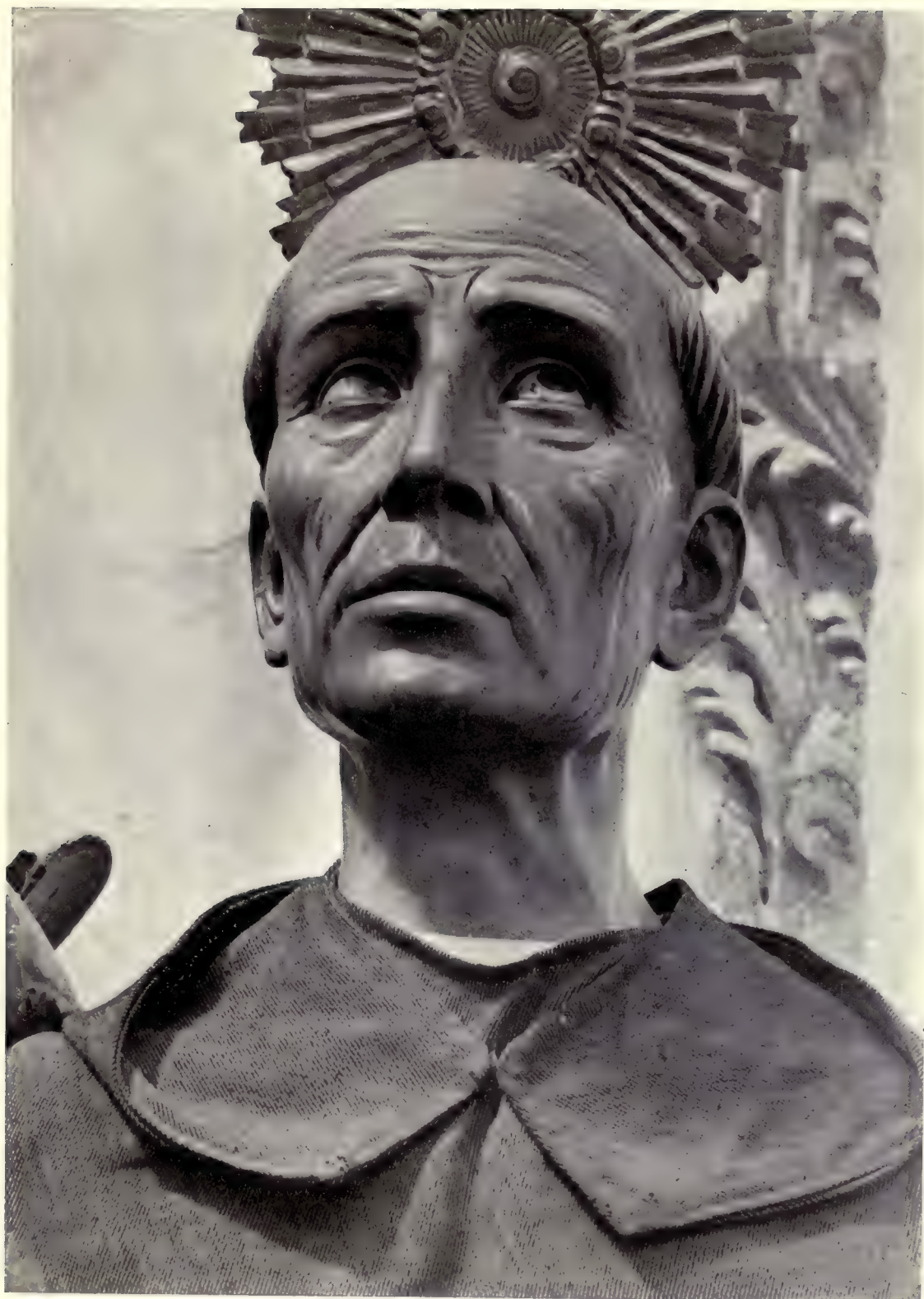


MAGDALENA

MÁLAGA. IGLESIA DE SANTO DOMINGO

demostrar, con ejemplos prácticos y semejanzas de estilo, mejor que en ningún otro.

Más aún que todo esto, intento en este «Catálogo», comunicar al lector la impresión honda que a mi me producen las obras de Mena; de ver si puedo conseguir que goce ante ellas de un modo tan intenso como he gozado yo, deteniéndome con este objeto en aquellas notas que a mi me han conmovido



SAN PEDRO DE ALCÁNTARA. MÁLAGA. IGLESIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES

más profundamente, y tratando de explicarme a mi, al mismo tiempo que lo explico a los demás, las causas íntimas de ese deleite. Procuro, claro está, ser imparcial: y es más, creo que lo consigo. No es mi entusiasmo lo que yo quiero dar, es mi emoción, sea como fuere. Cuando

ha sido grata, he dado rienda suelta a mi sentimiento, sin exagerarlo, pero sin tratar tampoco de contenerlo; cuando ha sido ingrata lo he dicho, y lo he dicho con vehemencia, casi con brutalidad. Creo que el arte debe ser patrimonio de todos los hombres que tengan espíritu, y por eso quisiera que todos, o los más posibles, sintieran a Mena y gozaran con sus obras, puesto que yo he gozado y he sentido. En este capítulo doy uno

o más grabados de todas las esculturas de que trato, sin excluir una, para que el lector pueda seguirme paso a paso, y rectificar mis juicios si lo juzga oportuno.

Como las imágenes que enumero en este «Catálogo» son las que yo atribuyo a Mena, por más que en algunas tenga mis reservas, en el siguiente, «Atribuciones y conjeturas», trato de aquellas otras que seguramente no son suyas, aunque otras veces se

haya opinado lo contrario, y de una o dos que bien pudieran serlo, por más que nunca se haya pensado tal cosa. Este capítulo es muy corto, y no le acompaño más grabados que los de imágenes en las que la factura o la inspiración pueden dar argumen-

tos a una opinión o a otra. Después va la «Bibliografía», no sólo de libros que tratan de Mena, sino también de aquellos otros que sin ocuparse de este artista, he tenido que utilizar para mi trabajo; y por último, en los «Apéndices» copio a la letra los documentos de que me he servido.

Estas son las líneas generales de mi libro, que por fin he conseguido ver impreso, después de muchas inquietudes y no pocas desesperanzas.

Por fortuna



CRUCIFIXO DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA (DETALLE)
MADRID, IGLESIA DE SAN ANDRÉS

mía, y creo que de todos los que se dedican a esta clase de trabajos, tan costosos y tan escasos de retribución material, tenemos en España, de reciente creación, una «Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas» y un «Centro de Estudios Históricos», su hijuela, donde jamás deja de encontrar alientos aquel que seriamente quiere trabajar y donde más que a los valores indebidamente consagrados se presta aten-



DOLOROSA (DE VESTIR). MÁLAGA
IGLESIA DE LOS SANTOS MÁRTIRES



SAN JUAN DE DIOS. GRANADA. IGLESIA DE SAN MATÍAS

ción a los hechos, a las obras, vengan de donde vinieren, y aunque sean producción de un desconocido, sin título alguno oficial. Por fortuna también, esta «Junta» y este «Centro» conservan a su frente unos hombres que se hallan compenetrados con el espíritu de tales fundaciones, siendo facilísimo entenderse con ellos, sin necesidad de influencias ni expedientes. A ellos debo que mi libro se haya convertido en una realidad. Y no solamente mi libro, sino otros de mucha más importancia y de autoridades legítimamente conquistadas, hubieran quedado inéditos, o no hubieran llegado a escribirse, sin la gestión de ambas instituciones. Séame, pues, permitido dedicarles este recuerdo de cariño y agradecimiento, y si alguien dudara de su justicia, que se fije en la manera como está editado «Pedro de Mena» y apreciará, por ella, la esplendidez con que he sido tratado.

* *

Después de terminado el libro aún he podido enriquecer el catálogo de las obras de

Mena con otras nuevas, algunas de bastante interés, de las cuales doy a conocer en este artículo de *MUSEUM*, un *Ecce-Homo* y tres *Dolorosas*.

Es bellísima, más quizás que todas las que incluyo en mi libro, una *Dolorosa*, del mismo tipo que la de la iglesia de la Victoria, de Málaga, que se encuentra en la sacristía de la catedral de Cuenca. En esta misma sacristía hay una *Virgen de Belén*, réplica muy posterior de la que hay en Santo Domingo, en Málaga, pero de cuerpo entero. Esta imagen está firmada, en Málaga, el año 1683 y dedicada por su autor a D. Alonso de San Martín, obispo de Cuenca, que, según algunos historiadores, fué hijo natural de Felipe IV. Era extraño, que Mena, que fué tan dado a repetir, en la fábrica de imágenes que en sus últimos años montó, las creaciones más perfectas de sus tiempos de inspiración



DOLOROSA

MÁLAGA. IGLESIA DE LA VICTORIA



❏ ECCE-HOMO. MADRID.
MONJAS DE D. JUAN DE ALARCÓN



DOLOROSA

ÚBEDA. MARQUESA DE BUSIANOS



DOLOROSA. MADRID. MONJAS DE D. JUAN DE ALARCÓN

y juventud, no hubiera replicado esta Virgen de la iglesia de Santo Domingo, que es, quizás, la obra más hermosa que ha salido de sus manos, pero ahora, además de esta de Cuenca, aparece otra en Avila, en la capilla de Mosen Rubín, citada por Gómez Moreno en su Catálogo, desgraciadamente inédito, y me voy creyendo que la que con tanto secreto se guarda en la casa del señor Campaner de Mataró, debe pertenecer, también, a este tipo. De Dolorosas y Ecce-Homos, hay que añadir, además de esta de Cuenca, una hermosa pareja, firmada en Málaga, el año 1673, que guardan en su clausura las monjas de D. Juan de Alarcón, en Madrid. Bellísima es, también, la Dolorosa que posee en Ubeda la marquesa de Busianos, y que recuerda mucho, aunque bastante mejor, a la de las monjas del Cister, de Málaga. Otra pareja hay en Budia (Guadalajara) firmada y fechada en Málaga, el año 1673, citada en el tomo de «Relaciones de Guadalajara», de don J. Catalina García, que acaba de salir. En la serie de los San Pedro Alcántara, ha

aparecido un hermosísimo ejemplar, propiedad del banquero Sr. Baüer, y otro, bastante inferior, que tiene en Málaga don Cristián Scholtz. En Málaga también, los señores Moreno Castañeda y Díaz Bresca tienen dos Concepciones, de bastante interés, que seguramente son del artista.

Además de estas, hay otras esculturas en Almoguera y Balconete, pueblos de la provincia de Guadalajara, en el convento de Ursulas, de Alcalá de Henares, en Mérida y Jerez de los Caballeros (Badajoz), y en Plascencia (Guipúzcoa), que tengo muchas razones para suponer también de Pedro de Mena; pero que no habiéndolas podido estudiar aún con detenimiento, no me atrevo a incluir en el catálogo de sus obras.

RICARDO DE ORUETA Y DUARTE.

Nota de la D. — Gracias a la generosidad de D. Ricardo de Orueta y Duarte, a quien hemos solicitado un resumen de su obra «La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano», podemos hoy darla a conocer, en parte, a nuestros lectores.



☐ DOLOROSA. CUENCA.
SACRISTÍA DE LA CATEDRAL



ALREDEDORES DE PUNTA DE VACA

NECRÓPOLIS FENICIA Y ROMANA

INTERESANTES OBJETOS DE CERAMICA PRIMITIVA DESCUBIERTOS EN CADIZ

DESDE muy antiguo vienen encontrándose, en el suelo de la Isla Gaditana, toda suerte de objetos procedentes de primitivas civilizaciones, siendo más abundantes (al contrario de lo que ocurre en otras regiones donde existieron colonias griegas o fenicias) los anillos, colgantes, piedras grabadas y otros restos de valor intrínseco, que aquellos otros, como los de barro, que parece natural habían de ser muy numerosos, sobre todo en un sitio donde abundan las tierras a propósito para su fabricación. Únicamente nos explicamos tal es-



PUNTA DE VACA

HIPOGEOS

caz por no haberse efectuado, hasta la época presente, excavaciones con el único y exclusivo objeto de estudiarlas, y, por lo tanto, cuando algo aparecía, se daba solamente importancia a los objetos de oro y plata.

Abundan, entre los que hemos podido reunir y estudiar, las ánforas de carácter fenicio, las urnas cinerarias de formas análogas a las ibéricas, una serie de pequeñas vasijas de barro fino, en forma de *lekitos* y *aribalos*, y *pateras*, características de la cerámica greco-púnica de casi todas las colonias del Me-

diterráneo; sin faltar los *biberones*, en forma de paloma, propios de la dominación cartaginesa.

Tienen gran interés los tipos que reproducimos y que parecen ser producto de una industria regional, por la tosquedad de su fabricación,

la calidad de la tierra y los caracteres alfabéticos y adornos que tienen grabados en su superficie. Son un jarrito, sin señal de haber tenido asa, dos pateritas y tres lucernas. Una de estas es únicamente una bola ahuecada

con los dedos y las otras dos, tienen, en vez de asa, unos salientes sobre los que se adaptan cómodamente los dedos índice y pulgar. Todas estas piezas ostentan un ligero tinte verdoso como de óxido de cobre, que no podemos determinar si sería dado intencionalmente o será debido a haber tenido próximo a ellas algunos objetos de cobre, de los muchos que aparecen en descomposición.

Nos inclinamos más a lo primero, por haber aparecido en diferentes lugares dos de las lucernas y tener la misma coloración. Pero las piezas verdaderamente interesantes son tres figuritas de distinto carácter y de tierra también diferente, que reproducimos en su tamaño. Fueron encontradas, entre cinco y diez metros de profundidad,

en medio de los restos de tumbas destruidas por los embates del mar. El hallazgo de una de ellas ha de suscitar, seguramente, algunas discusiones y renovar la tan debatida cuestión de autenticidad de los hallazgos del Cerro de los Santos; pues la tal figurita es casi igual que la *cinocéfala*, clasificada como falsa, que figura en el Museo Nacional con el número 3.493. Aquélla es de piedra, ésta de barro basto, y la mancha ne-

gra que se ve en el pecho son restos de carbón y ceniza producidos por la cremación del cadáver junto al cual debió colocarse. Partiendo de Cádiz la VIA HERACLEA, que internábase por el término de Montealegre desde donde partía otra con dirección a CARTAGONOVA, no creemos sea aven-



HIPOGEO DE CARÁCTER PELÁSGICO, HALLADO EN LOS GLACIS DE CÁDIZ



CERÁMICA GADITANA

JARRITO, PATERITA Y LUCERNAS



CABEZA DESCUBIERTA EN PUNTA DE VACA
(TAMAÑO MAYOR QUE EL ORIGINAL)



ÍDOLO DE CARÁCTER ASIÁTICO

BARRO COCIDO

turado suponer que esta figurita sería una de las muchas divinidades adoptadas por los pueblos de la costa, con más o menos influencias orientales, y que los tartesos adoptaron y transmitieron al interior, y así se explica el carácter de las esculturas de Yecla; unas veces con influencias asirias, otras griegas y otras egipcias, lo mismo que sucede a los restos de orfebrería encontrados en Cádiz, que coinciden con los de indumentaria de aquellas y hasta la semejanza que hay entre los caracteres alfabéticos de algunas inscripciones de Yecla y los que adornan las vasijas y algunas piedras grabadas de Cádiz haciéndonos suponer la existencia de un alfabeto por estudiar, basado, tal vez, en el hebreo samaritano o en el pelásgico, y que muy bien pudiera ser el propio de los tartesos.

Futuros descubrimientos en la región de Montealegre y en la isla gaditana nos darán algún día la clave de este enigma arqueológico y quedará demostrada la autenticidad

de aquellos objetos tachados, con alguna ligereza, como falsos.

Otra de las figuritas tiene marcado carácter fenicio y es muy parecida a la que publica Heuzey en su libro *Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, (lám. VIII, núm. I). Representa, indudablemente, una divinidad y, como dice de aquella el referido escritor, tiene un carácter particularmente asiático. El barro con que está modelada es más resistente y compacto que el de la cinocéfala y de color rojizo.

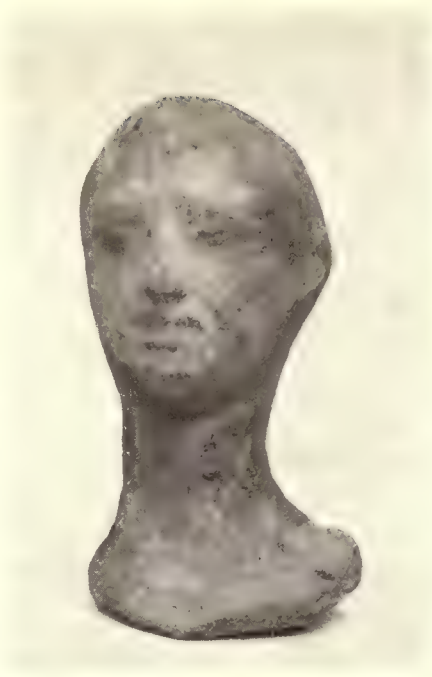
Por último, la tercera es, más bien, un fragmento de una de mayor tamaño y de arte griego; pero modelada en barro fino y mal cocido ha perdido casi todas sus líneas, apareciéndose en la fotografía muy desdibujada. En el mismo terreno que todos estos restos



FIGURITA CINOCÉFALA

BARRO COCIDO

de cerámica encontramos una serie de cabecitas de barro, que, a no estar ciertos de su autenticidad, podrían suponerse traídas a Cádiz posteriormente; pues algunas de ellas, según afirmación de distinguidos arqueólogos que las han visto, parecen indudablemente de origen americano. Aceptando que lo fueran, y una vez que han sido halladas a gran profundidad y juntas con otras de carácter griego o fenicio, asáltanos esta duda: ¿habrán venido a parar al sitio donde las hallamos, cuando se construyeron las murallas de Cádiz, entre escombros mezclados con algo traído por los descubridores españoles? ¿o será este un dato más, para demostrar que la famosa *Atlántida* de Platón no es un sueño? Es muy probable que la semejanza que vemos entre algunas de estas cabecitas y las halladas en América sea la misma que es natural exista entre todo arte primitivo que se trabaja en circunstancias semejantes. Pero si llegara a demostrarse que el barro de unas y otras es el mismo, no sería aventurado suponer que aquellos fenicios, que, según Diodoro de Sicilia, se hicieron



CERÁMICA. ESCULTURA DE CARÁCTER GRIEGO



CERÁMICA

CABECITAS

a la vela para explorar el litoral, más allá de las Columnas de Hércules y que los vientos contrarios arrojaron a los límites del Océano, fueran los portadores de tales objetos.

Conviene tener presente, para reforzar esta tesis, que Cricias dice que, lo que se designaba por *Tierra firme*, era un *verdadero continente* y que los tirrenos quisieron fundar una colonia en dichos territorios, a lo que se opusieron los cartagineses, temerosos de que sus conciudadanos abandonarían la patria atraídos por la belleza del nuevo país, por lo cual, según Aristóteles, el Senado decretó pena de muerte contra todo el que intentara dirigirse hacia aquellas tierras.

Del mismo modo los textos hebreos mencionan que cada tres años una flota venía de *Farsdchisch* trayendo oro, plata, marfil, pavos reales y monos y la flota de *Hiran* traía oro y maderas finas y piedras preciosas de *Ophir* hablando también del *mar dulce*, que se supone sea el río de las Amazonas.

Nada podemos afirmar por hoy, pero descubrimientos posteriores irán aclarando poco a poco este



CERÁMICA

CABECITAS

y otros muchos puntos dudosos de nuestra historia, y, sobre todo, el día en que la civilización domine la costa de Marruecos y puedan estudiarse las muchas ruinas de primitivos pueblos que existen en el litoral, se verá, que si muchos de los pobladores de América pudieron entrar por el continente asiático, no era empresa extraordinaria para los navegantes griegos y fenicios el pa-

sar desde Africa al continente americano. He ahí como, por el estudio de una industria vulgar, puede venirse a la comprobación de un hecho histórico de gran transcendencia, y día llegará en que el documento de barro o piedra, enterrado en las costas africanas nos enseñe lo que documentos olvidados y noticias de navegantes, enseñaron a Colón: esto es, que los griegos y fenicios conocieron

ese país rico y fértil, que el tesón y clarividencia de una mujer había de unir a la civilización europea.

Es suficiente lo manifestado para que se comprenda la importancia extraordinaria que revisten esos descubrimientos hechos en Punta de Vaca. Verdaderamente las excavaciones que se realizan en nuestro país de un tiempo acá nos llenan a menudo de sorpresas, pero pocas habrá como la que nos ha proporcionado esos hallazgos en tierra gaditana. Esto viene en favor de

cuantos no cesan en su campaña de que se realicen cumplidas excavaciones en aquellos parajes españoles donde supónese que cabe encontrar vestigios de edades pretéritas. En gran número, relativamente, fueron las autorizaciones solicitadas, con arreglo a la ley, en

el año 1914, para emprender excavaciones. Es ello un buen signo. Pero, indudablemente, no es todo. Mucho queda aún por hacer entre nosotros, y cuando se haga, sin duda nos irá reportando resultados inesperados.

Deseemos, por lo tanto, que los interesantes descubrimientos hechos en Punta de Vaca animen a efectuar excavaciones dondequiera se suponga que cabe hallar algo que nos revele parte de nuestra historia lejanísima. Ello será no tan sólo obra patriótica, sino

laborar por la cultura universal, a la cual no cabe duda que podemos contribuir por cuenta propia, adelantándonos a realizar trabajos para no deplorar que otros de fuera de casa vengan después a emprenderlos.

Con elementos se cuenta para hacerlo y con entusiasmo por parte de algunos, y a favor de ello se va ganando adeptos, por más que lentamente. Confesemos, empero, que de un tiempo acá se otorga en España mayor atención que en otros tiempos a todos los problemas arqueológicos.

Cierto que fué ello a costa de insistir diariamente; pero con paciencia es como en todos los lugares se convence a la gente de la necesidad de atender a lo que importa.

PELAYO QUINTERO.



CERÁMICA GADITANA

BIBERÓN



CERÁMICA GADITANA

BIBERÓN



E. CHICHARRO

MIS MODELOS DE ÁVILA

CHICHARRO

EN medio de las diferencias livianas y de las míseras pasioncillas que desunen a los hombres en nuestra patria, se dió un caso consolador y ejemplar, cual fué el de formarse, por modo espontáneo y noble, una corriente de opinión en favor de un artista de mérito para ocupar un cargo tan especial e importante como es el de Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Otras veces la opinión no se mezcló en este asunto, no influyó para nada en el nombramiento, sino que este le hizo el Gobierno por propia iniciativa. Pero esta vez pidió la designación un grupo numeroso de artistas, entre los cuales se contaban los más prestigiosos; apoyó esta iniciativa la prensa y la autorizó y sancionó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por modo

tan honroso fué nombrado Director de la Academia de Roma don Eduardo Chicharro. No obedeció el caso a mera simpatía, ni solamente a la admiración de sus obras. Con razón se ha dicho que ese cargo no tiene exclusivo carácter docente: el Director de esa Academia no ha de ser tan sólo un maestro que dentro de aquel pedazo de nuestra patria en la universal del Arte, difunda y mantenga los sanos principios y fecundas enseñanzas del mismo; ha de ser, también, un celoso y severo fomentador y administrador de los intereses artísticos de España; ha de ser, en fin, el Embajador del Arte, a quien está encomendado mantener las relaciones internacionales en el mundo espiritual, cuyo modo de expresión es la belleza plástica. Convencida de todo esto, la opinión se fijó

en el señor Chicharro por ser un pintor moderno, joven y animoso; por ser un artista reflexivo y de sólida cultura; por ser un hombre íntegro, serio: un carácter. Pocas veces se dan tan felices circunstancias en una persona para un cargo especial elevado.

Nada de lo dicho tiene verdadera relación con este trabajo, cuyo fin es hacer un juicio de la producción del pintor Chicharro; pero tampoco era lícito dejar de hacer oportuna mención de ese su último triunfo, que vale tanto como un premio de honor, y seguramente no será el último que gane el artista, para honra de nuestra patria.

Valga lo dicho como introducción y ven-gamos, caro lector, al asunto.

I

Eduardo Chicharro nació en Madrid, en 1873. Recibió las primeras enseñanzas del Arte en la Escuela especial de Pintura, Es-cultura y Grabado. Se perfeccionó primero con don Manuel Domínguez, último repre-sentante de nuestra pintura clásica moderna; después con Sorolla, nuestro gran colorista. Pensionado luego en Roma, allí acabó de formarse, y vi-sitó Grecia, con todo lo cual de-puró su gusto.

Tan sólido a-prendizaje, valió a Chicharro, hom-bre reflexivo y e-quilibrado, su personalidad, fuerte y sincera, de realista y soñador, que ora gusta del género pin-toresco y busca el carácter de los ti-pos, ora se eleva a la gran pintura, mostrando ele-

gancias y fantasías seductoras, ora acomete audazmente la expresión extraña de un efec-to de luz.

Presentó en la Exposición Nacional de 1890 un *Estudio* al carbón; en la de 1895 un *Paisaje*; en la de 1897 cuatro lienzos, ganando *Mención honorífica*.

Dió el paso decisivo en su carrera en 1899, pues en la Exposición Nacional obtuvo se-gunda medalla con su cuadro *Las uveras*, y además ganó la pensión de Roma. De Roma envió Chicharro su tríptico *El poema de Ar-mida y Reinaldo*, que le valió primera medalla en la Exposición de 1904; y otra primera medalla ganó en el certamen de 1908 con otro tríptico muy notable: *Las tres esposas*. A todo esto, en el extranjero había sido premiado con medallas de segunda clase, primero en Lieja y luego en Munich, en 1905; y lo fué con medalla de primera clase en Buenos Aires, en 1910, año dichoso para el artista, pues además ganó diploma de honor en la Exposición Nacional de Valencia; después de haber obtenido primeras medallas en

Barcelona, en la Exposición Inter-nacional de 1907 y en la Hispano-Francesa de Zارا-goza, en 1908. Aún ganó otra primera medalla en Bar-celona, en 1911. De esta relación se deduce que en 12 años consiguió la firma de *Eduardo Chicharro* la con-sagración legítima que otros tardaron doble tiempo en conquistar. Ello basta para comprender que al talento se ha unido la volun-tad para avanzar en la lucha.



E. CHICHARRO

LA MAMÁ POSTIZA



LOS OJOS CLAROS, POR E. CHICHARRO
(Colección La Riva, Habana)



E. CHICHARRO

ARMIDA Y REINALDO. (MUSEO DE ARTE MODERNO)

Es de notar que otros artistas han conseguido todo esto con su talento y con su persona, esto es, exteriorizando inconscientemente, si se quiere, su impresionabilidad exquisita, su acometividad ambiciosa, su porte bohemio. Chicharro es lo contrario de todo esto. Es un hombre sencillo y serio. No es fácil confundirlo con un simple oficinista, porque su porte no es vulgar sino modesto; porque ni en ello ni en sus maneras hay nada del convencionalismo de la comedia burocrática. Es un hombre comedido y prudente, que habla poco y discurre bien, que no murmura ni prodiga elogios. En su semblante revela la integridad de su carácter; en sus ojos serenos y brillantes la superioridad de su talento y su espíritu observador. Se comprende que es un sujeto que hace vida interior, que oculta a los demás el mundo de sus ideas. Artista moderno, que vive una época de transición en la que una peligrosa corriente anárquica lo invade todo y descarría a muchos, sabe abstraerse para estudiar el natural y reproducirlo; ha disciplinado su trabajo y seguro de sí mismo produce mucho por distintos modos o tendencias, proponiéndose temas pictóricos que desarrolla y apura sin vacilación, siempre fiel a la buena causa de «el arte por el arte». Así ha

triunfado siempre, produciendo un arte honrado, sano y vigoroso.

II

No es necesario, para juzgar la producción de Chicharro, hacer la historia de su paleta, la cual dió bien pronto muestras bastante claras de la personalidad del artista. Y pues hemos de juzgar su labor de doce años para apreciar el mérito de su personalidad en el momento actual, parece conveniente considerarla en esos varios aspectos o tendencias, con tanta más razón cuanto que lejos de señalarse en ese período sucesivas fases de dicha paleta fuerte, rica y variada, gusta siempre de ejercitarse por uno u otro modo o estilo.

A cuatro pueden reducirse estos estilos, que llamaremos literario, realista, luminoso y colorista. Dentro de ellos bueno será seguir el orden cronológico de la producción y ser parco en describirla por cuanto dan exacta y detallada cuenta de ella las ilustraciones gráficas que prestan realce al presente trabajo.

Género literario debemos llamar en este caso y en multitud de los que nos ofrecen las Artes plásticas, al que está inspirado en la producción o siquiera en el gusto y tendencia de la Poesía, de la novela, etc. Este géne-



❑ CASTILLA, por E. CHICHARRO ❑
(Colección de Md. S. de Jong Hanedoes. Amsterdam)

ro plástico es el que ha sustituido al histórico tan en boga en otro tiempo. En algunos artistas modernos la influencia literaria ha sido pasajera y accidental; en Chicharro, hombre culto y espiritual, debía encarnar y ha encarnado por modo notable. La primera obra suya que lo acredita, entre las que conocemos, es la que lleva por título *Los ojos claros*, pintada en Madrid, antes del viaje de pensionado a Roma. Es una media figura de linda lugareña con su rebozo característico, que recorta su ovalado rostro de Virgen y con la afilada mano sobre el pecho contempla con sus ojos *claros y serenos* al espectador. La simplicidad, el corte arcaico de la silueta, son aquí las notas salientes. *La Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, inspiró en Roma a nuestro artista el tríptico titulado *El poema de Armida y Reinaldo*.

Representó tres pasajes del mismo, tomados de los cantos XIV, XVIII y XX, esto es: Reinaldo prisionero entre las flores de Armida; el bosque encantado en que «las hijas de las

selváticas cortezas danzan...» y Reinaldo descubre a Armida en el seno de un mirto; y Armida abandonada clavándose un dardo

en el pecho. Estos tres motivos, en especial el segundo y capital que trató en mayor campo el artista, diéronle motivo para una nota de color cálida y vibrante y un estudio de desnudos femeniles y de ligeras telas ondulantes con reminiscencias griegas y florentinas. La elevación, la dignidad y la valentía decorativa que imperan en esta obra anunciaban ya un artista de grandes alientos. Fué este tríptico, pintado en 1903, el envío de Roma del pensionado Chicharro.

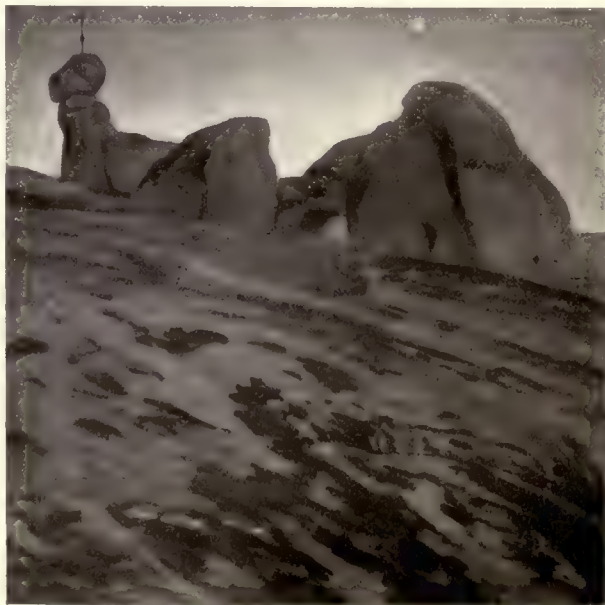
En el certamen de 1908 vuelve a presentar un tríptico, no inspirado en obra alguna literaria determinada, sino en un concepto. Lo tituló *Las tres esposas* y hubo de simbolizar en ellas, y otras tantas composiciones: prime-

ro, la esposa mística, émula de Teresa de Jesús, vencida de divino amor a los pies de un Crucifijo y arrebatada en éxtasis por la voz misteriosa de un ángel, en un sagrado



E. CHICHARRO

LA CASA MUERTA



E. CHICHARRO

MELANCOLÍA



TRICROMIA, THOMAS-HARCLONA



ESTUDIO DE LA CARTUJA
DE BURGOS, POR E. CHICHARRO



VERBENA MADRILEÑA, POR E. CIICHARRO. (FRAGMENTO)



E. CHICHARRO

EL TÍO CARROMATO. (CITY ART MUSEUM OF ST. LUIS, U. S. A.)

recinto que tiene por fondo una vidriera donde se ve representado por arcaicas figuras el Juicio Final; luego, el amor humano, representado en una bella enamorada y dichosa mujer, una arrogante florentina del Renacimiento, a quien engalanan para sus bodas otras mujeres y sorprende la llegada del apuesto prometido; y el amor ideal, visión

de ensueño, sutil imagen femenil que entre gasas se esfuma.

Aquí, como en el tríptico de Armida, que encierra un concepto semejante, dió el autor mayor desarrollo a la composición que representa el amor humano, fuente de la vida. En esta composición, en que palpita un hondo sentimiento, dignificado y grande,



EL TÍO CARROMATO, por E. CHICHARRO
(FRAGMENTO DEL CUADRO EXISTENTE EN EL CITY ART
MUSEUM OF ST. LUIS, U. S. A.)

concentró el interés, y lo consiguió pictóricamente con el ambiente luminoso, la riqueza y variedad del color y el gusto exquisito con que remembró la pintura florentina; lo consiguió también oponiendo a este cuadro risueño los graves, oscuros y misteriosos de los amores ultra terrenos.

El artista se mostró en esta obra maestra, acaso la más importante que ha producido, completamente formado y dueño de sus facultades. Hasta en la técnica ofreció novedad, pues la pintó al temple.

La tendencia decorativa, esto es, a la gran pintura, que se advierte en las dos importantes obras citadas, acentuóla francamente en otra, también de concepción literaria, un lienzo apropiado a friso o sobrepuerta, que pintó en 1911 y figuró en la Exposición Nacional de Arte Decorativo entonces celebrada. Tituló esta obra *Inspiración* y sin duda quiso representar la que recibe el artista, de las sucesivas, varias y aún opuestas ideas, tendencias y formas que la Historia en su desarrollo le ofrece. En medio y en primer término de la composición se ve a un artista, abstraído en aquellas ideas que parece alentar a su oído una Musa

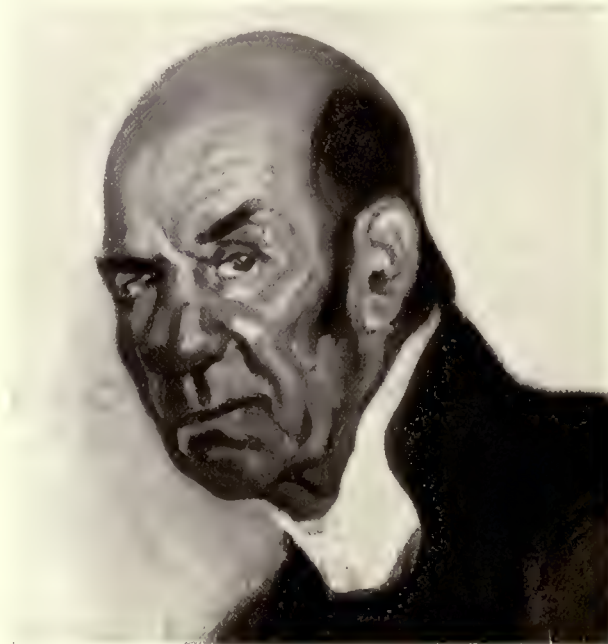
moderna y que se suceden encarnadas en figuras que representan las épocas típicas del desarrollo histórico de los distintos ideales de la humanidad: el misterioso Egipto simbolizado en la imagen solar de Horus, que en su reposo solemne parece desafiar a los siglos; la Grecia inmortal, cuya remembranza se hace sensible en un grupo de la

leyenda heroica del amor salvaje del centauro Eurition por Deidamia, cuyas figuras destacan sobre la columnata de un templo griego; la Italia del Renacimiento, representada por una gentil dama florentina, una Beatriz a cuya silueta presta relieve un poético árbol; al otro lado los personajes de la comedia italiana, figuras llenas de gracia cortesana; junto a ellas, una espiritual japonesa sentada, y por contraste y final de estas notas risueñas la ascética figura de San Francisco de Asís, interpretado con la austera sencillez realista del arte español del siglo xvii y escuchando, en su éxtasis, la celestial melodía de un ángel músico, que recuerda los representados por la pintura mística del siglo xv. Obra singular es esta cuya factura participa de las enseñanzas clásicas del autor y de sus

aficiones modernistas y decorativas. Por último, una triste rincónada de Lequitio, *La casa muerta*, y un árido paisaje de Avila, *Melancolía*, bastan para completar las producciones de carácter literario o poético de Chicharro.

El género realista, al que en estos últimos años ha prestado nuestro artista honda atención, la merece muy especial por nuestra parte.

Justamente la primera obra en que Chicharro se dió a conocer como pintor de valía, según queda dicho, fué una composición realista, *Las uveras*, pintada en Almería en 1899. Representa unas obreras preparando uva de embarque, y ello dió motivo al artista, que entonces sentía el influjo de su aprendizaje al lado del maestro Sorolla, para pintar una



E. CHICHARRO

FRAGMENTO DEL CUADRO «LA COMIDA»



ALDEANOS GRIEGOS ADORANDO
LOS EVANGELIOS, por E. CHICHARRO
(MUSEO DE BARCELONA)



E. CHICHARRO LA ESPOSA DE CRISTO
FRAGMENTO DEL TRÍPTICO «LAS TRES ESPOSAS»

impresión del natural, donde, aparte una nota justa de luz y de color, hizo un notable estudio realista.

No lo fué menos el que pintó en Vizcaya en 1907 titulado *El Angelus*, página curiosa y sentida de las costumbres patriarcales de las sencillas gentes vascas. Unos marineros en la taberna, al sentir el toque de oración, todos, menos el más viejo, se han puesto de pie y rezan; los vasos de vino aguardan sobre la mesa. La luz oblicua resbala sobre las figuras de aquellos hombres sanos, robustos y toscos, hombres de fe y de trabajo. Este cuadro de factura amplia, suelta y acentuada, es una obra que por su realismo subyuga al contemplador.

Hay que considerar después, como parte importantísima de la producción de Chicharro, la serie de cuadros, estudios acabados del natural, que en estos últimos años ha realizado en la provincia de Avila, en la que asiduamente ha pasado los veranos el artista, con algunos compañeros y discípulos, realizando una especie de apostolado del arte realista. Estos cuadros figuraron en su mayor parte en una de las últimas Exposiciones Nacionales. Los examinaremos brevemente. *Castilla* titula un lienzo pintado en 1908, el cual muestra en la parda campiña avilesa un paso de Semana Santa, «la Oración en el Huerto» representada por un Nazareno rígido, con traje de aceitera y en primer término



E. CHICHARRO LA ESPOSA DE LA MUERTE
FRAGMENTO DEL TRÍPTICO «LAS TRES ESPOSAS»



LA ESPOSA DEL HOMBRE, POR E. CHICHARRO
PARTE CENTRAL DEL TRÍPTICO «LAS TRES ESPOSAS».



CAMPESINA DE CERDEÑA
POR E. CHICHARRO



LA MOZA DE LA SANDÍA
POR E. CHICHARRO

una aldeana con su rebozo, que le besa en la mano y lleva el pañuelo apretado en la otra; la figura real y devota, tan rígida como la de palo. Con ello ha caracterizado una tradición y una raza.

Más interesantes aún son los cuadros de *género* en que ha retratado tipos avilese con castizo realismo y con la fidelidad rigurosa y aún despiadada con que un animalista retrata un bruto; de manera que la psicología de los rudos seres que le sirvieron de modelo aparece, como en la realidad, envuelta en la corteza del terruño. En tal sentido y teniendo además en cuenta el cuidado con que acusa los rasgos individuales característicos, dentro de los generales étnico-sociales, puede decirse que esta pintura es eminentemente naturalista. No se trata, pues, de la pintura de *género* tal como se cultivó hasta hace pocos años, hasta que al género histórico consagrado como gran pintura ha sustituido el que tiene por credo la verdad contemporánea y dando a cualidades técnicas la importancia que antes tenían los asuntos. Decimos *antes*, y debíamos decir *ayer*, porque en la historia de nuestra pintura tenemos el antecedente de ese credo artístico en los enanos de Velázquez y en las escenas populares de Goya.

De esas creaciones, sobre todo de las primeras, desciende en línea recta *El jorobado*

de Burgohondo. Pintó Chicharro este lienzo en 1908 y representó en él, en figuras de tamaño natural, una escena, acabada por lo típica, de las costumbres lugareñas. En medio aparece sentado el protagonista, hombrecillo contrahecho. Su rostro tiene una expresión de vago dolor, de semi conciencia de su desdichada deformidad y un gesto de rudimentaria emoción estética, pues tan mísero ser tiene, por compensación y consuelo, su arte: la Música; la música pastoril o medieval que sus manos angulosas y rudas producen en un instrumento de cuerda, que mejor merece el nombre de rabel que el de violín. Escuchan embobados la música del jorobado un hombre en pie y dos mujeres sentadas, una con las manos religiosamente cruzadas, otra teniéndolas, en postura de visita, posadas sobre el abultado y adornado refajo y engalanada con el pintoresco sombrero, usual entre las naturales del valle Amblés.

En 1910 pintó un cuadro de mayor composición y más propiamente de *género*: *La fiesta del pueblo*. Representa la plaza del mismo, con la cruz de piedra en medio, la fuente, y al fondo, entre las casas, el porche de la iglesia. En primer término se ve un hombre y una muchacha ante su puesto de golosinas y baratijas; una mujer y tres chicos, que, por sus trajes, son un hombrecillo



E. CHICHARRO

INSPIRACIÓN



EL JOROBADO DE BURGOHONDO
POR E. CHICHARRO

y dos mujercitas, una de ellas contemplando cabizbaja a las otras criaturas felices con sus juguetes. Tipos, posturas, vestidos son modelos de carácter y verdad expresados de un modo tan justo y acabado, que no hay más que pedir.

En 1911 pintó dos cuadros que son estudios individuales de gran fuerza, por el mismo estilo que el jorobado. Es uno de ellos *El tío Carromato*, labriego con porte de antiguo hidalgo, embozado en su capa, el curtido rostro con esa seriedad en que parece reflejada la agria dureza del campo en el duro clima castellano, los ojos astutos, la callosa y ruda mano en el embozo. Su dura y oscura silueta destaca sobre blanco muro en el que descansa el arado, cual honrado ypreciado blasón. La rudeza y la gramática parda no han tenido mejor representación. Por otra parte, la simplicidad de esta figura vale por una composición de muchas.

El otro cuadro, titulado *La comida*, es fiel trasunto de las costumbres de esas gentes sencillas: El propio *tío Carromato* está sentado a la mesa, mesa enana colocada en medio de la cocina y sobre la cual está la cazuela; cuchara en mano, tiene la otra codiciosa en la jarra de vino. Frente a él está sentada la niña con su buen pedazo de pan en la mano; junto a ella la madre, mujer enjuta y curtida, en pie, cortando pan y mirando al espectador con esa mirada y ligera sonrisa, mezcla de iro-

nía recelosa y de cortedad. Si el cuadro anterior encanta por lo sintético, éste por lo vigoroso. Completan esta serie de cuadros avileses los titulados *Tipos del valle Amblés* y *La chica de las gallinas*, que son nuevas y pintorescas páginas de la vida regional castellana.

No solamente en España rindió nuestro artista tributo al género realista. Véase el sólido trozo de animalista *La yunta*, pintado en Cerdeña.

La luz, todo un credo de la pintura moderna, ha tenido y tiene en Chicharro decidido y original cultivador. La primera muestra que de ello dió fué por demás audaz: el cuadro *Noche de verbena*, pintado y expuesto en Madrid en 1906. El tema es un efecto de luz más que nocturna, artificial. Reflejos verdes, rojos y amarillos de la noche y de las múltiples luces de la verbena que bañan con ráfaga de bacanal la escena, prestan extraño realce a las tres figuras de primer término que van de jolgorio en un coche: dos chulonas de mantón de Manila y un chulo borracho, con sombrero cordobés y puro en mano. Las tres movidas figuras lo expresan todo en

aquella orgía de placer trágico y de luz mágica.

Al propio tiempo expuso el autor otro cuadro suyo, que hoy figura en el Museo de Barcelona, pintado en Oriente. El asunto ofrece singular contraste con el anterior; pero el tema pictórico es el mismo, un efecto de luz artificial. Se titula *Los Evangelios* y repre-



E. CHICHARRO

PASTORA IMPERIO



LA CHICA DE LAS GALLINAS, POR E. CHICHARRO
(Colección Caside Massini, Buenos Aires)

senta una ceremonia en el interior de una iglesia griega. Dos mujeres con típicos trajes griegos modernos, que aparecen en primer término alumbradas por los reflejos de los cirios, se llevan la atención del espectador, al que admira la amplia factura de esta notable obra.

Recientemente ha vuelto Chicharro a cultivar efectos de luz extraños y difíciles y ha buscado sus asuntos en el teatro y sus modelos en bailarinas verdaderas y originales artistas.

Son estos cuadros *La Pastora Imperio* y *Tórtola Valencia*, pintados en 1910 y 1912. El primero es un efecto de la extraña luz de las candilejas del proscenio; el segundo, más importante, es la peregrina figura de la *Tórtola*, que ha dado motivo al artista, no solamente para una silueta exótica y arcaica, sino para un estudio de desnudo en contraposición a los vivos colores de telas, joyas y adornos, de tonos enteros y crudos y para una pintura, en suma, del más atrevido modernismo. Es este cuadro, por su tema pictórico peligroso, uno de los mayores atrevimientos de Chicharro, que ha triunfado por su talento, donde la mayoría de los pintores hubieran fracasado.

Al mismo género que estos cuadros pertenece el titulado *La mamá postiza*, que reproduce en graciosas y expresivas figuras un tema análogo al de la *Imperio*.

Se dirá que todos estos efectos de luz son muy extraños, excepcionales en la realidad, artificiosos; temas propuestos por el

mismo artista para vencer las dificultades que realizarlos le ofrecía. Hay otros cuadros suyos, en cambio, en que ha gustado de reproducir efectos de luz natural. Tales son *La moza de la sandía*, lugareña avileña, y *Aldeana de Atzara* (Cerdeña), que contrasta con la anterior por su tipo fino y su artística toca de tules transparentes. Pero una y otra se reducen a un mismo tema de luz, a un contra luz, pues una y otra figura, medias figuras las dos, aparecen de frente, dando espalda a la ventana cuya claridad perfila sus siluetas; claridad opaca en la maciza figura castellana y luminosa en la graciosa figura de Cerdeña. Por eso es interesante verlas juntas.

Al mismo género de cuadros luminosos pertenece un retrato de señora: doña M. E. de C., que figuró en la Exposición Nacional. Chicharro ha pintado poquísimos retratos.

No se ha dedicado a este género de obras, por lo cual no hay que hablar de ello al tratar de sus producciones y si hablamos de éste no es como retrato propiamente, sino como cuadro, pues le ha dado un carácter especial, buscando hasta en el tipo, el traje de moda de 1830 y el fondo con un sauce romanesco y una ruina romana al fondo, reflejada en el agua, la remembranza poética de los tiempos de La-



E. CHICHARRO RETRATO DE SEÑORA EN TRAJE DE ÉPOCA

martín. Además está pintado al temple.

Chicharro, por temperamento, ha tenido siempre afición a tratar temas puramente coloristas. Bien lo acreditan los estudios que hizo, en 1903, en Atenas, de la famosa Acrópolis y del clásico Partenón. Otro estudio co-



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



ROSQUILLAS Y VINO BLANCO,
POR E. CHICHARRO



E. CHICHARRO

LA YUNTA

lorista interesante, del mismo género, es el del trozo central del magnífico retablo de talla estofada de la iglesia de la Cartuja de Burgos; pintura brillante de gama dorada.

Como impresión del natural debemos citar, en esta serie de obras, la titulada *Isla de Lequeitio* (Vizcaya), en cuyo cielo resalta una nube roja. Pintó este lienzo en 1907.

Pero en sus excursiones por Avila no ha dejado de pintar también motivos coloristas. Muy notable es *Rosquillas y vino blanco*, gitana sirviendo vasos de vino que va dejando en una mesa o mostrador donde ha puesto un plato hondo con rosquillas. Todos estos accesorios, más el jarro y los platos de loza pintada que recuerda la talaverana, colocados en un anaquel y la figura de la muchacha morena con su rizo en la frente, su joyel morisco de filigrana al cuello, forman un rico conjunto de color y de realismo.

Tal es la producción de Chicharro. Para dar cuenta de ella nos hemos fijado en obras típicas e importantes; pero muchísimas más

han brotado de sus pinceles nunca ociosos, siempre animados por la observación continua y el estudio constante de la vida.

III

Si para determinar la significación de este pintor entre los nuestros contemporáneos, hubieramos de atender al desarrollo de sus facultades, según es dable apreciarle en sus primeras obras, habríamos de señalar en él primeramente la afición al gran arte, la tendencia a lo grandioso y decorativo, sugeridas por las enseñanzas del maestro don Manuel Domínguez y acrecentadas en Roma. En esas doctrinas clásicas están concebidas sus obras de carácter literario, sobre todo los trípticos con que el artista rindió tributo a ese género de pintura, o si se quiere, de asuntos que señalan el momento de transición entre los históricos y los de la vida moderna en el desarrollo del arte español contemporáneo.

Pero Chicharro, hombre de su tiempo, es un ecléctico y por ello, al propio tiempo que



E. CHICHARRO

DOLOR (Colección de los Marqueses de Bermejillo)

siguió esa tendencia, tuvo el acierto de completar su aprendizaje al lado del gran Sorolla, que le inició en la corriente moderna, en el credo pictórico de la luz y del color, que ya en obras como el tríptico de *Armida* se manifiesta en feliz consorcio con aquella primera tendencia, y sin ella en otras obras como *Noche de verbena*.

Señalamos ambas tendencias como antecedente no más, pues para apreciar la personalidad de Chicharro hay que estimar ante todo su nativo amor al natural, a estudiar su variedad inagotable, a penetrar e interpretar su carácter y expresión justa. Esto es, a nuestro juicio, lo que constituye el rasgo fundamental y palpitante en toda la producción de Chicharro, el cual es en el arte un investigador de la verdad. No le importa que ésta sea

bella o fea, graciosa o desgraciada: por ser verdad la busca, la acepta y la representa con honrada sinceridad.

En la pintura española su filiación hay que buscarla en los pintores clásicos castellanos: en Velázquez, en Mazo, en Pereda, en Carreño, en Rizi, con el castizo naturalismo de todos ellos y la fantasía del último. Como ellos estima la solidez de su paleta, dibuja con la pincelada, busca en el color la mágica expresión de la vida. Pero no los imita y hace bien. Si halláis parentesco entre el jorobado de Burgohondo y los enanos de Don Diego, pronto echaréis de ver que ese parentesco está más en los modelos que en los artistas que respectivamente los interpretaron.

Mas el naturalismo de Chicharro, como artista moderno español es más general, res-

ponde a un concepto más amplio que el de aquellos pintores; puesto que no solamente busca sus asuntos en la parda campiña castellana y entre los blancos muros de las viejas viviendas, sino que los busca también en los efectos de luz, ora en la luz que se filtra a través de los vidrios de una ventana, perfilando las figuras, ora en la luz artificial, que se refleja y brilla en los accidentes del traje y de los adornos.

Es Chicharro, en suma, un pintor castizamente vigoroso y audazmente moderno a la par, cultivador de un arte sabio cuyos problemas gusta de resolver con reflexiva y tenaz labor; que concede a la técnica toda la importancia que hoy tiene en estos días de imperio de colorismo y que piensa alto, muy alto, engrandeciendo los motivos que escoge

y acusando con fuerza y decisión sus rasgos característicos, sin falsear un punto la verdad, a la que rinde ferviente culto.

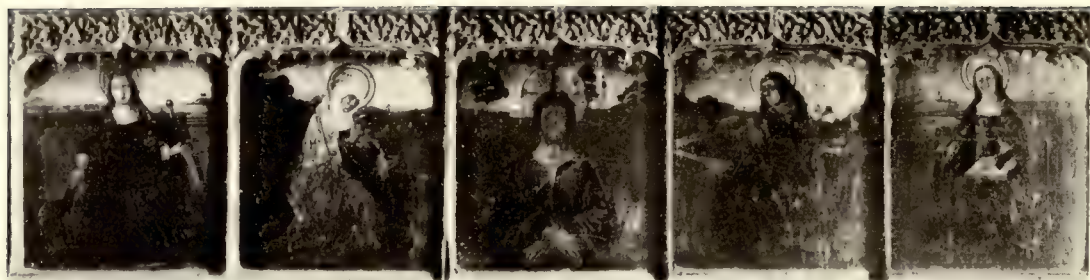
Y Chicharro es joven. Todavía ha de producir mucho y ahora en el ambiente de Roma. Artista de tantos recursos, y que tan fácilmente produce por distintos estilos, ha de asombrarnos con nuevas y peregrinas obras. Si con el cambio de residencia dejó concluida la serie de cuadros de la vida avileña, otros motivos y otros modelos le habrán de inspirar lienzos preciados y tal vez nuevos rumbos con que su paleta fecunda y sólida nos manifieste la inagotable vena de su inteligencia clara y cultivada, atenta a la infinita variedad de formas de la belleza.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.



E. CHICHARRO

LA FIESTA DEL PUEBLO



PREDELLA DE UN RETABLO DEL SIGLO XV

TABLAS GÓTICAS DEL MUSEO PROVINCIAL DE HUESCA

EMANCIPÁNDOSE los artistas de las formas rígidas que habían presidido el arte románico, al llegar el siglo xiv y principalmente al iniciarse el xv, más seguros ya del procedimiento, se remontan a mayor altura, sin excluir la reproducción de lo característico, como si quisieran situarse en ese difícil término medio que se halla entre la idealización exagerada y la copia servil del natural.

Así, pues, los asuntos resultan con mayor sentimiento; la variedad en la expresión y un misticismo encantador campean en los semblantes y actitudes de las figuras humanas; nótase más finura y naturalidad en los plegados de las vestimentas, y un constante progreso hacia la perfección de las formas, unido al notable adelanto en la ornamentación. Al final de la centuria décimacuarta y du-

rante la siguiente, entra la Pintura en una fase de perfección, siquiera se noten incorrecciones — sobre todo en obras de artistas modestos, — principalmente en la representación del desnudo, que en nuestro sentir quedan casi oscurecidas por la habilidad en la expresión del ideal religioso, de una manera, según el competente señor Gudiol y

Cunill, como no se ha llegado jamás.

Las tablas cuyas fotografías reproducimos, pertenecen a los comienzos del siglo xv y se conservan en el Museo Provincial de Huesca, Museo digno de atención por sus pinturas y otras antigüedades, y que con poco esfuerzo podría acrecentarse, hasta convertirlo en un notable centro de estudio arqueológico. Proceden del donativo hecho por el ilustre oscense don Valentín Carderera y Solano, memorable patricio



SANTA LUCÍA

cuyo nombre irá perennemente unido al del citado Museo Provincial, por haber sido él su iniciador y protector principal.

Las figuras de estas tablas están pintadas sobre tela pegada sobre una madera, como si únicamente se tratara de afinar y asegurar la superficie. El procedimiento es el de gomas o glutines, como obras del tiempo en que no se había generalizado el uso de la pintura al óleo.

Es cierto que el monje Teófilo, en el siglo XIII, había dado la fórmula de este modo de pintar, con minuciosa precisión, en su *Diversarum artium schedula*; pero nadie puso en práctica sus indicaciones, tal vez por creerlas visionarias e irrealizables.

Sin embargo, esto no se llevó a cabo, como es sabido, hasta que los hermanos Huberto y Juan Van Eyck aplicaron este género pictórico de un modo magistral, no sólo disolviendo los colores en la mezcla de aceites de linaza



SAN JUAN



SANTA CATALINA

y nueces, sino agregando ciertas resinas que impedían la descomposición de aquéllos, dando al propio tiempo a la pintura la transparencia y la indestructibilidad de un esmalte.

En las pinturas de que tratamos, los colores están disueltos en agua de goma de cerezo, y aplicados sobre la tabla, que había recibido una capa preparatoria de agua de cola. El bermellón, el albayalde y el carmín, que no se deslién en aquella primera agua, mezclados con clara de huevo. Para fijar lo pintado, se extendía sobre el cuadro una ligera capa de goma arábica y aceite de linaza.

Para aplicar el dorado, se adicionaba a la tabla algunas manos de yeso finísimo; una vez seco, se dibujaban en él diferentes relieves con punzón, y hecho esto, aplicábase el dorado con cola de pergamino.

Tal procedimiento, no obstante su seguridad, daba por resultado colores un tanto mortecinos; y supliendo este de-

fecto, trabajaron los hermanos Van Eyck con un éxito insuperable, siendo, como unánimemente se ha reconocido, los primeros en el orden del tiempo y de la gloria.

Una de esas interesantes pinturas góticas tiene 1'10 m. de alto y 0'36 de ancho; y representa a San Cosme, médico, en figura de tamaño menor que el natural. Está vestido con ricos trajes, primorosamente ejecutados, sentado, y con algunos atributos o instrumentos de su profesión en las manos. El vestido tiene bordes blancos. El manto es azul y la túnica encarnada, con oro. Lleva el santo, birrete pardo, al igual que su compañero San Damián, mas el de éste es encarnado.

En otra tabla se vé a su compañero San Damián, asimismo vestido lujosamente de encarnado. Está de pie, con instrumentos médicos en ambas manos. En una mesa, detrás de él, vése un libro cerrado y un tintero con su pluma. Igua- les dimensiones.



ECCE-HOMO



LA DOLOROSA

Aparece representada en otra tabla una Santa al parecer desconocida, sentada, con una palma en la mano derecha y en la siniestra un códice abierto. De aquella misma mano pende una cadena unida a la argolla que tiene en el cuello un joven, de rodillas y con los brazos cruzados. El manto que cubre a la santa es de brocado azul. La túnica es verde, muy adornada, y la del joven encarnada.

El fondo de la tabla es un bello paisaje, de bien trazada perspectiva, con lo cual se muestra el adelanto que significan estas tablas con respecto al siglo XIV.

La altura de ésta es de un metro y su anchura 28 centímetros.

Otra santa desconocida, al parecer de rodillas, nos es presentada en otra tabla. Lleva en la mano izquierda un rosario y presenta con la diestra una especie de relicario. Su túnica es de brocado de oro; el manto encarnado con bordes dorados. Está rodeada la san-



TABLA DEL SIGLO XV

ta de arbolillos y montículos; viéndose en el fondo una iglesia y un paisaje de bellísimo aspecto. Un metro de alto y 30 centímetros de ancho son las medidas de la tabla.

Otra es figurativa de *La Piedad*, o sea la representación del Salvador casi desnudo, coronado de espinas y lleno de llagas, de pie dentro del sepulcro, sostenido por dos ángeles, con una sábana, y detrás la cruz con los instrumentos o trofeos de la Pasión. Delante de Jesús, y en primer término, hay un cáliz donde cae la sangre que escapa por la llaga derecha del Salvador. Los ángeles van vestidos con dalmática y llevan aureola. La dalmática del ángel

de la izquierda es encarnada, y verde la del ángel del lado derecho. Ambas llevan anchas franjas de brocado de oro en los bordes. Esta tabla es la mejor de todas. Hay en ella gran naturalidad y fuerza de expresión, y es, sin duda, obra de uno de los mejores y más diestros pintores de la época, con toda seguridad aragoneses. Su estilo, así como el de las otras tablas descritas, nada tiene que envidiar al de Pedro de Aponte.

Mide 80 centímetros de alto por 27 de ancho. En el *Catálogo* del Museo Provincial de Huesca (año 1905) están señaladas las anteriores tablas, respectivamente,

con los números 10, 11, 12, 14 y 20. Llevan en la parte superior una orla de estilo gótico, de madera dorada, airosa y bien detallada.

La conservación de las descritas tablas es excelente, y sorprende en ellas el acierto en la expresión de las figuras y un cuidado completo en la manera de tratar los ropajes. Abunda en ellos, así como en las aureolas de las efigies, el puntillado de oro.

La perfección de líneas, la bondad de la ejecución y el tacto exquisito en la traza de detalles dan a estas tablas un valor artístico muy notable, y pronto se alcanza que son producto de una experta mano, y no de

un autor mediocre, cuando tantos abundaban en esta época, al lado de los conocidos Luis Dalmáu, el insigne pintor catalán que produjo la famosa tabla de los *Concelleres ante la Virgen*; Miguel Giménez y Pedro de Aponte, aragoneses; Antonio del Rincón y Pedro Berruete, castellanos, etc.

Ignoramos la procedencia de estas pinturas. En 29 de Junio de 1873 se fundó el Museo Provincial de Huesca,



SAN DAMIÁN

aprovechando la decidida cooperación del antes citado don Valentín Carderera, quien era poseedor de una importante colección de tablas y lienzos (además de numerosos libros

y antigüedades), algunos sin duda procedentes de antiguos conventos suprimidos. Él ideó y dirigió personalmente los trabajos de instalación, sufragándolos de su bolsillo, y cediendo al naciente Centro la colección de cuadros más numerosa e importante de las tres que constituyen el Museo, hasta el número de 72.

Con notas de Carderera formó el vocal de la Comisión de Monumentos de Huesca, don José de Nasarre y Larruga, el Catálogo de dicho Museo, y no dice (y tampoco debió indicarlo el ilustre oscense) de dónde proceden las tablas que hemos ligeramente estudiado.

La primera fotografía que publicamos ilustrando este artículo, pertenece a una tabla dividida en cinco compartimentos: el primero, comenzando por la izquierda, figura Santa Catalina; siguen la Virgen llorosa, Jesús doloroso, San Juan y Santa Lucía. Están pintados al óleo a fines del siglo xv, y los cinco rematados por una graciosa talla ojival.

Constituye esta tabla el cuerpo inferior o *predella* de un gran retablo. Estas *predellas* son siempre de forma prolongada y poco altas, pues no llegan a un metro, y vienen a

formar el zócalo del retablo, colocándose encima de la mesa del altar. Acostumbran a ir pintadas en sus compartimentos figuras solas, antes que asuntos complicados. A ambos

lados de Jesús doloroso, véanse representados muy a menudo la Virgen y San Juan Evangelista en actitud dolorida contemplando al Salvador. Sobre estas *predellas* iba el retablo propiamente dicho.

Esta afición a los retablos fué gran parte para el predicamento que en Aragón y Cataluña tuvo la pintura sobre tabla, durante la época gótica. Fuera de España alcanzaron dimensiones verdaderamente inusitadas.

La *predella*



UNA SANTA MÁRTIR

que reproducimos es también notabilísima, y debió pertenecer a un excelente retablo. Mide de alto 0'65 m. y 3'25 de largo. En el Catálogo ostenta el número 17.

La misma finura y perfección que campea en las tablas anteriores, se observa aquí; y ciertamente hay una sorprendente analogía en los estilos, el modo de tratar los ropajes, en la expresión de los rostros y la variedad de las actitudes. Con decir que las cinco figuras parecen verdaderas miniaturas, queda hecho el mejor elogio de ellas.

Tales pinturas están incluídas entre los mejores y más preciados objetos (que aún siendo pocos son valiosos) que en Museo Provincial Oscense custodia la Comisión de Monumentos. Por esto consideramos muy conveniente dar a conocerlas, en esta revista, a quienes ignoran su existencia. Así, popularizando el conocimiento de cuanto se posee, no sólo se ayuda a la tarea de los estudiosos, sino que se va sabiendo, por aquellos que lo desconocen, lo que aún queda de nuestra riqueza artística y que hay que salvar y por lo tanto cuidar con amor que jamás será exagerado.

El estudio de nuestros primitivos ofrece todavía no poco campo a la investigación y al análisis. Con haberse hecho algo, mucho queda aún por hacer para esclarecer por entero cuanto afecta a los pintores de los siglos anteriores al Renacimiento. Sobre ello se trabaja, y es de esperar que de cada día se haga más luz.

Es esta tarea emprendida desde hace pocos años y hay que convenir que no ha

sido infecunda la labor. Reproduciendo, para que llegue a todos noticia de su existencia, las tablas que se conservan de autores primitivos, se hace mucho en tal sentido. Por esto no consideramos tiempo ni espacio perdidos los consagrados a las tablas góticas del Museo Provincial de Huesca, que han dado ocasión

a escribir este artículo, acogido por MYSEVM con la simpatía que le merece todo cuanto a nuestro arte concierne. Que de algo sirva, pues, la reproducción y nota que damos de tales importantes pinturas, es lo que hay que desear. Por lo menos, que estimule a otros el facilitar la publicación de lo que posean, en lo que nadie debiera oponer dificultades; antes al contrario, facilitar la tarea de aquellos que lo requieren,



SAN COSME

pues, al fin y a la postre, de obra de cultura se trata, y colaborar en ella, cada cual según le es dable, es labor altamente patriótica y por lo tanto obligatoria; de que no podemos ni debemos desentendernos por ningún concepto y bajo ninguna excusa.

RICARDO DEL ARCO.



LA PIEDAD. MUSEO PROVINCIAL DE HUESCA



EXPOSICIÓN ITALIANA

SALA TOSCANA

LA II EXPOSICION ITALIANA EN NAPOLES

ENTRE las exposiciones celebradas por Italia, hubo tres importantes: en Roma la LXXXII de la *Societá degli Amatori e Cultori di Belle Arti* y la primera de la *Secessione*, y en Nápoles la segunda exposición regional, en el Palacio Tarsia. Merced a la voluntad de un reducido grupo de artistas decididos e inteligentes, de la tentativa anterior se llegó a la Exposición Napolitana de que se trata en estas líneas y que merece un lugar digno en la manifestación de la singular escuela de arte en Italia. La Exposición ocupaba nueve salas regionales, organizada cada una por la Co-

misión respectiva, bajo la inspección del Jurado central. La decoración era sencilla y casi siempre selecta; el gusto parco y equilibrado de los adornos invitaba a fijarse con mirada serena y condescendiente. La pintura estuvo, ciertamente, mejor representada que la escultura: de ésta hubo pocas obras y se

refugió en las pequeñas dimensiones de los motivos ornamentales; aquélla se manifestó en busca de la novedad y en una gama múltiple y vigorosa.

En la sala toscana atrajo la atención Ferruccio Manganeli con tres impresiones al óleo, de las cuales quizá sobresalía *Abril*,



EDUARDO PANSINI

EL SURTIDOR



ACHILLE D'ALBORE

EFECTO DE SOL

llena de luz y de vibraciones aéreas que imprimían no sé qué vigor; pero ceñida a una técnica de bosquejo y divisionista. A la escultura de Sirio Tofanari reproduciendo animales preferimos de mucho un fragmento marmóreo de José Gronchi: una ninfa recostada, cuyo cuerpo sugiere la impresión de lo muelle y el volúmen de la carne.

Reverenciamos en la sala piamontesa un fragmento en yeso y un *Crucifijo*, de Leonardo Bistolfi: sendas obras no recientes, por cierto; aunque hablan siempre el lenguaje poético y triste de ese inspirado escultor de

la muerte, de ese suave cantor de los sepulcros. Su cincel complácese en embellecer con trazos delicados motivos cristianos y fúnebres, suscitando en todo manojos de rosas y teorías de ángeles. La pintura de esta sala no era por entero complaciente. Presentaba un *Autorretrato* Juan Rovero, un buen *Retrato* Agustín Bosia y había sensitivos paisajes de Maggi, Sacerdote y Reviglione.

Congregáronse en la sala del Lacio buen número de obras; si bien mediocres. Poco entusiasmaban los cuadros de Vittorio Grassi, algo monótonos; de él habíamos admirado

la violencia del colorido y la sabiduría de la técnica en el cuadro que mandó a la *secesión* de Roma. Exhibían, asimismo, Francisco Camarda y Humberto Coromaldi; aquél con acertadas notas de color; estotra escenas conmovedoras. La escultura de esta sala parecía decorativa en cuanto a intención y expresión. Vayan de ejemplo aquella de Arturo Dazzi con la guirnalda gentil de figuras juveniles que se persiguen enrededor de un gran vaso; y aquellas de Nicolás d'Antino que representan figuras femeninas, expuesta en otra ocasión; un desnudo lleno de brío y de gracia, y un retrato de señora de bastante parecido y bien modelado.

La sala de la Campania merecía más atento y largo examen, sea porque figurara en ella mayor número de artistas y de mayor aliento entre los infatigables organizadores de la Exposición, sea porque algunos ofrecían óptimas promesas. Junto a algunos pintores de avanzada edad y de la vieja escuela, se encontraban jóvenes llenos de vigor y de voluntad, los cuales no alcanzaron aún sello personal; pero manifiéstase ya su particular sensibilidad artística en su laudable tendencia. Ejemplo de ello es D'Albore, joven conocedor de la más audaz sinfonía del color, que le embriaga sin arrastrarle. Presentaba tres cuadros al óleo de buen corte, donde el asunto es de escasa importancia; mas donde el juego de las tintas es complejo y luminoso. El motivo del amor, resumido en el sencillo grupo de dos personas, no es suficiente a prestar a la condición colorista de la tela, algo de borrascoso dentro un temblor animoso de vida. *Efecto de sol* es ciertamente una bellísima promesa, y sin duda D'Albore sabrá estudiar lentamente y pacientemente; lo que sin duda le llevará, dentro de algunos años, a realizar obras perfectas. La embriaguez de vivos colores que prevalece en sus cuadros sírvale de guía y de acicate a disciplinar la búsqueda del asunto y el trazo del dibujo. Cuando a esto llegue, podremos decir que es un verdadero pintor. Entre los jóvenes, posee cualidades Galante; pero vea de sustraerse a la esclavitud que lo liga a

Zora de modo demasiado visible. Otro que permite concebir respecto a él fundadas esperanzas es Eduardo Pansini, de quien he admirado con simpatía *El surtidor* y *En el jardín*.

Este pintor hará bien en consultar la naturaleza, en cercar motivos idílicos y agresivos, de los cuales sacará, indudablemente, envidiables efectos. Conoce el enlace harmónico de los cuerpos en su legítima desnudez; expresa bien su pensamiento, y con habilidad su visión descriptiva y harmónica de decorador. Poco le falta para conquistar un lugar definitivo entre los mejores pintores italianos contemporáneos. Hay que citar, además, a un arquitecto: Manfredi Franco, el cual expone un estudio complejo y original: *El Amor de la gruta*; cuerpos que se encuentran, se aparejan y se estrechan con fuerza serpentina. Pero si puede elogiársele como experto modelador, hay que reconocer que no acertó a resolver por entero la conjunción de la línea arquitectónica a la escultórica.

En la sala triestina había la *Madonna de Trieste* de Gino Parin, y junto a ella las delicadas obras de Glauco Cambon; las *Rosas* de Erminia Bruni; los aguas fuertes, no muy expresivos, por cierto, de Bruno Croatto; un plafón decorativo de Vittorio Thümmel, el cual plafón no posee otra cualidad sino la de parecer una copia de Klímt. Entre la escultura, sobresalía, de Attilio Selva, un delicado *Retrato*, en yeso: cabeza pensativa y llena de vida.

Una sala ocupaba el envío de Verona. En esa sala, con todo, no supe admirar muchas cosas. No exentas de interés están tres pinturas al temple de Giuseppe Tancolli. De ellas prefiero *Las muchachas*, cuadrado que cabría denominar de género, lleno de carácter y humorismo. Felice Casorati, privilegiado temperamento de artista, que merece ser seguido cada vez con mayor miramiento y estudiado con mucha atención en su labor, no nos muestra más que la medida justa de su talento, y *Nocturno* expresa, en verdad, mucho menos de lo que el autor creería al pin-



EDUARDO PANSINI

EN EL JARDÍN

tarlo. Recordaré un yeso de Ernesto Pellegrino, *Lectora*, tímido ensayo de una escultura de la que con el tiempo ha de decirse mucho. A la buena impresión que dejó la sala veneciana ayudaron Marussig con su apacible *Jardín sobre el Garda*; Vianello, Genovese, Scopini, Disertori. Este último exhibe algunos dibujos y aguas fuertes personales; Licudio, un yeso

patinado y un exquisito bajo relieve en metal.

En la última sala se han reunido las obras de jóvenes no rehusados por el Jurado; más para alentarles que por premio. Entre esas obras ninguna alcanzaba la dignidad correspondiente a esta Exposición, destinada a ser en Italia una institución digna de que la conozcan y aprecien aún los extranjeros.

FRANCESCO SAPORI.

BIBLIOGRAFIA

La Casa de Zaporta o de la Infanta. Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, por don Luis de la Figuera Lezcano y contestación de don Hilarión Gimeno y Fernández Vizarra.

El tema enunciado fué el que desarrolló el señor Figuera Lezcano al ingresar en la mentada Academia. En ese trabajo reseña el autor datos interesantes acerca de aquella mansión histórica que en el año de 1550 construyó don Gabriel Zaporta.

A esos datos hay que añadir, además, los que proporciona el señor Giménez y Fernández Vizarra en su discurso de contestación.

Acompañan ambos trabajos varios fotograbados reproduciendo fragmentos de la construcción de referencia.

Grabado. Compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos que informan esta manifestación del arte, ilustrado con estampas calcográficas, por Francisco Esteve Botey. Con un preámbulo del insigne grabador don Bartolomé Maura.

Nuestra bibliografía de arte acrécese con ese volúmen, en el cual don Francisco Esteve nos expone, no sólo lo que concierne a esa rama artística, y de utilidad práctica para cultivarla, halló en distintos libros; sino, además, lo que de experiencia propia estima puede ser de conveniencia a quienes al estudio del grabado se dediquen.

De ahí que en las páginas de ese libro se encuentren relatados los procedimientos de grabado y estampación aquí empleados.



MARTIAL

UN CANTOR HEBREO

Y para que no se le diga al autor que una cosa es predicar y otra dar trigo, acompaña al texto unas cuantas pruebas originales, donde podemos comprobar que aquél está en posesión de los me-

dios manifestativos del arte del grabado, demostrándonos ser un notable aguafuertista. El libro está excelentemente presentado y ha sido acogido con simpatía por profesionales y aficionados.

RECUERDOS DE SAN FERNANDO

COMO preciadas reliquias del santo, del monarca y del guerrero reconquistador de Sevilla, se han conservado con veneración en la Real Capilla de nuestra grandiosa Basílica, además de su cuerpo momificado, preciadísimos objetos de su pertenencia, que entrañan no sólo el interés histórico, sino el artístico-industrial y el arqueológico, los cuales nos proponemos describir en el presente artículo, así como las dos venerandas imágenes de la Virgen, de su regia devoción.

Las exigencias de la crítica moderna no permiten hoy fantasear con más o menos atrevimiento, como lo hacían los antiguos, acerca del origen de todos ellos, dando vida a tradiciones, que son ya patrimonio del vulgo, y que si caben en el concepto poético o legendario, no pueden aceptarse dentro

de los principios de esa misma crítica, pues están en abierta oposición con ella, demostrándolo así el estudio de sus característicos rasgos, base cierta a que debe siempre acudir para clasificarlos atinadamente.

Dada la profunda veneración de los sevillanos por el Santo Rey, no es de extrañar

que en pasados siglos de vivísima fe religiosa y de ingénua piedad, pero falta de conocimientos artístico-arqueológicos, se hubiesen atribuido, como objetos del uso del monarca, algunos, que, seguramente, no pudieron pertenecerle, porque datan de épocas posteriores; pero, en cambio, la sagacidad y la diligencia de nuestros críticos investigadores ha descubierto otros, que, sin duda, formaron

parte de la regia indumentaria. De apócrifa puede estimarse la tradición que corre acerca del origen de la corona que ostentó sobre sus sienes la Virgen de los Reyes, la cual asegurábase era la misma con que se coronó el monarca, y lo propio ocurre con la hermosa taza de cristal de roca que se custodia en nuestro rico tesoro catedralicio, joya de subido precio, cuyo seguro origen consta en el interesante



SELLO CÉREO DE SAN FERNANDO, DEL AÑO 1237.

NÚMERO 11245 DEL ARCHIVO NACIONAL DE PARÍS

manuscrito intitulado «Memorias sepulcrales» de D. Juan Loaysa, el más erudito conocedor de la historia de nuestra Catedral. Dicha taza es de cristal de roca agallonado, con sencilla montura de plata sobredorada románico-ojival, que sujetan sobre el borde de cristal otro también de plata, que contiene

grabada en letra gótica francesa la siguiente inscripción «Dominus mychiaiutor et non timeu quid faciad mychi homu et ego dispiciam inemicos meos † dominus». En una chapa colocada en el fondo, léese a través del cristal: « Dominus my est aiutor et unum». Y añade el citado Loaysa: «Dícese por tradición que de este curioso objeto se servía para beber Fernando III, pero, según el antiguo Inventario de alhajas, fué donado a la Santa Iglesia, por el arzobispo D. Pedro Barroso» fallecido en 1389.

En los días en que se celebra la fiesta del Santo Rey y en el de San Clemente, aniversario de la reconquista de esta ciudad, llévase procesionalmente una enseña, que, también la tradición afirma, fué una de las que traía el Santo Rey en su ejército.

Es toda ella de tafetán y ofrece, desplegada, la forma de una gran bandera, rectangular por consiguiente, a la cual falta hoy un trozo considerable, midiendo actualmente 2'33 metros de largo por 2'18 metros de ancho. Estuvo contracuartelada de castillos y leones, pero, el cuartel inferior destinado a un león, contiene

al presente restos de un castillo, por lo cual, a primera vista, se confirman las desacerta-



ESPAD A Y VAINA DE SAN FERNANDO
REAL ARMERÍA DE MADRID

cesion de San Clemente cuando se saca la espada. Está maltratado y roto y asentado

das reparaciones de que ha sido objeto, que la han despojado de casi todo su carácter. El león del cuartel superior, no obstante sus mutilaciones, es la parte mejor conservada. Es de tafetán morado sobre campo blanco; y sus contornos y pormenores de seda amarilla. En cuanto a los castillos, de seda pajiza, hállanse aún más mutilados y con tales remiendos, que es imposible ya reconstituirlos. ¿Data, efectivamente, esta enseña del reinado de Fernando III? Aventura da es la respuesta por el lamentable estado en que se halla. Cierto, que los pocos restos que conserva revelan un arcaísmo que bien se compadece con las heráldicas empresas de castillos y leones de aquella época, pero, posible es que la misma torpeza de los restauradores, haya aumentado, sin pretenderlo, la antigüedad de la bandera, pues en un Inventario de alhajas existente en el Archivo de la Catedral, de letra del siglo xvi, hemos leído lo siguiente: «Iten vn pendon con castillos y leones, que es conforme a el con que se ganó Sevilla. Sirue a las honras del Santo Rey Dn. Fernando y en la pro-

en el libro viejo». La frase subrayada, si efectivamente se refiere a la enseña de que tratamos, parece indicar que ésta no era la misma de tiempos de San Fernando, sino otra imitada de aquella, tal vez, para conmemorar su glorioso recuerdo.

Con más numerosos y autorizados fundamentos vamos a contar desde ahora, al ocuparnos en otros inestimables objetos, unos que, seguramente, pertenecieron al Santo Rey, que fueron de su uso personal, y otros relacionados con él como conquistador de Sevilla.

Empecemos por las espadas. Consérvase una de ellas en nuestra Real Capilla y por su forma parécenos más bien estoque, si bien del siglo XIII. Consta de un pomo circular achatado, de cristal de roca, que adorna en su canto una abrazadera de plata; también de cristal es la empuñadura, piezas ambas que dudamos sean las primitivas. El arriaz, que mide quince centímetros de diámetro, hállase enriquecido en su centro y primeras mitades, por unas chapas de plata con adornos de lacerías y atauriques de estilo arábigo español, mientras que los segundos trozos parécenos de jaspado encarnado o mármol sanguíneo, los cuales están sujetos a los otros

por unas abrazaderas lisas de plata. La hoja por el recazo tiene cuatro centímetros de ancho; es lisa y con profunda canal en el centro, donde se advierten vestigios de letras, notándose en el espigón unas soldaduras que parecen indicar que el arma ha sido rebajada, a consecuencia, sin duda, de las frecuentes limpiezas. Fué esta espada, en nuestro concepto, la que empuñó en su diestra el interesantísimo simulacro representando al Santo, que, ricamente vestido, permaneció en la Real Capilla, hasta la segunda mitad del siglo XVII.

En cuanto a la otra espada, puede verla el curioso en la Real Armería de Madrid, y así la describió en su monumental Catálogo de aquel Establecimiento, el docto conde de Valencia de don Juan: «Espada española del siglo XIII de hoja muy larga y muy ancha,

delgada y flexible, de dos filos y punta recortada, con una canal muy tendida en el centro, que empieza en la espiga y acaba disminuyendo gradualmente en el último tercio. Sobre dicha canal hay grabados círculos concéntricos, entre dobles estrias paralelas, que rematan en una cruz recruzada. Largo, ochocientos ochenta milímetros: anchura máxima, 73 milímetros. La guarnición se compone de un arriaz de plata maciza so-



EMPUÑADURA DE LA ESPADA DE SAN FERNANDO.

ARMERÍA REAL DE MADRID

bredorada, de brazos arqueados hacia la hoja, rematando en tréboles puntiagudos, y además está cubierto de atauriques burilados; en el centro, o sea en el escudo, se ven las armas de Castilla por un lado y las de León por el otro. El puño o mango de madera... tiene chapas de plata, labrada por los cantos y lisa por los planos, con restos de la afilegranada lacería con que estaban revestidas. El pomo es de hierro y también tiene chapas de plata dorada, en forma de ataurique flordelisado, seme-

jante a los que lleva estampados y adornan graciosamente sus bordes. De las dos fachadas ha desaparecido la filigrana; sólo una conserva leves restos y una de las piedras preciosas, con que, según el *Inventario de Segovia*, estaban decoradas.

La vaina, de madera, con forro de badana, está cubierta por el lado exterior con cinco placas de plata sobredorada (1) que encajan unas en otras, consistiendo sus labores en bellísimas lacerías de carácter esencialmente arábigo español. Sobre este campo afilegranado hubo en un tiempo engastadas 76 piedras preciosas de distintas clases y tamaños: hoy se ven reducidas a la mitad... y las tres piedras grabadas de la antigüedad clásica, que adornan algunas de dichas placas... Su riqueza y las armas reales que exornan los escudos del arriaz, justifican la importancia del arma, lo suficiente para suponer que provenga de alguno de los monarcas castellanos del siglo XIII, ya sea de D. Alfonso el Sabio, ya de

empuñadura de la espada de San Fernando que se custodia en la capilla de los Reyes de Sevilla



EMPUÑADURA DE LA ESPADA DE SAN FERNANDO
QUE SE CUSTODIA EN LA CAPILLA DE LOS REYES DE SEVILLA

(1) En la Crónica m.s. del rey don Juan II por Alvar García de Santa María (Bib. Colomb.) al narrar la ceremonia de entrega de la espada del conquistador de Sevilla al infante don Fernando el de Antequera se dice que «la vaina de la espada estava en pedaços con muchas piedras preciosas».

(Nota del A.)

su padre San Fernando». En nuestra opinión son tales y tan vehementes las conjeturas que se desprenden al leer las descripciones que en los Inventarios antiguos y en las actas de reconocimiento del cadáver del Santo Rey se hacen de la espada y de su vaina, coincidiendo tanto aquéllas con los detalles que caracterizan ambos objetos, que nos parece fuera de duda la creencia de que pertenecieron al conquistador de Sevilla. ¿Serían llevados a Madrid como rico presente e inapreciables reliquias, en 1579, cuando por vez primera se abrió la tumba del Santo, con motivo de la traslación de los cuerpos reales a la nueva Capilla Real? Bien pudo ocurrir así, como posteriormente acaeció con un fragmento de la mortaja del Monarca, con sus acicates y con una sortija enriquecida de grueso záfiro, pedida ésta por Real Cédula de 27 de Julio de 1677.

En el año de 1883 dispuso S. M. el rey don Alfonso XII que fuesen depositados en su Real Armería dichos acicates, los cuales describió en esta forma el docto conde de Valencia de don Juan: «Son de hierro dulce, con restos de oro en el fondo, lleno éste de castillos pequeñitos de plata, labrados a puntos y en su hechura como la que tienen los de las monedas (y el gran sello ecuestre)

de don Fernando III. También figuran castillos, del mismo carácter heráldico los arranques de las correas con que se sujetaban, al calzar dichos acicates. Los castillos están dorados y los arranques tienen anillas».

De propósito hemos dejado para la terminación de estos apuntes, tratar de una tan veneranda reliquia, como ejemplar de subidísimo valor arqueológico, cual es el fragmento del manto real con que fué amortajado el Santo, que en otra ocasión describimos con las siguientes frases: (2) «Su tela es un tejido de tapiz de seda jaquelada de blanco y rojo, con leones bermejos y castillos de oro: conserva parte de su orla, que se compone de tres fajas, estrechas la superior e inferior y más del doble de ancho la central; las primeras ofrecen unas elegantes lacerias de dibujos iguales de oro sobre campo rojo, y la última de riquísima labor de atauriques azules y rojos sobre fondo de oro: el carácter de los leones y la delicadeza de las labores de la orla pre-



HISTÓRICAS LLAVES DE SEVILLA
QUE SE CUSTODIAN EN EL TESORO DE LA CATEDRAL

gonan su procedencia sarracena, y en tal virtud aumentase el interés de este notable fragmento, pues acredita la influencia de las artes industriales musulmanas...» que corroboran además de las citadas prendas del mo-

(2) *Sevilla Monumental y Artística*, tom. II, págs. 346 y 347.

marca Santo, que acabamos de citar, y las telas del infante don Felipe, su hijo, procedentes de su sepulcro de Villasirga, existentes en nuestro Museo Arqueológico Nacional, y las estupendas con que se halla amortajado el famoso arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada, sepultado en Santa María de Huerta, dadas a conocer por el Marqués de Cerralbo, en su eruditísimo *Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*, todas las cuales comprueban la exactitud de los pinceles de aquellos pacientes iluminadores de los inapreciables códices de las Cántigas, del Ajedrez y de las Tablas que mandara escribir el Rey Sabio, en cuyas viñetas tan al vivo se ven representadas las telas, armas, muebles, etc., usados en el siglo XIII, de acentuado arte sarraceno. Cuantos objetos llevamos anotados, de tan singular interés, no es sino sombra del tesoro que custodió la Real Capilla sevillana hasta mediados del siglo XVII, en cuya época, además de haber desaparecido las tres efigies articuladas de San Fernando, D.^a Beatriz de Suavia y D. Alonso X, cada una de las cuales poseía su correspondiente vestuario de ricas telas de la época, juntamente con los tronos góticos chapados de plata en que estaban sentados, perdióse también el pavés del Monarca Santo, que Argote de Molina alcanzó a ver y de él dice lo siguiente: «No se ha hallado hasta agora esta devisa del castillo usada en otro Rey de Casti-

lla antes desto solamente en el monasterio de Sahagun esta colgado a la entrada de la Capilla mayor vn escudo cuarteado de Castillos y Leones semejantes al Pavés del Santo Rey don Fernando que en la Capilla Real de Sevilla estava antes que los cuerpos Reales se trasladasen a la Nueva, que seria rason se pusiera en su lugar.»

Estrecha relación tienen con el Santo Rey las históricas llaves que, según la tradición, fueron las que entregaron al Monarca, cuando entró en la ciudad, los sarracenos y los judíos que en ella moraban, en señal de vassallaje. Objeto de estudio y de discusión han sido por parte de escritores antiguos y modernos, pero si faltan datos que confirmen la tradición, y no faltan historiadores que consignan que fueron enviadas a don Alonso X

por los electores del imperio de Alemania, o que una de ellas fué obsequio del Pontífice Inocencio IV al Santo Rey, sin aducir prueba fehaciente con que robustecer tales asertos, a todas luces erróneos, es evidente que ambas son de muy subido interés arqueológico y artístico-industrial. El docto don José Amor de los Ríos opina: que la de hierro fué obra de artífice mahometano, como parecen demostrarlo su labor y la inscripción de sus guardas que dice: «Concedáanos Alláh (el beneficio) de la conservación de la ciudad.» La de plata, de estilo mudejar, ofrece en el borde del anillo de que pende el cordón,



ACICATES DE S. FERNANDO, ARMERÍA REAL DE MADRID



RESTO DE LA MORTAJA DE SAN FERNANDO, QUE SE CONSERVA EN LA ARMERÍA REAL DE MADRID

esculpidas en caracteres hebráicos rabínicos sin mociones, las siguientes frases: «Rey de Reyes abrirá Rey de toda la tierra entrará.» Opina el ilustre escritor citado que pudo ésta, o bien ser entregada por los judíos moradores de Sevilla, u ofrenda del comercio marítimo, por llevar grabadas unas naves en el nudo en que asienta la anilla. En cuanto a la primera, consta por el dicho de Zúñiga que perteneció al Veinticuatro don Antonio López de Mesa y que procedía del Archivo de la Ciudad, ignorándose cuándo y por qué pasó al tesoro catedralicio, donde hoy se conserva.

* *

Ahora tratemos de las venerandas efigies de la Virgen, que la historia y la tradición aseguran que fueron objeto de la devoción del Rey Santo. Conócense bajo las advoca-

ciones de «Los Reyes» de «La Sede» y de «Las Batallas».

El título de la primera es relativamente moderno, pues el documento más antiguo en que la hallamos así nombrada, es el acta de traslación de los Campos Reales a la nueva Capilla Real, efectuada en 1579. En los documentos del siglo xv llamábase la «Santa María de Agosto» por ser el día 15 de dicho mes, fiesta de la Asunción, el destinado a venerarla públicamente.

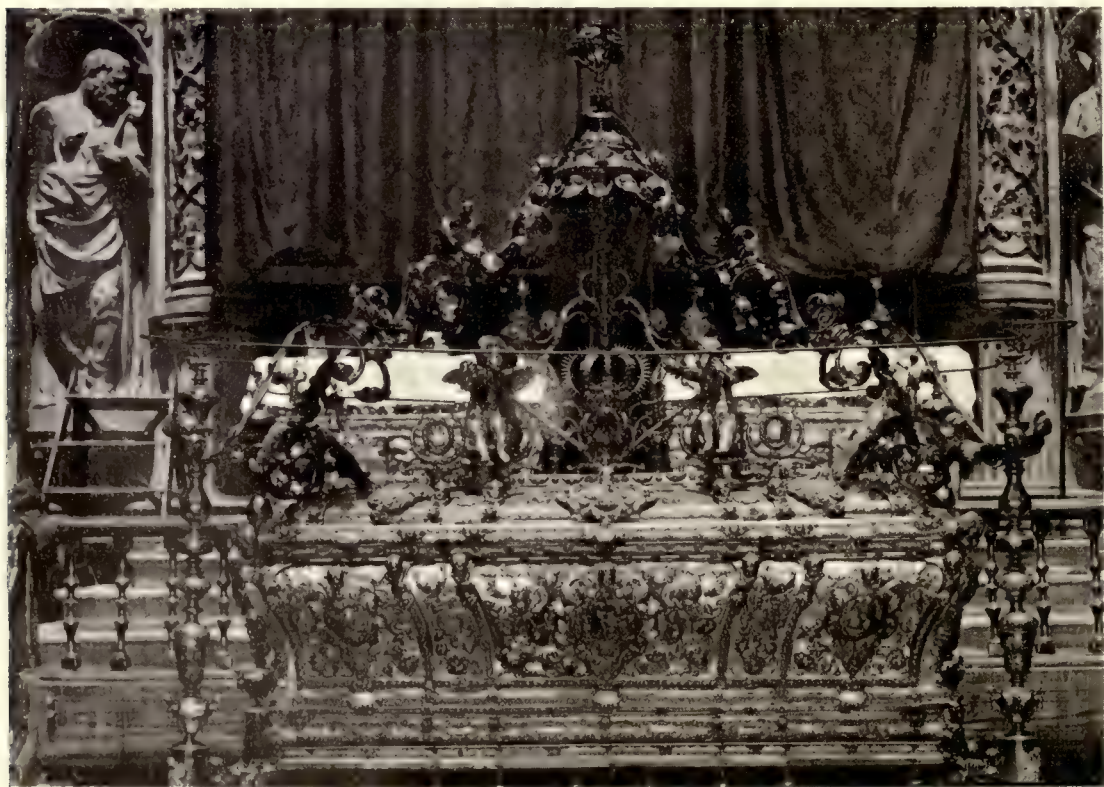
No tenemos noticia de que exista en ningún templo de España ejemplar escultórico tan curioso, por su rareza y antigüedad, como el primero mencionado. Bastará con decir, que es una efigie perfectamente articulada, para que esta sola circunstancia le preste grandísimo interés, y de aquí que la tradición haya fantaseado, acerca de su origen,

las más poéticas leyendas, cuyo relato no cabe en los límites de que disponemos, y precisamente, han contribuido a rodear la imagen de un prestigio sobrenatural que engendrando singular respeto hacia ella, había impedido estudiarla en todos sus pormenores, pues el hacerlo considerábase como profanación, siendo acaso nosotros los únicos que en el transcurso de siete siglos, hemos tenido la complacencia de efectuarlo, gracias al eficaz apoyo, que nos prestara siempre en nuestros trabajos, el Eminentísimo Cardenal González, de imperecedera memoria. Es la efigie de madera de cedro y de tamaño natural, hállase, como ya dijimos, perfectamente articulada, y mueve, por consiguiente, todos sus miembros principales. Primitivamente debió hacerlo, también, con la cabeza, mediante un aparato de relojería que tiene instalado en el interior del torso, del cual quedan aún restos de una espiga y rueda dentada de hierro con fragmentos de correas. ¡Qué impresión produciría, en aquellos siglos de

fe ingénuas, y de vivísimo entusiasmo religioso, la aparición en público de la Virgen, con su aspecto mayestático, con su pura y candorosa expresión sonriente, enriquecida de ostentosas telas y de refulgentes joyas, moviendo lentamente su cabeza y saludando a la multitud!

Y si como algunos historiadores pretenden (fundando su dicho tan sólo en más o menos aceptables conjeturas) la sagrada efigie entró triunfalmente en Sevilla formando parte de la comitiva conquistadora ¡qué frenético entusiasmo no despertaría en unos, qué fervientes lágrimas no arrancaría en otros y qué emociones más profundas haría sentir en cuantos albergaban en el corazón la ardentísima llama de sacrosantas creencias!...

Por nuestra parte, sólo diremos, que, las Crónicas de San Fernando no consignan el hecho de que en la mencionada solemne comitiva figurase la imagen de la Virgen, que bien pudo ser expuesta en la mezquita con-



URNA EN QUE SE VENERA EL CADÁVER DE SAN FERNANDO. SIGLOS XVII Y XVIII. CAPILLA DE LOS REYES DE SEVILLA



CRUZ DE FILIGRANA DE PLATA
DEL FÉRETRO DE S. FERNANDO

vertida en templo cristiano, cuando, poco tiempo después de la reconquista de la ciudad, la recibiese como dón precioso de San Luis de Francia. Prescindiendo de conjeturas, por lo general aventuradas, continuemos la descripción del venerando simulacro.

Su cabeza carece en absoluto de modelado, y por esta circunstancia, como por la viva y sencilla expresión risueña y de inefable candor que la anima, puede ser estimada como ejemplar de estilo románico.

La nariz es de poco relieve y pequeña, los labios ligeramente acusados y los ojos pintados con pupilas claras, celestes. Curiosa en extremo es la disposición del cabello, pues no lo tiene tallado en la madera, sino que lo forman sutiles cordoncillos, los cuales en su origen debieron ser de oro, restando al presente los hilos de seda interiores, de color indefinible, con muy leves vestigios de aquel metal. Cada uno de los citados cordoncitos está sujeto al cráneo por medio de muy finas puntas de acero, siendo aquellos tan abundantes, que en la

nuca adviértese, bajo la toca, que a manera de monjil le rodea el rostro, una muy abultada madeja. La encarnación del rostro se ha desprendido en algunas partes, dejando ver

las varias conchas de pintura con que fué retocada en los pasados siglos. Afortunadamente, la viva devoción que inspira, ha impedido, desde hace ya mucho tiempo, la repetición de los retoques. En cuanto a las manos, sus dedos son largos y puntiagudos y los pies de igual forma. Mucho se ha escrito acerca

del origen de esta efigie: omitiendo los relatos de piadosas tradiciones que la atribuyen a los mismos ángeles, diremos que entre los escritores antiguos unos la han creído obra alemana y los más se inclinan a estimarla francesa y regalo de San Luis a San Fernando, sin que fal-

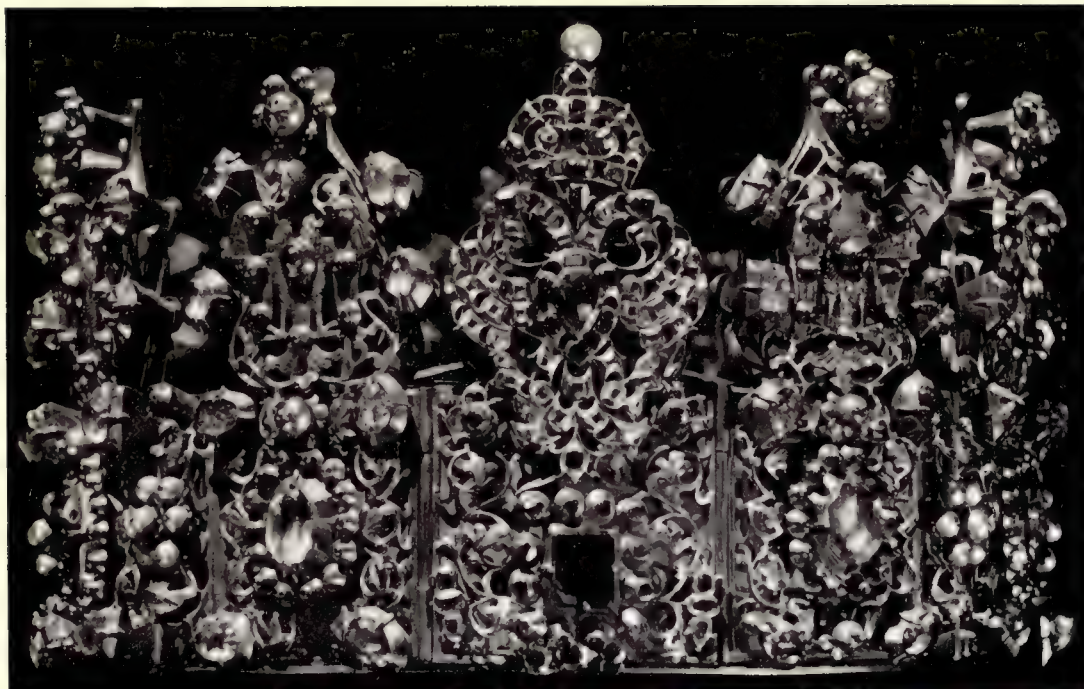
ten autores modernos que la consideran sevillana. No hay prueba ninguna fehaciente para resolver el punto, y por nuestra parte nos inclinamos a creerla francesa; porque su ejecución es más perfecta que la de las esculturas españolas de la época; por los adornos



PARTE DE LA BANDERA ATRIBUÍDA POR LA TRADICIÓN A S. FERNANDO



TAZA DE CRISTAL DE ROCA DEL SIGLO XIV,
QUE SEGÚN TRADICIÓN PERTENECIÓ A SAN FERNANDO



CORONA QUE PERTENECIÓ A LA VIRGEN DE LOS REYES

de flores de lis que tiene en sus zapatos, que si bien no son los primitivos, parece natural que se copiasen en el siglo xv de aquellos, y sobre todo, porque la misma hechura de maniquí y la aplicación del mecanismo que lleva en su torso, no *encaja*, permitasenos la palabra, con la manera seria de sentir española. Cuando se trata de casos dudosos de clasificaciones artístico-arqueológicas, algo hay que fiar a la intuición, al sentimiento, y, en este caso, las citadas circunstancias determinan nuestra opinión. Que pudo ser esculpida durante el sitio de Sevilla por artistas españoles que acompañaban a San Fernando, como algunos pretenden, no nos parece aceptable, porque el sitio de Sevilla duró 16 meses, y si bien es cierto que las crónicas dicen que en el campamento hubo artífices de todas clases, sólo se nombran a los que ejercían oficios necesarios en toda empresa militar, como armeros, herreros, etc., sin citar pintores ni escultores, y en cuanto al argumento de que si fuese obra francesa el mismo origen tendrían las efigies de la Virgen y Santa Ana (de Triana) y la de las Aguas, del Salvador,

bastará decir que estas tres últimas fueron copias de la de los Reyes, parecer consignado por el analista Zúñiga.

De la esplendente riqueza con que en lo antiguo fué venerada la sagrada imagen, quedan verídicos relatos, tan sólo, pues, las corrientes del mal gusto han hecho desaparecer las telas moriscas con que la vestían, las joyas donadas por los monarcas castellanos y hasta la efigie del Niño que llevó en su brazo izquierdo y ostenta hoy sobre sus rodillas; restando, solamente, partes del revestimiento de chapas de plata que enriquecieron el primitivo tabernáculo, con cuarteles de castillos y leones elegantemente repujados al gusto del siglo xiiii.

De dos objetos interesantes debemos aquí hacer mérito. De la corona que ostentó sobre su cabeza la sagrada imagen, y de los zapatos. Con respecto a la primera hemos dicho que la tradición aseguraba era la misma con que fué coronado el Santo Rey, opinión inadmisibles, pues basta sólo fijarse en su ejecución de filigrana, en el tallado y montura de la pedrería, así como en las coronitas imperiales

que descansan sobre algunas águilas, y en su aspecto general, para rechazarla; pudiendo sólo admitirse que unas pequeñas águilas que la adornaban, tal vez pertenecieron a otra joya análoga, del siglo XIII. Esta corona le fué robada a la Virgen la noche del 30 de Abril de 1873, mas por fortuna nos ha quedado fotografía, cuya reproducción acompaña.

La piedad sevillana manifestóse en toda su esplendidez el año de 1904, costeando, con motivo de la coronación de la Virgen, la hechura de la riquísima que hoy ostenta, de la cual sólo diremos, que, es un verdadero disparate artístico-arqueológico, que destruye el efecto de la imagen y que debía ser modificada por lo menos suprimiéndole los cuatro ridículos angelitos y los dos arcos que sirven *de asas al canasto*, haciéndolo en desagravio de la religión y del arte. (Véase el fotograbado de la Virgen). En cuanto a los zapatos, los describimos en otra ocasión (3) de la manera siguiente: «Miden 25 centímetros de largo: la forma de las suelas, por las plantas es muy puntiaguda y estrecha por los lados y por el talón. Son de una piel blanca y fina, como cabritilla, que se adapta al pie perfectamente. La parte delantera, que sube por el empeine, está recortada, y dibuja una flor de lis, sirviendo como de tirador para facilitar su postura: otro tirador sen-

cillo sube por la parte del talón. En las laterales se ven también recortadas en los bordes unas como almenillas, cuyos contornos están ribeteados por una trenza de menudas correitas, cuya labor primorosísima resalta más por el dorado cobrizo de que estuvieron teñidas. Las partes anterior y posterior aparecen unidas por una costura, al sitio del tobillo, oculta por otra labor de menudas correillas, asimismo cobrizas. En la delantera de ambos zapatos luce una flor de lis, que la ocupa casi toda; es de cordobán o cabritilla cobriza y está incrustada en la piel blanca: a cada lado hay tres estrellas de ocho puntas, e inmediatamente, con caracteres monacales, de forma incorrecta, se lee repetida la palabra AMOR. La parte posterior tiene en el centro una cruz, cuatro palomas, dos arriba y dos abajo, y otras dos estrellas, ya muy próximas a la costura del tobillo de que arri-

ba hicimos mérito, una a cada lado, y por último, corren, casi junto a los bordes, y bajo las almenas, dieciseis arquitos pequeñísimos ultrasemicirculares, calados en la piel blanca. Toda ésta vese adornada con innumerables circulillos, también muy pequeños, grabados en su superficie y en la flor de lis, estrellas, letras, aves y cruz, que son todas de piel cobriza. La combinación de los dos colores de las pieles y el primor con que todos estos adornos están ejecutados nos re-



NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES. SIGLO XIII
ARMERÍA REAL DE SEVILLA

(3) «Sevilla Monumental y Artística» Tomo II, pág. 326.

cuerdan el perfeccionamiento alcanzado por aquellos inteligentes artifices mudejares, tan diestros en la fabricación de guadamaciles y en el manejo de toda clase de pieles, con los cuales se enriquecieron nuestros templos y emplearon los magnates y poderosos en el decorado de sus moradas, en sus trajes y arreos militares. A juzgar por el carácter de las letras empleadas, creemos que pueden ser clasificados tan curiosos ejemplares, como obras del siglo xv; si bien, acaso, pudieron ser copia de otros más antiguos que se deteriorasen por el uso, en el lapso de los siglos.

Por lo que valga, no dejaremos de observar que en cuantos objetos pertenecieron a San Fernando, en todos, aparecen, invariablemente, los castillos y leones, empresas heráldicas personales del monarca, en cuya época, sabido es el rigor que se observaba en el empleo de aquéllas, por tanto, no es de extrañar que, en el caso de que tratamos, aparezcan las lises, empresa personal a su vez de San Luis de Francia. En la cripta panteón de la misma Capilla

Real venérase en un altarito la interesante efigie de marfil, de la Virgen llamada *de las Batallas*, porque, según tradición que no creemos desprovista de fundamento, llevábala el Monarca Santo en el arzón de la silla

de su caballo y a estimarlo así induce la circunstancia de que la efigie tiene un gran taladro, que arrancando de su base con una anchura de doce centímetros concluye en la escotadura de la túnica con sólo el de dos, el cual, seguramente, se hizo para introducirla en una robusta espiga de hierro, de cuyo mismo metal es una chapa que reviste interiormente dicho taladro. Tampoco están de acuerdo los historiadores en fijar el origen de esta escultura, pues, mientras unos



NUESTRA SEÑORA DE LA SEDE. IMAGEN DE MADERA
CHAPADA DE PLATA. SIGLO XIII Y XIV. CATEDRAL DE SEVILLA

afirman, sin testimonio fidedigno, que es procedente de Alemania, de donde la trajo doña Beatriz de Suavia, otros la creen española, opinión que juzgamos más acertada, por su sencilla labor, por su expresión infantil y por los detalles arquitectónicos que adornan la parte posterior del sitial en que se halla sentada.

Su altura total es de 44 centímetros, faltándole todo el brazo y mano derechos y parte del manto del mismo lado, así como los dos bracitos del Niño son modernos también.

Opinan algunos historiadores, al tratar de la entrada del Santo Rey en esta ciudad, que pudo ser la imagen de «Santa María de la Sede» que es la que dá título a la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, y en su grandioso retablo mayor se venera, la llevada procesionalmente por el monarca Santo en aquella memorable ocasión, estimando que por hallarse revestida de chapas de plata, es la misma de que se habla en la Cántiga 256 al narrar la enfermedad de que adoleció en Cuenca la

reina doña Beatriz, en los siguientes versos:

«fez trager Sma. omágen
muy ben feita de metal
de Santa Mari' e disse
Esta cabo mi será.»

y la misma, también, a que se refiere la otra Cántiga (324) en que se narra el hecho de

que, cierto día, oyendo misa el Monarca en la iglesia llamada *de la Sede*, a ruegos del pueblo ordenó fuese conducida procesional-

mente, desde la capilla de su Alcázar a la Catedral una bella y milagrosa imagen de Santa María. Aparte del encanto de tan poéticas narraciones, una crítica juiciosa no puede aceptar, sin escrúpulo, que la actual imagen de la Sede, por el mero hecho de estar chapada de plata sea la misma de que trata la Cántiga citada, al mencionar la imagen de metal de la Virgen, que curó a la reina doña Beatriz: precisamente, en los siglos XIII y siguientes, no fueron raras las efigies adornadas de esta manera. Indica-

dos ya los orígenes tradicionales de la interesante escultura de la Virgen de la Sede, interroguemos ahora a la misma obra artística, y ella *nos dirá*, por sus propios caracteres, que no fué la imagen a que se refirió el Rey Sabio, pues aquellos revelan un grado de perfección que no se compadece con la de los inexpertos imagineros españoles



VIRGEN DE LAS BATALLAS. ESCULTURA EN MARFIL DEL SIGLO XIII.
CAPILLA DE LOS REYES. CATEDRAL DE SEVILLA

del siglo XIII. Ciertamente, que pudo ser restaurada o modificada en la siguiente centuria, pues a ella parecen corresponder la expresiva y bellísima cabeza (acaso objeto de otra restauración más posterior efectuada por habilísimo artífice) y el elegante plegado de sus ropas, en cuyo caso, como no podemos juzgar la efigie más que por los rasgos artístico-arqueológicos que hoy ostenta, hemos de persuadirnos de que la escultura que tenemos a la vista es un interesantísimo ejemplar, que no puede remontarse a mayor antigüedad que la del siglo XIV. Hubo de ser objeto, por lo menos, de dos restauraciones, y si tenemos en cuenta las fechas en que fueron realizadas, no es aventurado su-

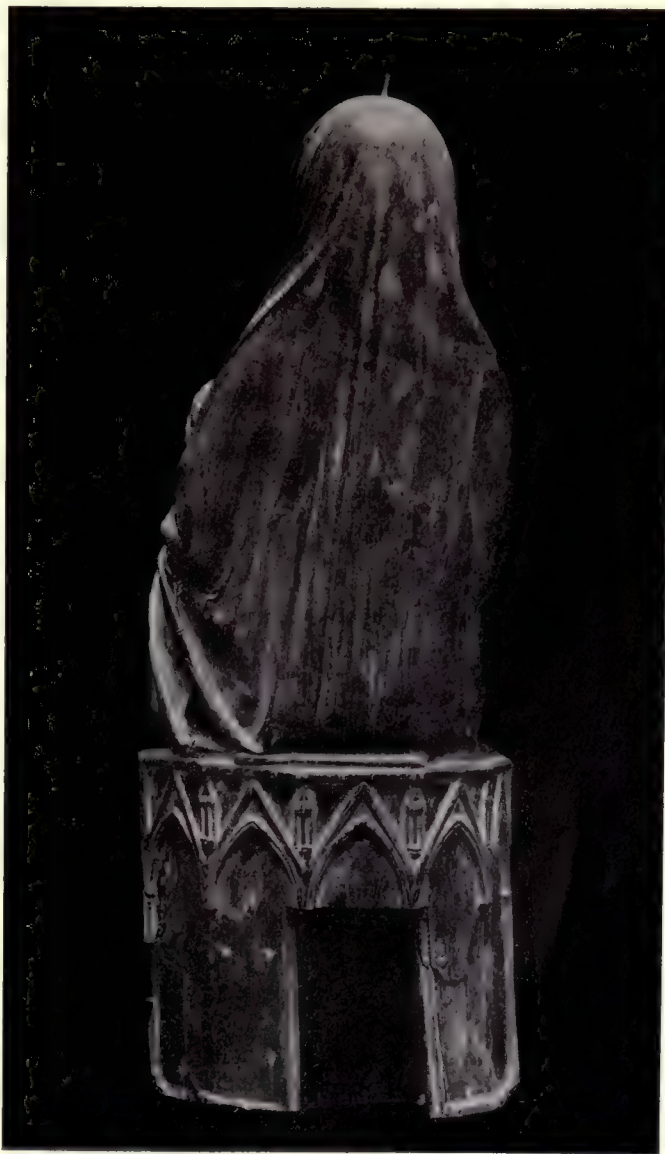
poner que sus autores, poco escrupulosos, no cuidaron de conservar en su pureza de líneas la veneranda imagen, despojándola de un curioso ornamento: de la corona que hubo de ostentar esculpida en la misma madera, cuyos florones destruyeron, conservando de aquélla la parte de diadema, que ocultaron

con chapas de plata también, y es el aditamento al pronto inexplicable que la efigie lleva sobre el manto que cubre su cabeza. Sentada sobre sencillo banco, muéstrase la

Señora sosteniendo en su brazo izquierdo al Divino Niño, al cual ofrece con la derecha una joya compuesta de un globo de cristal sujeto en una ligera montura de plata, rematando en un ramillete de flores, todo ello del siglo XVI. Las manos son estrechas, con dedos muy finos y entrelargos, y sobre todo la derecha tiene mucho carácter, por la ingenuidad con que está esculpida. Hállase, como hemos dicho, chapada de láminas sutiles de plata, en que se descubren las huellas, por lo menos, de tres restaura-

ciones, a juzgar por las diferencias de dibujo que ofrecen sus adornos, con los cuales se han ido sustituyendo los primitivos, que consistieron en jaqueles con castillos y leones.

En 2 de Octubre de 1536 aceptó el Cabildo la limosna que su Tesorero don Alonso Gómez de Yepes hubo de ofrecerle de ocho o



LA VIRGEN DE LAS BATALLAS, VISTA DE ESPALDA

nueve marcos de plata «o más si fuere menester... para adobar e reparar la ymagen de plata de Nuestra Señora que está en el altar mayor, con tal que no se le quitasen las *ynsinias de armas*» encargando a los señores don Pedro Pinelo y don Baltasar del Río que hablasen con maestros para acordar la forma en que se llevaría a cabo el repaso. (Acta capitular).

No hay, pues, duda de que las chapas primitivas fueron de castillos y leones, que no otra cosa significa la frase *ynsinias de armas*, motivos de decoración, de los cuales sólo restan las chapas del sitial.

Las que cubrieron el ropaje de la imagen han desaparecido, no ofreciendo interés artístico las que hoy vemos, pues tal vez procedan «de la limpieza y renovación del ropaje

de plata de la Virgen» efectuado en 1621, según el erudito Maldonado. A esta fecha atribuimos la hechura de las chapas, formando pequeños cuadrados, con una flor cuadrifolia en su centro, que por algunas partes se descubren; creyendo que son posteriores los que en su mayoría adornan hoy la efígie, de labor más basta y dibujo menos artístico. No conserva la Virgen ninguna de las chapas primitivas de las *ynsinias de armas*, pues las

de mayor tamaño que revisten la parte posterior del sitial, nos inclinamos a creerlas de la restauración de 1536, inspiradas en ejem-

plares más antiguos; acaso, de las partes que todavía se conservaban labradas en el siglo xiv. El carácter de los castillos y leones que hoy vemos, no ofrece los rasgos de dichas empresas heráldicas, como los sintieron los artífices de aquella centuria, pues sabido es, respecto a los leones, que según avanzaba el tiempo, perdieron las formas fantásticas con que se representaron tales símbolos, tendiendo ya a darles el realismo que había de manifestarse en todas las producciones artísticas, así como los castillos ostentan menos riqueza de líneas y carecen de ciertos detalles ornamentales en que se



CHAPAS REPUJADAS DE PLATA, SIGLO XIII, QUE REVISTEN EL TABERNÁCULO DONDE SE VENERA NTRA. SRA. DE LOS REYES CAPILLA REAL DE SEVILLA



ZAPATOS DE LA VIRGEN DE LOS REYES. SIGLO XV
DIBUJO DEL NATURAL, POR EL AUTOR

manifestaba la influencia arquitectónica morisca durante el dicho siglo xiv. Compare el lector las chapas del banco de la Virgen, con las del trono de Nuestra Señora de los Reyes, y notará sin esfuerzo la diferencia.

En la cripta de la Real Capilla consérvanse los féretros en que se custodió el cádaver del Santo Rey hasta que fué depositado en riquísima urna de plata. Uno de dichos féretros, no ofrece interés, pero sí lo tiene

otro, que luce sobre la tapa una cruz filigranada de plata, cuyo trozo mayor, el vertical, mide un metro de largo, notándose la falta de una parte considerable. Tanto éste como el brazo horizontal, que tienen 9 centímetros de ancho, se hallan compuestos por chapas caladas de plata con dibujos de atauriques axaracados de labor primorosísima, y proceden, en nuestro concepto, del primitivo ataud del Santo; el cual, por hallarse en mal estado, a principios del siglo XVI, dió motivo a que se hiciese éste, aprovechando en él las preciosas chapas. A creerlo así induce la tela de tisú amarillo con trama de oro, de un dibujo gótico que es frecuente en ornamentos sacerdotales de dicha época. Las mencionadas chapas, de cuya existencia somos los primeros en dar noticia, son de una elegancia de dibujo y de una finura de ejecución notables. La riquísima urna que contiene el regio cadáver, es artística obra barroca, que hizo desde

1677 a 1717 el platero Juan Laureano de Pina.

He aquí, lector, las reliquias venerandas del Santo Rey salvadas del naufragio de los siglos. De otras más nos han dejado noticia los historiadores, como del pavés del glorioso monarca, jaquelado de castillos y leones, que alcanzó a ver Argote de Molina, de las sortijas, — entre ellas, la del gran záfiro que en cumplimiento de Real Cédula de Carlos II (27 de Julio de 1677) fué enviada al monarca, — y de las demás ricas estofas con que estuvo amortajado el Santo, riqueza inmensa, inapreciable, que desapareció, así como los soberbios tabernáculos chapados de plata, en que durante siglos se ofrecieron a la pública contemplación, las figuras articuladas de San Fernando, doña Beatriz y Alfonso X, vestidas con suntuosas telas de labor morisca, preesas todas que, de conservarse, causarían hoy la admiración de propios y de extraños.

J. GESTOSO Y PÉREZ.



CHAPAS DE PLATA QUE ADORNAN EL BANCO QUE SIRVE DE ASIENTO A LA VIRGEN DE LA SEDE

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

ESA Exposición fué, sin duda, de las más afortunadas a que hemos asistido de algún tiempo acá. Se presentaban a ella, con obras valiosas, pintores que han pasado las fronteras, alcanzando justas recompensas a su trabajo en concursos extranjeros; escultores como Inurria, — que instaló su labor primorosamente, — Capuz, y otros artistas jóvenes, entusiastas por su arte; arquitectos que, como Teodoro Anasagasti, trajeron de Roma tendencias modernas... Resultó una Exposición nutrida e interesante.

Antes de hablar de artista alguno, quiero unir mi voz a la de las personas que protestaron de la forma en que se fué administrando al «público» la contemplación de obras pictóricas, esculturales y proyectos arquitectónicos. Como todos saben, el Estado celebra estas Exposiciones cada

dos años, y sólo con este lentísimo ritmo cronológico puede el pueblo conocer la labor de los artistas. Y si durante la espera ha ido acumulando sus deseos de contemplar obras de arte, cuando llega la ocasión de ponerse

frente a ellas, se ve forzado a hacerlo de tal manera, que a la emoción que puedan despertarles, se sobrepone una invencible fatiga. La violencia con que percibe tan variada serie de obras, y la diversidad de sensaciones

que en breve espacio y tiempo experimenta un espectador ingenuo, son tales, que ningún beneficio aportan a su ávido espíritu: esto tiene una clara explicación fisiológica. Por ser el sentido visual el que durante más tiempo está en ejercicio, se cree lo suficientemente dotado para utilizarlo, y movido el visitante de su afán de ver muchas obras y atraído por las diferentes coloraciones de los cuadros — atracción a que mucho contribuye la proximidad excesiva de las pinturas entre sí, — no para mientes en la dura prueba que impone a su resistencia física e intelectual. No es el Jurado culpable

de ese mal; acaso el Estado tampoco lo es... y acaso todos contribuimos más o menos indirectamente a ello. El local es pequeño... la obra producida es copiosa, tal vez en demasía;... no pretendemos dar solución algu-



J. ROMERO DE TORRES. POEMA DE CÓRDOBA (PLAFÓN CENTRAL)



J. ROMERO DE TORRES

CARMEN

na a quien tiene el deber de hallarlas provechosas, y, sin duda, las tiene, aunque no pueda aplicarlas radicalmente. Pero sí queremos que todos conozcamos el peligro que existe en la manera de dar al público las emociones que han de refinar su espíritu. En la visión aglomerada — torrente de diversas emociones — no hay, no puede haber jamás contemplación; y sin ésta, todo esfuerzo es inútil, y estéril todo intento de formar un estado espiritual colectivo; energía preciosa para un pueblo. El problema entraña mayor gravedad de la aparente, y es digno de que todos, en la medida de nuestras fuerzas, ayudemos a resolverlo.

* *

Y veamos ahora, si es posible que lleguemos a un acuerdo respecto de un punto importantísimo en el estado presente de nuestra

desvalida, nebulosa y heterogénea Estética.

Una de las desventajas de la manera periódica de celebrar las Exposiciones, es la del revuelo que levantan de teorías que, onduladas por el aleteo caprichoso del sofisma, viven entre nosotros esa vida efímera de las mariposas. Cada artista produce, alrededor de su obra, como un *halo estético* que en la mayor parte de las ocasiones, no alcanza sino la inconsistencia de un fuego fátuo. Y no es que proclamemos la unidad estética inmovible, apropiada para ensartar en ella todas las producciones artísticas, nó. En una época como la actual en que la civilización ilimita el concepto de Arte, dando cabida en la sensibilidad humana a toda manifestación de un ideal más vasto cada día, necesitamos tener el criterio abierto a todos los latidos del humano espíritu, Pero reconozcamos que muchas veces vienen las teorías defendidas



POEMA DE CÓRDOBA (PLAFONES DE LA DERECHA), POR J. ROMERO DE TORRES



POEMA DE CÓRDOBA (PLAFONES DE LA IZQUIERDA), POR J. ROMERO DE TORRES



J. ROMERO DE TORRES

EL PECADO

por hábiles sofismas que nos envuelven en perniciosas falsedades.

Hay un *Algo*, cuya verdadera esencia desconocemos, que une todas las obras del hombre. Es una Ley no articulada, presentida desde que el pensamiento existe sobre la Tierra, y tras de cuyo conocimiento caminamos incesante, inconsciente, fatalmente. Nuestro espíritu nos avisa en secreto cuando una obra humana no viene al mundo cumpliendo su verdadera misión: una voz interior nos dice que aquella obra no es perfecta. La razón acaso puede alcanzar a formarse un juicio claro, y merced a ella apartamos las malas cualidades de las buenas. Nuestro buen deseo, crea en nosotros la esperanza de

que aquella obra, hoy imperfecta, pueda llegar mañana a ser perfecta: he aquí el cometido de la Crítica. Todo el esfuerzo de los estetas va encaminado a darnos fuerzas espirituales suficientes para conocer la verdad verdad en lo que la intuición nos dicta primero secretamente. Sabemos que esa Ley, de que antes hablábamos, tiene una suave fragancia: la Virtud. Y nos sentimos como heridos en nuestros sentimientos más íntimos cuando observamos que se falta a ella.

En el artista de verdadero genio, aparece infaliblemente esta Virtud: su obra se acerca más que ninguna otra a la perfección. Pero, desgraciadamente, no todos los artistas, dignos de tal nombre, están tocados en la mente



J. ROMERO DE TORRES

LA GRACIA

por la Gracia, y su vida está de continuo expuesta a errores y vacilaciones. Las falsas creencias contribuyen a hacerles andar de ordinario descaminados. De aquí que en sus obras se adviertan, con frecuencia, grandes disparidades; y si el ideal que les dió origen es noble, en cambio los medios materiales de expresión, en vez de nacer al calor mismo de la Idea, tienen un origen remoto y pertenecen a otro orden de ideal. En la obra de arte, como todo lo que nos rodea, no forman jamás un todo dos mitades que no sean hermanas. «Las aguas — dice Emerson, — separadas por nuestra mano, se vuelven a reunir detrás de ella. El placer, huye de las cosas agradables; el beneficio, de las provechosas;

el poder, de las fuertes, tan luego intentamos aislarlos del todo. No nos es posible dividir las cosas en dos y apropiarnos solamente lo bueno para los sentidos, como no podemos tener lo interior sin lo exterior, o la luz sin la sombra».

Entramos en la Exposición: visitamos detenidamente hoy una sala, mañana otra; (el pueblo no puede hacer lo mismo); vamos observando las obras que solicitan nuestra atención, aquellas que han de nutrir nuestro espíritu con nuevas enseñanzas;... son pocas estas obras, muy pocas. Reflexionamos que un pintor o un escultor no son más que poetas que pintan o esculpen. Tenemos siempre el alma sedienta de poesía. «Todo



MACHAQUITO, FOR LÓPEZ MEZQUITA



LÓPEZ MEZQUITA

RETRATO

lo que llamamos Historia Sagrada atestigua que el nacimiento de un poeta es el principal acontecimiento en la cronología. El hombre, no obstante las frecuentes decepciones que sufre, espera siempre la llegada de un Hermano que pueda adherirle a una verdad y mantenerle en ella hasta tanto que él la haga suya» (1).

Pero esto sería demasiado para pedirlo a todos los artistas. Sólo les pediremos que no olviden cuál es su verdadera misión, lo sagrado de esa misión que se impusieron, y la virtud con que deben practicarla.

Y pidámosles también que recuerden que esa misión está por encima de toda recompensa. Unos admirables carteles de José Mongrell fueron premiados, en una Exposición no lejana, con *mención honorífica*.

* *

Una virtud recomendable, es la sinceridad. El artista sincero produce

(1) Emerson: «El Poeta».

su obra cuando esa energía escondida de la emoción mueve su mano. Hace muchos años ví un grabado en una revista ilustrada, representando un pintor en su taller, frente al cuadro en blanco; y decía el rótulo del grabado: *Pensando asunto*. ¿Quién no ha conocido a algún artista sin producir obra alguna durante largo tiempo, por no encontrar asunto? Me ha recordado esto el observar que en la pasada, como en todas estas Exposiciones, hay gran cantidad de obras no emocionadas, producidas «a la fuerza»; tal vez se debe esto a que hay muchos pintores y escultores que nunca se sintieron acosados por la noble necesidad de producir. Laméntemoslo. Fijémonos en aquellos artistas que gozan justa fama entre nosotros y cuyo nombre se pronuncia con admiración en el Extranjero: M. Benedito, Mezquita, Romero de Torres, S. Rusiñol, Mir, Rodríguez Acosta, los Zubiurre... El progreso que, en general, han logrado, es, sin duda alguna, bien manifiesto.



L. MEZQUITA. S. A. LA INFANTA ISABEL Y LA MARQUESA DE NÁJERA



LÓPEZ MEZQUITA

TIPOS SEGOVIANOS

Mir parece que siente ante el paisaje ciertas intuiciones maravillosas. Es como un visionario que cada día, mientras va depositando religiosamente el color sobre la tela, aguarda en acecho a que la Naturaleza le muestre, en un temblor, el paso ráudo de su alma grande y buena. La proverbial insistencia de Mir en trabajar sobre un mismo lienzo durante mucho tiempo, no podemos explicárnosla si no es por ese deseo ferviente de apoderarse de ese supremo instante fugaz, revelador de lo Infinito...

Rusiñol pone siempre en sus cuadros una sonrisa melancólica. El caso de este pintor me atrae por la sinceridad profunda que pone en la práctica de su arte. No aguarda, como el admirable Mir, el paso inesperado del alma del

Benedito presentó una nutrida serie de lienzos, entre los cuales se destaca el retrato de su madre. Sin tener esta obra artificio alguno de presentación, es de las que nos encadenan mucho tiempo ante ellas: tiene esa extraña sugestión que logran pocas pinturas «sin asunto», cuyo fondo ideológico se reduce simplemente a su lenguaje sencillo y efusivo. Nunca olvidaré que un autorretrato de Rembrandt me tuvo emocionado ante él durante largo espacio. El resto de su obra, formado en su mayor parte por retratos, revela en su autor un afán de refinamiento técnico y estético muy laudable, tomando como punto de partida la cautivadora elegancia de los retratistas ingleses. Seguramente, el seguir esta tendencia es en Benedito cosa transitoria que ha de permitirle la consecución de su ideal artístico, afirmándole en su poderosa personalidad.

Dos paisistas catalanes han acudido a este certamen con obras dignas de todo encomio: Mir y Rusiñol.



LÓPEZ MEZQUITA

CARMEN BERMEJILLO



11

RETRATO, POR LÓPEZ MEZQUITA

paisaje: la evoca, dándole a su obra toda la sencillez de las horas silenciosas de la contemplación. Tiene una fe absoluta en la bondad de lo creado y dice las más bellas cosas que la Naturaleza le comunica, con una naturalidad encantadora. Sabe, como pocos, expresar sentimientos inefables sin servirse de aparato ni tramoya representativa. Ama la sencillez y se entrega ingenuamente al encanto de un bello rincón de Naturaleza, porque sabe que las más grandes cosas que Ella revela, no pueden decirse sino con lenguaje balbuciente y sencillo.

Romero de Torres, a quien yo llamaría el Burne-Jones español, si no detestase ciertos injertos onomásticos, se presentaba más digno de atento examen que nunca. Fiel a su ideal meditativo, entre místico y erótico, mostraba unas cuantas obras, entre las que figuraban un díptico titulado *El Pecado y La Gracia* y un políptico que intenta representar no sé si la Córdoba de los grandes hombres, o los grandes hombres de Córdoba. La idea sólo nos parece un pretexto para expresar en diferentes tipos de mujer — bellísimas todas — distintas fases del espíritu que encarnó en grandes hombres cordobeses, tales como el Obispo Ossis, Séneca, El Gran

Capitán, Maimónides, Góngora y... Lagartijo. Mas es el caso que con esta obra sólo consigue Romero de Torres poner ante nuestra mirada un precioso plantel de hembras hermosas, nerviosas, graciosas, de intensa mirada, ojos negros que queman cuanto miran, armónicas curvas sorprendidas con esa afortunada manera que tiene él como

muy pocos artistas. No así en el díptico *El Pecado y La Gracia*, donde sí ha logrado dar a la idea una poderosa expresión de idealidad; pero donde la idea sobrepuja su realización. Exhibió, además, este pintor algunas cabezas femeninas, llenas de gracia; y entre ellas ninguna tan bella como la intitulada *Carmen*: una mujer sentada con languidez, la cara tostada, los ojos negros, un poema de ternura y melancolía.



M. BENEDITO

AGUSTINA

No creo que, hoy por hoy, tengamos otro pintor como este capaz de dar expresión tan intensa a un rostro. Pero esto ¿no es ya proverbial en el artista cordobés? Nadie le discute que sea un poeta, un preclaro cantor de la mujer;... es otra cosa lo que echamos de menos en sus lienzos: es una técnica moderna y un color, si no más brillante, sí más limpio.

No a humo de pajas hemos nombrado antes al prerrafaelita inglés. Todos saben la



MI MADRE, POR M. BENEDITO



M. BENEDITO

LA VUELTA DE LA MONTERÍA

causa que hizo a los prerrafaelitas ir en busca de una técnica — y de una estética, en cierto aspecto — anteriores a Rafael. Pues bien: hoy vemos claramente cuanto se equivocaron al tratar de emplear una técnica mediante la cual todo cuanto había que decir estaba ya dicho por grandes figuras del Renacimiento italiano. Burne-Jones, el más aferrado a la regresión técnica, no pudo prescindir de dar a sus obras una entonación arcaizante, una verdadera patina que, según la opinión de gente, parece ser lo que realza el valor de las pinturas de pasados siglos (1). Y, en efecto, la mayor parte de las pinturas de los prerrafaelitas tienen un carácter técnico — superfi-

cial, desde luego — arcaizante, demasiado arcaizante. Buscaban para su obra ese encanto melancólico de las cosas que están en su ocaso; esa atracción sentimental que sentimos ante unas ruínas o, más elevadamente, ante una puesta de sol. Mas el caso de los prerrafaelitas no debe ser repetido por nadie. La Historia abunda en ejemplos, en los cuales aprendemos a no tomar nada que no sea interno de una época pasada.

La técnica de Romero de Torres — y recordemos que *técnica* no quiere decir *pincelada* — es la misma que se usó hace tres siglos. Los progresos, las conquistas de este lapso de tiempo, que tanto sacrificio y esfuerzo costaron, son cosa despreciable, sin duda, para el notable pintor cordobés. Hay quien asegura que los asuntos por él tratados, requieren la factura, la composición y los acordes cromáticos que él emplea. Esto

(1) — Luciría más... (el cuadro) si no estuviese un poquito ahumado... Tal vez la cera... el incienso...

— No, señor; ¡qué ahumado! — respondió el sabio, sonriendo de oreja a oreja. — Eso que usted cree obra del humo es la patina; precisamente el encanto de los cuadros antiguos.

Clarín. «La Regenta», t. I.

es absolutamente falso. Su pintura tiene sobrado valor espiritual para que no pueda ser expresada a la moderna. Sostienen esa errónea opinión algunos literatos de cuya perniciosa influencia se ha advertido al artista andaluz; literatos a alguno de los cuales hemos oído decir de Ricardo León — hermano espiritual de Romero de Torres — que sus novelas eran una mixtificación de Arte, por cuanto estaban escritas en un estilo arcaico, cosa muerta. Cierto que Ricardo León es, como Romero de Torres, un enamorado de la técnica clásica; y ello le ha valido el dictado de académico antes de serlo realmente; (conviene no olvidar el sentido que dan a la palabra *académico* los que no lo son... todavía). Romero de Torres, y con él algunos artistas jóvenes, no son consecuentes consigo mismos y establecen una peligrosa separación entre el ideal y la técnica, cuando son inseparables, consubstanciales. La mejor y más clara demostración



ROBERTO GONZÁLEZ

FAMILIA

de su error, la hallo en el ejemplo empleado con fortuna por mi querido maestro don

tas muy laboriosos y expresan con sinceridad y buen gusto. Especialmente el retrato de

Rafael Doménech: cuando un señor opina de un artista que puede expresar ideas modernas si le place con elementos técnicos usados por pintores de pasadas centurias, les pregunta si podría uno de los músicos que hoy gozan de justa fama escribir sus poemas sinfónicos o sus dramas líricos con la técnica de Haydn o de Mozart. Insistimos tanto en esto, porque nos duele ver a un artista dotado de una sensibilidad nada común, caído en las redes enmarañadas del error.

Gonzalo Bilbao expuso un cuadro de grandes dimensiones, representando una escena en la Fábrica de Tabacos sevillana. Recuerda *Las Hilanderas* de Velázquez. Está revestido de una factura desenfadada y valiente, de luz simpática;...

Mezquita y Rodríguez-Acosta demostraron haber estudiado mucho y muy concienzudamente desde la última Exposición por lograr esa difícil facilidad que tanto cautiva en los grandes maestros.

Son estos dos artis-



ROBERTO GONZÁLEZ

LA BELLEZA DOMINANDO LA FUERZA

José Francés, pintado por Mezquita, es una obra digna de toda alabanza.

En cuanto a los cuadros presentados por los hermanos Zubiaurre, yo confieso que no los entiendo: hablan en un lenguaje que me es desconocido, y me parece que, por andar detrás de una pretendida originalidad, desperdician las excelentes condiciones que poseen.

* *

Las medallas de honor han quedado desiertas; no hubo, pues, acuerdo entre los votantes. Otra vez será. Y es extraño, porque parecía natural que le fuera otorgada unánimemente al veterano Domingo, quien presentó una síntesis de su historia artística. Pero es... historia, es decir, algo que *fué*, y las realidades tangibles son ahora tan vigorosas, que fácilmente hacen olvidar hechos gloriosos del pasado. ¡El pasado! ¿No sentís cierto terror ante esta palabra, oh jóvenes artistas?

Mas con medallas o sin ellas, que esta es cuestión muerta para la posteridad, España puede sentirse orgullosa de haber dado vida

a tan preclara generación de artistas que hacen sonar su nombre, un día ceñido sobre medio mundo, con vibrante clamor glorioso, y hacen que reverdezcan sobre su frente contraída los simbólicos lauros...

Para la pintura española constituyó esa exposición, por lo tanto, una gran esperanza, un motivo de satisfacción, pues representaba un esfuerzo y no escaso para la afirmación de nuestra personalidad artística, cada día más definida, dentro de las varias manifestaciones de las respectivas individualidades. En este sentido, pocos fueron los certámenes anteriores que de modo tan brillante dieron a conocer nuevas personalidades y mostraron ya en completa sazón otras que las precedieron en someterse al juicio público.

Los resultados conseguidos son, pues, lo bastante satisfactorios para mostrarnos contentos. Y no creemos que se peque por manifestarlo sin ambages; que declaraciones de esa suerte no se presenta tan a menudo poder hacerlo. Además, cuando es motivo de orgullo, deber patriótico es declararlo.

FRANCISCO PÉREZ DOLZ.

BIBLIOGRAFIA

Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia.

La ha publicado el ilustre Director de ese Museo, don Luis Tramoyeres y Blasco. Va precedida de una breve reseña histórica y sigue luego el catálogo de obras.

Al final reproducense en fotgrabados algunas de las pinturas más importantes de aquel Museo.

Esa Guía prestará innegables servicios a quienes lo visiten.

El pintor don José Masriera, por don Buena-ventura Bassegoda.

Como individuo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona fué encargado el señor Bassegoda, por esa Corporación, de enaltecer la memoria de aquel notable paisista catalán que había ocupado los más elevados cargos en el expresado Centro Académico. En la sesión por éste celebrada en el mes de Abril del año actual, se

dió lectura de esa biografía, en la cual se ponen de relieve las cualidades que poseía aquel artista, cuya vida se historia, así como se hace constar la importancia que tuvo, por diversos conceptos, su personalidad en la vida artística barcelonesa.

Rejeros españoles. (Ensayo artístico-arqueológico), por D. Emilio Orduña y Viguera. Obra premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el concurso de 1910, en cumplimiento del legado instituido por el Excmo. señor Marqués de Guadalerzas. Ilustrada con 42 láminas. Madrid. Imprenta de San Francisco de Sales. 1915.

El señor don Emilio Nieto, marqués de Guadalerzas, que en vida tanto se ocupó en cuanto se refiere a las enseñanzas artísticas, muy especialmente a las de orden decorativo, al morir dejó a la precitada Academia, a que pertenecía, un legado para premiar periódicamente una obra sobre artes



industriales. De los maestros rejeros españoles, que labores tan excelsas nos legaron en pasados siglos, trata el libro galardonado en el concurso referido, y su autor reunió cuantos pormenores pudo recojer acerca de ellos.

El verdadero estudio comienza en el siglo XII, dedicándose la mayor atención a las obras correspondientes al periodo del Renacimiento, pasándose después a hablar de las del siglo XVII, y de las pertenecientes a la época barroca, y por último, de las del siglo XIX. Y al par que de las obras más capitales, se recogieron en ese libro datos sobre gremios, acerca de los artífices y de su labor, y sobre lo que puede relacionarse,

desde algun punto de vista, con la materia de que se da noticias. Contiene el libro, además, un

índice cronológico de las obras más notables citadas, con expresión de sus autores, y a seguida otro índice, alfabético, de los artistas rejeros que son mencionados en las páginas de aquel. Se citan, asimismo, las obras consultadas. Tal es, a grandes rasgos, la materia expuesta por el que fué profesor de la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona y en la actualidad de la de Córdoba.

Buen número de dibujos del autor, intercalados en el texto, y de fototipias de Hauser y Menet, completan el estudio a que nos venimos refiriendo.



F. DOMINGO

RETRATO
DE MI MADRE



F. DOMINGO

LOS SALTIMBANQUIS



DESEO, POR MATEO INURRIA

Hamlet y Romeo y Julieta, de W. Shakespeare. «Romancero del Cid». Editorial Ibérica. Barcelona.

La decoración del libro tiene, entre nosotros, contados cultivadores, que a fuerza de insistir consiguen alguna vez que las casas editoriales atiendan a aquel particular sin poner límites. Pero esto ocurre pocas veces, porque, en rigor de verdad, nuestro público no sintió aún la necesidad de poseer libros presentados con largueza. Otro aspecto de este problema de la decoración del libro nace de razones económicas, de lanzar al mercado ediciones de poco coste; lo cual obliga a contención en los gastos. Como también hay que reclamar la atención sobre el propósito de que la presentación de tales libros revista algún decoro artístico. El señor Saló para los tres enunciados ha dibujado algunas ilustraciones. De entre esas ediciones encaminadas a que lleguen a todas las manos, hay que señalar ésta de la Editorial Ibérica.

Uclés. Documentos inéditos y algunas noticias tomadas de sus Archivos, por Pelayo Quintero Atauri, cronista de la villa. 3.^a parte. Ilustrada con fotografías. Cádiz. Imprenta de Manuel Alvarez. 1915.

Un rebuscador constante, un trabajador sin descanso es el autor de esta obra. Viene a cerrar con ella su propósito de dar a conocer los documentos de más utilidad que, relacionados con la expresada villa, se guardan en los archivos. Para ello tuvo en cuenta el mayor interés general, la antigüedad del documento y las probabilidades de su desaparición. Además enumera, en un índice cronológico, cuantos, poseyendo mediano interés, pasaron por sus manos. La ímproba labor está cumplida como por

quien pone en toda empresa que acomete, no sólo el entusiasmo de la afición, sino la honradez que se basa en la fidelidad.

Comprende cartas de los Maestros y de los Reyes, ordenanzas municipales, un bando sobre recogida de la moneda en 1658, datos y documentos referentes al Concejo de Uclés, relación de familias pertenecientes al estado noble, que vivieron en Uclés y de las cuales se han encontrado algunos datos en los archivos, relación cronológica de los alcaldes de Uclés, etc., etc. En la relación de familias pertenecientes al estado noble, se dan cu-

riosas referencias del mayorazgo de Torres, del de Pareja, del de los Ressa, del de Balboa, del de García de Salinas, y del de Velázquez, y del linaje de los Ramírez de Arellano, Fernández, Contreras y Zúñiga. Se habla, además, de los Ortegás y Megías, de los Manrique y de los Parada. Varios fotografías acompañan el texto. Nuestro distinguido colaborador ha realizado un trabajo extraordinario en la búsqueda de tanto antecedente como integra la obra dedicada a historiar la villa de Uclés, de la que es cronista, y muy merecidamente.

La Exposición Nacional de 1915, por Fernando Periquet. — Madrid. Lib. internacional.



MATEO INURRIA

GITANA

El autor de este libro ha recogido en él las crónicas que publicara a raíz de celebrarse aquel certamen. Según declara, menciona cuantas obras artísticas estimó que ofrecían interés de ejecución, de asunto, de tendencia... hasta de extravagancia. Se lee con gusto y no deja de advertirse algún punto de vista interesante al emitir juicio sobre varias de las múltiples obras en que se ocupa.



PALERMO

PATIO DEL PALACIO DE AIUTAMICRISTO

EL ARTE ESPAÑOL EN LA ITALIA MERIDIONAL DURANTE EL SIGLO XV

TAL fué el tema desarrollado en las conferencias que, en Diciembre de 1913, dió en el Ateneo de Madrid, correspondientes a los cursos breves organizados por el ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. No es posible dar una nota completa de los diferentes aspectos que abarca el tema. Por necesidad he de resumir, en forma escueta, todo lo expuesto en las tres conferencias. Prescindiendo de las relaciones artísticas con Pisa, Génova y Nápoles, limitaremos el campo a la sola región siciliana. Históricamente, nuestro arte, mejor dicho, el arte que florece en la costa levantina de los estados aragoneses, llega a Sicilia con las huestes de Pedro II

de Aragón, llamadas por los sicilianos para combatir la tiranía de los angiovinos, después de aquel memorable suceso de Palermo, conocido con el nombre de *Visperas sicilianas*, en que los franceses son arrojados de la isla.

Importa consignar cual era el estado de la arquitectura, y, en general, el de todo el arte siciliano, cuando en 1282 desembarcan los aragoneses en Palermo, procedentes de Trápani. Tomemos, como punto de partida, la arquitectura, porque ésta ha sido siempre, y lo es en la actualidad, el verdadero símbolo artístico de un país. Por el aspecto de las edificaciones, podemos señalar el grado de civi-



PALERMO

PATIO DEL PALACIO MARCHESI

lización que alcanza este o el otro pueblo. Respondía la arquitectura siciliana, en aquel momento, a dos corrientes artísticas que habían tenido su origen en modalidades políticas anteriores a la dominación aragonesa, obedeciendo estas corrientes a la disciplina del arte griego o bizantino, o al árabe normando. Los principales edificios de Palermo y de otras regiones insulares, derivan de esas fuentes que desde el siglo VIII hasta el XIII, lograron enseñorearse de la Sicilia. Brillaban en la Panormus griega, al llegar los levantinos, entre otros insignes monumentos del arte bizantino y árabe, la iglesia de Santa María dell'Ammiraglio, conocida por la Martorana; la capilla Palatina, S. Giovanni degli Eremiti y algunos edificios semejantes, que con los palacios la Ziza y la Cuba, creaciones arquitectónicas de los árabes, al servicio de los reyes normandos, forman el ciclo artístico prearagonés. Todos estos edificios monumentales corresponden a un estado social y

político anterior a la época hispano-levantina. Con ésta llega a Sicilia un nuevo estilo, un nuevo arte: el románico catalán de fines del siglo XIII y el gótico austero del XIV, con las modificaciones que experimentó en el XV.

Conocían bien, y admiraban los aragoneses, los edificios existentes en Palermo. Pero no admitieron un arte que para ellos carecía de tradición. Por esto adoptaron e impulsieron la arquitectura reinante en toda la región levantina de España. Al cronista Muntaner, que formaba parte de la hueste aragonesa, debemos preciosas referencias de los monumentos palermitanos.

La influencia española, o fué directa, o reflejada. Las obras conservadas hoy, indican un largo período de preparación y adaptación al estilo gótico, el cual triunfa por completo en el siglo XV y primer decenio del inmediato. Unas veces es el estilo puro y otras modificado por el gusto decorativo del país, menos vigoroso que el espa-



PALERMO

PALACIO DE TAGLIAPIETRA

ñol, algo afeminado y pueril en los detalles. El más remoto monumento arquitectónico de Palermo que recuerda las nuevas corrientes, es el palacio *di Chiaramonte*, hoy Palacio de Justicia, edificado por Manfredo Chiaramonte, alrededor de 1330. En este edificio se mudó la traza y decoración bizantina y se adoptó el estilo aragonés. No quedan rastros evidentes de la antigua fábrica, excepción de un artesonado, *soffitto*, del que luego hablaremos. Contemporáneo fué también el palacio Sclafani, igualmente renovado hoy. De éste consérvase en el Museo Nazionale, una de las puertas. Es un ejemplar muy característico de la arquitectura levantina de la segunda mitad del siglo XIV.

Después de los palacios de Chiaramonte y Sclafani, el edificio que ostenta restos más remotos de la arquitectura española es el llamado de Federico en el «Vicolo conte Federico». Permanece en pie parte de la torre ara-

gonesa con su ventanal y escudo heráldico. El edificio fué levantado a mediados del siglo XIV, pero sufrió una total reforma en el XVIII.

Acentúase la nota española en los palacios señoriales levantados o reformados en el siglo XV. Sirva de ejemplo el de Aiutamicristo, situado en «Vía Garibaldi». Constrúyese a fines del siglo XV, por el maestro Mateo de Carnavale y otros. En el contrato para su decoración figura un Juan Casado y un Nicolás de Galicia, españoles. El exterior ha experimentado completo cambio. Por fortuna se conserva en su primitivo estado el patio o *cortile*, con sus arcadas de estilo ara-



PALERMO. ANTIGUA TORRE DEL PALACIO MARCHESSI



TAORMINA

PATIO DEL PALACIO DE FLORESTA



TAORMINA

ESCALERA DEL PALACIO CORVAIA

gonés, y restos de puertas ojivales que indican las varias modificaciones que ha experimentado este patio. Otro de los palacios palermitanos del período aragonés, es el de Marchessi, situado en la «Piazzetta dei Santi Quaranta Martire», típico ejemplar del siglo xv. El patio, con su serie de arcos y la escalera al aire libre (restaurada en los últimos años), quedó como el modelo de los patios sicilianos, copiados de los similares de Valencia o Barcelona. Todo en él indica la procedencia del estilo. Hasta la torre, que se levanta en uno de los ángulos, pregona la filiación estilística de la antigua morada, siendo uno de los

más bellos monumentos del arte gótico en Palermo. Hoy constituye el campanil de la «Chiesa di casa Profesa», agregada al templo en 1564. A fines del siglo xv pertenece otro antiguo palacio en Via Alloro, del tipo levantino y construido a expensas de Francesco Patella o Abatelli, magnate al servicio de Fernando el Católico y casado con Leonor Solera, de ilustre familia barcelonesa. El palacio fué convertido en monasterio de monjas, bajo el título de la Piedad, conservándose de la primitiva fábrica una de las fachadas laterales con ventanales bifurcados. Corresponde al mismo período y estilo el palacio de Tagliapietra,



RANDAZZO

PALACIO DE FINOCHIARO

«Via de la Bandiera». Es de los palacios mejor conservados. En uno de los ángulos se alza la feudal torre, menos decorada que la del palacio Marchessi, pero de mayor austeridad levantina.

En otras regiones de la isla se puede estudiar también la honda influencia de la arquitectura civil de España. Apesar de los terremotos que han destruído muchos edificios particulares, aún subsisten algunos palacios en Taormina que nos recuerdan nuestro arte, así en la planta y distribución, como en el decorado. Sirvan de ejemplo el *cortile* del palacio de Floresta y el de Corvaja, que corresponden a los últimos años del siglo xv y primeros del siguiente, caracterizados por la escalera a pleno aire, tan semejante a las análogas de la región catalano-valenciana.

En Randazzo, una de las ciudades de mayor tradición española, perdura aún el palacio de Finochiaro, cercano a la antigua «Via degli Offici», calle con recuerdos de edificaciones góticas. El palacio es un verdadero modelo de las casas señoriales de estilo aragonés, correspondiente a pobla-

ciones de segundo o tercer orden, y símbolo de la soberanía feudal del siglo xvi.

La arquitectura religiosa pregonaba igualmente la influencia de España, visible en las modificaciones de los templos posteriores al siglo xiii y en los nuevos levantados en pleno dominio aragonés. Varios ejemplos pueden estudiarse en la isla. Sólo recordaremos el de la iglesia de Santa María de la Catena, de Palermo, y en particular la fachada decorada con elementos del gótico levantino, sin olvidar, en este breve inventario, el característico ventanal que decora hoy la desnuda fachada del palacio arzobispal, resto decorativo del antiguo edificio.

Los autores locales atribuyen el ventanal al escultor Domenico Gagini. Pero su origen levantino es de notoria evidencia, justificándolo, aparte de la estructura general, el detalle de los capiteles de genuíno ablen-go aragonés.

* *

Quando se examina la escultura siciliana, se advierten, desde luego, las huellas del influjo del arte español. El tema exigiría, para su completo desarrollo, mayor espacio del que disponemos. Apuntaremos tan sólo algu-



PALERMO

VENTANA DEL PALACIO ARZOBISPAL

nos hechos concretos, haciendo notar la opinión del insigne historiador del arte italiano Adolfo Venturi, el cual ha sido el primero en reconocer esa influencia en Palermo y otras ciudades de Sicilia. Obra característica del gótico catalán es la sillería

de la catedral palermitana, atribuida, sin fundamento, a un artista nórdico, tedesco, como dicen los italianos. Venturi reconoce la paternidad de España sobre esta obra importante y en la que son de admirar las labores especiales en este género de trabajos. Citaremos, como ejemplo, la silla del Obispo, lado de la Epístola, en cuyos tableros se representa la muerte de la Virgen. La silla del lado opuesto, aunque no decorada con tanto primor, es igualmente hoy digna de justa admiración. Seguramente es obra de un escultor levantino, el cual floreció en la primera mitad del siglo xv, llamado, probablemente, por el Obispo de Palermo Nicolás Puxades, de origen catalán. Al propio estilo corresponde el típico relieve en alabastro, representando la Coronación de la Virgen, existente en el Museo de Palermo y obra anterior a la sillería del coro,

pues en ella observamos muy marcado el estilo que pudiéramos llamar de D. Martín el Humano, según lo demuestra el perfil de los ángeles y el escaso relieve dado a toda la composición. La existencia de escultores y entalladores españoles en Sicilia está justificada por los documentos escritos. Memoremos, entre otros, a un Antonio Gambau que trabajaba en 1426 en la puerta meridional del *Duomo* de Palermo; a Francisco Miranda, castellano, el cual laboraba en el mismo edificio en 1432; figura más tarde un Domingo Didaura, vizcaíno, y un Diego Gutiérrez, que se obliga a construir un coro de nogal para la iglesia de San Giacomo della Marina.

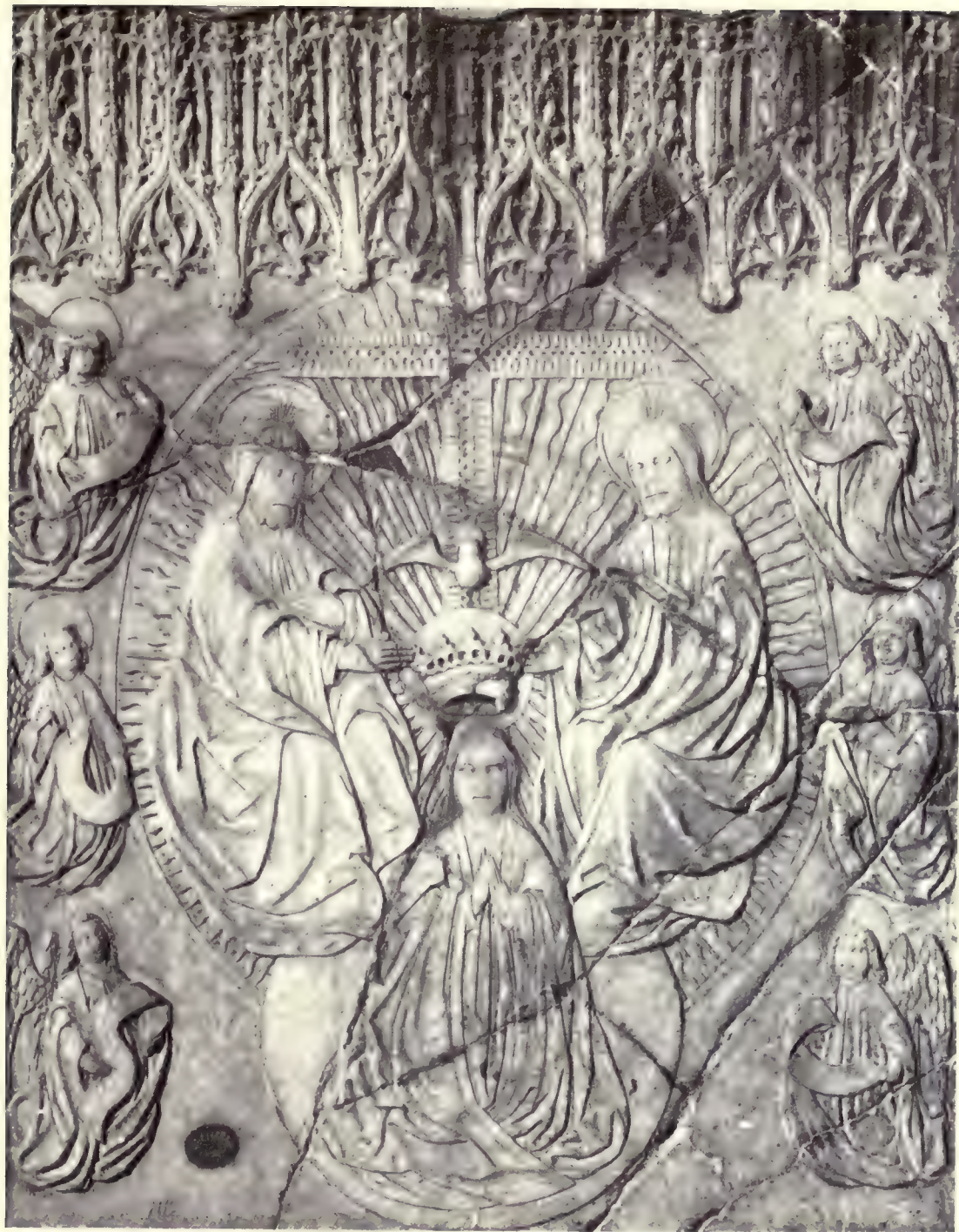
En la imaginaria religiosa se vé igualmente la huella española. Prevalece ésta en los tipos de Cristo y en la llamada «Dolorata» o Descendimiento. Esta influencia, reconocida también

por Venturi, se extendió a toda la isla y artistas tan notables como el dalmata Francisco Laurana y el bizonte Dominico Gagini, véanse obligados a modificar, al domiciliarse en Sicilia, el tipo de sus imágenes de la Virgen, tomando como modelo las que el arte



CATEDRAL DE PALERMO

SILLERÍA DEL CORO



LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN
PALERMO. MUSEO NACIONAL



SIRACUSA. MUSEO ARQUEOLÓGICO

SEPULCRO DE DON JUAN DE CÁRDENAS

español había popularizado en la isla. En este grupo de artistas, al cual se puede agregar Isais de Pisa, se formó, por arte derivado, nuestro gran escultor valenciano Damián Forment, el autor de los retablos de San Pablo y el Pilar de Zaragoza, el de la Catedral de Huesca y el de Poblet, construido en 1526, según hemos demostrado documentalmente.

Carecemos de un catálogo de los monumentos funerarios españoles existentes en Sicilia, pero merecen recordarse, por ser obras de origen hispánico, el sepulcro del virrey D. Fernando de Acuña, fallecido el año 1494 en Catania, la riente patria de Bellini. Levántase en la segunda capilla del lado de la Epístola del *Duomo* y no lejos de los sepulcros que guardan los restos de Federico II de Aragón y otros príncipes de la familia real. En la lápida funeraria, con inscripción bilingüe, debajo de la leyenda latina, se lee la castellana siguiente:

DEL BUEN D. FERNANDO DE ACUÑA Y VIRREY ES ESTE SEPULCRO Y CLARA MEMORIA QUE TANTO SIRVIO A DIOS Y SU REY POR DONDE FUE DIGNO DE FAMA Y DE GLORIA

En los frentes de los pedestales están grabadas estas palabras:

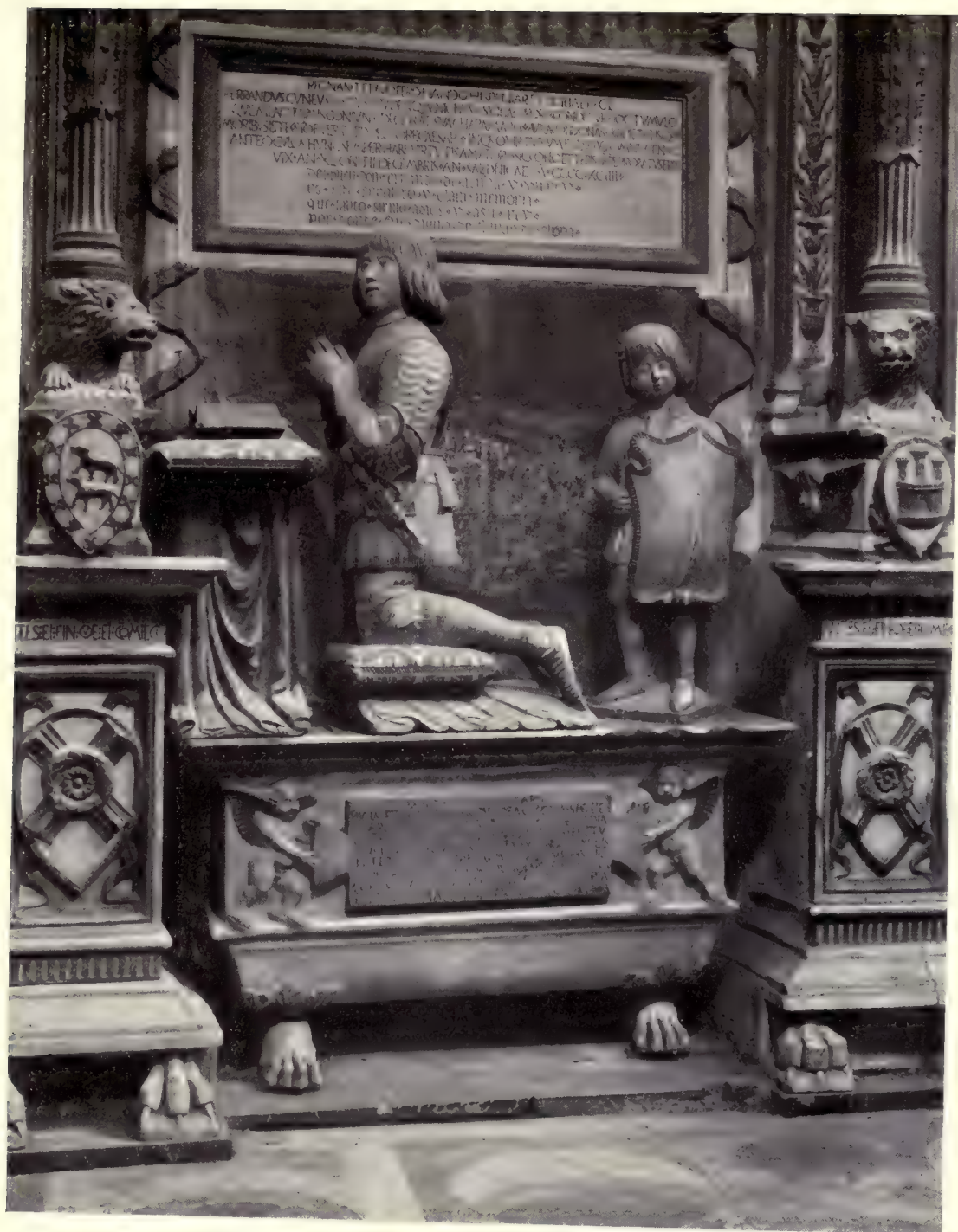
ANTES : EL : FIN : QUE : EL : COMIENÇO

Otro monumento análogo, aunque de menor importancia escultórica, es el de don Juan de Cárdenas, rector o gobernador de la Cámara Reginal de Siracusa, fallecido en 1496. Consérvase este monumento en la sala segunda del interesante Museo siracusano, con esta inscripción funeraria:

CARDENAS . HIC . DORMIT . RECTOR . NOMA IOANES
TAM . IVSTI . CVLTOR . Q . PIETATIS . HONOS
REX . AVLAM . ISABELLAE - REGINAE
ANNIS XXV . CET . VITA - MIGRAVIT .
PENVLT . MARTI - M - CCCC - LXXXVI

* *

La orfebrería es, casi siempre, una de las más importantes industrias artísticas y la primera en el orden cronológico. Cuando los



SEPULCRO DE D. FERNANDO
DE ACUÑA, DUOMO DE CATANIA

aragoneses llegan a Sicilia florecía en la isla el arte orfebre de tradición griega o árabe normanda. Aún perduran, más o menos modificados, estos estilos, que comparten el favor popular con la orfebrería coralina, tan divulgada en la isla.

Este arte continental fué aportado por provenzales, pisanos, genoveses y españoles. Desde los primeros años de nuestra dominación aparece ya el arte patrio actuando en la isla y a él se deben algunas de las obras que aún se conservan en los tesoros de las iglesias



SANTA MARÍA. RANDAZZO. OSTENSORIO PLATA DORADA



PIETRO DI SPAGNA. CRUZ DE PLATA CON ESMALTES
IGLESIA DE SAN MARTINO. PALERMO

sicilianas. Durante los siglos XIV y XV figuran en los documentos nombres de aurífices catalanes, mallorquines y de otras regiones de España. La importancia de nuestra orfebrería se justifica también por la disposición legal de que la ley de la plata, en Palermo, había de ser la vigente en Barcelona. En la época del rey D. Martín, época de



GIOVANNI DI SPAGNA. RELIQUIARIO DE PLATA CON ESMALTES. IGLESIA DE SAN MARTINO. PALERMO

lujo y fastuosidad mayestática, constan en las cuentas de la Tesorería regia de 1399, los argenteros Nicolás Juan, Arnal Codina y Jorge Carraf, catalán, el cual ejercía el cargo de platero real. Florece en Palermo, en pleno siglo xv, la familia de Pedro y Juan de *Spagna*, todos plateros y de los que se conocen algunas notables obras. Complétase la serie

con el catalán Francisco Ortal o Artal, que en 1457, labra una estatua de plata para Alfonso V, representando a San Jorge y en 1472 vemos figurar en las cuentas reales al platero Alfonso de Toledo.

No se conservan la mayor parte de las obras trabajadas por esos artífices; pero en la iglesia de San Martino de Palermo, existen las más remotas que hoy conocemos. Para esta iglesia labran Pietro di Spagna, en 1430, y Giovanni di Spagna, hijo o hermano del primero, en 1455, varias piezas de orfebrería



SANTA MARÍA DE RANDAZZO

CÁLIZ DE PLATA

religiosa. Subsiste del primero una cruz de plata dorada, con esmaltes, del más puro estilo gótico, y del segundo un reliquiario igualmente de plata dorada, algo alterado por restauraciones modernas. La filiación estilística no puede ser más española. A esta influencia, aunque no sean obras ejecutadas originariamente por españoles, pertenecen, entre otras piezas, las conservadas en el Tesoro de Santa María de Randazzo, especialmente un cáliz de plata y un ostensorio del mismo metal. En la iglesia se cree, y así lo dicen a los visitantes, que este cáliz fué donación de Pedro II de Aragón; pero el estilo no acusa la antigüedad que se atribuye. Es obra de la segunda mitad del siglo xv y ambas joyas derivan del arte aragonés, mezcla de elementos góticos, tradicionales en la orfebrería española, y elementos del renacimiento. Otro ostensorio existente en la iglesia de San Nicolás, del propio Randazzo, acusa el arte peculiar de la orfebrería mallorquina de los primeros años del siglo xv.

* *

Al advenimiento de la dinastía aragonesa

en Sicilia, dominaba en la isla, según tenemos dicho, el arte bizantino y el árabe normando. En realidad no puede afirmarse la existencia de una escuela de pintura local. Prevalecía el mosaico con todas las esplendides de la policromía y la rutilante brillantez del oro en los muros y bóvedas de Santa María «del-Ammiraglio», en la capilla Palatina, en la egregia decoración de Santa María de Monreal y en la singular ornamentación de la Catedral de Cefalú; edificios todos ellos memorables por ser los más típicos que en su género y estilo se conservan en Sicilia. La tradición bizantina persiste aún en los primeros decenios de la dominación española. Palermo y Siracusa son los dos centros emergentes en el arte pictórico. De estos dos núcleos, Siracusa fué el más persistente en el espíritu tradicional, cultivando, en pleno siglo xvi, la pintura bizantina, reproduciéndose las hieráticas iconas de los siglos xiii y xiv. No tiene la escuela palermitana tanto apego al arte tradicional, aunque copia y reproduce sobre tabla los asuntos religiosos de los mosai-



S. NICOLO DE RANDAZZO. OSTENSORIO DE PLATA DORADA



MUERTE DE LA VIRGEN
SANTA MARIA DE MONREAL.



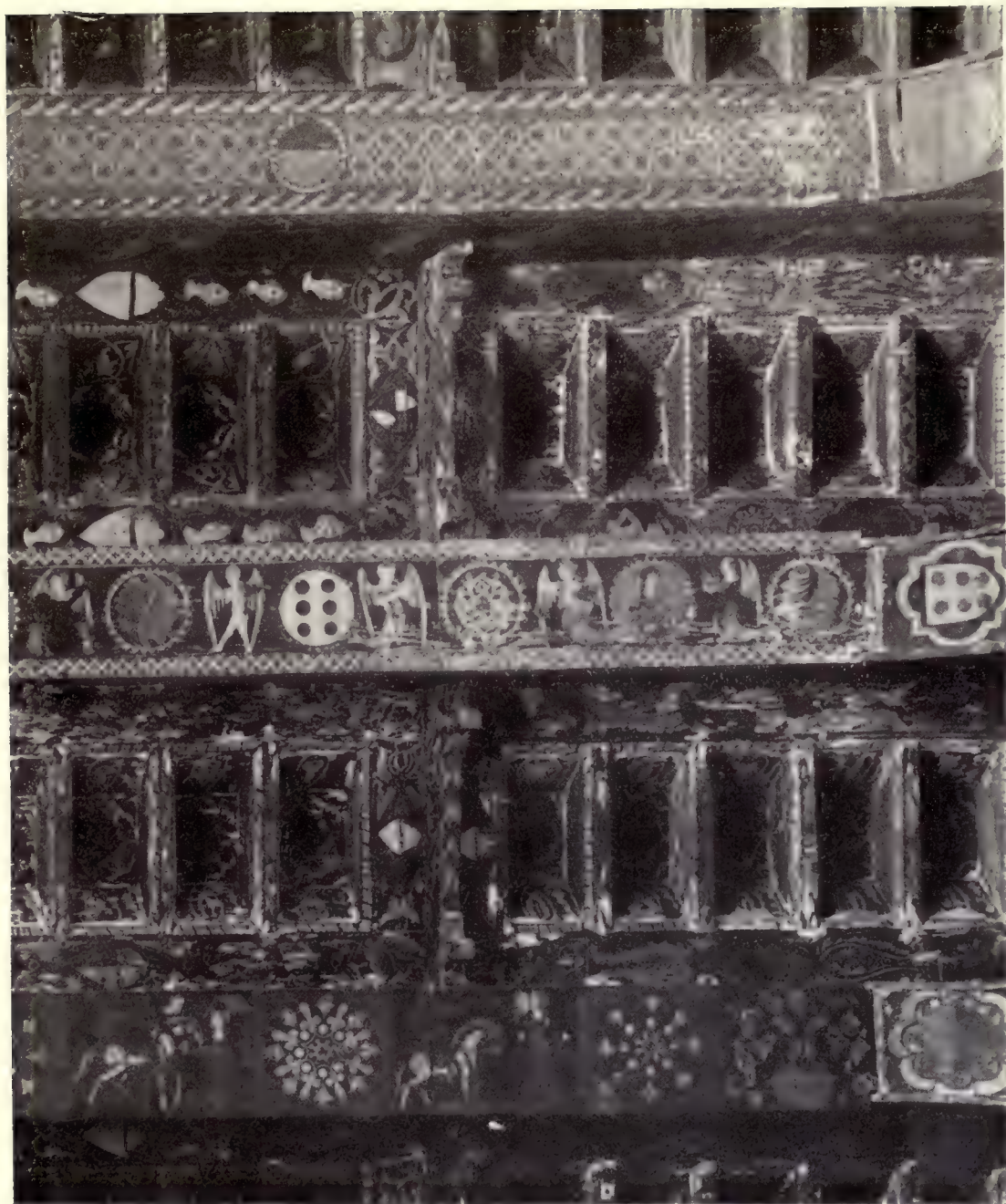
PALERMO

ARTESONADO DEL PALACIO DE CHIARAMONTE

cos. La más antigua, y tal vez la primera manifestación de la influencia del arte pictórico importado de España, se conserva en el *soffitto*, o artesonado del palacio de Chiaramonte en Palermo, levantado, conforme queda dicho, hacia el 1330. En el salón principal de esta histórica morada, residencia un día de los reyes aragoneses, se admira un artesonado de madera semejante en su traza a los aún conservados en las iglesias del tipo románico y casas señoriales de Aragón, Cataluña y Valencia. Pertenece al sistema de envigado, formando compartimientos y recuadros subdivididos a su vez en pequeños casetones. Pero lo que le avalora es la decoración policroma que le cubre. Es un bello ejemplar del arte mudéjar aragonés, sobresaliendo la decoración floral y geométrica, con mezcla de figuras y emblemas místicos, bíblicos y caballerescos, alternando con escudos blasona-

dos de Sicilia, Palermo, Santa Sede, Castilla y León, Barcelona, Portugal y otros. Atribuyése esta obra, tan especial de nuestra patria, y, única en Sicilia, a dos maestros del país, educados sin duda en el arte, que por aquel tiempo brillaba en los Estados aragoneses.

No se conocen obras pictóricas coetáneas al *soffitto* mentado. La influencia española aparece en Palermo durante los últimos años del siglo xiv; pero no adquiere personalidad determinada hasta la primera mitad del xv, en que se aclimata y desarrolla la corriente flamenquizante, que en Valencia y Barcelona caracteriza a la pintura del período alfonsino. La fecha más remota en que se habla de un pintor español, trabajando para la isla, es la de 1401. En este año, el noble Pedro Queralt firmaba en Valencia un contrato con el pintor Guerau Janer, oriundo de Barcelona, por el



PALERMO. ARTESONADO DEL PALACIO
DE CHIARAMONTE. (FRAGMENTO)

cual ofrece pintar un retablo para el altar mayor de la Catedral de Monreal, dedicado a la Virgen María. No se conserva esta obra, cuyo estilo sería similar al de las tablas que conocemos de los maestros levantinos del cuatrocientos. El hecho de encargarse una obra tan importante a un pintor forastero, indica que la isla se hallaba huérfana de artistas capaces de realizar el trabajo confiado a Janer. Inspirada en esta perdida obra creo sea otra tabla, dedicada también a la Virgen, que pude examinar en la sacristía de la propia Catedral de Monreal y que consta haber estado expuesta en el altar mayor. Esta pintura, obra anónima de un maestro levantino, puede colocarse en el segundo tercio del xv.

Varios pintores españoles trabajaban durante ese período en Palermo. Figura como pintor real, en 1425, Jaime Sánchez, de Sevilla; en 1426 un Juan de Valladolid, el cual pintaba unas telas para los ventanales del palacio de Chiaramonte; en 1478 trabajaba en Palermo, como iluminador, un Juan Valls, que siete años antes

le hallamos en Nápoles ocupado en la Casa Real. Todos estos artistas, y, otros igualmente conocidos, son los que directamente trabajan en Sicilia, y pudieron por lo tanto pro-

pagar su arte de un modo directo. Aparte de éstos, se descubre la existencia de discípulos de aquéllos, y de los que se formaron en los talleres de España. Pertenece a esta categoría el autor anónimo de un tríptico del Museo Palermitano, datado en 1455, y en el que se representa en la tabla central a la Virgen dando el pecho al Niño Jesús.

A un maestro catalán, que laboraba hacia el año 1430, cabe atribuir el Padre Eterno, pínaculo de un retablo, conservado en el propio Museo. Como obra igualmente influenciada por nuestro arte, citaré el díptico de San Vito y San Castrence. Hacia el año 1460 florece en Palermo un pintor llamado Juan de Vigilia. Es uno de los más



MAESTRO ANÓNIMO

EL PADRE ETERNO

REMATE DE UN RETABLO. PALERMO. MUSEO NACIONAL

vigorosos de la escuela palermitana, aunque parece no logró ejercer influencia a la altura de su mérito. Podemos colocarle en la serie de pintores formados en la disciplina flamen-



DÍPTICO DE S. VITO Y S. CASTRENSE
PALERMO, MUSEO NACIONAL

co-española, derivada de la escuela de Jacomart, mezclada con elementos del arte catalán. La primera obra que de él conocemos es un San Juan Evangelista, existente en el depósito artístico de Monreal, datada en 1460.

Consérvase en la sacristía de la Catedral monrealense otra tabla de San Antonio Abad, obra, según nuestro parecer, del *Vigilia*. En el Museo Nacional de Palermo están las producciones más importantes del maestro. Mencionaré un transporte del fresco, representando a la Virgen en trono gótico, de influencia levantina y el tríptico llamado de la casa de Verdura, datado en 1486. Fígurase en la tabla central a la Virgen sedente dando el pecho al Niño y en los comportamientos San José, San Calógero, Santa Agata y Santa Lucía. Notaré, como particu-

laridad copiada de los pintores valencianos, los azulejos en los pavimentos; detalle poco frecuente en la pintura palermitana, por no ser común este solado en los edificios de la isla.

La escuela de Palermo produjo en el siglo xv otros maestros afines al arte levantino, y esta filiación se vé en obras de los siglos

posteriores en la que se mezcla con influencias antonelianas, napolitanas y de la Italia continental. Perdura la derivación flamenco-española en Ricardo Quartararo y otros pintores locales que recibieron tardías influencias

de nuestro arte. Esta filiación persiste durante toda la dominación española y mantenida, con oficial apoyo, en el período de los vireyes. Los límites geográficos de nuestra influencia artística se extendían, entonces, desde el golfo napolitano al mar Egeo, y, por doquiera, en el siglo xvii, se rinde culto a las obras prestigiosas de Jusepe Ribera, propagadas desde Nápoles, y, a las de Velázquez, celebradas por virreyes y magnates castellanos, y sicilianos que las contemplaron en palacios de la corte de España. Mencionaré, entre el más genuíno representan-



J. DE VIGILIA (?). S. ANTONIO ABAD. SACRISTÍA DEL DUOMO. MONREAL

te de esta tendencia en Sicilia, al monrealence Pedro Novelli, a quien ha consagrado mi amigo el erudito canónigo Milluuzzi, de Monreal, un completo estudio. Novelli merece conocerse en España por ser el más legítimo representante de nuestra pintura del seiscientos en la isla de Sicilia.



JUAN DE VIGILIA

TRÍPTICO DE LA VIRGEN. MUSEO NACIONAL. PALERMO

La escuela pictórica de Mesina tiene gran importancia por su abolengo hispánico. En Marzo de 1912 subsistían los desastres del luctuoso terremoto de 1909. Por esta causa me fué imposible estudiar con detenimiento las relaciones pictorales de España en aquella parte de la isla. Pero la obra capital para ese estudio, el tríptico la Virgen del Rosario, del famoso Antonello de Mesina, salvado del estrago, se depositó en el Museo de Palermo, donde pude examinarlo, gracias a la galantería del hoy difunto director D. Antonio Salinas, oriundo de familia española, y del Inspector de antigüedades Dr. D. César Matranga.

Las obras de la escuela de Mesina, correspondientes a la filiación antoneliiana, conservadas en Palermo y Venecia, indican que sus autores, como antes los de la escuela palermitana, recibieron la influencia española en la primera mitad del siglo xv. El tríptico la

Virgen del Rosario prueba que Antonello, nacido hacia el año 1430, debió estudiar el arte pictórico en Barcelona o Valencia, bajo la dirección de un maestro derivado de la escuela de Jacomart. El tríptico lleva la data de 1473. La forma aperaltada del rostro de la Virgen, la disposición piramidal de la misma, el fondo dorado, las telas de brocado y otros elementos usados por Antonello, le colocan, además del aspecto tipológico, entre los secuaces del arte alfonsino; parentesco específico reconocido por los modernos historiadores del arte italiano. En otras obras, como en el San Zozzimo, de la Catedral de Siracusa, se descubre esa filiación; y recuerda igualmente la educación de Antonello, o cuando menos un viaje a Barcelona o Valencia, el fondo de alguna de sus tablas, en donde reprodujo la arquitectura gótica de edificios similares a los existentes en aquellas dos ciudades, según

puede verse en el San Gerónimo de la Galería Nacional de Londres.

El nombre de Antonello va unido a la historia de la introducción de la pintura al óleo en Italia. Este tema exigiría él solo un capítulo. Podemos decir que la afirmación de Vasari, acerca de la prioridad del mesinense en este procedimiento, no ha sido sancionada por los estudios modernos. Antonello no necesitó estudiar la técnica oleosa en la escuela o taller de los Van Eyck, de Bru-



JUAN DE VIGILIA : - LA VIRGEN SEDENTE, FRESCO, PALERMO

jas. Desde 1450, o en fecha anterior, pintaba al óleo el valenciano Jacomart. Conservó el pintor de Mesina la filiación española, y si se quiere hispano-apolitana, hasta 1474, en que se trasladó a Venecia. Aquí experimentó una nueva influencia. Deja de ser un pintor de origen levantino para transformarse en secuaz del arte italiano continental. Desde este momento, su obra pictórica ya no tiene directo interés para España.

L. TRAMOYERES
Y BLASCO.



ANTONELLO DE MESSINA. LA VIRGEN DEL ROSARIO

PALERMO. MUSEO NACIONAL

UNA CRUZ DE ALTAR

UN amigo muy querido, el pintor escenógrafo don Olegario Junyent, me ha dado a conocer una bella fotografía que reproduce un antependio o frontal de altar, manifestándose que se trata de una importante obra de platería. Al anunciarme dicho artista el envío de la fotografía, habíame ya hecho un croquis del frontal, que realmente me pareció de forma estraña y desusada. Esto fué lo que movióme a pedirle la fotografía, pues creía encontrarme con un ejemplar que, por su especial disposición, había de ofrecer un interés capital.

La contemplación de la fotografía prodújome una desilusión. Aquella singular disposición del conjunto, la completa disgregación de elementos que componían el ejemplar de que dábame idea la fotografía, inducíanme a entrever un problema que convenía descifrar, ya que no era dable que las partes de lo que semejaba un frontal, hubiesen formado realmente siempre parte de aquel conjunto que tan sin unidad ahora se presentaba. Estudiada la fotografía, creo haber dado con la resolución del problema; resolución que someto al juicio de las personas inteligentes en arqueología.

Considero que el frontal de la colección X (y lo digo así por ignorar el nombre de su actual poseedor, y sólo entendí que estaba a la venta), no puede admitirse por un frontal. Constitúyelo una serie de fragmentos que pertenecieron a una gran cruz de altar a una de las denominadas *corales*, ya que se colocaban sobre el ara santa o directamente encima de un escabel o bancal, presidiendo así a toda la congregación de fieles: a los sa-

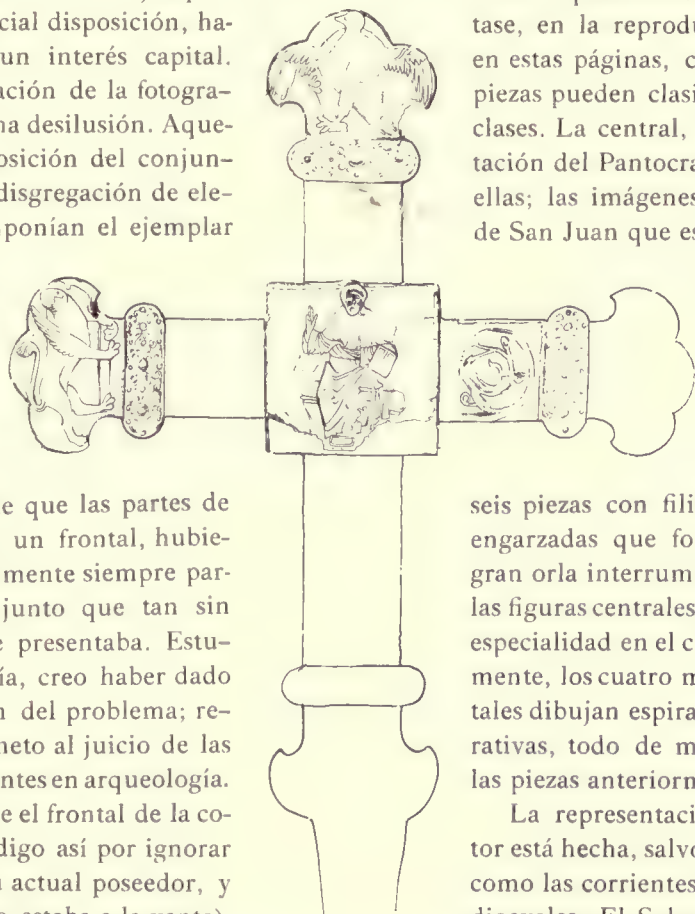
cerdotes reunidos en el coro o presbiterio y a los laicos cobijados bajo la nave o naves del sagrado edificio.

En demostración de que tratábase de una cruz de platería, basta con fijarse en los distintos elementos que integran lo que actualmente tiene la forma de frontal, elementos que, repito, estaban desligados entre sí y que sólo quedan reunidos arbitrariamente sobre el tablero de madera que sirve de armazón a tan especial antependio. Adviértase, en la reproducción que se da en estas páginas, como las diversas piezas pueden clasificarse en cuatro clases. La central, con la representación del Pantocrator, es de una de ellas; las imágenes de la Virgen y de San Juan que están junto a la fi-

gura del Creador, y las de los ángeles, el león y el águila emplazados en los ángulos, son de otra; las

seis piezas con filigranas y piedras engarzadas que forman como una gran orla interrumpida alrededor de las figuras centrales, constituyen otra especialidad en el conjunto; y, finalmente, los cuatro motivos ornamentales dibujan espiras con hojas decorativas, todo de menor relieve que las piezas anteriormente citadas.

La representación del Pantocrator está hecha, salvo poca diferencia, como las corrientes en las obras medievales. El Salvador bendice con la diestra y tiene en la otra mano una cruz y el libro de la Ley Santa, éste abierto y apoyado sobre la rodilla. Aparece sentado sobre un cojín en un escabel moldurado, presentándose en relieve sobre una placa cuadrada y perfilada de un filete granulado. Sabiendo que el conjunto del



antependio mide 1'03 × 1'82 metros, tendremos que la referida placa haría aproximadamente 43 centímetros en cuadro, si no estuviese incompleta en su parte inferior. Iba, sin duda, colocada en el centro de la cruz, en la parte posterior del lugar donde había el Crucifijo. Son innumerables las cruces procesionales y de altar que presentan el Pantocrator presidiendo una de las caras de ella. En la catedral de Gerona existe una notabilísima. Si uno se fija con atención en las figuras de la Virgen, de San Juan, del angel, del león y del águila, se echará de ver que están unidas a unas planchas en forma

de flor de lis, perfiladas de una serie de granitos repujados. Esta forma flordelisada expresa claramente su destino primitivo. Eran las piezas que figuraban en los extremos de la cruz que estamos buscando. La Madre del Señor y San Juan ocupaban esos extremos de los brazos en el anverso de la cruz; el angel, lo alto; el león y el águila serían dos de los símbolos de los Evangelistas que decoraban el reverso de la cruz, en la parte donde iría, en el punto de intersección de la cruz, la representación del Creador. Para comprender esto, no hay más que fijarse en la actitud de la imagen de la Virgen y de la del Discípulo amado. Esa actitud es la de las personas entristecidas, con la cabeza inclinada y el aire dolorido. Ella lleva larga y holgada túnica, manto ajustado, por entre el cual asoman las manos, y amplia toca, que rodéale el rostro y le descende hasta el pecho; San Juan, ropaje más corto, que permite verle los pies, palio cruzado, y nos enseña el libro indicador de ser el Evangelista. Parece que ostenta corona o tonsura clerical. En ambas representaciones, se encontrará un recuerdo del

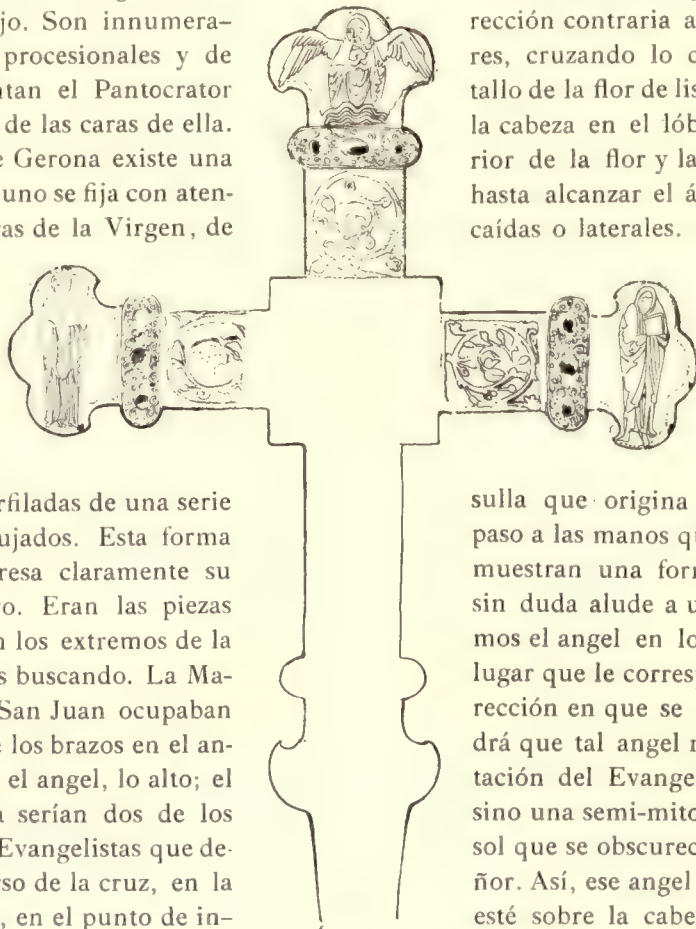
arte oriental, en las actitudes y en la indumentaria, abundante en pliegues. Si colocamos estas imágenes en los brazos de la cruz, acompañando al Crucifijo, será dable comprobar que se hicieron tal como son y para

lo indicado. El angel aparece en dirección contraria a las dos anteriores, cruzando lo que debía ser el tallo de la flor de lis. Ese angel tiene la cabeza en el lóbulo u hoja superior de la flor y las alas abriéndose hasta alcanzar el ápice de las hojas caídas o laterales. Es una media figura que surge

de unas líneas serpeantes representativas de nubes, viste manto cerrado en forma de casulla que origina pliegues y deja

paso a las manos que sobre el pecho muestran una forma radiada, que sin duda alude a un astro. Si ponemos el angel en lo alto de la cruz, lugar que le corresponde por la dirección en que se presenta, se tendrá que tal angel no es la representación del Evangelista San Mateo, sino una semi-mitológica alusión al sol que se obscurece al morir el Señor. Así, ese angel es muy justo que esté sobre la cabeza de Cristo, no constituyendo una novedad en iconografía semejante modo de figurar la alteración que el mundo entero sufrió cuando el Redentor consumó su sacrificio en la cruz. En la de Vilabertrán, de que hablé en una de mis precedentes artículos, eso está bien visible.

El león y el águila son, puede decirse sin duda alguna, los acostumbrados símbolos de los Evangelistas San Marcos y San Juan, y para mejor demostrarlo, las filacterias que tienen entre las patas dichos animales, dejan leer MARCVS — IOHES. La disposición de las placas flordelisadas es apropósito para ser colocadas en el brazo derecho de la cruz y en la cima de ella.





ANTIPENDIO HECHO CON FRAGMENTOS DE UNA CRUZ DE ALTAR

Las piezas ovoides con filigranas y engarces de pedrería, son adrede para ir sobre las flores de lis y formar en el conjunto de la cruz a manera de nudos que dividieran las partes lisas o rectas de las flordelisadas. Esta clase de nudos son redondos, en la ya citada cruz de Vilabertrán, y cuadrofoliados en multitud de las de labor catalana. En las del Norte de España, no es raro tengan la forma ovoidea de las que nos ocupan. Y no es necesario citar como una cosa desusada las filigranas en obras de orfebrería antigua españolas. Las posee la cruz de Vilabertrán, una patena y cáliz de Silos, las cruces de Oviedo y León, el cáliz de Lisboa, etc.

Las otras cuatro piezas con espiras de vegetación floral estilizada, son cuadradas y deberían ocupar los planos de la cruz, entre el cuadrado central del medio de la cruz y los adornos afiligranados.

Con lo que se acaba de manifestar, cabe que uno se imagine rehecha la cruz de altar, que sería de grandes dimensiones y flordelisada. En el anverso hay que suponer al Crucifijo, a no ser que llegásemos a pensar en un relicario de la Vera Cruz, lo que es poco probable. El Salvador Crucifijado estaría rodeado de la Virgen y San Juan con aire afligido, según corresponde a quienes acompañaron a Jesús en el Gólgota. En lo alto habría el angel con el sol; abajo, a los pies de Cristo, la representación de Adán surgiendo de la tumba, resucitando en el momento en que muere Cristo y cae la Vieja Ley. Conocidas son las leyendas orientales que refieren que el primer padre pecador había sido ente-

rrado en el lugar mismo donde fué plantada la cruz del Cristo vencedor del pecado.

En el reverso o dorso de la cruz habría el Salvador Omnipotente con el tetramorfo evangélico. Los dibujos que acompañan estas líneas darán idea de la reconstrucción.

A esa cruz corresponde la orla que formando pequeñas circunferencias con flores de lis va al exterior de lo que en el día es frontal, perfilando tres de las líneas que cierran su superficie. Sin duda que las distintas piezas de ella perfilaban también la cruz. Los dos astros que hay en la parte superior del antependio, no me atrevo a suponerlos en otro sitio que encima de la testa del Crucifijo, completando la idea que suscita el angel descrito antes.

Todas estas piezas iban fijadas a una cruz de madera, cubriéndola por entero. En un artículo que publiqué en esta revista, aludí a un documento del año de 1100, al hablar de una de estas cruces: *ad cooperiendam crucem majorem tantum argenti unde fieret cooperta usque ad finem sicut coeptum est*, y la cruz a reconstruir bien merecería el calificativo de *major*, por cuanto los brazos tendrían un metro 60 centímetros, y el cuerpo vertical algo más de dos metros. La parte más estrecha de sus planos no sería de menos de 25 centímetros.

Esto nos da indicios de que era un objeto precioso, de gran efecto decorativo, notable como ejemplar de orfebrería hispana de la segunda mitad del siglo XIII. No me atrevería a suponer de antes de 1250 esta cruz de altar.

J. GUDIOL, PBRO.





JUAN VAN EYCK

LA VIRGEN DEL CANÓNIGO VAN DER PAELEN

¿HEMOS DE TOMAR CUADROS DE BELGICA PARA LAS COLECCIONES ALEMANAS? ⁽¹⁾

LA noticia de que por parte de Alemania se ha instalado en Bélgica una comisión para hacer el inventario de los monumentos de Arte, ha provocado en el mismo país, lo propio que en el extranjero, la idea de que los alemanes intentan resucitar una vieja usanza de guerra, a fin de aumentar sus colecciones por medio del robo, o expresándose más cortésmente: por medio de la confiscación en Bélgica. Por cierto que se han oído

(1) A título de información reproducimos este artículo de *Die Kunst*, por el interés despertado entre los artistas, críticos e historiadores, acerca de la suerte que puede caber a las colecciones de obras de arte, de que tanto, y con razón sobrada, se envanecen los museos de Bélgica.

bastantes voces que, con un humor algo salvaje, han declarado semejantes medidas como posibles y hasta apetecibles. Pero éstas son opiniones de inexpertos que ninguna importancia tienen; en los círculos oficiales no se piensa en una repetición del «robo de cuadros gálico», mediante el cual, a principios del siglo XIX Napoleón I hizo del Louvre el museo más espléndido que se conoció desde los tiempos del emperador Adriano.

Aquí hemos de considerar el asunto desde el punto de vista de la historia del Arte, y sacamos la misma conclusión establecida ya por el derecho de gentes, o sea que la pro-



JUAN VAN EYCK

LA VIRGEN DEL CURA VAN MAELBEKE



LA MUJER DEL AUTOR
POR JUAN VAN EYCK

riedad artística de las naciones ha de quedar garantizada también durante la guerra en toda su extensión y no puede ser mermada mediante confiscación. En el caso presente,

vamos a hablar, en primer término, de las obras de los antiguos maestros nerlandeses de los siglos xv y xvi. Si intentásemos escoger entre ellas cuanto puede ser de utilidad y tener importancia para nuestros museos, despojaríamos no solamente a Bélgica, sino al mismo tiempo imposibilitaríamos los estudios a quienes, más adelante, trataran de adquirir en el país de origen la comprensión de este arte y de su belleza sublime; pero severa y difícilmente accesible al hombre moderno. Se privaría de un tesoro, no solamente a Bélgica, sino a la humanidad, porque las obras de arte de los antiguos maestros flamencos (como la mayoría de las obras de arte), tan sólo pueden comprenderse debidamente, conociendo el país en que se crearon y el medio para el cual estaban destinadas y al que deben su existencia. Si Bélgica estuviese todavía muy rica en obras maestras de los siglos xv y xvi, podría, tal vez, pensarse en aprovechar las circunstancias para adquirir, por vía de cambio for-

zado, algunas telas para los museos alemanes. Mas actualmente Bélgica no posee, por desgracia, sino pocos ejemplares de la época clásica de la antigua escuela flamenca que

puedan calificarse de obras maestras de primer orden. Si nos concretamos a la época más importante, o sea al siglo xv, sería difícil encontrar, como propiedad del país, más de dos docenas de cuadros a los cuales adjudicar este título de honor, y aún entre éstos hay muchos restos de retablos y otros cuadros de altar dispersados, así como algunos sumamente deteriorados, de modo que han perdido gran parte de su belleza original. De Van Eyck, el maestro de maestros, encuéntranse tan sólo restos del famoso altar de Gante en esta misma ciudad y en Bruselas; además, dos obras suyas en Brujas y



JUAN VAN EYCK

SANTA BÁRBARA. MUSEO DE AMBERES

dos en Amberes. De Roger van der Weyden no posee Bélgica ya ninguna obra auténtica; los pocos ejemplares que se le atribuyen, y que se encuentran en Bruselas, Lovaina y Amberes, no resisten la comparación con las obras auténticas del maestro. Del tan discutido Maestro de Flemalle, existe una sola obra, si bien muy importante, en posesión de un particular, y por lo tanto difícilmente

visible. De Dirk Bouts, el pintor del municipio de Lovaina, cuyo nombre fué citado tantas veces con ocasión del reciente incendio de Lovaina, no se conservan ya en Bélgica sino cuatro tablas auténticas; una de ellas está en bastante mal estado, y la otra es el resto, relativamente pobre, de un gran tríptico, cuyas puertas se encuentran en Berlín y Munich. De Hugo van der Goes, uno de los maestros sucesores de Juan van Eyck, y cuyo nombre fué citado a menudo en estos últimos tiempos, no se conserva sino un único cuadro, en Brujas. La mayoría de las obras auténticas son de Memling, el último de los grandes pintores flamencos del *quattrocento*; puede que lleguen a una docena. Sumando, pues, estas cifras, resulta una suma tan exigua, que no es posible mermarla. Es menester haber estado en la gran sala de arte flamenco del museo de Bruselas, para comprender la desolación que se originaría si se quitasen los cuadros de Eyck, Bouts, Memling, Quinten Metsys, Mostart y Orley. Si bien quedaría algún ejemplar interesante

para la historia del Arte, tal como el discutido *Entierro de N. S.*, que se atribuye a Petrus Christus; pero la sala no ofrecería ya ningún interés artístico, por lo mismo que, después de quitar las mencionadas tablas, quedaría en las altas paredes un número excesivo de cuadros del goticismo flamenco, en su mayoría muy secos, que no ofrecerían al público goce alguno y daríanle una falsa idea de una escuela que, hasta el presente, no ha sido igualada en el terreno por ella cultivado. De lo dicho se desprende que un saqueo de los museos belgas, tal como lo acaba de proponer el Dr. Emil Schâffer, en un trabajo publicado por la revista *Kunst und Künstler* (Arte y Artistas), no solamente privaría al país de unos cuantos lienzos, sino que privaría a todo el mundo culto de la posibilidad de formarse un juicio imparcial sobre una de las escuelas de pintura más notables y fecundas, en el punto mismo destinado a ello por la naturaleza y la historia. Es indicado además considerar friamente el caso en otro concepto. En su ingenioso li-



ROGER VAN DER WEYDEN

LA PIEDAD. MUSEO DE BRUSELAS

bro *La vie de Jeanne d'Arc*, Anatole France, con una franqueza que actualmente vuelve a inspirarnos el mayor interés, dice lo siguiente: «En guerre, où est le profit, n'est point de honte.» (En la guerra, allí donde hay provecho, no hay vergüenza.) Así como para el emperador Vespasiano no tenía mal olor el oro recogido del lodo, hay también quienes no mirarían con malos ojos que se enriqueciesen nuestros museos con cuadros que llevan el vaho del robo. Pero, aún prescindiendo de esta interpretación asaz frívola, y examinando debidamente las ventajas que para las colecciones alemanas, en lo que al arte flamenco se refiere, podría ofrecer semejante proceder, hay que hacer constar que el resultado no sería muy lucido, porque los cuadros no formarían una colección única, sino que quedarían distribuidos en varios museos. Y como se trata tan sólo de apenas dos docenas de cuadros que serían repartidos entre unos seis museos, resultaría que, en vista de la calidad superior de estas obras, quedarían sumamente favorecidos los diversos museos; pero ni en la misma galería de Berlín, que es la más rica en obras de los antiguos maes-

tros flamencos, se formaría un conjunto capaz de igualar a la impresión agradable e instructiva a la vez que recibimos en las ciudades belgas. Es cierto que en Alemania tendríamos algunos célebres cuadros más; pero no podríamos ofrecer compensación alguna por el aniquilamiento de la imponente impresión total que nos ofrece un viaje a Bélgica. Por lo tanto, es muy de alabar que también Guillermo Bode se haya declarado en contra de las ideas expuestas por Emilio Schâffer en el artículo antes mencionado.

Sin embargo, por otro estilo podríamos tal vez sacar provecho de las actuales circunstancias, en cuanto al mejor conocimiento de la antigua pintura flamenca se refiere. Su

obra maestra es el famoso altar de Gante, que, por desgracia, fué partido a principios del siglo XIX. En la iglesia de San Bavón, de Gante, se encuentran tan sólo las cuatro tablas centrales de esta obra magna de los hermanos van Eyck, que fué inaugurada en el año 1432; y de la que forman parte las tablas de Adán y Eva, conservadas en el Museo de Bruselas; las puertas se hallan en el museo Emperador Federico, de Berlín. Desde hace tiempo



ROGER VAN DER WEYDEN (?)

EL CABALLERO DE LA FLECHA

MUSEO DE BRUSELAS



BODA MISTICA DE SANTA CATALINA, POR HANS
MEMLING. (PLAFÓN CENTRAL). MUSEO DEL HOSPITAL DE BRUJAS



EL DESCENDIMIENTO DE
LA CRUZ, POR HANS MEMLING



RETRATO DE MARTIN DE NIEWENHOVEN
POR HANS MEMLING. (MUSEO DEL HOSPITAL DE BRUJAN)

existe el deseo de reunir las partes del altar, aunque no fuese más que por corto tiempo, a fin de que pudiésemos tener una idea del conjunto, y solventar, tal vez, alguna de las cuestiones más importantes. Parece que, en el año de 1902, esta aspiración estuvo próxima a verse realizada, principalmente por la gestión del director de la galería de Berlín; pero se estrelló contra la resistencia que al proyecto opuso el arzobispo de Gante. Actualmente, siendo los alemanes dueños de Bélgica, sería posible influir, quizá, en el ánimo de las autoridades eclesiásticas para que en un punto cualquiera se pudiese admirar la obra entera. Si no durante la guerra, podría hacerse una combinación adecuada para más adelante. Lo mismo puede decirse acerca de *La Cena*, de Dirk Bouts, que recientemente fué salvada por los alemanes de entre las llamas que consumían la iglesia de San Pedro, de Lovaina, y que el autor pintó para la cofradía del Santo Sacramento. Las puertas correspondientes se encuentran en el museo Empera-

dor Federico y en la Pinacoteca de Munich. En esta última aparece representado el *Encuentro de Abraham y de Melchisedech*. El altar, como conjunto, habrá sido magnífico; las tablas sueltas, vistas solas, aparecen algo pequeñas. También en este caso, una recomposición del altar sería altamente instructiva.

Fué probablemente al terminar el artista esa pintura, cuando la ciudad de Lovaina le otorgó una distinción honorífica y cuando debió encargarle que decorara la Casa Comunal.

Adrede no he hablado sino de las obras principales que requieren el interés general. Existen, además, multitud de pinturas góticas de segundo y tercer rango, cuya pérdida sería, tal vez, menos deplorada por los belgas. Pero la confiscación de éstas habría de considerarse como una torpeza, pues a nuestras galerías de obras antiguas no les hace falta un aumento de lastre histórico, sino una disminución de las existencias, a fin de que el visitante, al ver tantas obras secundarias, y tal vez exentas de valor, no sienta entibiar su entusiasmo, como a menudo acontece.

KARL VOLL.



HANS MEMLING. PLAFÓN LATERAL DEL TRÍPTICO DE S. CRISTÓBAL. GUILLERMO MOREEL, SUS HIJOS Y SU SANTO PATRÓN. (M. DE BRUJAS)



ALBERTO BOUTS

LA NATIVIDAD. (MUSEO DE AMBERES)

ECOS ARTISTICOS

UNA EXPOSICIÓN DE PINTORES ESPAÑOLES NO CATALANES. — En el Círculo de Bellas Artes, de Barcelona, tendrá efecto una exposición de pintores laureados, de las demás regiones españolas. Han ofrecido enviar obras los artistas más importantes, deseosos de secundar la iniciativa de la mencionada entidad.

FALLO DE UN CONCURSO. — En el concurso celebrado en Madrid, para premiar un proyecto de monumento a Cervántes, han sido premiados los originales de los señores Anasagasti e Inurria, Hernández Briz y Ferrari, y Zapatero y Coullant Valera.

HALLAZGOS ARQUEOLÓGICOS. — En las excavaciones que en Mérida está realizando don José Ra-

món Mérida, ha sido descubierta, en la parte oeste del teatro romano, una basílica con tres ábsides, con ventanas en éstos, y con interesantes pinturas murales.

El propio arqueólogo ha encontrado en Numancia, entre los carbones que forman la densa capa de restos de la ciudad celtíbera, una taza de barro ceniciento fino, de 0,110 de diámetro y 0,047 de alto; la cual lleva grabada al exterior una inscripción ibérica, hecha a punta de cuchillo, y de una delicadeza tal, que no es dable sacar de ella calco ni fotografía.

OBRAS DE JAVIER GOSÉ. — En el Círculo Artístico, de Barcelona, va a celebrarse una exposición de obras originales del malogrado Javier Gosé, cuya personalidad alcanzó no poco relieve en el

extranjero, pues vivió durante una larga temporada de su vida en París.

Forman la comisión organizadora de esa manifestación, don Hermen Anglada, don Joaquín Sorolla, don Carlos Vázquez y don Alejandro Cardunets.

UNA MONEDA DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO. — En la vega que de Ciudad Real se prolonga hasta el famoso castillo de Alarcos, ha sido hallado, por los alumnos del Seminario menor de aquella capital

un as, o mediano bronce Bilbilitano, acuñado en la época de Augusto, en la acrópolis del monte Bámbola, cerca de Catalayud, siendo decumviro de la que pronto había de ser patria del poeta Marcial, Marco Sempronio Tiber y Lucio Licinio Varo. En el anverso, hay la cabeza laureada de Augusto, a la derecha, con la leyenda: *Augustus filius pater patriæ*.

En el reverso, se lee: *Mun(icipium) Augusta Bilbilis. M(arco) Semp(ronio) Tiberi L(ucio) Lic(inio) Varo II vir(is)*.



RUBENS

LA VIRGEN RODEADA DE SANTOS. IGLESIA DE SAN JAIME. (AMBERES)



JAVIER GOSÉ

INTIMIDAD (DEL «SIMPLICISSIMUS»)

JAVIER GOSÉ

A fines del siglo XIX marchaba el artista a París impelido por la singular fascinación que la vieja Lutecia vino ejerciendo en los deseos de encontrarse con nuevos horizontes o en los movidos del noble afán de abrirse paso en aquella capital; pero de entre cuantos hicieron lo propio, él fué de los pocos que conservaron serenidad bastante para no dejarse tentar, siguiendo allí el camino por donde tomó desde un principio, cuando, de alumno en la Escuela de la Casa Lonja y algo después en el estudio de José Luis Pellicer, acudía a paseos y jardines barceloneses a sorprender la vida, a recoger con

avidez el espectáculo de la multitud, siempre con la carterita en la mano. Esa disciplina, que jamás abandonó, llegó a dotarle de pasmosa facilidad y dió firmeza a su trazo; no esa firmeza que bajo apariencia genial oculta deficiencias de forma, antes al contrario, de esotra categórica y flexible al contorno exacto. La rapidez a que obliga la anotación de la figura en movimiento, el resúmen a que es ley ceñirse para apuntar lo esencial, condujole al dominio de la línea expresiva, a alcanzar el sentimiento de ésta. El lápiz, el pico de la pluma y el pincel acabaron por resbalar elegantemente sobre la superficie del

papel, dibujando el artista casi sin levantar la mano; algo así como proceden los japoneses. Adquieren por ello esos apuntes íntimos valor inapreciable. Permiten comprobar como sentía el autor el perfil, como era conocedor de las curvas imperceptibles, como sabía el encanto de un fino tobillo al enlazarse con el pié, como tenía la clave de la elocuencia de las manos femeninas y como elevaba a la distinción la actitud de los dedos, de tan bien movidas falanges.

Su arte amable, risueño, señorilmente mundano cautivaba. ¿Quién nos recuerda su primera exposición en el *Salón Parés*, quién pudo olvidar la que celebró en el año de 1911? Haced memoria. Si a cosas de arte sois aficionado, si anotáis cuidadosamente en el libro de recuerdos gratos lo que más os fué llamando la atención, poseo la seguridad de que teneis señaladas ambas fechas como momentos en los cuales se os brindó con visiones exquisitas del mundo frívolo. Cerrad los ojos y recordar aquella primera tanda de dibujos coloridos. ¿Echásteis en olvido las mujeres en actitud de espiritual encanto, ufanas del elegante atavío y de piés calzados con lindeza? ¿No reviven en vuestros recuerdos aquellas composiciones agradables? ¡Qué armonías tan felizmente resueltas! ¡Con qué sobriedad el

color cantaba! Aún cerrando los ojos sentimos la complacencia de aquellas entonaciones.

En la manifestación de años después, vino el artista con mayor variedad de temas, dentro de la esfera social en que siempre los buscó; con una flexibilidad inmensa en el mecanismo: adueñado por entero del oficio, y con multitud de procedimientos, que, abarcada en conjunto, privaban de monotonía a su labor fecunda.

Porque Gosé fué un trabajador infatigable. Muchas veces, a pesar de su estado enfermizo, pasaba la noche en vela y cuando la luz del día penetraba vagamente en el estudio del artista, aún hallábase de pié junto a la mesa, rodeado de croquis, de lápices y pinceles, de los botes de color...

No obstante ofrecerse tan espontáneas sus obras y tener ese atractivo de lo que nació sin premiosidad, sin embargo, el autor no resolvía de pronto lo que constituía su trabajo definitivo. Ahí, en esas pródigas carte-

ras suyas que ahora nos refieren las intimidades de la gestación del artista, comprobamos con qué honradez procedía; como modificaba figuras, como rectificaba un pormenor, como corregía una composición hasta el logro de lo que anhelaba. No era avaro del tiempo; empleaba en su labor el que debía emplear. Por es-



JAVIER GOSÉ

EN EL PALCO



VISITA DE CONFIANZA
POR JAVIER GOSÉ



JAVIER GOSÉ

ESTUDIO

claros, sin contornos, como quien pinta; procediendo por diferenciación de valores. Así las composiciones, en que de tal suerte dibuja, aparecen anegadas en ambiente. Era sin igual en cuanto a dominio de medios con que aumentar el valor de su producción, para no caer en la manera, para dar variedad a sus creaciones. Su ingenio habíale inducido a realizar ensayos sobre cartulina, sobre cartón, sobre papel para ver de conseguir los resultados que apetecía obtener. Si unas veces en la concisión buscaba el resorte para impresionar, otras se valía de la delicadeza. Pero siempre era él.

El sentido de la gracia en la impúber, capullo de la

to ahora nos encontramos con bosquejos donde advertimos que, en ocasiones, iba dando vueltas a una agrupación de figuras, o buscando la gracia de una de éstas, dentro de una línea predominante. Ha resultado excelente enseñanza poder ver aún aquellos rasguños en que sólo hay en embrión obras que después semejan nacidas de un golpe, como el olivo, cargado de fruto, que surgiera al dar Minerva con su lanza en el suelo.

Los recursos de Gosé eran extraordinarios. Teñía muchas veces el papel para la obtención de la tonalidad que proponíase hacer triunfar, o con la estompa lo ensuciaba, y luego abría los



JAVIER GOSÉ

BOSQUEJO



JAVIER GOSÉ

VERSALLESA

vida, no recuerdo quien lo haya logrado como Gosé en varios de los dibujos, hasta aquí guardados en sus carteras, y que salen ahora a la admiración general para decirnos la elegancia suprema; cual la de aquella niña que detiene el paso unos segundos para ceñirse la liga y que obliga a pensar en una supervivencia clásica en conjunción con el espíritu moderno, o cual aquellas otras seguras de su porte distinguido o abandonadas a la displicencia del aburrimiento. Esas lindas figulinas, que en su propia esbeltez llevan ya mucho de la elegancia que las par-

ticulariza, que van con el trajecito corto, calzadas con primor y manifestando una seriedad impropia de sus años, anticipan la coquetería y prodigan el atractivo de su rumbo de muñecas afiliadas precozmente al ritual de la moda; que puede sea su pérdida, que tal vez sea la tésera que les facilite la entrada al mundo donde se vive sólo para lucir. Por esas niñas tan señoriles sintió el artista una gran predilección. Quizá no dábase cuenta de ello; pero los dibujos que pasaron por nuestras manos, llenándonos de emoción por la muerte temprana de quien

los hizo, vienen a contarnos que también él fué presa de emoción cuando tuvo delante esos modelos y que fué inefable sensación lo que le impulsó a dibujarlos, descubriendo en ellos todo el encanto; que habla de iniciación en el tocador, que traduce ingénita altivez femenina. Vedlas con las falditas hasta las rodillas; vedlas con las piernas finas, donde el galbo de los músculos gemelos apenas insinúa la pantorrilla; mirad el aire displicente con que llevan el manguito; observad la arrogancia del busto enhiesto y como el rueda del sombrero les pone a modo de nimbo que les cerca la cara.

Son, después, esas elegantes — mariposas de noche parisienses — que acuden a la *ville lumière* en busca del príncipe ruso, del inglés adinerado o del multimillonario yanki o argentino, las que se complació en dibujar el artista; son las concurrentes al *café Riche*, al *restaurant de l'Abbaye*, *Au filet de sole*, al *Grill Room de l'Elyssée Palace Hotel*. Por allí

revolotean; saludan gentilmente; humedecen los labios en champaña, que en el quebradizo recipiente de cristal se diría líquida amatista cubierta de espuma; se miran con adoración las manos de uñas pulidas o se arrellanan en

el diván y fuman un cigarrillo turco, según apoyan un pié sobre el otro. Son esas sacerdotisas del culto amable y mundano que tuvieron antecesoras en Menfis, en Atenas y en Cartago, que llevan pintado el rostro como la esfinge de Gizé; y esfinge son ellas, que asimismo vemos siempre con igual sonrisa; que asimismo parece que surgieron del misterio; brote no enlazado a rama alguna. Arrebújanse en pieles que cuestan un dineral, y al quitárselas restan vestidas de estofas ligeras, transparentes; con tocas de airón marcial se cubren o hilos de perlas sonrien en la cabellera peinada con sencillez; mil chucherías y amuletos les penden de la cintura y una coincidencia de expresión con su acompañante, háceles defacer



JAVIER GOSÉ

ESTUDIO



EN EL BOSQUE DE BOLOGNA, POR JAVIER GOSÉ

presto el maleficio, dándose ambos el dedo meñique de la mano izquierda. Van a la feria del amor: al café de moda; a la fonda en predicamento; al baile concurrido; al casino donde se danza, donde se juega, donde se pierde el compás y se deja el dinero con facilidad, lo que se estima de buen tono. Y en el ferrial, bien sola, bien con la amiga inseparable, ya con el conocido de hace un segundo, conversando, comiendo, fumando, matando el tiempo, subida a un ti vivo, distraída o interesándose por una fruslería, arreglándose un pliegue del traje o prisionera del tedio que no acierta a disimular, la sorprendió el artista, y en el momento preci-



JAVIER GOSÉ

ELEGANTES

so en que desprendiase de la figura un movimiento reñido con lo plebeyo y lo canallesco. El culto a la actitud y al gesto lo mantienen en ritmo inconfundible.

El mundo galante es evocado en trazos fluidos, en líneas sin arrepentimientos. Y protagonista, la mujer graciosa, amable y encantada de su propia elegancia; la

mujer hecha viviente figurín que pasea por la calle o en las carreras o luce en el teatro la última novedad creación del modisto en boga; la mujer en el tocador, acicalándose, rodeada de todos los chismes que reclama el cuidado de su hermosura y frente al espejo de tres lunas; la mujer adaptándose el som-

brero en el mullido de sus cabellos; la mujer en el *restaurant*. colmada la mesa de fruteros y candelabros Luis XV; la mujer detenida por el fulgor de las joyas escalonadas en tentador escaparate y, al lado, asomándole la nariz por sobre la bufanda, el desocupado que pone los ojillos en la que tiene clavados los suyos en algún aderezo; la mujer que pasa rápida con voluminoso sombrero y ceñidas faldas, que dejan asomar aristocráticos tobillos y zapatitos de alto tacón; la mujer que hace desternillar de risa al viejo verde, al cual relata cualquier impertinencia o desliz ajeno; la mujer en la intimidad, tendida en un canapé, en cómoda postura, con un libro en la mano, con el amigo recibido en confianza, con la amiga que pasaba por delante de la

casa y subió a tomar el te.... De pronto, en aquel séquito de la galantería aparece un hombre de ojos hundidos, de amortiguadas pupilas, flácidos labios, caído bigotejo, con el sombrero hasta las cejas, con el frac que le está ancho, que le cae algo desgarrado: se os antoja un lacayo alquilón, hecho un marmarracho. Es Pan, a quien se vistió con la librea del día, para ludibrio suyo, y que, a través de los siglos, perdió en las travesuras de amor la ligereza retozona que cantaron poetas. A veces dais con alguien de aire de colegial resignado, las manos hundidas en los bolsillos del gabán o cruzadas atrás, indiferente a la que lleva del brazo o le sigue a remolque; otras le encontráis rendido, servicial, afable, propicio.....





APUNTE, POR JAVIER GOSÉ



BR

ESCLAVA DE LA MODA
POR JAVIER GOSÉ

Hay en los seres femeninos de buen donaire, que por lo esbeltos y flexibles recuerdan el junco, y que llevan en la cabeza plumas y como un maharadja indio los dedos cuajados de anillos, y que calzan zapatitos semejantes a estuches y ostentan, en ocasiones, extravagancias de indumento; hay en ese tropel de figuras que nos presenta Gosé, dignificadas por el arte, el atractivo que de este emana. Ni complacencias, ni insinuaciones, ni malicia, ni perversidad. De cuanto recogieron las pupilas del artista, la gracia del continente, el aire de una actitud, la nota vistosa del traje, el encanto de una postura es lo que fija sobre el papel o la cartulina con sencillez cautivadora. En esas evocaciones femeninas, contadas veces el rostro es lo que interesa: apenas si reparais en él; en cambio, se retiene en la memoria la elasticidad de los cuerpos, lo bien que las manos articúlanse a las muñecas, la ductilidad con que los piecitos adoptan blandamente movimientos inesperados. Aquella disciplina a que se ciñó en los comienzos de su carrera, fué parte a eso: a que tendiera, más que a poner de manifiesto el carácter de una fisonomía—lo que no quie-

re decir que el autor no lo lograra siempre que se lo propuso — a cojer al vuelo el sen-

timiento de una posición, la línea sutilmente indicativa de un movimiento grácil o la acertada agrupación de individuos que el azar congregó momentáneamente. En ello se encierra el secreto de la vida de que Gosé dotara a los personajes. Y en ello consiste, además, que cuidando de la figura entera no sintiérase en todo momento reclamado por la individualidad de las fisonomías, y de ahí que no apunte de ellas gestos de malicia, ni picante expresión, ni miradas provocativas, ni mohines de descoco. Cuando por excepción singulariza un rostro—descontando las jovencitas aun colegialas y aquellas que por su aspecto semejan damas versallesas — antes es para mostrarlo como estigma del vicio: dígallo el faunescos señor agobiado por su decrepitud repulsiva, por la naturaleza aceleradamente gastada.

Os llevareis, pues, un desencanto, si presurosos acudís a ver en esos dibujos lo que no hay. Artista de raza, Gosé desdeñó recursos ilícitos. No hubo de espolvorear de pimienta ningún plato. El buen



JAVIER GOSÉ

APUNTE

gusto de su espíritu delicado, limitose a mostrarnos la gentileza del cuerpo femenino. Lo más a que se atrevió, fué a enterarnos de la debilidad de la mujer que adora en sí misma, y esto no existe quien lo desconozca; lo más a que se corrió, fué a presentarla con los atavios caprichosos que la moda—eterna tirana—le impuso. Y esto es música vieja. Hay ausencia de malas tentaciones. Perfume de arte. Solo esto: perfume de arte.

* *

El sentido de la elegancia que caracteriza las obras del dibujante leridano es, verdaderamente, una de las cualidades que más llaman la atención en él. Salido de entre nosotros aún sin personalidad, fué bajo



JAVIER GOSÉ

UN MANIQUÍ



JAVIER GOSÉ

SONRISA

el cielo parisiense donde elaboró su gusto, donde acabó por adueñarse de la distinción que de modo tan cautivador reflejó en sus producciones. Para el género de trabajo que cultivó, érale indudablemente una ventaja extraordinaria haberlo conseguido. Y esa distinción suya manifiéstase por un igual en todo: en el trazo, en los modelos, en la forma de resolver la composición, en el pormenor más secundario de ésta. Por eso atraen enseguida la mirada los bosquejos y las escenas resueltas. Impera, halagadora, la nota elegante. Poseyó, Gosé, además, instintivo sentimiento decorativo, que de cada día se le fué agudizando más. Así llegó a la estilización de la figura hu-



EN EL TEATRO, POR JAVIER GOSE. (DEL SIMPLICISSIMUS)



JAVIER GOSÉ

UNA GALANTERÍA

no, sin traspasar el límite de la propia naturaleza. Como sea que Gosé, según he dicho, estaba adiestrado en la copia del natural, y en éste se apoyaba siempre, le era ello prudente regulador que hacía mantener en el grado debido. Si estilizaba, no por esto salía de su lápiz malparada la figura humana.

No cabía, por lo demás, que sucediera otra cosa. El artista no iba a contradecirse en eso; hubiera sido en merma de aquel buen gusto que inducía a la búsqueda de la elegancia, que tan bien acertó a imprimir al mundo femenino que llena toda su producción.

* *

¿Pudo sorprender que llegara el momento en que el dibujante sintiera la comezón de crear para esas mujeres, maniqués algunas, trajes y joyas, abrigos y sombreros, y que las enseñara cómo debían hacerse el tocado? Los propagadores de la moda parisina

mana; pero de noble manera, sin quebrantamiento de la estructura. Conocedor de ésta, estilizaba, sin merma de la dignidad que ha de resplandecer en la maravilla del cuerpo. La estilización no es en él dislocación ni deformación; es, por el contrario, el respeto a la figura, de la que conocía la vida por haberla estudiado sin cesar, no en reposo, sino en movimiento. Esto le llevó a saber hasta donde llega la elasticidad de un miembro; hasta donde alcanza el desarrollo de una actitud, sin que la violencia se inicie; hasta el grado de abstracción que es permitido elevar lo que se reproduce, especialmente, en este caso, por lo que afecta al sér huma-



JAVIER GOSÉ

ESTUDIO



DE VIAJE, POR JAVIER GOSÉ

quedaron un día maravillados frente a varias acuarelas de Gosé. El indumento mujeril combinado por él, resultaba de exquisita y picante novedad. Desde aquel entonces asediaronle. Y en el caudal que dejó en su estudio, se da, junto a dibujos imponderables, con figurines de esos y con apuntes en los cuales se nos muestran tocados, y brazos y muñecas y la garganta de los pies luciendo joyas o sencillos ceñidores de azabache o de abalorios. Así aquel muchacho que paseó en silencio la tristeza de su enfermedad, el de carácter dulce para todos, a quien jamás le cegó la vanidad, a pesar de sus triunfos; así aquel

muchacho no fué de los que a París quedan uncidos, sino de aquellos otros, contadísimos en número, que obligan a que París les siga.

Al estallar la guerra se eclipsó el mundo de las elegantes. Los *restaurants* de noche cerraron, La locura se desciñó de cascabeles. Privado de sus modelos, desvanecido el medio estimulador, volvió Gosé a Lérida, su ciudad nativa. Moría poco después. Era el nueve de Marzo del corriente año de 1915. En dos de Julio de 1876 le acogió la vida, la cual abandonábale, por lo tanto, cuando iba a cumplir los treinta y nueve años. Estaba en la madurez de su talento.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



JAVIER GOSÉ

MEDITACIÓN



LAS REINAS DE LA MODA
POR JAVIER GOSÉ



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN. (Propiedad de D. Lázaro Galdeano)

NUEVAS OBRAS DEL PINTOR DE «LOS MUERTOS»

NO hace mucho dí a conocer en *MUSEVM* más de quince obras inéditas debidas al célebre pintor sevillano Juan Valdés Leal, que representaban otras tantas cabezas de mártires degollados, en cuyos semblantes, mudos y sombríos, se ve exaltada la expresión tétrica y dolorosa que deja a su paso la muerte.

Nadie como este artista ha sido tan aficionado a pintar estos motivos tristes y desconsoladores, ni tan fecundo en divulgarlos con rara especialidad; y sólo un temperamento como el suyo, avezado siempre al recuerdo de la muerte en las muchísimas ocasiones que tuvo que consultar el natural para representar la larga serie de rostros cadavéricos que nos ha legado y eran desconocidos,

pudo concebir y realizar a maravilla «Los jeroglíficos de nuestras Postrimerías» conocidos vulgarmente por «Los Muertos», lienzos simbólicos, macabros, de una verdad tan aterradora, que el alma sufre intensamente al contemplarlos en los muros de la Iglesia del Hospital de la Caridad, en Sevilla.

Parece indudable — decía yo al hablar de estos cuadros — que Valdés Leal tendría que hacer estudios del natural para la realización de estas pinturas transcendentales que con tanto acierto como cariño ejecutó. Tuvo necesidad absoluta de documentarse mucho copiando esqueletos y cadáveres humanos, y lamentábame de que no se conocieran y se hubieran perdido los bocetos o estudios que sirviesen de base a estas dos obras, para po-



LOS JERoglÍFICOS DE NUESTRAS
POSTRIMERÍAS O «LOS MUERTOS»
POR VALDÉS LEAL



LOS JERoglÍFICOS DE NUESTRAS
POSTRIMERÍAS O «LOS MUERTOS»
POR VALDÉS LEAL

der apreciar la labor preparatoria e íntima del artista, si bien abrigaba la esperanza que anduviesen por ahí diseminados en vueltos en el anónimo o atribuidos a otro pintor, y cualquier día salieran a luz, como afortunadamente ha sucedido así.

Por referencias del respectable académico Don Narciso Sentenach, quien a su vez lo sabía por el distinguido literato D. José Gestoso, me enteré hace pocos meses, de que existían dos lienzos, que, por sus asuntos, guardaban mucha analogía con «Los jeroglíficos de nuestras Postimerías»: uno era propiedad del eminente médico D. José Verdes Montenegro, y otro, del ilustrado general de Brigada D. Joaquín Reixa; y efectivamente: trátase de los bocetos que Valdés Leal hizo para sus famosos cuadros de «Los Muertos».

Y quizás estos estudios fueran los que viera por primera vez y con deleite aprobara — por ser reflejo fiel de su espíritu fúnebre y visio-



VALDÉS LEAL

BOCETO DEL CUADRO DE «LOS MUERTOS»
(Propiedad del Sr. Verdes Montenegro)



VALDÉS LEAL. BOCETO DEL CUADRO
«LOS MUERTOS». (Prop. del Sr. Reixa)

nario — aquel caballero hispalense llamado D. Miguel de Mañara, a quien la leyenda popular ha señalado como viva encarnación de Don Juan Tenorio, el cual, arrepentido de su vida arbitraria y tormentosa, se dedicó a la piedad y a la oración, fundando el Hospital de la Caridad como monumento expiatorio a sus remordimientos y pesares, encargando para que lo decorasen a los célebres artistas

sevillanos Bartolomé Esteban Murillo y Juan de Valdés Leal.

Comparado el primer boceto, que mide 1 metro 6 centímetros X 0'79, con el cuadro conocido por *Finis gloriæ mundi*, la composición, en general, es idéntica, con algunas ligeras variantes. En la parte superior se deja ver, entre un rompimiento de nubes, una mano llagada de la que pende una balanza, en cuyos platillos se representan alegóricamente los vicios y las virtudes con las inscripciones *Ni más ni menos*. En el fondo, subido en



LA MUERTE TRIUNFANTE, POR VALDÉS LEAL
(Propiedad de D. J. Cramer. Alemania)



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN PABLO. (*Museo del Prado*)



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN PABLO, (*Propiedad de D. Lázaro Galdeano*)



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN. (Museo del Prado)

una escalerilla de piedra, se ve un buho que contempla impávido, con sus ojos de fuego, un montón de restos humanos, y en primer término aparecen dos féretros en direcciones opuestas entre sí; conteniendo, uno, el cadáver de un sacerdote con casulla, por encima de la cual corren varios insectos y a diferencia del cuadro del Hospital de la Caridad, en el que hay el cuerpo corrupto de un obispo revestido de mitra, báculo y capa; y en el otro, el cadáver de un caballero envuelto en el manto de la Orden militar de Calatrava, no viéndose en este boceto,



VALDÉS LEAL. CABEZA DE SAN PABLO. (Hospital del Cardenal, de Córdoba)

por estar muy ennegrecido, el esqueleto que, encerrado en otro ataúd, aparece en el cuadro, allá, en el fondo obscuro de la huesa. Interpretándose de la misma forma en el boceto al pie de la composición la cinta con el letrero ya mencionado FINIS GLORIÆ MUNDI. El otro boceto, poco conservado

y que mide 0'75 centímetros X 0'50, se diferencia más del cuadro que lleva la inscripción *In Ictu Oculi*. Es de menor tamaño y parece que ha sido recortado. La Muerte, en forma de esqueleto, aparece de perfil, llevando en la diestra una



VALDÉS LEAL

CABEZA DE UN MÁRTIR. (Propiedad del Sr. Esteban)

guadaña y en actitud de agacharse para apagar de un soplo la luz de la vida, representada por una vela metida en un candelabro que empuña con la mano izquierda, al propio tiempo que simula pronunciar el versículo *Mane Thecet et Phares* (Contó, Pesó y Dividió; David, Capítulo V, v. 25) que al lado de su boca se ve escrito en forma arqueada; y sobre una mesa en que descansa la vela metida en un candelabro hay un reloj de madera, en cuya base se leen los siguientes versos:

ESTA ORA Q. AQVI APVNTO
DE TV VIDA SE DESQVENTA
Y PVEDE SER QVE DES CVENTA
ANTES QVE LLEGVE A OTRO PVNTO.

Al pie del esqueleto se ve un montón con mitras, libros, arneses, armaduras, ánforas y otros objetos en confuso desorden.

Como se ve, la idea que inspiró la composición es la misma, pero no fué igual la manera de representarla que optó Valdés

Leal en el cuadro. En éste la figura del esqueleto aparece casi de frente mirando al espectador, con un ataúd bajo el brazo izquierdo y apagando con la diestra la luz del cirio, cuyo ademán es más verosímil y de mayor realismo que apagarla de un soplo, como también la forma original de expresar el IN ICTV OCVLI formado como resplandor de la llama, substituyendo a la otra inscripción que pone en boca de la Muerte.

Ambos lienzos son rectangulares y no están terminados en la parte alta en medios puntos como los del Hospital de la Caridad, pudiéndose asegurar desde luego, no sólo por los asuntos macabros, sino también por su técnica personalísima, que son de la misma mano del insigne pintor de «Los Muertos».

Y no otro calificativo más apropiado merece Valdés Leal cuando pinta escenas tan horribles y desconsoladoras de ultratumba, y no por excepción, puesto que sigue llevando al lienzo con bastante frecuencia el mismo motivo macabro y parece que gusta copiar la



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN. (*Asilo del Buen Pastor, de Córdoba*)

expresión misteriosa que deja grabada la muerte en los rostros humanos, manifestándose como una especialidad en este género de pintura. Prueba de esto son las diversas cabezas de mártires que he dado a conocer en *MUSEVM* y las



VALDÉS LEAL. CABEZA DE UN MÁRTIR. (*Existente en la Catedral de Jaén*)

que recientemente he tenido ocasión de hallar en diversos sitios, que he procurado recopilar para darlas a la estampa, sumando todas un respetable número.

Otro cuadro muy interesante y que de-

muestra que Valdés Leal desde joven gustaba de estos asuntos macabros, es el cuadro hallado en la galería particular del señor J. Cramer, de Dormunt (Alemania), por el notable crítico Dr. Augusto Mayer, y cuya fotografía debo

a la amabilidad del distinguido escritor hispalense D. José Gestoso, el cual prepara en la actualidad una excelente obra sobre Valdés, en la que, a más de dar a conocer muchos documentos biográficos y cuadros, hasta ahora

inéditos, recopila todo cuanto se ha escrito modernamente acerca del insigne pintor sevillano. Representa la figura de un monarca con la cabeza nimbanda, vestido a la heroica con manto de armiños, en actitud de colocar una corona imperial sobre una calavera. Este lienzo que simboliza, quizás, la Divinidad, lleva por título «La muerte triunfante» y parece estar fechado en 1651. El ilustrado director de la revista *España Moderna*, D. José Lázaro Galdeano, conserva en su magnífica colección varios cuadros con estos asuntos tan originales. Los más notables son las cabezas de San Juan y San Pablo, de tamaño mayor que el natural, ambas cubiertas por una gasa o velo transparente, de talle muy curioso que no he visto reproducido



VALDÉS LEAL CABEZA DE UNA SANTA
(Hospital del Cardenal, de Córdoba)



VALDÉS LEAL. CABEZA DE S. JUAN. (Hospital del Cardenal, de Córdoba)



VALDÉS LEAL CABEZA DE UN OBISPO MÁRTIR
(Hospital del Cardenal, de Córdoba)

en otros cuadros de Valdés Leal de este género.

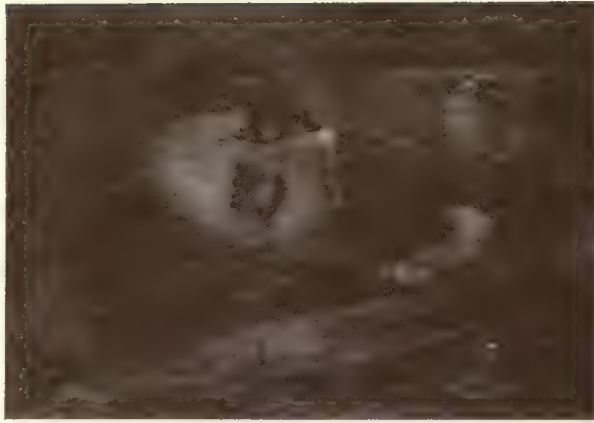
La intensa palidez y serenidad de estos rostros exangües emociona y contrasta con la expresión de otra cabeza de un «Viejo mártir» con el semblante contraído y la boca entreabierta por el dolor sufrido al ser brutalmente martirizado. Esta cabeza, propiedad del señor Lázaro, es repetición de otra, aún más notable, que posee el distinguido académico señor Sentenach, pintada con más esmero y cariño, en cuyo primer término se vé la rica empuñadura del alfange con el que fué decapitado el santo varón y que tuvo ocasión de publicar anteriormente en *MUSEVM*.

En la Sala de Murillo, del Museo del Prado, hay dos lienzos atribuidos a este pintor; pero su técnica

especuliarísimade Valdés Leal; llevan los números 985 y 986 del Catálogo y representan, respectivamente, las cabezas de *San Juan Bautista*, sobre bandeja dorada, y la de *San Pablo*. Miden igual tamaño, 0'50 X 0'77, y la primera tiene mucho parecido con la que decora el retablo del ex-convento del Carmen Calzado, en Córdoba; si bien ésta es de tamaño colosal y ejecutada sólo a dos tintas, blanco y negro, y de manera más espontánea para la altura en que está colocada.

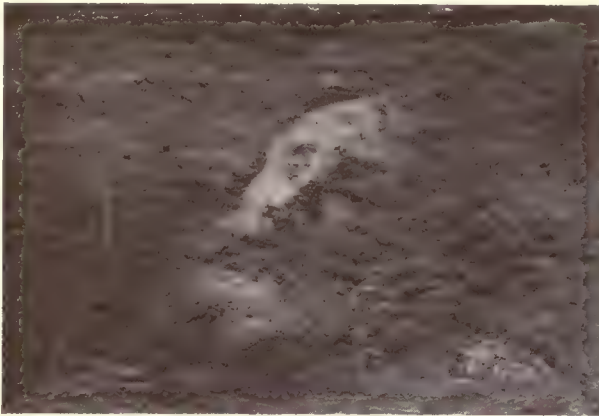
La segunda guarda más semejanza con la que se conserva en el Hospital del Cardenal, de aquella población. El mismo modelo sirvió para las dos, diferenciándose en que, en la de Córdoba, su posición es menos escorzada y no tiene la boca abierta como aquélla; viéndose, además, en ésta,

dos hilos de sangre que corren por la barba, y la oreja derecha no está tan cubierta por el pelo. Su colorido es admirable.



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN JUAN. (Exposición Lacoste)



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN PABLO. (Exposición Lacoste)



VALDÉS LEAL. CABEZA DE S. JUAN. (Frailes. Provincia de Jaén)

Mide 0'40 X 0'52. Compañeras de ésta y del mismo tamaño son las que hay también en este benéfico establecimiento que representan la cabeza de una *santa*, muy bien pintada, la de *San Juan Bautista* (ambos lienzos por desgracia en muy mal estado de conservación) y la de *Un obispo mártir*. Estas pinturas, a petición mía, la Excelentísima Diputación Provincial ha acordado que pasen al Museo de Bellas Artes, de Córdoba, donde hay el proyecto de formar una sala con obras de Valdés Leal.

Originales de este pintor y no de Murillo, a quien fueron atribuidas, eran dos cabezas de mucho menor tamaño, que figuraron en una Exposición particular celebrada en Madrid, en casa del señor Lacoste. Representan a *San Juan* y *San Pablo*, esta última en mal estado de conserva-

ción. En la iglesia parroquial de San Francisco, de Córdoba, donde está el *San Andrés* que pintó Valdés Leal, hay, entre otros cuadros



VALDÉS LEAL

CABEZA DE SAN PABLO. (Parroquia de San Francisco, de Córdoba)

suyos que daremos a conocer en otro trabajo, una cabeza de *San Pablo*, formando cruz su composición con un enorme alfanje que asoma por debajo. Este lienzo, como el *San Andrés*, pertenecen a la primera época del artista, en la que resulta un poco duro en el modelado y algo seco de color. Mide 0'67 X 0'70.

A mejor período pertenece la cabeza de *San Juan Bautista* que se guarda en la iglesia del Buen Pastor, de Córdoba. Su composición es muy original: sobre una roca cubierta por un paño granate se destaca la cabeza del santo mártir — que en esta ocasión no está dentro de la bandeja, como se ve generalmente — y una cruz con cinta entrelazada en que se lee el *Ecce Agnus Dei* y la empuñadura ricamente ornamentada del cuchillo victimario completan este bello cuadro, hecho con mucho cariño y muy bien conservado. Mide 0'64 X 0'85. En la iglesia parroquial de la villa de Frailes

(provincia de Jaén) hallé otra cabeza de *San Juan* que yace sobre bandeja dorada; en su semblante se ve la expresión serena de un alma justa que ha recibido la muerte con estoica resignación. Este lienzo, recubierto por gruesa capa de barniz ennegrecido, que hace confundir el pelo y la barba con el fondo, es un hermoso trozo de pintura española que recuerda en su colorido a otra cabeza del mismo santo atribuída a Rivera, conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Mide 0'40 X 0'52.

También tuve ocasión de ver, en la capilla de San Eufrasio, de la Catedral de Jaén, la cabeza de *Un mártir* de edad avanzada, parecida, aunque con algunas variantes, a la que guarda en gran estima el ilustrado publicista D. Narciso Sentenach, de la cual ya hice mención. Esta tiene los párpados cerrados y en aquella quiso Valdés Leal hacer un verdadero estudio realista de la expresión extraña

que producen los ojos entreabiertos de algunos cadáveres. Está pintada de modo magistral, aunque por algunos sitios se ven torpes repintes. Mide 0'40 X 0'52.

Más bien parece una repetición de la que tiene el Sr. Sentenach, la que posee el señor Lázaro, aunque con ligeras modificaciones, como pueden observarse en la barba, en el bigote, que es más estrecho, y en la empuñadura del alfanje. Mide 0'49 X 0'60. Y otra del mismo *Mártir*, muy abocetada, propiedad del Sr. Esteban, que parece ser el estudio o mancha a grandes planos de este santo, cuyo mismo modelo utilizó en diversas ocasiones, como hemos visto. Mide 0'61 X 0'69.

Varios lienzos de igual asunto existen diseminados en algunas colecciones particulares que conozco, generalmente atribuidos a pintores anónimos. El pintor sevillano señor Anaya hace poco vendió en París un

lienzo de Valdés Leal, donde se vé una huesa con esqueletos y calaveras, así como también otro cuadro del mismo autor con un Cristo yacente parecido a otro muy hermoso que posee actualmente. De la galería del rey Carlos I de Rumanía forma parte un cuadro que representa la cabeza de *San Juan Bautista*, de 0'49 centímetros de alto por 0'76 de largo. Procede de la colección de Luis Felipe y está catalogada como de Valdés Leal.

No hay duda, pues, de que este pintor es el pintor de «Los Muertos», poniéndose una vez más de relieve el romanticismo trágico de este artista genial y la predilección que tenía por estos fúnebres asuntos, los cuales constituyen un curioso género de pintura propiamente suyo y añaden una nueva faz a su interesante personalidad artística.

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.



VALDÉS LEAL

CABEZA DE UN MÁRTIR. (Propiedad de D. Lázaro Galdeano)



RAFAEL

LAS SIBILAS

DOS PINTURAS DE RAFAEL

EN cosa de poco tiempo han sido reconocidas como de Rafael dos obras de este famoso artista, una de ellas, en Italia, por el ilustre historiógrafo don Adolfo Venturi; la otra, en España, por el docto profesor de la Universidad Central don Andrés Ovejero.

Hablemos de la primera. Es sabido que en Perugia existen frescos del susodicho pintor, pero se ignoraba que fuese suyo el gran fresco de la Sala del Cambio, que se atribuía a Perugino, el maestro de Rafael. En la Universidad de Roma demostró el señor Venturi que las Sibilas (Eritrea, Pérsica, Cumea, Libia, Tiburtina y Déléfica) de la expresada pintura, son de Rafael. El Perugino tuvo su estudio en aquella sala y muy amenudo ayudáronle sus discípulos en los

trabajos que realizaba. La otra obra es una *Madonna* inclasificada. Acerca de ella dió una conferencia en el Ateneo de Madrid el señor Ovejero, quien no vaciló en considerar como de Rafael esa producción pictórica.

Es propietario de este cuadro don Ricardo Blasco, que hasta hace poco tiempo ignoró la valía e importancia de la obra.

Circunstancias que para narradas no son de este lugar, le hicieron llamar la atención sobre la tabla, la que llevó a París.

Vuelto el cuadro a España, fué estudiado con detención por varios inteligentes, siendo hasta ahora la mejor expresión crítica la conferencia que dió el catedrático don Andrés Ovejero, en que oficialmente, puede decirse, que presentó el cuadro en Madrid.



RAFAEL

UNA «MADONNA» INCLASIFICADA

Es muy difícil hacer un extracto de la detenidísima documentación en que basó su conferencia, por tener toda ella un carácter que cabría llamar analítico e intuitivo; un

carácter crítico de lección lo más experimentalmente posible, haciendo la valoración estética de la precitada pintura, conforme a interesantes procedimientos comparativos

Cree que la actual «Madonna» es de cuando ya Rafael se ha despedido de la tradición piadosa de Umbría, pero no ha llegado a su estancia en Roma, ni a su convivencia con Miguel Angel, a recibir la lección de grandeza artística que le dan las ruinas de Roma; perteneciendo, por lo tanto, a la época florentina; cuando Florencia es la gran escuela de dibujo de toda Italia.

Para llegar a situar estéticamente el cuadro (objetivo de la conferencia), le fué preciso estudiar, por un completo proceso evolutivo, las iconografías de la Virgen y el Niño; desde las imágenes de las catacumbas, las imágenes bizantinas y románicas, terminando en Fra Angélico y Fra Filippo, con un valor crítico de significación para inmediatamente referirlas al trabajo de Rafael.

Hecho el trabajo preliminar, continuó el estudio particular de las «madonnas», de las que no se ha podido establecer aún la cronología basada en documentos; pero cabe, al menos, una cronología que podríamos llamar estética, estudiando el arte de Rafael, en sus tres direcciones, de Umbría, Florencia y Roma.

El estudio primero de los cuadros de Umbría y luego de varias obras florentinas como la del «Gran Duque», la «Madonna de la Casa Tampi», la de la «Casa Torrik», de la

«Galería Nacional de Londres» y la «Madonna de Orleans» autorizan para suponer pintada la *actual Madonna* entre los años 1504 a 1508. Sin embargo, una nota típica de esta

«Madonna inclasificada», su emoción de melancolía, fué explicada por el conferenciante extrañado de que el espíritu feliz y epicúreo de Rafael haya podido expresar esta emoción. El análisis de la biografía de Rafael, de sus obras de Florencia, y la Florencia misma le han dado la clave de la interpretación histórica de esta Madonna.

«En todas las biografías de Rafael, se leen dos líneas significativas en medio de su gran sencillez: Rafael en Florencia hubo de educarse en una ancha contemplación no sólo de los frescos de Masaccio en la Capilla Brancacci, sino, también, en las pinturas de Giotto, en la Capilla Bardi, hoy de Santa Croce y allá en las sombras que envuelve misteriosamente

los primeros vestigios del Arte de la pintura, en aquellas imágenes de la *Madre Podestá*, desposada con San Francisco, he sorprendido, — dijo el conferenciante, — la misma expresión de esta «Madonna inclasificada» de Rafael; y es que Rafael, espíritu femenino receptivo, espíritu acumulador del mismo modo que pidió en la expresión de la línea, en el encanto de las curvas y en lo



V. CARRERES

LA GITANILLA

enigmático de la penumbra, muchas veces el valor estético a las obras de Leonardo, pidió también la inspiración profunda y religiosa al arte de Giotto, que en la penumbra de la Capilla Bardi nos habla del valor estético del espíritu religioso en la pintura de la demacración de la *Madonna Povertá*; de aque-

llas virtudes extrañas a la obra del Renacimiento y que supo, sin embargo, hacer vibrar en esta obra el genio de Rafael Sancio.»

El conferenciante acumuló en su disertación datos comparativos para establecer la filiación de esta «Madonna Desconocida» y que no puede dudarse en atribuir a Rafael.

LA VIDA ARTISTICA

EL movimiento artístico en la capital francesa es al presente casi nulo. Recordemos algo, no recogido aún en estas páginas, de antes de la guerra.

En el Museo Galliera pudo verse un conjunto notable en la exhibición titulada *L'Art de l'Enfance*, primer intento de certámenes que, cuando las circunstancias permitan reanudarlos, han de revestir gran interés indudablemente; dado el desarrollo trascendental que el arte aplicado toma y la influencia decisiva que ejerce en la formación del carácter y temperamento de los niños. La memoria de Gerome, perpetuada ya en imágenes del Louvre, se glorifica, una vez más, en Vesoul, población natal del maestro pintor y escultor que va siendo olvidado, como muchas figuras que en vida ejercieron avasalladora influencia,

debido a circunstancias pasajeras. En el monumento erigido en el patio del Hospital figura un busto del artista y una copia de la *Tanagra* del autor, existente en una de las salas de escultura del Museo de Luxemburgo, estatua muy popularizada por reproducciones. Los artistas de Montmartre, los que

quieren defender en las últimas trincheras una tradición querida, iniciaron un movimiento para oponerse a la invasión de la *Butte Sacrée* por los modernos edificios que amenazan convertir en breve en un barrio moderno e impersonal lo que fué pintoresco rincón de arte, cuna de leyendas doradas de la Bohemia y de la musa popular Mimi Pinson.

Una gran fiesta artística en el viejo *Moulin de la Galette* fué el primer acto de los «Amigos del viejo Montmartre». Porque hay que advertir, que ese asunto



V. CARRERES

VALENCIA



V. CARRERES

INQUIETUD



A. BADRINAS

EN EL CAMPO

desencadenó encarnizada lucha entre los románticos amigos del pasado y de sus dulces tradiciones y los demoleedores, decididos partidarios del progreso mecánico y ruidoso y de la abolición absoluta de cuanto pueda evocar tiempos que, por gloriosos que hayan sido, no se creen menos perjudiciales. Las exposiciones particulares escasísimas y, por lo general, poco notables, limitándose a conjuntos de escuelas más o menos modernas, especialmente en la *Galería Georges Petit*, donde se presentó una colección de pinturas de los *maestros de segunda línea* de 1830, los que convivieron con los *grandes* de Barbizon y quedaron oscurecidos por la fama y gloria de los Corot, Millet, Rousseau, Daubigny, Manet y Díaz de la Peña, que acapararon y acaparan la atención mundial. Un asunto, a falta de otros de mayor importancia, dió pie a comentarios y apreciaciones apasionadas: el de los pensionados. Con este motivo la contienda entre académicos y supuestos novadores salió de nuevo a luz con violencia, conviniéndose, por lo general, en la inferioridad de las obras que se presentan; inferioridad que manifiestamente es mayor anualmente. No pudo concederse un primer premio de pintura, limitándose el Jurado a dar el primero de los segundos premios — es-

tilo administrativo de dorar la píldora — a Juan Gabriel Domergue, quien desarrolló, como los demás concursantes, el tema: *Rapsoda recitando versos en una población antigua*. El tema de la escultura era análogo: *Un pastor hebreo cantando o recitando ante una pequeña asamblea*. El escultor Martial, más afortunado que su compañero el pintor Domergue, consiguió el primer premio, demostrando notables condiciones. Sin embargo, las obras premiadas no resisten una crítica severa y atestiguan una verdadera crisis que preocupa seriamente a cuan-

tos se interesan por el florecimiento de la Escuela de Bellas Artes y de la Villa Médicis.

A la Academia de Roma, en sustitución de Carlos Durán fué el maestro Alberto Besnard, amigo de reformas ávido de llevar a la juventud actual de artistas por sendas de verdad; pero que, a pesar suyo, tendrá que sujetarse a las inexorables disposiciones de un



A. BADRINAS

EL MOLINO

reglamento que, por ahora, es difícil ver remozado. Una prueba de ello es la confirmación de la prohibición absoluta de contraer matrimonio a los pensionados de la Villa Médicis, que ante un caso particular, se intentaba suprimir del reglamento.

El gran techo, obra de Besnard — casi diez años de labor material y de lucha moral — quedó definitivamente colocado en la Comedia Francesa. Las apreciaciones son favorables, en su mayoría, al maestro; pontífice de la gran decoración moderna de Francia y, aunque hay quienes critican la composición por los grandes espacios vacíos, sin embargo, hay que convenir en el acierto de las armonías y tonos que dan valor a la obra, muestra elocuente de las poderosas facultades de colorista de Besnard.

Estuvo en París el artista español Joaquín Sorolla, venido expresamente para pintar el retrato de un opulento norteamericano. Se le festejó por los grandes artistas, Rodín entre



MATEO INURRIA

ÍDOLO ETERNO

ellos, que es admirador ferviente del gran pintor valenciano.

* *

Después de Eduardo Detaille desapareció del mundo de los vivos y del arte, a los 63 años, Aimé Morot, el fogoso pintor militar llegado a la cumbre de la glorificación oficial y a cuyo nombre va unido el recuerdo de las famosas cargas de caballería Reichshoffen y Rezonville, que inmortalizó en sus telas. — S. TEIXIDOR.

DRESDE. — En el Salón Richter se ha celebrado recientemente una exposición de dibujos coloridos, originales del joven tarraicense don A. Badrinas, quien ha cursado sus estudios de pintura, durante varios años, en la Real Academia de Bellas Artes, de esa ciudad. Los dibujos reproducían asuntos de distintas comarcas de la Pomeriana, de Mectemburgo y de la región del Báltico. El *Dresdner Anzeiger* se ocupó favorablemente de esa manifestación que fué muy visitada. El señor Badrinas, que ha colaborado con

algunos escritos suyos en estas páginas, efectuará en Barcelona una exposición con los trabajos que exhibió en Dresde; exposición que es de esperar alcance la misma acogida que obtuvo en el extranjero, y que en la capital catalana permitirá hacerse cargo del progreso que ese compatriota nuestro haya realizado en la expresada Academia de Bellas

Artes germánica. En Tarrasa, su ciudad nativa, ha despertado, especialmente, interés esa exposición.

Estudioso y entusiasta por el arte que cultiva, hay que confiar que en los trabajos que va a someter al juicio del público barcelonés se halle motivo de aplauso. En esto confían cuantos desean alentarle en sus estudios.

ECOS ARTISTICOS

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA. — En Madrid dejó de existir, a los setenta y dos años de edad, en el mes de Agosto, don Adolfo Fernández Casanova, arquitecto restaurador de la catedral de Sevilla, de la Giralda y del castillo de Almodóvar del Río. Publicó mucho sobre historia de la arquitectura española. Citaremos: *Ojeada arquitectónica sobre la provincia de Valladolid; Arquitectura militar de España en las edades antigua y media; Monografía de la catedral de Santiago de Compostela*. Deja, además, en distintas publicaciones, numerosos artículos. En 1877, mediante oposición, obtuvo la cátedra de Perspectiva, Sombras y Estereotomía, de la Escuela Superior de Arquitectura, de Madrid.

—
NUESTRO TESORO ARTÍSTICO. — El ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes va a publicar el «Catálogo monumental de España», que será el inventario que mostrará la riqueza artística que poseemos. Al crearse la Dirección General de Bellas Artes, encomendada al señor Poggio, éste creyó que ninguna otra labor podría inaugurarla con más honra y provecho que

publicando tales *Catálogos*. El primer volumen estará consagrado a la provincia de Alava. El texto de la obra, que tiene, a más del prólogo, capítulos dedicados a los monumentos prehistóricos, romanos, árabes y cristianos. Estudia de éstos los períodos románico, ojivales de transición y florido, del Renacimiento, barroco y moderno, y detalla uno a uno el historial artístico de cerca de doscientos pueblos de Alava. Acompañarán al texto numerosos grabados, reproduciendo vistas de paisajes, ciudades y aldeas; lápidas y estatuas, retablos, capiteles, fenestras, portadas, archivoltas, ábsides, criptas, cenotafios, cálices, ornamentos litúrgicos, escudos, tablas, lienzos, planos, mapas y croquis de catedrales, monasterios, etc., etc.



JUAN GABRIEL DOMERGUE

RAPSODA

—
DOS NUEVOS ACADEMICOS. — Han sido elegidos por unanimidad individuos de la Real Academia de la Historia don Vicente Lampérez y Romea, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura y don Manuel Gómez Moreno, que lo es de Arqueología arábiga, en el Doctorado de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central.



HANS VON MARÉES

LAS HESPÉRIDES. (Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)

HANS VON MARÉES

EN aquellos tiempos en los cuales el cuadro de caballete y la tabla minuciosa reinaban con todo esplendor, nuestro artista rompía lanzas por la pintura monumental. Por eso no encontró entonces Marées los medios de poder inmortalizar en pinturas murales todas las concepciones de su fantasía, que hubieran sido orgullo de los alemanes y admiración eterna del mundo entero. Claro es que ha dejado obras y fragmentos que son testigos fieles de su grande y raro genio; pero estas obras, engendradas pensando en el muro y en el efecto en su lugar definitivo, despertarán siempre tristeza a los conocedores de los ideales y las tendencias del artista genial. Hay que recordar, además, al contemplar las obras que de él han llegado hasta nosotros, que no quería pintar cuadros acabados, mientras no ha-

llaba su ideal alcanzado. Aquí existe una parte de la tragedia de Marées. Nunca o muy raramente ejecutó su mano lo que el espíritu veía claramente. Lo que él pintaba era continuamente objeto de estudio; así muchos de sus cuadros, de los que sus discípulos cuentan que en sus comienzos eran una maravilla, a causa de incesantes retoques, cambios o recortes quedaron del todo inutilizados o mutilados. Siempre quería mejorar sus obras; nunca las consideraba definitivas. La obra, la verdadera obra que Marées veía, sentía y quería, ha quedado irrealizada; los fragmentos que poseemos son tan solo un reflejo pálido del ideal inmenso de este artista. Algunos críticos llaman tragedia al sendero artístico por donde tomara Marées y hay quien se atreve a hablar de impotencia artística y de fracaso. Quien esto último supone,

estudió el trabajo artístico de Marées, su vida y sus acciones muy por encima. Es precisamente de los pocos artistas que han seguido con más claridad y conciencia el camino de su desarrollo. Lo trágico, si se quiere, está en el medio ambiente, en el desequilibrio entre los tiempos en que Marées vivía y el poder artístico de ese pintor. Sus obras, y principalmente los documentos para sus obras, reclaman el muro: — ¡Dadme lienzos de pared para adornar! ¡Dadme muros donde pueda manifestar mis secretos de belleza nunca vista! — parecen decir.

Una sola vez en su vida le fué dado lanzarse con apasionado frenesí a la pintura mural. Al construir Dohrn la estación zoológica de Nápoles, Marées fué el encargado de ejecutar los frescos de la sala destinada a biblioteca. Con ímpetu indescriptible lanzóse Marées a una obra, cuyas dificultades técnicas no había medido nunca y de cuyo éxito los mismos amigos íntimos dudaban. Marées triunfó y los espléndidos frescos existentes en dicha sala son una prueba fiel e incontestable de la trascendencia que revistiera su labor, si hubiera hallado el campo favorable que anhelaba. Después de esta victoria, tal vez la única positiva de su vida, el anhelo vivísimo de pintar al fresco, fué en él irresistible. Toda su vida estuvo dedicada a la ejecución de grandes tablas con motivos monumentales, con espléndidos motivos de decoración, destinados seguramente a muros imaginarios de edificios quiméricos, cuya visión era clarísima en su alma; si bien en la realidad no llegaron a existir nunca. Así trabajaba para él, en el silencio de su

vida creadora, sin preocuparse del mundo exterior. Muchos años después de su muerte, el nombre del artista permanecía ignorado. Fué necesario una revindicación para convencer al mundo del valor inmenso de este hombre singular, sólo comparable a los grandes genios que la pintura tuvo.

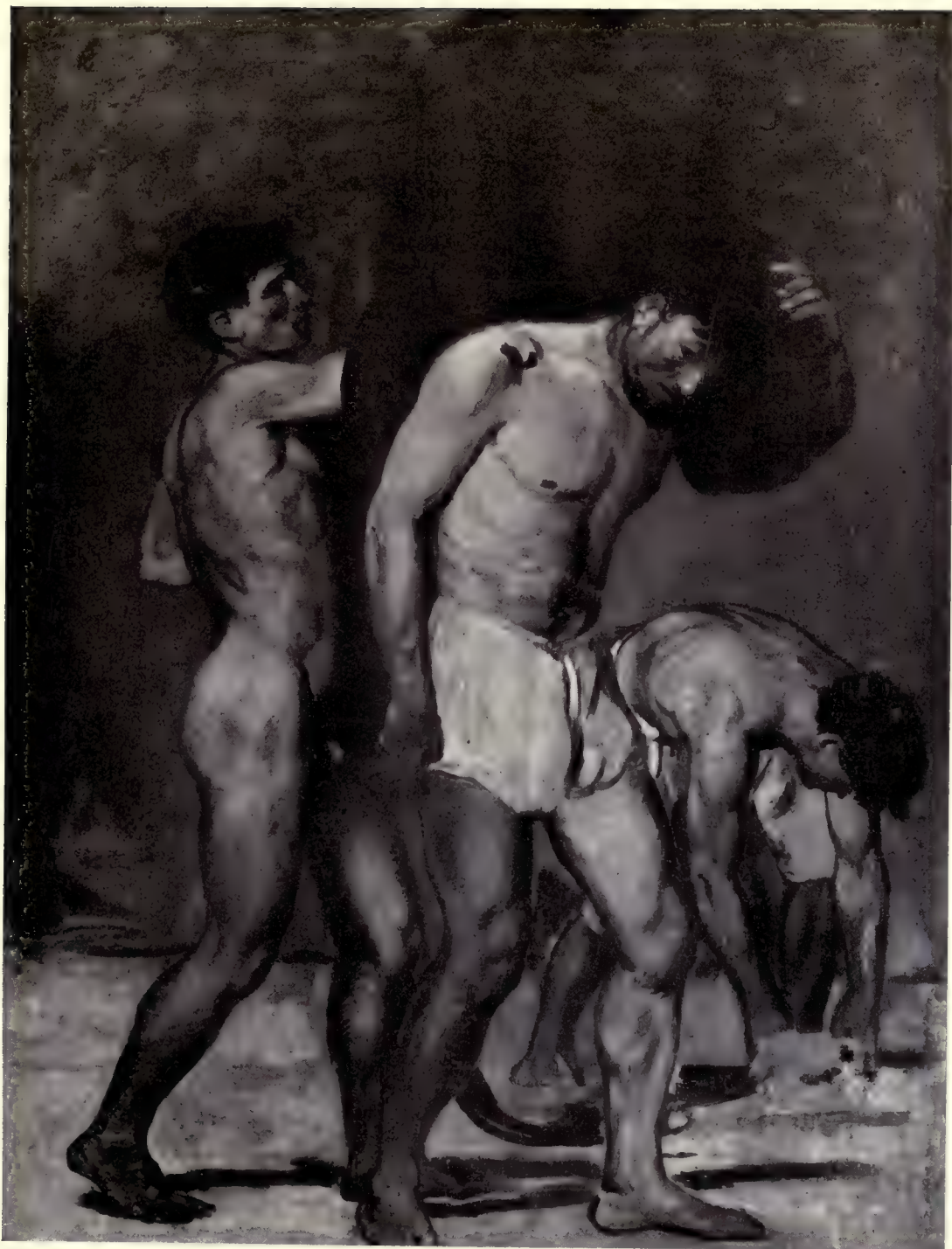
* *

Hans von Marées pertenece a alcurnia de artistas. Su padre Adolfo von Marées era poeta y traductor de Schakespeare al alemán, por quien sentía una verdadera pasión. Su madre era judía y poseedora, igualmente, de elevadísima cultura. Hans, el tercero de los cuatro hijos, nació en Düsseldorf, en Navidad del año 1837, pasando a estudiar después a la Academia de Artes de Berlín, de la cual se le echó por revoltoso. En el taller de Staffek encontró mejor acogida, si bien su carácter independiente hacía odiar toda fórmula y disciplina. Durante las vacaciones en casa de sus padres, nadie era capaz de hacerle pintar: — Hay que ver el mundo antes de empezar a interpretarle, — sostenía. En esta época sentía ya gran admiración por los holandeses y venecianos; la pasión por los cuales se notaba a través de sus estudios. Él habíase formado ya su método de estudio: primero ver cuanto los otros, a través de los tiempos, produjeron; después empezar la obra propia definitiva. Así un deseo irresistible de viajar le atraía. Anhelaba conocer personalmente a los colosos de la pintura: especialmente a Rembrand. Su padre, que se había opuesto, al principio, a la carrera artística de su hijo, pe-

le pintar: — Hay que ver el mundo antes de empezar a interpretarle, — sostenía. En esta época sentía ya gran admiración por los holandeses y venecianos; la pasión por los cuales se notaba a través de sus estudios. Él habíase formado ya su método de estudio: primero ver cuanto los otros, a través de los tiempos, produjeron; después empezar la obra propia definitiva. Así un deseo irresistible de viajar le atraía. Anhelaba conocer personalmente a los colosos de la pintura: especialmente a Rembrand. Su padre, que se había opuesto, al principio, a la carrera artística de su hijo, pe-



HANS VON MARÉES AUTO-RETRATO
(Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)



ESTUDIO PARA LOS FRESCOS DE
NÁPOLES, POR HANS VON MARÉES.
(Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)

díale cuentas. Hans tenía echados sus cálculos; seis años para los estudios preliminares eran necesarios, ya que después le bastaría su trabajo. Transcurrido ese tiempo, creyó que le fuera dable vivir de su arte; pero lo aprendido no era aún suficiente; lo que le faltaba podía aprenderlo en Munich. En realidad su aprendizaje duró toda su vida. Poco antes de morir dijo a un amigo íntimo «que empezaba a ver claras las cosas». Marées llegó en invierno de 1857 a Munich. Allí pintaba escenas militares; por más que sin ninguna influencia del medio ambiente que entonces reinaba en Munich. Está casi fuera de duda que en este tiempo realizó su soñado viaje a Holanda. Esto se desprende del retrato



HANS VON MARÉES. EN EL BOSQUE. (Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig.)

que hizo de su padre en esa época, en demostración de lo que había aprendido. En tal retrato es notoria la influencia del pintor holandés. Un cuadro representando la muerte de Schill fué rehusado en una exposición y recibido a cuchillazos al volver al taller. Por aquel tiempo fué pintado el *Baño de Diana* por encargo de un ruso, residente en

Schleisheim; pero que no aceptó por considerarlo inadmisibile. Fué una época productiva para Marées. Algunos cuadros, obras maestras de composición, como el *Abrevadero*, promovieron grandes luchas entre académicos y novadores. Empezó a hablarse de Marées. El Barón Schack, que juega un papel importante en los comienzos artísticos de

Böcklin y Lenbach, se había propuesto fundar un Museo de buenas copias de los maestros antiguos, pues opinaba que era mejor una copia buena que un original malo. Schack fijó su atención en Marées y le propuso ir a Italia a hacer copias, lo que aceptó. Esto realizaba su sueño dorado: estudiar los maestros italianos en su cuna misma. Hasta aquí Marées

era un pintor de talento, cuyo nombre empezaba a pronunciarse con respeto; pero la semilla que engendra los grandes genios y que Marées traía en sí, no había hallado aún el terreno apropiado para su desarrollo. Roma fué el lugar destinado para eso. Allí, frente a las grandes creaciones del Renacimiento y del arte antiguo, se abrieron

las potencias artísticas de Marées. Había ya presenciado toda esta belleza, toda esta fuerza creadora; pero la realidad sobrepujaba a lo soñado. La crisis estalló con toda violencia. El problema supremo, vivido por los grandes artistas desde el Renacimiento, se le planteaba con toda gravedad. Esto es: la creación de un arte moderno digno sucesor de ese, sin ser una copia o imitación, sino una consecuencia lógica. Por el ánimo de Marées pasaron en poco tiempo sucesos trascendentales. Mientras su mano se ocupaba en el trabajo monótono de copista, en su cerebro se agitaba un mundo desconocido.

Al pintar de nuevo por su cuenta, fué como si nunca hubiese manejado el pincel. Sus cuadros semejan los de un principiante al lado de sus obras de Munich. El color desaparece; los grises, pardos y tonos sucios preponderan. Aquel que en Munich era un colorista de primer orden, evita aquí el color. A nadie permítese la entrada en su taller mas que a Hildebrand, el joven escultor

fogoso, al cual Marées se siente atraído. Marées le comunica sus dolores y angustias. Se funda una amistad. Atormentado por mil problemas opuestos, mejor le parece dedicarse a su resolución que emplear el tiempo en las copias de Schack; el cual, descontento de los resultados positivos de su protegido, rompe con él, dejándole en grandes apuros pecuniarios. Aquí preséntase la figura de Fiedler, el amigo generoso, magnánimo y fiel, cuyo nombre irá siempre íntimamente ligado a la obra de Marées. Fiedler poseía medios abundantes y encantado del talento y seriedad artística de Marées le larga, con un gesto imponderable de bondad y modestia, su mano protectora. Marées acepta reconocido, no para él sino para su arte. Schack pedía copias, resultados positivos; Fiedler no exige absolutamente nada, es el hombre creador lo que le interesa. En él tiene puestos toda su fé y toda su confianza.

En 1869 Fiedler le propone un viaje de estudio por España y Francia. Este viaje tiene



HANS VON MARÉES

DESCANSO DE DIANA. (Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)



SAN MARTÍN, SAN HUBERTO, SAN JORGE. TRIPTICO, POR HANS VON MAREES.
(Con autorización de E. A. Seemann, Leipzig)



REQUERIMIENTO DE AMOR.
TRIPTICO, POR HANS VON MARÉES. (Con
autorización de E. A. Seemann, Leipzig)

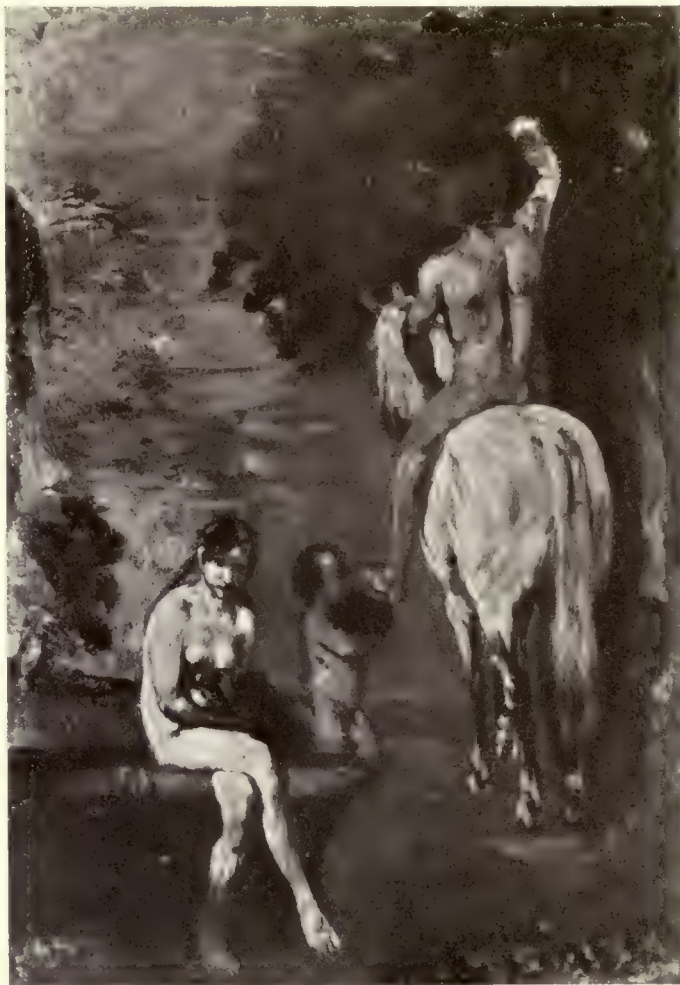


una gran importancia en el desenvolvimiento artístico de Marées; constituye uno de los sucesos más significativos de su vida. En ese viaje se realizó la organización interna del hombre. Al reemprender Marées su trabajo, se vió lo que había cosechado durante aquel. Empieza una era de gran producción. Los cuadros fluyen; es una onda de gozo creador incesante. Pinta ahora más en tres meses, que había pintado en tres años. De esta época son: Un segundo retrato de su padre, *San Felipe, Ginele cogiendo naranjas*, *San Martín. Escena en el bosque*, etc. El color gana de nuevo en riqueza. Tres pintores relaciónanse con la obra presente del artista: Velázquez, Manet y Delacroix. En uno de sus viajes a Alemania, para preparar la naciente estación zoológica de Nápoles, Anton Dohrn

fué presentado

nos, recelos de Fiedler. Una fiebre de trabajo empieza para Marées. Motivos sacados de los alrededores de Nápoles son elegidos para decorar los muros recién construídos. Pescadores en su trabajo, robustos barqueros, jardines de naranjos y por fin el grupo de amigos del Instituto. Eran grandes las dificultades técnicas que esta obra exigía. Marées se en-

contraba sin ninguna transición entre los frescos antiguos italianos y los de nuestros tiempos. En París habían pintado algunos discípulos de Ingres un par de iglesias sin importancia. Delacroix había hecho otro ensayo, con mejor éxito, en la Iglesia de San Sulpicio. Fuera de esto, nada que pudiera relacionar lo antiguo con lo moderno. Marées inventó una técnica, su técnica. Anchas pinceladas; sobrias superficies. Era tanto el entu-



HANS VON MARÉES

LA NINFA Y EL ADOLESCENTE A CABALLO

(Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)

a Marées. Dohrn, un filarmónico apasionado, quería instalar allí una sala de música, la cual, naturalmente, tenía que adornarse con pinturas, con frescos quizá. A Marées le brillaban los ojos de entusiasmo. Estos frescos había de ejecutarlos él; nadie más que él. Renunciaba a todo honorario; solo los gastos. El proyecto llevóse adelante, apesar de algu-

siasmo, tan grande la fiebre creadora que a Marées abrasaba, que los más difíciles problemas, que en otras circunstancias hubieran exigido multitud de experimentos y ensayos, se resolvían con facilidad pasmosa. Una tras otra surgían de sus manos las visiones de su fantasía. En un intervalo de tiempo increíble, los frescos estaban listos. En el día há-

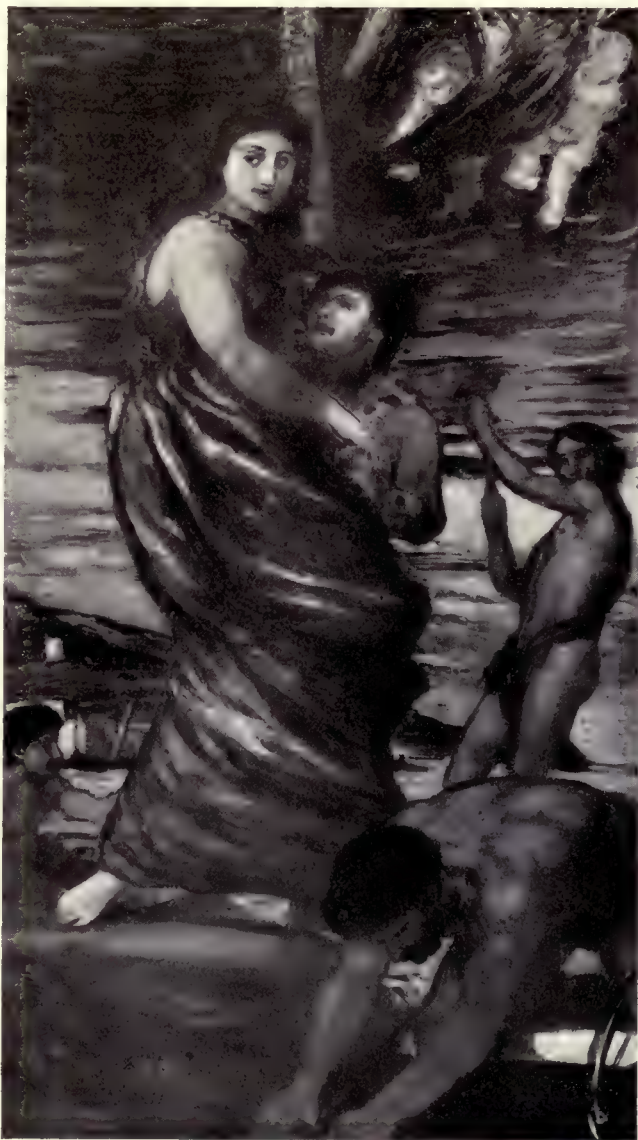
llanse en lastimoso estado, y el asunto de su traslado a Alemania parece cosa realizable, así como la idea de un «Museo Marées», donde pudiera reunirse todo el legado artístico que está desperdigado, y lo que es peor, abandonado en parte en los sótanos del Museo nacional de Berlín. (1)

Mucho tiempo después de la realización de esos frescos ocupó Marées en dibujos y proyectos de los mismos; que revelan el estado de su ánimo. En adelante su pintura toma un carácter resueltamente monumental. De todos sus bocetos y dibujos desprende un deseo irresistible hacia la pintura mural. Marées no pinta cuadros, no engendra obras acabadas; Marées busca, indaga, plantea eternamente problemas, no de técnica—que domina completamente— sino problemas artísticos: de armonía y composición. Después de su estancia en Nápoles, se instala con su ami-

go Hildebrand en Florencia, en el antiguo convento de San Francisco de Paula, que éste adquiere por poco precio. Este edificio, abandonado como convento, constituía una deliciosa morada, que invitaba al trabajo y al desenvolvimiento de la fantasía. Una nueva era de producción va a empezar: entre otros cuadros nacen *Tres adolescentes debajo de naranjos*. Marées se halla bien aquí; pero incompatibilidades de carácter ocasionan que se separe de Hildebrand. Marées se marcha a Roma. Vive allí solo, completamente solo, por espacio de tres años. Trabaja incesantemente; pero no produce. Con la creación de *Las Edades* empieza una nueva etapa de fecundidad. *Las Hespérides* toman vida.

Su salud empezó a traicionarle; un ataque de reuma, acompañado de otros

síntomas, obligáronle a pasar el verano en la playa de Ischia, donde encontró a Böcklin. Los dos criterios artísticos no coinciden. Se admiran y respetan; pero no se comprenden. El carácter excéntrico de Marées provoca al fin una ruptura con Fiedler, el amigo



HANS VON MARÉES

EL RAPTO DE ELENA

(Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)

(1) Actualmente hay instalada en la «Galería Nacional» de Berlín una sala dedicada a Marées. El resto de sus obras, excepto las de propiedad particular, se guardan en el Castillo de Schleisheim, cerca de Munich, propiedad del rey de Baviera.

único. La grandeza de corazón de Fiedler púsose esta vez de manifiesto. Rompe con el hombre cuyo trato no puede resistir por más tiempo; pero al artista, de cuyo talento nunca ha dudado, continua prestándole su apoyo material.

En Roma acudían a Marées infinidad de discípulos, ávidos de enseñanzas positivas. Marées dábales cuanto él poseía. Desde la mañana a la noche pasábase a veces el maestro en el taller de un discípulo, inculcándole algún principio o resolviéndole algún problema técnico. Varios bocetos de Marées deben su origen a estas lecciones. Para mayor comprensión, improvisaba delante del discípulo un motivo cualquiera, que permitía manifestar todo su saber artístico. *El hombre con el estandarte* pertenece a esta suerte de obras. Desde ese momento, Marées tiende a la formación de grandes cuadros murales, trípticos, unidos los uno a los otros por medio de la armonía del espacio y de la composición. *Las Hespérides, El Juicio de Paris, Solicitación, San Martín, San Huberto y San*

Jorge, son el resultado de esta nueva etapa. Su hermano Jorge proyectaba una exposición de sus obras, con la intención de poder aliviar su situación pecuniaria. Marées había acogido la idea con entusiasmo. Causas de salud y de otro linaje motivaron el fracaso del proyecto. Tampoco llegó a realizarse la esperanza de obtener el encargo de la decoración de un edificio oficial de Berlín, cuya idea arrebatava a Marées. Más tarde, sin embargo, organizóse la proyectada exposición con *Las Hespérides,*

Elogio a la modestia, Inocencia y algunos cuadros más antiguos; la única exposición efectuada en vida de Marées. Los acreedores de su hermano embargaron los cuadros; algunos críticos hablaron con indignación de las obras. En general pasó inadvertida.

Marées conocía perfectamente que su vida estaba amenazada. Un fuerte ataque tenido



HANS VON MARÉES GANYMEDES. (Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)

en 1884, tuvo consecuencias. Al año siguiente, al despedirse de sus amigos de Florencia, profetizó su muerte: — Me quedan solo dos años de vida, — les dijo. El 5 de Junio de 1887

en 1884, tuvo consecuencias. Al año siguiente, al despedirse de sus amigos de Florencia, profetizó su muerte: — Me quedan solo dos años de vida, — les dijo. El 5 de Junio de 1887



INOCENCIA, por HANS VON MARÉES
(Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)

espiraba. Pocas semanas antes de su muerte pintó el *Ganymedes*; su última obra, el símbolo de toda su vida; la ascensión de su arte a las regiones inexploradas de belleza desconocida. Ignorado, acompañado solo de sus fieles discípulos y de los amigos Fiedler e Hildebrand, fué llevado Marées al descanso eterno. Le enterraron en la pirámide de Cestius.

Después de su muerte, en 1891, Fiedler organizó una exposición en el *Glaspalast* de Munich. Algunos iniciados guardaron el nombre; en general quedó sin trascendencia alguna. Fué preciso el transcurso de veinte años, para que comenzara a venerarse su nombre. Exposiciones de sus obras completas, en Berlín, Munich, Viena y más tarde en París y Bruselas, pusieron de manifiesto al mundo artístico la trascendental figura del artista. La obra de Meier-Graefe, por fin, ha sido la consagración definitiva de ese genio de la pintura moderna (1). Hoy ocupa Marées un lugar indiscutible en la evolución de la pintura contemporánea y los frutos positivos de su trabajo hay que esperarlos de las generaciones siguientes.

Se hubiera conquistado Marées un nombre en vida, de haber quedado el pintor de Munich, el pintor del *Baño de Diana*; el pintor impresionista, el de después del viaje por España o lo que aún hubie-

(1) *Hans von Marées*, 3 vol., editada por R. Piper y C.ª, Munich.

ra sido mejor: el pintor de los frescos de Nápoles. Pero el genio se diferencia precisamente del resto de la humanidad por su riqueza e inagotable deseo de indagación. Marées consagró toda su vida a la realización de un ideal que en sus obras está de manifiesto. Marées es el primero en nuestros tiempos que comprendió que el efecto de un cuadro descansa sobre los movimientos misteriosos de la armonía de la línea de composición y la relación de las masas entre sí. La meta de su arte colócala, pues, en lugar elevadísimo. Lo que él se proponía, era inmensamente grande y estaba desprovisto de todo punto de conexión. Marées murió a los 50 años sin haber alcanzado cuanto se proponía. Pero nos ha legado la idea, a la cual elevó un monumento. La idea fructifica ya, los esfuerzos de Marées no se perdieron.

Muchos de los que no están acostumbrados al lenguaje de la forma, encuentran a faltar precisión o corrección de dibujo en las obras de Marées. Es que éstos no ven el conjunto de la composición; sacan arbitrariamente una pequeña parte del cuadro y la examinan minuciosamente, sin tener en cuenta

que la gran conquista del arte moderno, con Marées al frente, es la fusión de los elementos del cuadro hechos inseparables por la visión de conjunto. Al admirar a Marées no olvidemos tampoco que es de almagermánica y por lo tanto faltado de la



HANS VON MARÉES

LA PARTIDA. PINTURA AL FRESCO. NÁPOLES

(Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig.)



ÉGLOGA, por HANS VON MARÉES.
(Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)

herencia de una raza rica en arte y sin las enseñanzas de una tradición viva. Muchas veces pintaba o dibujaba sólo para constatar sus propios progresos.

La coloración de las obras de Marées, con todo y ser espléndida, no es de aquellas que seducen a primera vista y a las cuales nos sentimos atraídos inmediatamente. Es una armonía majestuosa, algo parecida al eco de una cantata de Bach en las anchas naves de una iglesia. Si esta técnica colorística, fruto muchas veces de numerosos retoques y correcciones, fué o no consciente, es difícil desentrañar. Fuera tarea irrealizable el querer analizar todos los secretos de que se vale el genio a su paso por el mundo. La obra de Marées es una síntesis del norte y del sud. De todas las grandezas de las dos zonas se

hallan parte en su obra. Algo así como Rembrand pasando por el mundo meridional.

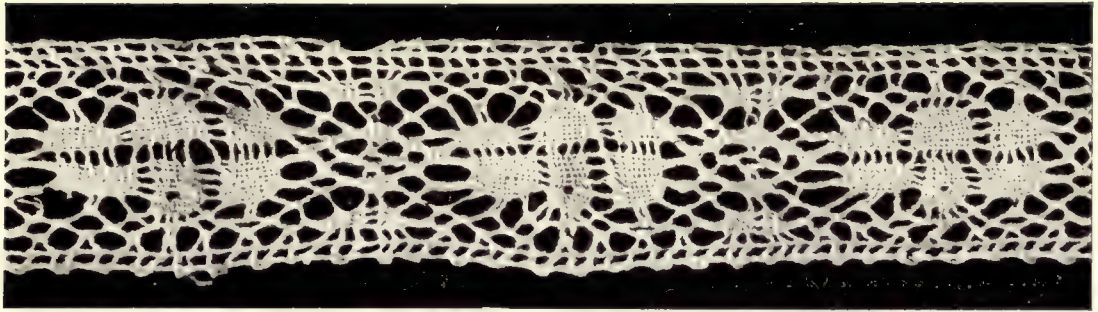
La mejor prueba del genio de Marées se halla en el hecho de no haberse dado nunca por satisfecho. Todo hombre verdaderamente grande se propone siempre el máximum del perfeccionamiento. Los mediocres son los que realmente se perfeccionan, llegan cómodamente al fin, *acaban*; pero cuando llegan a esto, se nos aparecen sus obras como fruto sin substancia. El *Ganymedes* nos enseña que Marées ascendió hasta el último instante. En el escudo nobiliario de los Marées, se lee: *Ex fide vivo*. Seguramente que ninguno de los comerciantes, magistrados o eclesiásticos de los muchos que la rama Marées ha producido, atendió tanto al lema de familia como él.

A. BADRINAS Y ESCUDÉ.



HANS VON MARÉES

RETRATO DEL AUTOR Y DE LENBACH. (Con autorización de E. A. Seemann. Leipzig)



(A)

MUESTRA DE ENCAJE ANTIGUO POPULAR ORIGINARIO DE RAGUSA

ENCAJES A MANO

DECÍAMOS, al ocuparnos en la encajería italiana (1) y refiriéndonos a los pueblos de la costa de Génova, que existe un procedimiento que estriba en anudar los hilos de un tejido siguiendo un dibujo geométrico y formando una larga franja y fleco, trabajo que recibe el nombre de *macrame* por su procedencia árabe. General ha sido la costumbre de adornar el servicio de mesa y el de cama con dicho procedimiento. Multitud de obras pictóricas pudiéramos citar que reproducen las más ricas y recamadas telas guarnecidas de finísimos encajes, no solo de ese procedimiento sino de los que fueron estando en boga. En el cuadro de Ricci, del Palacio de Hampton-Court, representativo de la *Cena*, cubre la mesa un delicado trabajo a la aguja; en el Louvre, en el lienzo donde Veronés representó asimismo ese asunto, se ven manteles adornados de *macrame* (D). Génova exportó, y exporta aún, a América, grandes cantidades de encaje *macrame*.

Al enumerar la variedad de encajes que se ejecutaban en Venecia y mandaban a todos los mercados del mundo, incluimos el llamado punto de Ragusa, por entrever en muchos ejemplares así atribuidos, cierta afinidad histórica y técnica con los de aquella procedencia italiana.

Además, la *reticella veneciana* (punto de red o redecilla) fué muy amenudo designada

(1) N.º 9 de 1912.

con el nombre de encaje de punto griego, a causa del motivo de sus dibujos. También fueron denominados punto de Ragusa y encaje griego, indistintamente, los encajes importados en Italia por los comerciantes dalmatas; y finalmente, en Francia, a causa del enojo de Luis XIV, en que incurrió Ragusa por su adhesión al Imperio de Austria, se dió la denominación general de punto de Venecia a los encajes procedentes de aquella localidad.

Hasta aquí, pudiera sacarse la consecuencia de que estos hechos solo manifiestan un capricho de denominación; pero atendiendo a las circunstancias históricas que han unido a Venecia y Dalmacia, y realizando un detenido estudio comparativo entre los ejemplares atribuidos, ya a una ya a otra de esas procedencias, resulta una igualdad tan manifiesta de procedimiento, que lleva a conjeturar de procedencia italiana, mejor dicho veneciana, la mayor parte de los ejemplares atribuidos a Ragusa, exceptuados un encaje grueso *guipure* de seda, con los bordes retorcidos y picados, que le asemejan a dibujos venecianos de mediados del siglo XVI, y otro popular, ejecutado por los campesinos de Ragusa, al que puede atribuirse esta procedencia (A); y aún el *guipure* no deja de estar inspirado en país extranjero. Dalmacia, reino de la costa oriental del Adriático, que primitivamente formó parte de Iliria, es uno de los países más pintorescos y productivos de Europa,

fertilizado por cascadas y lagos y habitado por un pueblo laborioso y artista. Pertenece al Imperio austriaco desde último del siglo XVIII. Los venecianos fueron dueños de sus costas y del resto del país desde antes del siglo XV, hasta la Revolución francesa; en que pasó a poder de Austria. La antigua Dalmacia veneciana, en la parte más septentrional, estaba constituida por Macarsa, Spalato y Zara; en el centro la República de Ragusa, y en la parte meridional la Albania veneciana (antigua Epiro, hoy Cattaro).

En toda la Dalmacia reinaba un sentimiento de afecto hacia Venecia. En el día queda aún el signo más característico y elocuente de amistad antigua entre estos dos pueblos: en gran parte del territorio el italiano es el idioma corriente.

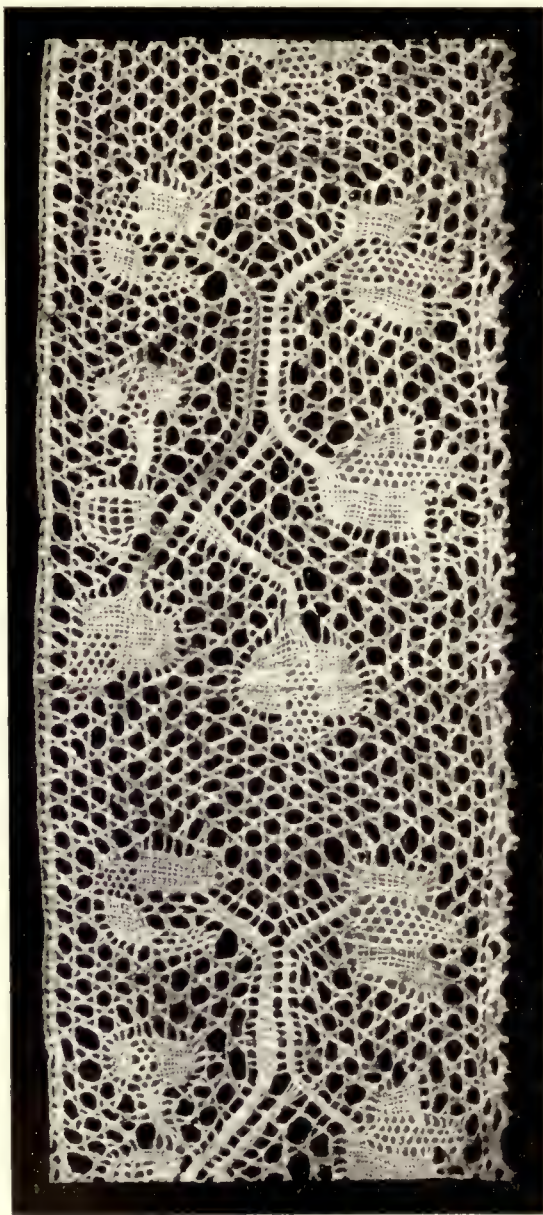
En todo el país se producen primorosos recamados de oro y plata, y encajes de lo propio, con que adornan sus elegantes y vistosísimos indumentos y ciñen sus talles ambos sexos. Fabrican un encaje grande, *guipure* de seda, malla y gan-chito, hacen habilidosos trabajos que combinados con la *reticella* veneciana, punto anudado, cortado, etc., etc., los aplican a su indumentaria y al ajuar casero, y en telas des-

tinadas al culto; contándose ejemplares muy notables guardados en templos, colecciones particulares, — algunas de mérito extraordinario, — y en museos austriacos, prescindiendo de los trabajos suntuosísimos de bordados

y aplicaciones de plata y oro, afiligranados, damasquinados y cincelados en oro y plata que, por no ser pertinentes a nuestro objeto, pasamos por alto; pero que prueba el grado de adelantamiento del arte aplicado, y el refinado gusto de aquella laboriosa región.

Concretando, respecto a la encajería que creemos propia y especial de Dalmacia, ocupémonos otra vez de Ragusa y de otras localidades que ejecutan con particulares procedimientos sus encajes. Ragusa (Rhausium) de fundación griega, al pié del monte Sergio; elabora en todo su territorio, conforme ya se ha manifestado, infinidad de encajes y puntos imitados de otros países y, especialmente, el punto griego, debiendo considerarse como propio el encaje de hilo, de carácter popular de sencillísimo dibujo, ejecutado con sorprendente ingenuidad.

Tuvimos ocasión de admirar una muestra de encaje procedente de Sebénico, ciudad que en 991 era una república que se entregó



(B)

ENCAJE AL BOLILLO

expontáneamente a los venecianos; los cuales tuvieronla en tal consideración, que la respetaron sus privilegios. Maltratada durante la dominación húngara, volvió a entregarse a los venecianos en 1412.

Ejecuta actualmente un encaje que pudiera ser originario del propio país, y consiste en una labor de hilo grueso, al bolillo, la cual, a pesar de su cuerpo, resulta artística en ciertos dibujos. Es muy parecido a las muestras de encaje al bolillo procedente de la Isla de Pago que reproducimos (b, c). Los demás encajes imitánlos a la perfección.

En el grupo de Sebénico, Bua y Solta se ejecutaron encajes al bolillo; en Lessina encajes finos de aloe; y en Lissa, de variada procedencia. Distínguense Stagno-grande y Stagno Piccolo, al N. O. de Ragusa, en los encajes de seda, y otras muchas localidades más. En todas se advierte, generalmente, la paternidad veneciana o griega de dichos trabajos, que ejecutan con perfección y exquisito gusto.

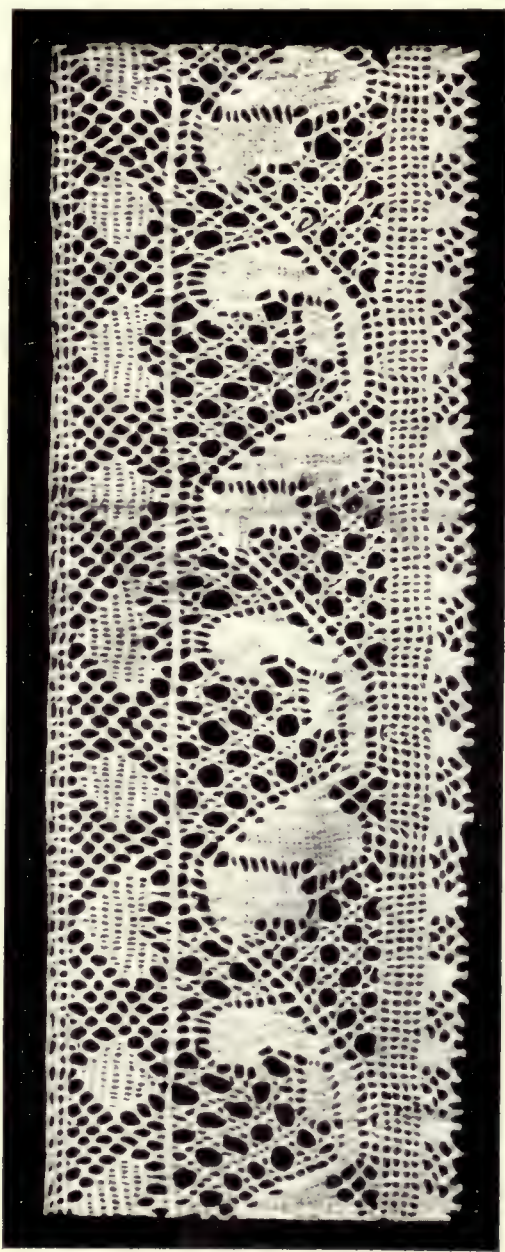
Ya se ha dicho antes, que también se denominaron de punto griego encajes de otras procedencias. Nápoles ejecutó un encaje griego aplicado a cortinajes, colchas y edredones que alternaba con seda carmesí, color de ámbar, de feliz efecto. En Corfú se han recogido

muchos y variados ejemplares, lo propio que en Cefalonia, donde se trafica con ellos en sus mismas embarcaciones. En las Islas Jónicas se ejerce comercio bastante con el encaje

griego, y en las del Archipiélago se fabrican encajes de hilo de aloe y de seda negra que imita a los de Malta; y, finalmente, en Atenas, y en otros parajes de la propia Grecia, se hace un finísimo encaje de seda blanca, empleado en las ceremonias religiosas.

El punto griego ha sido muy estimado de los coleccionistas y se ha pagado a grandes precios, sobre todo los hallados en sepulturas. Actualmente han sido tantas las mistificaciones, y por ende los engaños sufridos, que los comerciantes indígenas apenas encuentran quienes les adquieran ejemplares. Los verdaderos encajes griegos están ennegrecidos por el transcurso del tiempo que permanecieron encerrados en las tumbas y por la consiguiente humedad sufrida. Para dar apariencia de autenticidad y antigüedad a los ejemplares de moderna fabricación, los indígenas los tintan de café y otras

substancias, a fin de que semejen ser de los exhumados en las tumbas. Es un medio como otro cualquiera de engañar a muchos, por lo que hay que estar sobre aviso.



(c)

ENCAJE AL BOLILLO

FRANCIA. — PUNTOS DE FRANCIA. — ALENZÓN. — ARGENTÁN. — Al pretender bosquejar el proceso de la industria encajera de Francia, es indispensable recurrir a su historia, iconografía, indumentaria y accesorios de la misma, y respecto a estos últimos, no despreciar el más insignificante, pues muchas veces un simple pormenor, conduce al esclarecimiento, o ratificación de procedimientos industriales y de procedencias ignoradas o puestas en interdicto.

En todas las naciones el arte de la encajería y los trabajos a la aguja se ha confundido desde los tiempos más antiguos.

Respecto a Francia, desde la época de Carlomagno (años 768-814 hasta el siglo xvi), en el cual la influencia italiana introdujo la moda del punto cortado y encaje aplicado al traje y paramentos litúrgicos y de uso doméstico, pocos datos históricos cabe señalar. Mme. Bury Palliser, en su notable *Histoire de la Dentelle*, al tratar de los trabajos de aguja en Francia, hace referencia a una crónica que atribuye a la madre de Carlomagno, Berta, gran habilidad en dicha labor. En el siglo x, Lotario de Francia donó unos evangelios a la Iglesia de San Martín de Tours, desplomada en 1797, de la que eran abades los Reyes de Francia. En la portada de esos evangelios se ve representado el donante con corona, de cuyos lados penden dos adornos de encaje.

En el siglo xi usan las damas tocados con velos y redecillas de oro, y guarnecen las cofias con randas, adorno que dura hasta el siglo xiii en las tocas cerradas y velos, en cuya

época las pieles ocupan lugar preferente en el traje femenino. En un bajo relieve, del Museo de Cluny, del siglo xii, se ve representada una reina de Francia con un velo de borde dentellado, que parece iniciar el procedimiento de un encaje. El adorno del cuello tiene un dibujo de festón y follajes, parecidos a los característicos del punto cortado. Durante el primer tercio del siglo xiv, en las redecillas, cerquillos de argentería y el *mollequin* pequeño velo flotante en las solteras y casadas, y en las tocas monjiles de las viudas, se prescindió de los adornos a la aguja, y entra Francia en un período de despilfarro, por el excesivo gasto de oro, joyería y pieles aplicado a la indumentaria femenina principalmente. A últimos del siglo xiv aparecen los tocados de tripa de red de malla, que

constituía un tocado ligero y abultado en figura de corona, mitra, toldillo, etc., cuya nota exagerada fué el distintivo de Isabel de Baviera, esposa de Carlos VI. En el siglo xv adquirieron carta de naturaleza los encajes aplicados en las calzas, donde se confundían con lazos y franjas.

Entramos ya en el siglo xvi, en el cual las modas italianas penetran en Francia apareciendo los puntos cortados y el encaje que constituyen, desde esta fecha en adelante, un elemento indumentario de

gran aplicación, extendiéndose en el terreno civil y religioso, como tendremos ocasión de ver en el curso de este trabajo. Catalina de Médicis introdujo los puntos cortados y el encaje. Durante el dominio de los Valois se da con los encajes de oro plata e hilo.



(D)

ENCAJE «MACRAME»



(E) PAÑUELO DE PUNTO DE ALENZÓN. SIGLO XIX. PROPIEDAD DE ENRIQUETA PICH. BARCELONA

En esta época aparece la gorguera o lechuguilla, *fraise*, la cual consistía en una especie de adorno del cuello formado de lienzo plegado y alechugado, sobre armazón de hilo de alambre profusamente guarnecido de punto cortado y randal de dibujo simétrico, característico del período a que nos referimos. Parece que Enrique II la usaba constantemente para ocultar una cicatriz, moda que prevaleció en los reinados siguientes. En un retrato, de autor anónimo, de Enrique III, lleva este una gran gorguera, enteramente circular, pañuelo de punto cor-

tado en la mano izquierda y puños vueltos de igual adorno. Se dá como cierto que este monarca consideraba como una de sus personales ocupaciones cuidar de sus gorgueras, conservando en el mejor estado posible sus plegados y encajes.

Llegaron las gorgueras a tener dimensiones tales, que fueron temas de burla en la Corte, en términos que se refiere que Margarita de Valois, primera mujer de Enrique IV, se vió obligada a proporcionarse un día una cuchara de un mango de dos pies, para poder llevar a la boca los manjares.

Algunos autores transcriben unas frases atribuidas al cronista de Enrique III, Pierre de l'Etoile, referentes a dicha ridícula moda, comparando a los que llevaban gorguera a «*le chef de Saint Jean Baptiste dans un plat*», y citan al propio tiempo el hecho de que estando paseando Enrique III por el bosque de St. Germain, se encontró con unos estudiantes adornados con ridículas gorgueras de papel, los que apostrofaron y ridiculizaron al Rey a los gritos de «*A la fraise on connaît le veau*», lo que les valió ser detenidos y encarcelados.

La moda de la gorguera fué reemplazada por una especie de cuello en forma de abanico, algunas veces doble, de tela engomada, siguiéndole una especie de cuello en forma de valo-

na o cuello rebajado o doblado. En figurines de los años 1580-1590 vense cuerpos sumamente descotados con ese cuello en forma de abanico que llegan hasta la nuca y hacia adelante, hasta la entrada del brazo, cerca del

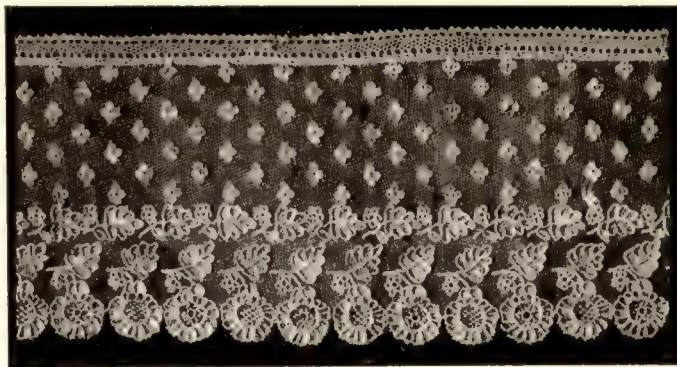
sobaco. Buen ejemplo presenta de esta otra moda, tan exagerada como la gorguera, un retrato famoso de Rubens representando a María de Médicis, esposa de Enrique IV,

madre de Luis XIII, la cual lleva un enorme cuello en forma de abanico y puños también de encaje. Esta Reina no se opuso al escandaloso lujo y magnificencia de Richelieu; pero obligada por las demasías de la nobleza, que le importunaban pidiendo pensiones para sostener aquellos gastos superfluos, publicó en 1613 un Reglamento prohibiendo los encajes y bordados.

A pesar de estas prohibiciones, no cesó el lujo en el vestido, y la sátira se ocupó en las minuciosidades de las referidas disposiciones, que no fueron obedecidas ni por la

misma Reina, quien mandó a buscar encajes de oro y plata y otros géneros prohibidos para la canastilla que remitió a Inglaterra.

Durante los ocho años y meses que duró la Regencia de Ana de Austria, los cortesanos



(F) MUESTRA DE ALENZÓN. SIGLO XVI
MUSEO DE ARTE DECORATIVO Y ARQUEOLÓGICO. BARCELONA



(G) BERTA DE PUNTO DE ALENZÓN. SIGLO XIX
MUSEO DE ARTE DECORATIVO Y ARQUEOLÓGICO. BARCELONA

rivalizaron en el lujo del uso de los encajes y la misma Reina lucía en sus ricos trajes costosas telas y finísimos encajes, como se ve en sus retratos de Versalles que ostenta una berta de magnífico punto, y su mano está aprisionada con doble puño labrado, ricamente, de artísticos recortados. Del año 1644, sacado de un grabado anónimo, figura en *La Costume historique*, de Racinet, un retrato de dicha reina con un vestido adornado de sencillo festón alrededor del escote y con puños vueltos con igual dibujo, lo que le dá magestad. En otro retrato grabado por Corneille Van Dalai (1625-30) la misma soberana viste un cuerpo en forma de saco corto, con cuello vuelto a manera de pequeña valona, rodeando un encaje el cuerpo, las mangas, el cuello y el delantero de la falda. Estos retratos comprueban que la abrumadora y ridícula moda de Francia influía aun en las personas reales; pues los trajes de Ana de Austria, en los primeros años de residencia en la corte fran-

cesa, conservaban la seriedad del traje de su país, tan en consonancia con su dignidad y bella presencia. Sigue el uso profuso de los encajes de punto de Génova en las embocaduras acampadas de las botas, en los puños de panoplia, en los volantes de las calzas, llamados *canons*, en las corbatas, etc., etc., que encontramos representados en los retratos de la época. De 1649, grabado por Isaac, se conserva un retrato de Luis XIV que lleva cuello y puños panopliados y bota acampada guarnecida de doble encaje. En figurines de los años 1675 a 1678 están representados caballeros y militares usando corbatas cortas, y otras hasta la mitad del pecho, con caídas de encaje, y guardadas las manos dentro de un *manchon* o manguito. Esa moda se extendió hasta la gente campesina de los alrededores de París, con la única diferencia de que el encaje de sus tocados, adornos de cuerpos y mangas era más grosero y de menor valor. Se le daba el nombre de *mingnonettes*.



(II) BONETE DE PUNTO DE ALENZÓN
MUSEO DE ARTE DECORATIVO Y ARQUEOLÓGICO, BARCELONA



(I) MUESTRA DE PUNTO DE ALENZÓN
MUSEO DE ARTE DECORATIVO Y ARQUEOLÓGICO, BARCELONA

co, rodeando un encaje el cuerpo, las mangas, el cuello y el delantero de la falda. Estos retratos comprueban que la abrumadora y ridícula moda de Francia influía aun en las personas reales; pues los trajes de Ana de Austria, en los primeros años de residencia en la corte fran-

co, rodeando un *manchon* o manguito. Esa moda se extendió hasta la gente campesina de los alrededores de París, con la única diferencia de que el encaje de sus tocados, adornos de cuerpos y mangas era más grosero y de menor valor. Se le daba el nombre de *mingnonettes*.



(J)

MUESTRA DE PUNTO DE ALENZÓN. MUSEO DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA, BARCELONA

En cuanto al lujo desplegado en las corbatas, recuérdese un grabado de Saint-Jean representando a Luis XIV montado a caballo frente a Cambrai, donde el rey luce una hermosa y larga corbata con cabos de encaje y además faja de igual adorno y suntuosidad.

A propósito de la moda de las corbatas guarnecidas con largos cabos de riquísimos encajes, usada indistintamente por damas y caballeros, se acostumbraba a llevarla anudada con cierto desgaire. Se le dió el nombre de Steinkerque en recuerdo de la batalla que hubo en dicha población belga; batalla en la cual alcanzaron la victoria los franceses mandados por el Mariscal de Luxemburgo, contra el Duque de Orleans que mandaba los aliados. En un momento decisivo del combate los príncipes reales se anudaron con la mayor presteza las corbatas, lo que imitó el resto de su ejército, y precipitándose sobre las fuerzas aliadas, las derrotaron.

Constituyó gran parte del tocado femenino los *fontanges*, que consistían en moños altos con cintas y encajes y sombreros de lo mismo. En las mangas se llevaban vueltas de encaje, — llamados *engageantes*, — de punto de Francia; moda que vuelve periódicamente para mangas cortas, y que en nuestros días se usa empleando sencillos encajes. Como testimonio de esta moda admíranse en Versalles un retrato de la Princesa Palatina, pintado por Rigaud, y el de Sofía de Francia, hija de Luis XV, pintado en 1782 por Drouais. En los ajueres para baño se guarnecían de profuso punto de Francia los lienzos y ropas propias al uso indicado, lo mismo que peinadores, capas, etc., cuyas prendas elegantes representaban importantes sumas, y finalmente se vestían muñecas y ma-

niquíes con la moda que debía seguirse; se cubrían de bellos encajes de punto de Francia, y una vez expuestos en la corte francesa pasaban a Viena, Inglaterra y a Italia, imponiendo el gusto francés en dichas cortes. El uso de las muñecas para divulgar la moda y servir de modelo para la indumentaria femenina, ha de ser costumbre antigua, pues en la Exposición Universal de París de 1900 figuró una notable colección de muñecas de varias épocas vestidas con ricos trajes auténticos, muchos de los cuales, seguramente, habrían prestado en su tiempo el uso indicado.

Los precedentes datos prueban, cumplidamente, que las exageradas y ridículas modas de Francia adoptadas en las épocas referidas y que obligaban a un excesivo uso de encajes de punto de Francia, motivaron la extraordinaria introducción de encajes de manufacturas extranjeras, en desmérito de la industria nacional y subsiguiente disminución de ingresos al erario público.

Tal estado de cosas demandaba un enérgico remedio, ya que resultaban, además, inútiles los repetidísimos edictos contra el despilfarrador uso de encajes de procedencia extranjera; que los mismos soberanos que los dictaban eran los primeros en infringir, siguiendo, como era natural, los personajes palatinos la nobleza y demás clases poderosas.

Verdaderamente el remedio no se hizo esperar. Francia contaba con una personalidad de especiales condiciones de gobierno y de prestigios justificados. El gran Colbert ocupaba el elevado cargo de Mayordomo de la Real Casa, en sustitución del malversador Fouquet, depuesto ignominiosamente en 1661. A aquel gran economista y político, que con su exquisito tacto puso freno al

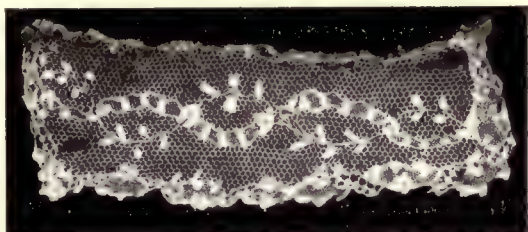
despotismo y ambición de Luis XIV, y fué el impulsor de la marina, industria y comercio y protector de las artes y letras, le sobraron alientos para realzar la industria encajera y devolver paulatinamente a su país las importantes sumas que habían pasado al extranjero y debilitado el tráfico nacional.

Testigo Colbert del incremento que tomaba la introducción de las manufacturas procedentes de Venecia, Génova y Flandes, y de que el consumo de ellas era extraordinario en toda la Francia y, sobre todo, de que el punto de Francia era una imitación casi servil de las antedichas manufacturas, puso en juego todos los medios que estuvieron a su alcance, y recabó el apoyo decidido del monarca y recopiló datos de personalidades que por sus cargos pudieran ayudarle y aconsejarle para el logro de su idea salvadora.

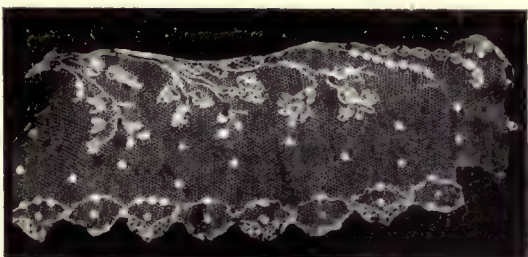
Fueron tan acertadas las primeras medidas tomadas para el mejoramiento del punto de Francia, para la propagación del de Alenzón y Ar-



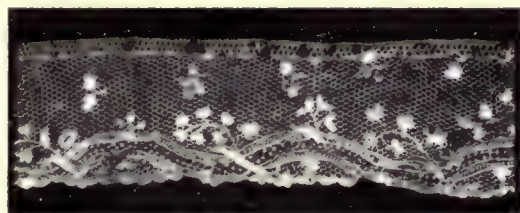
(K) MUESTRA DE PUNTO DE ALENZÓN. FINES DEL S. XVII



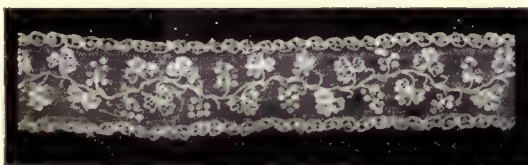
(L) PUÑO DE PUNTO DE ALENZÓN



(LI) MUESTRA DE PUNTO DE ALENZÓN



(M) MUESTRA DE PUNTO DE ALENZÓN



(N) MUESTRA DE PUNTO DE ALENZÓN
MUSEO DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA. BARCELONA

gentán, y para su aplicación a los trajes de corte, que se resintió de ello la industria veneciana, que tuvo que recurrir a los puntos de rosa y rosalina, en sustitución de los puntos vigorosos y de gran relieve que el empuje progresivo de la encajería francesa había alejado de su fabricación y, por lo tanto, del uso corriente.

El modo de burlar el edicto de 1626, el cual impedía la importación en Francia del punto y encaje italiano, aguzó el ingenio para introducir fraudulentamente dichas mercancías venecianas, y suscitó la idea de imitarlos. Esto hizo comprender a Colbert que lo que no lograban edictos, podría alcanzarse perfeccionando el punto de Francia e introduciendo una industria nueva que supliera en delicadeza a las demás, aplicando los nuevos encajes a paramento y prendas, problema que resolvió satisfactoriamente. Colbert consultó a Monseñor de Bouzy, Arzobispo de Beziers, embajador en Venecia, quien le informó de los conventos y familias que practica-



(o)

MUESTRA DE PUNTO DE ALENZÓN. FINES DEL SIGLO XVII

ban con aprovechamiento el encaje y, además, le indicó algunas operarias que reunían suficiencia para la enseñanza de la industria encajera.

Animado por el favor decidido del Rey, inquirió las localidades donde las obreras ejecutaban con más perfeccionamiento el punto cortado, el hilo tirado, la malla o randa, etc., estimando que las que tales condiciones tuvieran estarían convenientemente preparadas para dar el realce y extensión deseada al delicado y artístico procedimiento de la encajería.

Las localidades preferidas fueron: Alenzón, Sedán, Aurillac, Reims, Arras, Loudun, Le Auesnoy, Chateau Thierry, etc., etc. Se dispuso que las manufacturas procedentes de dichos puntos debían llevar el nombre de punto de Francia; pero ninguno de esos centros de producción encajera superó a Alenzón. En 1650 una mujer de esa población, llamada La Perriere, imitaba admirablemente el punto de Venecia, bajo la denominación de punto francés; no solo había llegado a dominarlo, sino que lo perfeccionó, aligerándolo de las formas acentuadas y túpidas de Italia, y adoptando variedad de detalles de suma delicadeza, y ejecutados con recomendable ingenuidad. Produjóle ello pingües resultados, siéndole imposible atender a las repetidas demandas.

Tomó un número considerable de discípulas, a las cuales enseñaba el punto a que ella dió el nombre de *Vitela de Alenzón*, a causa del empleo de los pergaminos fabricados de la piel del ternero, como se ha explicado al tratar del punto de Venecia. Extendiéndose poco a poco la fabricación a los alrede-

dores de Alenzón, también con resultados satisfactorios, ocupándose en este trabajo viejos y niños desde siete años. Se tiene noticia de que en 1665 (entre Alenzón y sus alrededores) hacían encaje más de ocho mil personas.

En Agosto de 1665 se concedió un privilegio exclusivo, para durante diez años, a una compañía importante constituida por acciones, a la cual auxilió el estado con una subvención de 36,000 libras para ayudar a los gastos de organización y creación de modelos nuevos. La compañía estaba obligada a instalar en París su despacho general y los almacenes, y el establecimiento de fábricas en las más importantes poblaciones citadas; con la ineludible obligación de que los productos obtenidos debían llevar el nombre de punto de Francia; condición que, de cumplirse, debía necesariamente suponerse fácil, mientras la palabra *punto* fuera adoptada para toda suerte de trabajos ejecutados a la aguja.

El establecimiento de dicha sociedad, constituida por Ployssers, Talón, etc., proyectada y aconsejada por Colbert, fué mal acogida por los fabricantes y comerciantes encajeros de Alenzón y regiones vecinas, los cuales vieron lesionados sus intereses y atentada su libertad comercial, en términos que fué peligrosa la agitación y clamoreo de los habitantes de Alenzón. Se tuvo que obligar al Director de aquella empresa a que mientras se buscaban encajeras capaces de hacer los nuevos encajes, se autorizase a las subsistentes para ejecutar el antiguo *Velin*, con sujeción a un reglamento que sería impuesto. Comenzó Alenzón sus trabajos; aunque no cesaron del todo las revueltas y la resistencia a la definitiva marcha del establecimiento.



(P)

PUNTO DE ARGENTÁN. SIGLO XVIII

Catalina de Marcq fué la Directora general de los establecimientos manufactureros de punto de Francia. Las señoras Raffy y Fillesac estuvieron encargadas de la fabricación del punto de Alenzón, bajo la administración de Jacques Provost.

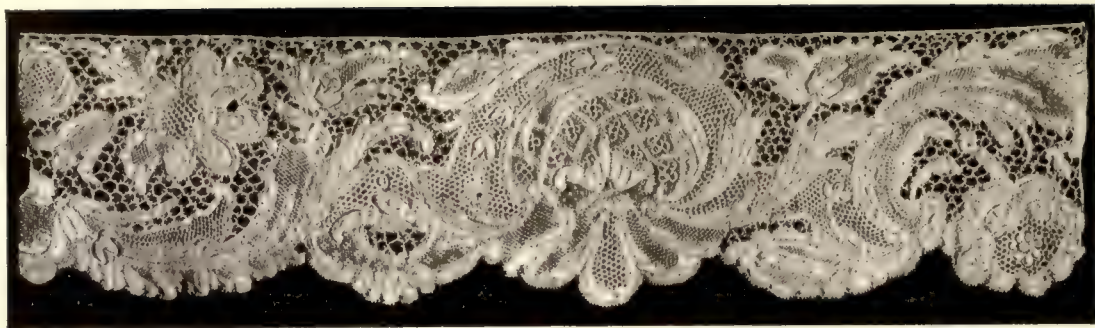
Otro centro de esta manufactura se estableció en el castillo de Lonray, propiedad de la familia Colbert, bajo la dirección de Mme. Gilbert; más suscitáronse dificultades imprevistas en los primeros meses, como no podía menos de suceder, al introducir una nueva industria en una localidad que jamás había fabricado encajes a la aguja.

Mme. Gilbert, apesar de la ayuda de las encajeras italianas y de Flandes, no pudo obtener que las obreras de Alenzón aprendiesen el rápido y verdadero manejo de la aguja, o sea el procedimiento especial del punto de Venecia, no solo por su impericia, sino porque no acogieron con agrado a las maestras, que costó grandes trabajos hacerlas aceptar. En atención a las dificultades que se han indicado y de los ensayos infructuosos practicados, se adoptó un procedimiento diferente, que produjo excelentes resultados; se seccionó el trabajo en varias operaciones, dando una especial a cada obrera, resultando de este sistema un encaje nuevo superior a todos los otros, y fué el punto de Alenzón (E, F, G, H, I, J, K, L, LL, M, N, O,) de factura esmeradísima y elegante, el cual, sin duda, caracteriza el periodo más floreciente de los encajes a la aguja, determinándolo en absoluto su fondo finísimo de forma exagonal, sembrado de hojas ovaladas y florecillas de un delicado contorno. Las operaciones en que dividió el traba-

jo del punto de Alenzón, que permite cambiar de número de operarias, según la sencillez o complicación del trabajo y procedimientos que integren el mismo, pueden reducirse a las siguientes: En primer lugar, el dibujo que ha de ejecutarse impreso en papel se fija sobre pergamino, que se coloca sobre un acericó; una operaria vá clavando alfileres siguiendo con cuidado todos los contornos del dibujo; se quitan los alfileres y en el pergamino queda trasportado el dibujo en cuestión constituido por los agujeros que han producido los alfileres, y que lo reproducen con la mayor fidelidad. — La misma u otra operaria sigue con hilo en una tela las líneas que constituyen los agujeros, y entonces ya se ejecuta el fondo del encaje y las mallas exagonales.

Una tercera operaria puede dedicarse a construir la red fina.

Seguidamente se empiezan a rellenar los huecos dejados por la primera operaria, con punto de gasa ordinaria las partes tupidas, y con gasa más sutil los transparentes. Sigue la operación de dar relieve a las partes más pronunciadas con tejido más tupido, rellenando los últimos huecos con calados de diferentes procedimientos, que toman diversos nombres. Estas operaciones puede hacerlas, indistintamente, la misma operaria; si bien no acostumbra a hacerse así. A la bordadora le están reservados, como es consiguiente, los relieves del dibujo y algunas veces se rodean los contornos por medio de una crín imperceptible, bordada a punto de festón, que le dá fuerza y consistencia. Hechas las precedentes operaciones resta numerar los pedazos y cor-



(Q)

PUNTO DE ARGENTÁN, REPRODUCIDO DE UNA MUESTRA ANTIGUA

tar los hilos que tienen adheridos el pergamino y el encaje, y unir los diferentes pedazos en que se ha efectuado el trabajo. Refiriéndose a determinados encajes, algunos autores señalan el número de doce operarias y hasta de dieciocho empleadas en su confección; pero es muy convencional este detalle, pues muchas veces depende de la habilidad, presteza y demás condiciones de la encajera y de la complicación del encaje que se ejecuta y del tiempo señalado para la realización.

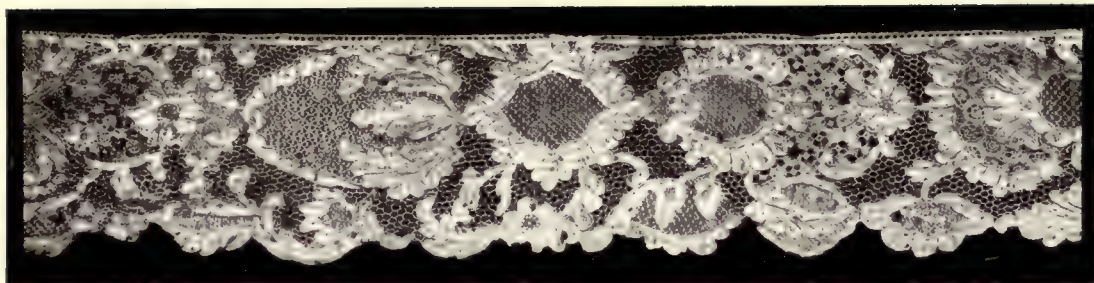
Según queda indicado, para dar más firmeza y finura al propio tiempo a los contornos se adoptó festonearlos sobre un pelo de crin, introducida en el punto de Alenzón que le dió una pulcritud superior a todos los otros encajes; si bien, en honor a la verdad, esta mejora ya venía preparada por la marcha progresiva del punto de Francia que llegó a suplantar el punto de Venecia, merced en gran parte a Luis XIV, por el decidido apoyo que prestó al establecimiento de las manufacturas reales de encajes y por haber adoptado el Soberano el uso único, en la Corte, del punto de Francia; prescripción que se extendió a las Cortes extranjeras, lo que hizo la fortuna de la referida sociedad y la estimación mundial de la encajería francesa.

Era tan grande el entusiasmo del monarca, que algunos autores refieren el hecho de que en 1679 dió una fiesta en los deliciosos jardines de Marly-Le Roy (cerca de Versalles) a un reducido número de invitados, en la cual las damas presentes encontraron en su tocador una guarnición de hermoso punto de Francia, ofrecido por su galante soberano.

Difícil resulta precisar la época en que el nuevo procedimiento adquirió las condiciones características de una manufactura genuinamente francesa; sin embargo, no cabe duda alguna de que el estilo veneciano perduró hasta últimos del siglo XVII, y lo confirma, según algunos, un notable retrato de Colbert existente en el Museo de Versalles, retrato donde ostenta una riquísima corbata de punto de Venecia. Con todo no sorprendería se confundieran ejemplares fabricados en Alenzón en su primera época, con otros venecianos y algunos atribuidos a estos últimos que fueron procedentes de Alenzón.

Según manifiestan competentes autores, la fórmula veneciana fué hácia el final del siglo XVII sustituida por la especial de la malla exagonal con ausencia de picado, que distingue el punto de Alenzón. Puede, además, asegurarse que en la época precitada, — en atención a que en 1677 aun se ejecutaba mucho punto de Francia sin fondo y picados, en forma de campana para adornar pañuelos, — se añadían pequeñas flores encima de otras grandes, llamadas flores volantes prendidas nada más que del centro muy semejantes al punto de rosa y rosalina esplicados ya al ocuparnos en la encajería italiana. Fué innovación hecha por Venecia en tal rama artística.

Sigamos la marcha evolutiva del punto de Alenzón. Después de la muerte de Luis XIV, en los primeros años de la Regencia de Felipe de Orleans, el lujo fué menos serio y suntuoso, aunque paulatinamente aumentó, sosteniéndose la importancia de los encajes del país, preferidos por el mundo elegante.



(R) PUNTO DE ARGENTÁN. SIGLO XVII. MUSEO DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA. BARCELONA

La moda de los puños exagerados, tan en boga en el indumento masculino, contribuyeron a la estimación de los encajes de Alenzón y Argentán, elegidos también para actos funerarios, y se supuso aplicado al luto de la Corte, por más que no fué nunca impuesto por disposición real — ni por la moda.

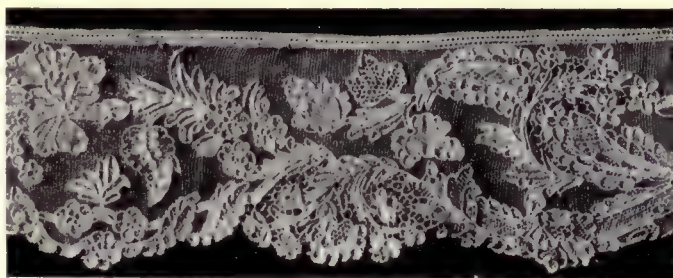
También se creyó inventada por los bribones, fulleros, escamoteadores de cartas, durante el juego. El caso fué que esta moda dió motivo a que siguiera el uso y consumo de los encajes del país y, por ende, el continuo trabajo en los centros manufactureros.

Amante el pueblo francés de cuanto tiende a acrecentar su comercio y a la imposición mundial de la moda, conservó el uso de los encajes nacionales, dándoles preferencia sobre las alhajas; según lo comprueba una referencia de un autor desconocido, citado por Dulaure, transcrita en la notable obra de Madame Bury Palliser. Dice «que las cintas, espejos y encajes son tres cosas sin las cuales los franceses no pueden vivir», y en honor a la memoria de Colbert se puede añadir que viven gracias a las patrióticas virtudes de éste. En el antiguo palacio fortificado de Alenzón les facilitó Colbert un elemento de riqueza y un accesorio digno de la más suntuosa indumentaria y de aplicación

a los usos domésticos, civiles y religiosos. En las cercanías del Castillo de Tourlaville (Cherburgo) fundó en 1670 una manufactura de espejos azogados, destinada a imitar los venecianos, que a últimos del siglo XVIII aun subsistía. En 1665 concedió un privilegio, por durante veinte años, a obreros venecianos para fundar una manufactura de espejos, lo que fué el origen del establecimiento de San Gobain, en el bosque de Coucy.

¡Ojalá que nuestra industria encajera encontrara un Colbert que le restableciera su perdida importancia!

Fueron aplicándose los más costosos encajes en paramentos de cama y en tocadores y en libreas de la servidumbre y en canastillas de recién nacidos, y el uso de las telas y lienzos enriquecidos de encaje suponía cantidades fabulosas que ingresaban en Francia, si bien empezaban a apoderarse del comercio el punto de Inglaterra y el de Malinas. Alcomenzar el siglo XVIII, hacia 1717, el procedimiento del punto de Francia cedió su lugar al ligero y suave fondo de mallas exago-



(S) PUNTO DE ARGENTÁN, REPRODUCIDO DE UNA MUESTRA ANTIGUA MUSEO DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA. BARCELONA

nales que distinguiera el carácter principal del punto de Alenzón. Desde este instante, su aspecto y elementos decorativos no fueron expresión de formas convencionales, sino la reproducción y combinación de la flora mo-

derna; característica peculiar del reinado de Luis XIV, en que evolucionó la decoración hácia las bellísimas composiciones de Berain y Le Brun, a quienes principalmente se debe el marcado relieve francés que se imprimió a la fabricación de los encajes de Alenzón.

En el reinado de Luis XVI la moda de los encajes ligeros que se llevaban fruncidos o arrugados en los volantes y las guarniciones superpuestas, fué en perjuicio de la bondad del punto de Alenzón.

En los dibujos empezó a dominar el fondo; la composición fué reducida la mayor parte de las veces a sembrado de troncos y flores de aspecto monótono y poco artístico, iniciándose la decadencia que más tarde se acentuó. María Antonieta adoptó las muselinas y demás telas de lino finas adornadas de ligeros encajes, y al tejido trasparente de la India aplicó los antes ricos puntos del país. Lo más rico que se usaba, en vez del punto de Alenzón, era la blonda de fondo de Alenzón sembrado de pequeñas moscas o bien de granos de café. La Iglesia conservó el uso de los encajes suntuosos nacionales. Con todo, en ocasiones, usaba puntos de Inglaterra y de otras procedencias.

Fueron también característicos de esta época las guirnardas y los festones guarnecidos de fondo de gasa y malla fina realizada de varios hilos, lo propio que alternar pequeños motivos de flores, atributos de la música y campestres con una guarnición de punto recortado. Pronto el presentimiento de aciagos acontecimientos ahogó el ya declinante lujo, y recibieron las manufacturas francesas un

golpe mortal de funestas consecuencias. La revolución trajo consigo una interrupción completa de las manufacturas de Alenzón y durante cincuenta años no se fabricaron más encajes, perdiéndose la tradición de algunos de ellos. Durante la época del Directorio parece despertar el lujo; mas el temor retiene aún algunos años la aparición de los bellos encajes, guardados secretamente en escondidos lugares. Al reaparecer parecen sudarios sagrados destinados a recordar la grandeza de una perdida industria que tanto renombre alcanzó.

Durante el primer Imperio el encaje fué aplicado en gran profusión; pero los encajes nacionales luchan con la introducción y uso del punto de Inglaterra y el de Bruselas. Duró poco, no obstante, la boga de los encajes; pues si bien Napoleón I visitó en 1811 a Alenzón, a fin de favorecer a aquella industria, e impuso, como su antecesor Luis XIV, la moda en su Corte y en todas las grandes recepciones, del encaje de Alenzón, las guerras y acontecimientos políticos que sucedieron, perjudicaron el comercio de los objetos de lujo, y por consiguiente fué funesto para la fabricación del encaje. Más tarde, sosegada la Francia, mitigadas las pasiones políticas, comienza a reaccionar esa industria, y ya en 1834 vuelven las fábricas activamente a funcionar, y por fin Alenzón vé renacer su prosperidad y recuperar su antigua pujanza.

Actualmente Francia atiende a la enseñanza del encaje, especialmente el ejecutado a la aguja, y ha creado escuelas de niñas y talleres para su perfeccionamiento, contando con una notable escuela en Alenzón.



(T)

MUESTRA DE PUNTO DE ARGENTÁN. SIGLO XVIII. MUSEO DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA. BARCELONA



(u)

PUNTO DE ARGENTÁN. MUSEO DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA. BARCELONA

Este encaje es y será siempre uno de los más bellos y suntuosos encajes y el más favorecido de las altas clases sociales.

El punto de Alenzón se ha confundido con los puntos de gasa flamencos, a causa de la semejanza de aspecto de su fondo, y de los relieves que acentúan sus dibujos. Respecto de su fabricación, es casi análoga en ellos: El hilo que se emplea en el punto de Alenzón es, generalmente, más recio que el que se emplea para la ejecución de los puntos de gasa, y las mallas están a punto de festón, lo que le dá mayor solidez. Los relieves son más marcados, adquiriendo por esta circunstancia el punto de Alenzón cierta rigidez que no tienen los puntos de gasa. (P, Q, R, S, T, U.)

El punto de Argentán no es un punto nuevo en rigor, es, simplemente, una variedad del punto de Alenzón de fabricación menos complicada. Se parece a este último por la forma exagonal del fondo y el festoneado que rodea a las flores, de limpia ejecución; pero se distingue, al mismo tiempo, en que esas flores están más esplayadas, acusan una forma alargada y son de más acentuado relieve. Los puntos del encaje de Argentán son, también, más grandes y trazados con mayor libertad y se aproxima al punto de Venecia, aplicando como este el picado en los trenzados que enlazan los dibujos.

Acerca de la época de fundación de dicha manufactura, ningún dato preciso se tiene; pero tanto esta, como el punto de Alenzón, datan de mucho tiempo, pudiendo casi asegurarse que los productos de Argentán se

inspiraron en los productos de Lonrai. La evolución de este punto presenta contingencias análogas al punto de Alenzón, puesto que desenvolvió su industria en iguales épocas y estuvo sujeto a iguales influencias. A principios del siglo XVIII declinó su importancia y gracias a un activo comerciante de París, Mattheiu Guyard, recuperó su antiguo prestigio. Alcanzó del Consejo Real la debida autorización para restablecer en Argentán su industria logrando el reconocimiento de los derechos de los anteriores industriales, empleando en su fábrica a seiscientos obreros. Fundó varias fábricas en los alrededores de París que producían encajes de hilo blanco y de seda negra muy estimados, distinguiéndose notablemente en la imitación de los encajes de Inglaterra y de Malinas, en las cuales ejecutaba verdaderas maravillas que han puesto en aprieto a entendidos especialistas al pretender estudiar y clasificar ejemplares de dicha procedencia.

La actividad del nuevo fabricante y el mejoramiento de la manufactura mereció el apoyo de Luis XIV, quien concedió la exención del alojamiento militar y el uso de las armas reales en los edificios que estaban destinados a la fabricación. El primer extremo de este privilegio raras veces se concedía. Otorgó, al propio tiempo, una distinción especial a Montulay, notable dibujante y grabador de la fábrica, eximiéndole del pago de impuestos, salvo el de capitación, gracias consignadas en Real Decreto de 24 Julio de 1708.

CARLOS DE BOFARULL.



MANUEL BENEDITO

TIPO SEGOVIANO

EXPOSICION DE PINTURA ESPAÑOLA

SE ha celebrado en Barcelona, entre varias más, una exposición organizada por el señor D. Justo Bou; exposición de pintura española en la que figuraban diversidad de autores y tendencias. Con los cuadros no vendidos aquí, trata dicho señor de realizar exposiciones en otros países, de lo que pueden salir beneficiados nuestros artistas.

No deja de ofrecer algún interés ver, junto a obras de producción reciente, aquellas que nacieron mucho antes, con arreglo a un espíritu distinto del que, en globo, regula la labor del día. Por esto despertó cierta curiosidad encontrarse, hace poco, con una manifestación en la cual ocurría lo antedicho. Junto a nombres ya aureolados hace años, dábase con algunos que están actualmente respondiendo a un concepto de la pintura castellana que tiende a buscar un punto de

apoyo en la tradición, en aquellos viejos maestros que impusieron a nuestra pintura un sello inconfundible.

Después de haber pasado una época de larga desorientación, fué recobrando ese arte lo que en pasados tiempos constituyó lo sustantivo de ella en las antiguas escuelas españolas.

Pero no se trata ahora de esto, sino de acompañar con unas líneas unas cuantas pinturas que reproducimos, de las que formaban parte de la exposición a que nos hemos referido. Junto a una obra de D. Antonio Muñoz Degrain, *Cacería en el Pardo*, que corresponde a la primera época del artista y en la cual tela, de sólida construcción, échase de ver el influjo que en aquel entonces ejercía D. Carlos Haes, pudo contemplarse una modernísima del pintor vallisoletano

D. Anselmo Miguel Nieto, *La danzarina Tórtola Valencia*, donde esta famosa danzatríz aparece en una actitud en ella familiar. Y con ambas pinturas, la de D. Eugenio Hermoso, *Rosa*, ejecutado con la sinceridad y el respeto al natural que caracteriza la producción de ese autor.

Contrastando con esos cuadros ofreciase a la mirada el estudio de *Cabeza de niño*, del pintor valenciano D. Ignacio Pinazo, el maestro de tantos y tantos artistas de aquella región, que en ese lienzo revelaba, una vez más, el vigor de su labor pictórica. En otro aspecto *¡Indecisión!*, de don Francisco Pradilla, de quién sólo de vez en cuando es posible ver obras, venía a recordarnos los ruidosos triunfos del artista con las composiciones de carácter histórico tan en boga hace unos lustros. La impresión de color, *Tipo segoviano*, de D. Manuel Bedito, a quién en estas mismas páginas y en varias ocasiones le han sido reproducidas pinturas, formaba parte, asimismo, de

ese nutrido conjunto de lienzos y de otras de autores de diversas regiones españolas.

Queda manifestado el propósito de quién reunió esas telas de trasladarlas a otras naciones. Verdaderamente ahora es un mo-

mento propicio, sobre todo en el mercado americano, para nuestros artistas, ya que a éstos cabe laborar sin inquietudes y atareados andan no pocos países en la contienda actual, tan quebrantadora para las artes, para que a éstas se puedan consagrar con aquel sosiego que reclaman, con aquella serenidad que les es necesaria.

Ese momento favorable, por circunstancias tan dolorosas, debe ser aprovechado, ya que reclamarán los artistas españoles su atención sobre ellos con más ahinco; pues les es dable concurrir con un contingente de obras

que demuestre el estado del arte pictórico español, al presente en instantes de apogeo. Es una orientación económica para nuestros pintores especialmente, ya iniciada antes de la guerra y que ahora, con patriotismo por parte de todos, cabe que diera resultados muy positivos. Por lo demás existe en toda América una intensa corriente de simpatía hacia cuanto procede de España, como para desquitarla de pasadas amarguras



FRANCISCO PRADILLA

INDECISIÓN

ras; y esa corriente, si a todos interesa mantenerla, quizás sean los artistas quienes con más espiritualidad pueden hacer que se mantenga viva y cada vez más intensa. Es, pues, una misión interesante la que pueden realizar.

ECOS ARTISTICOS

SALVADOR SANPERE Y MIQUEL. — En el mes de septiembre falleció en Barcelona ese ilustre publicista, colaborador de *MUSEVM* y uno de los investigadores de la Pintura catalana medioeval, para esclarecer la historia de la cual no perdonó viajes ni rebuscas penosas en los archivos. Resultado de ello fueron su libro *Los Cuatrocentistas catalanes* y su obra en publicación *La Pintura Medioeval catalana*. Su labor en estos órdenes de investigación fué muy fecunda y provechosa.

Había dado el señor Sanpere y Miquel multitud de conferencias en el Ateneo de Madrid y en el de Barcelona. En esta ciudad dedicó, pocos meses antes de morir, unas a Hermen Anglada Camarasa. Con la muerte del señor Sanpere queda un hueco difícil de llenar. Su labor expuesta a la rectificación consiguiente en algunos particulares, a medida que vaya haciéndose luz en el campo donde él fué preparando valiosos materiales, merece un gran respeto y es señal de los entusiasmos y del estudio del finado.

HALLAZGO ARQUEOLÓGICO. — En Trecuanda, provincia de Siena, ha sido descubierta una tumba etrusca, consistente en una cámara rectangular escavada en la roca y rodeada de bancos para colocar las urnas conteniendo las respectivas cenizas del finado. Fueron cinco las urnas halladas, todas del tipo arquitectónico, con cubierta a dos vertientes y frontón, por lo tanto, en los lados. Cada una lleva incisa en la tapa una inscripción etrusca, en la que es dable leer, repetido, el nombre gentilicio *Petrus*.

No parece improbable que esta rama de la familia *Petrus*, establecida en el territorio de Chiusi, guarde alguna relación con la *gens Petronia*, de Roma.

UN CONCURSO DE RETRATOS. — La Junta de Iconografía nacional ha anunciado un concurso interesante. Trátase de premiar la mejor colección de retratos que se presente, de caudillos, tratadistas militares, historiadores de empresas bélicas y poetas insignes que las hayan cantado, todos españoles y del siglo *xvi*, comprendiendo no solo los nacidos en ese siglo, sino quienes florecieron en él. Consideráranse incluidos los personajes de reconocida notoriedad que, sin haber nacido en España, comba-

tieron a su servicio o escribieron su Historia. El premio consistirá en dos mil pesetas, pudiéndose adjudicar un *accèsit* de quinientas pesetas. Los originales habrán de mandarse al secretario de la Junta de Iconografía nacional (Museo Arqueológico, Madrid) hasta el 31 de octubre de 1916. Se previene que las cédulas estarán dispuestas por orden cronológico y habrán de contener la indicación del sitio donde se halla el retrato; pormenor este que no debe echarse en olvido, por ser de importancia tal, que el buen juicio lo comprenderá enseguida.



ANSELMO MIGUEL NIETO

LA DANZARINA TÓRTOLA VALENCIA

Esta suerte de inventario iconográfico es de interés histórico. Serán preferidos aquellos trabajos ilustrados con fotografías, en pruebas sin pegar.

INSCRIPCIONES PÚNICAS. — El P. Chabot ha señalado la importancia que revisten las de la colec-



CABEZA DE NIÑO, POR IGNACIO PINAZO

ción Marchant, que posee el museo del Louvre, dando a conocer el más curioso de esos textos y poniendo de relieve el interés excepcional que ofrecen las representaciones figuradas en dos otras estelas, en las cuales se ven cartagineses en adoración ante un altar.

—
SEPULTURAS CRISTIANAS. — El P. Delattre ha descubierto en Cartago varios enterramientos cristianos muy interesantes, especialmente un sarcófago, de mármol, conteniendo el cuerpo de una mujer cubierta

de joyas de oro: hebillas de gran tamaño guarnecidas de diamantes, un collar cuajado de esmeraldas y rubíes, pendientes de oro macizo, fíbulas, anillos y adornos de variadas formas aplicadas y cosidas en las telas.

Tiene de particular ese hallazgo que las joyas estaban colocadas en orden, tal cual las llevaba la difunta.

—
UNA CONVOCATORIA. — La Sociedad Real de Nápoles ha señalado, para el concurso del año de 1916, el siguiente asunto: *Raccogliere e commentare la notizia, che il cronista bizantino Giovanni Malala ci tramanda intorno ad alcuni edifici e ad antiche opere d'arte.*

Los trabajos habrán de ser escritos en italiano o latín. El plazo señalado para su admisión terminará el día 31 de marzo del próximo año de 1917.

—
HALLAZGO ARQUEOLÓGICO. — En Puzol (Valencia), al roturar parte de una finca, para hacer plan-

taciones, los labradores han encontrado monedas romanas y restos de personas y animales.

Socavaron más el suelo y entonces encontraron unas grandes ánforas que servían de enterramiento, losetas de mármol, columnas, asimismo de mármol algunas, y capiteles. Luego dieron con un corredor, de muros ennegrecidos. Fueron hallados, además, una a modo de piscina de mármol y una plancha de plomo algo ovalada, que tiene en el centro un tubo del mismo metal. Estos descubrimientos han despertado la curiosidad de la gente de Puzol.



EUGENIO HERMOSO

ROSA

—
ULPIANO F. CHECA. — En Dax (Francia), a los cincuenta y cinco años de edad, ha fallecido este insigne artista, que había nacido cerca de Madrid, en Colmenar de Oreja, donde, por su expresa voluntad, descansarán sus restos.

Ese pintor, que gozó de gran renombre, procedía de una familia humildísima, habiendo comenzado por ejercer el oficio de cantero en su pueblo natal. Vistas las condiciones que demostraba para el cultivo del arte que luego ejerció, hubo quien le facilitó medios para que se trasladara en Madrid, a estudiar en la Escuela especial de Pintura, Escultura

y Grabado, siendo sus maestros Ferrant y Domínguez. Años después era pensionado a Roma. Trasladado más tarde a París, logró abrirse allí paso y su estudio recibió la visita de reyes y próceres. Entre otros lienzos suyos recordamos: *Invasión de los bárbaros, Carrera de carros en el*

hipódromo romano, Un balcón andaluz y La zanja de Waterloo. Tienen obras suyas los principales museos de Londres, París, Nueva York y Buenos Aires.

—
UN DONATIVO ESPLÉNDIDO. — Lo constituye el hecho a la Dirección general de Bellas Artes, de Italia, por el príncipe Fabricio Ruffo de Bagnara. Integran el donativo objetos de arte decorativo e

abrió un concurso para elegir los mejores trabajos que se presentaran para ilustrar y editar la novela de Cervántes *Rinconete y Cortadillo*. Han sido premiados dos dibujos a la pluma de D. Angel Díaz Huertas y una plana en color de D. Rafael de Penagos.

La edición del libro se otorga a D. Angel Alcoy. Se declara desierto el concurso de la medalla.



ANTONIO
MUÑOZ DEGRAÍN

CACERÍA
EN EL PARDO

histórico o anecdótico y una selecta colección de pinturas, amén de unos diez mil ciento sesenta y seis volúmenes, valorados en cincuenta y cuatro mil liras.

Entre las cuadros figura *Las visperas sicilianas*, de Huyes, el predecesor y maestro de Cremona en Milán. En conjunto se estima que el valor de lo donado asciende a quinientas cincuenta y tres mil ochocientas ochenta liras.

—
NECROLÓGICA. — En New-York ha muerto el escultor T. Waldo Story, nacido en Roma, habiendo abandonado Italia en 1908. Su padre fué el poeta y escultor William Wertmore Story.

—
FALLO DE UN CONCURSO. — La sección de Arte decorativo del Círculo de Bellas Artes, de Madrid,

PINTURAS DE GOZZOLI. — En el Museo metropolitano, de New York han estado expuestas cuatro obras de Benozzo Gozzoli.

—
MUERTE DE UN ARQUEÓLOGO SUIZO. — Ha fallecido, a la edad de 71 años, el arqueólogo Dr. Jacobo Nüesch, quien era profesor de una escuela de Schaffhouse.

Sus investigaciones fueron realizadas con gran método, y dieron gran resultado para el conocimiento de las condiciones geológicas y paleontológicas de la edad del reno.

—
COLECCIÓN PRE-ROMANA. — El Museo Arqueológico, de Madrid, ha sido aumentado en sus colecciones con una pre-romana, adquirida por la cantidad de 15.000 pesetas, a D. Ricardo Moreras.

PARA EL MUSEO DE BRERA. — El gobierno italiano ha adquirido por tres mil trescientas libras, con destino a la Pinacoteca de Brera, el cuadro de Donato Mazzolini, representativo de la *Resurrección de Lázaro*. Había pertenecido a la colección Crespi.

UN CARTEL. — El que reproducimos, original del joven artista señor Rigol, ha sido premiado por el Círculo Artístico de Barcelona, para anunciar el baile que prepara con ocasión del próximo Carnaval. Es un cartel que se distingue por la elegancia que en él domina y por su colorido de suave armonía.

UNA CONFERENCIA. — En el Ateneo de Madrid ha dado una don Vicente Lampérez y Romea, la cual ha versado acerca del siguiente asunto: «Algo sobre geografía de la arquitectura barroca en España».

Manifestó el conferenciante que cabe apreciar cuatro grupos, definidos, entre otros menos caracterizados. Comprenden las Castillas, Andalucía, Levante y Galicia.

Madrid es el centro de uno de ellos y con él Salamanca. El barroco castellano se particulariza por lo grueso y por correrse a todo, lanzándose a los efectos más atrevidos. El transparente de la catedral toledana, obra de Narciso Tomé, es un singular ejemplo de ello. Sevilla y Granada son los focos de importancia correspondientes a Andalucía, donde tal estilo tiene una medida que contrasta con el castellano. El barroco de sello sevillano se propaga a Méjico, lo que se explica por el comercio que aquella ciudad sostenía con las Indias. Esta corriente de la metrópoli únese con elementos autóctonos en Méjico, donde son imitadas las catedrales de Granada y Málaga. El grupo levantino comprende a Cataluña, Valencia y Mur-

cia. En la primera el esgrafiado toma gran desenvolvimiento y un sentido particular, y no es independiente, a juicio del señor Lampérez, de la tradición castellana. De Valencia es fuerza señalar la casa del Marqués de Dos Aguas y los Santos Juanes; de Murcia, la fachada de la catedral, de Jaime Bort. Es Santiago de Compostela el otro centro. De allí hay que mencionar las iglesias de San Francisco y de Santa Clara, de Simón Rodríguez; el retablo de San Martín, y la fachada de la catedral, debida a Casas y Novoa.

Las soluciones de barroquismo se agotaron en las postrimerías del siglo XVIII, que cedió el paso al neo-clasicismo.

ACADEMIA DE LA HISTORIA. — En una de las sesiones ha presentado el académico don José Ramón Mélida un ejemplar de la segunda parte del catálogo del Museo de Reproducciones artísticas de Madrid, que acaba de ser publicado.

PREMIO A UN ARQUEÓLOGO. — Ha sido concedida al eminente arqueólogo francés Emilio Cartail-

lhac, la medalla Prestwich. La Sociedad geológica de Londres, al otorgarla, ha querido así recompensar las múltiples investigaciones hechas por el autor de tanto y tanto trabajo relacionado con la prehistoria.

El nombre del señor Cartailhac es lo suficiente conocido y respetado entre nosotros, para que se juzgue cuan justa es la distinción de que se le acaba de hacer objeto por parte de la mencionada entidad londinense.

Los trabajos que ha realizado vinieron contribuyendo a esclarecer cuanto se relaciona con la prehistoria, la cual le debe no poca luz. La autoridad del señor Cartailhac es mucha en tal particular y universalmente acatada.



A. RIGOL

CARTEL



POBLET

PUERTA REAL

MONASTERIO DE POBLET (1)

EL fundador del Monasterio cisterciense de Poblet fué Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona y de Provenza y príncipe soberano del Reino de Aragón. Hizo, al efecto, donación, al abad Sancho de Fontfroide, junto a Narbona, del *Hortus de Poblet*, en 18 de Enero de 1149. Las leyendas del país suponen la existencia anterior de un anacoreta del mismo nombre local.

Según una donación de los vizcondes de Cardona, datada en 6 de Mayo de 1151, vivían ya los monjes en esta localidad, y bajo el gobierno del abad Esteban recibían la con-

firmación de sus propiedades de Ramón Berenguer IV a 18 de Agosto de 1151. La instalación de la comunidad, en el Monasterio, se celebraba en el convento como hecha el 7 de Septiembre de 1153 bajo el gobierno del abad Guerao.

EMPLAZAMIENTO. — Se encuentra Poblet remontando el curso del Francolí y la Vía general romana que de Tarragona conducía a Lérida. Es el camino seguido por la Reconquista del siglo XII, casi paralelo al actual ferrocarril que pasa por Montblanch, a ocho kilómetros del Monasterio, y por la Espluga, a tres kilómetros.

ORGANIZACIÓN GENERAL. — Poblet es el ejemplo completo de las más grandes instituciones del Císter; el P. Manrique, histo-

(1) Dada la importancia que reviste el texto escrito para el tomito consagrado a Poblet, de la colección *El Arte en España*, por el ilustre arquitecto y Director de la Escuela Superior de Arquitectura, D. Luis Doménech y Montaner, publicamos con gusto un resumen de dicho trabajo.



POBLET

ENTRADA DEL LABAVO DESDE EL CLAUSTRO

riador general de la Orden, decía de él: *Po- puletum... toto orbe Christiano nulli secundum.*

Va unida a la fundación religiosa de Poblet la idea de cultivo ejemplar de una nueva zona del Estado en formación. Las propiedades anejas son granjas, agrícolas y forestales, *grangia*—dirigidas cada una por un monje con la «familia» correspondiente de conversos o legos y mozos de labranza, guardas rurales, etc.: — *la Pena*, de aguas abundantes y delicioso lugar de retiro, y la de *Castellfollit*,

que guardaban y explotaban un dilatado y hermoso bosque. En la parte más baja, las

granjas de Milmanda, de Riudabella y Mediana, rodeadas de viñedos y campos de labranza, huertos y pastos. En todas las ciudades y poblaciones importantes de Cataluña tuvo Poblet casas y propiedades, y derechos, como el de pastoreo en los estados reales, y participación en las explotaciones, des-



POBLET

PLANTA

de las salinas de Cardona a las pesquerías de Ampurias. Cada conquista señala a Poblet



POBLET. CIMBORIO, CRUCERO
Y ALA ANTIGUA DEL CLAUSTRO

una filial: Piedra, en Aragón; Benifassá, en el punto de unión de sus tres reinos o Estados; la Real, en Mallorca; el Priorato de San Vicente, en Valencia; el de Nazaret, en Barcelona; el del Tallat, en la divisoria de Tarragona y Lérida. Tiene señoríos de gran magnate: el castillo y villa de Verdú, por ejemplo; y el de Menargues, que fueron de las casas casi reales de Cervera y de Urgel...

La enumeración de las granjas, derechos y señoríos de Poblet, en los reconocimientos de propiedades hechos por Jaime I, año 1222, y el Papa Honorio III, año 1220, ocuparía páginas enteras. Los abades de Poblet ejercen no sólo jurisdicción sobre sus filiales y señoríos: suelen ser Vicarios generales del Cister en los reinos de Aragón y de Navarra; tienen primer lugar en las Cortes de Cataluña; obtienen repetidamente el cargo de Diputado en la Generalidad, que venía a ser como ministro;

por concepción de Pedro IV, los abades de Poblet o sus delegados monjes desempeñan el alto cargo de Limosnero real en la Corte y acompañan al Rey dentro y fuera de sus Estados, en sus empresas y conquistas, como a Alfonso V en la de Nápoles, y a menudo son sus consejeros y embajadores políticos; el monje archivero del Monasterio tiene, por concepción de Pedro II el Católico, atribución de notario real; el abad y sus monjes estaban relevados de jurar en causas y pleitos, debían ser creídos bajo palabra desde la concesión de Alfonso II. En todos los castillos, villas y

lugares del Monasterio se podía alzar la bandera real, como signo de protección del soberano, por voluntad y mandato expreso de Jaime el Conquistador, año 1222.

DISPOSICIÓN GENERAL. — Poblet reunía en su recinto «todas las cosas necesarias» dependencias y oficios «para que los monjes no hubiesen de salir de él». Era una verdadera población, organismo tan completo como el de los monasterios cabeza de la Orden, el mismo Citeaux o Clairvaux el de San Bernardo.

Viene a formar su construcción tres vastos recintos, con unas puertas sucesivas de comunicación.

Encerraba el primer recinto una calle con habitaciones de labradores, obreros, guardas y conversos, para los trabajos del Monasterio y sus posesiones; y un pozo abundante, abrevaderos y conducciones, todo de piedra.

Al fondo de una alameda se levanta la PUERTA DORADA del segundo recinto. Es obra de los abades Delgado y Payo Coello, años 1480 - 1499. Se supone terminada en 1493, cuando se recibió en ella a los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, a sus hijos el infante Juan y las infantas Juana, Isabel y Catalina, que fueron luego reinas de España, Portugal e Inglaterra, y a los infantes convertidos



POBLET

TIMBRE DE LA PUERTA REAL
CON INSCRIPCIÓN DE LA OBRA DE PEDRO IV

Juan y Fernando, hijos del rey de Granada. Se doró el chapeado de la puerta en 1564, cuando por vez primera vino Felipe II a celebrar la Semana Santa en Poblet. La CAPILLA DE SAN JORGE, a la derecha de



POBLET



MÉNSULAS DEL GRAN DORMITORIO

la puerta, es obra de Alfonso V y del abad Conill, año 1452, y está dedicada a la Virgen del Rosario, San Miguel y San Jorge, «protectores» del Rey en la conquista de Nápoles, quien la dotó de riquísimos ornamentos.

El SEGUNDO RECINTO contiene, en una gran plaza irregular y al norte, la CAPILLA donde oraban los recién llegados, construcción primitiva de Ramón Berenguer IV; en ella se halló la antigua Virgen dicha de los Cipreses; en 1251 fué dedicada a Santa Catalina. Entre la capilla y la puerta dorada se ven: la puerta de la BOLSERÍA con escudete del abad Payo Coello, años 1480-1498, y las dependencias, en ruinas, del HOSPITAL DE POBRES, construido en un principio con donativos de Bernardo de Granyena, año 1207. Al Sur de la plaza hay la HOSPEDERÍA y el antiguo PALACIO ABACIAL, derribados en su

mayor parte; quedan restos del Salón de Arcos donde se alojaron centenares de damas del séquito de Isabel la Católica, según relación contemporánea. Más apartado, también al Sur, se encuentra el PALACIO MODERNO ABACIAL, construcción, no terminada, del Abad Oliver, años 1583-1598, con su largo corredor de comunicación con la Clausura, a través del huerto, obra del abad Genover, año 1732.

La fortificación de cuatro frentes que cierra la CLAUSURA la dispuso Pedro IV, la dirigió su lugarteniente Fr. Guillén de Guimerá y la construyó el abad Guillén de Agulló, años 1367-1382, para *Custodia de las osamentas de los más gloriosos reyes que jamás fueron de la casa de Aragón*. La PUERTA REAL de la Clausura es pieza completa de arte militar del siglo XIV. En la clave de la puerta,

vése el escudo y, a los lados, unos timbres reales; en uno, conservado, se lee en latín, en caracteres pequeños, abreviados: *Esta obra comenzó en tiempo de Pedro (IV) Rey de Aragón*. En lo alto alternan escudetes reales y del abad Agulló.

Las DEPENDENCIAS CLAUSTRALES y la IGLESIA MAYOR fueron trazadas en los reinados de Ramón Berenguer IV y Alfonso II y su plan románico fué seguido en la construcción de mediados del siglo XII hasta principios del XIV. Legó Alfonso II a Poblet, año 1194, cuantiosos bienes, su cuerpo y su corona real y le consagró su hijo Fernando, que fué después el célebre abad

de Monte Aragón. Los magnates hacían donaciones al Monasterio, llamábanse de su hermandad o profesaban monjes, como Pe-

dro de Queralt y Jorre de Rocabertí, y muchos elegían en él sepultura; constituyendo allí Panteón nacional las casas nobles de Ur-

gel, Cabrera, Moncada, Cervera, Anglesola, Pons de Ribelles, Jorba y Alcarraz, Boixadors, Granyena, Puigvert, Montpahó, Timor. La heráldica primitiva de algunas de estas casas puede estudiarse en sus humildes sepulcros, sencillas cajas de piedra, sin inscripción las más, puestas en el suelo, arriamadas al paramento exterior de la iglesia, o al muro de clausura, en el cementerio de monjes y conversos: así está todavía la del Gran Condestable Moncada, de los Cervera, Queralt... o en

tierra llana, sin señal alguna, en las capillas de la iglesia, como las de la Real casa de Urgel. Más tarde, en las paredes de la Galilea y



POBLET

GALERÍA SUR DEL CLAUSTRO



POBLET

SALA CAPITULAR



POBLET. BIBLIOTECA



POBLET

del Claustro, se erigieron otras: las de las casas Anglesola, Cervera, Pons, Urgel, Guimerá, Jorba, Timor, Cabrera, Rocafort, Alanyá, Copons, Vall-llebrera...

La presencia repetida del abad Vidal, de Fontfroide, en Poblet, años 1166 y 1177, no debió ser extraña al plan de construcción de la Iglesia de su filial, influencia legitimada por la soberanía de Alfonso II en Provenza y Estados vecinos. Donativos de a fines del siglo XII indican el culto establecido en la Iglesia de Poblet; réditos aplicados a ornamentos del altar, año 1191; señalamiento real de quintal y medio de cera cada año para iluminarlo, año 1193...

A últimos del siglo XIII y principios del XIV debió construirse la Galilea de la Iglesia y abrir el rosetón que inunda de luz la nave central; hacia 1330 el abad Copons reconstruyó las bóvedas de crucería del colateral Sur y las siete capillas anejas; luego comenzó la construcción de un finísimo CIMBORIO; la peste de 1348, que casi extinguió el Convento, debió interrumpir esta obra no acabada.

El apogeo de la obra constructiva claustral de Poblet es del reinado de Jaime I el Conquistador, gran devoto del Monasterio que acudía al mismo con ofrendas continuas y personalmente a pedir consejo a sus monjes y protección a Santa María en sus empresas



IMPOSTAS DE VENTANA EN EL PALACIO REAL

de conquista. Constan sus donaciones: especial para la obra del claustro en dinero, año 1225, y en tierras y propiedades de rentas, y la prodigalidad de legados, con su cuerpo, insignias reales, altares, reliquias y señoríos varios, cuyos legados sus sucesores no cumplieron estrictamente. Era monje de Poblet, en su vejez, el tutor y consejero mayor del Rey, el guerrero y hombre de Estado Guillén de Cervera, a quien cita con respeto el Conquistador en su Crónica y en documentos de alta política, y fueron activos abades de Poblet, por estos tiempos, otros individuos de esta familia, especialmente Ramón de Cervera, años 1224-1229.

PALACIO Y CÁMARAS REALES. — No tuvieron en un principio las dependencias claustrales pisos superiores; el abad Copons, años 1316-1348, construyó las estancias altas del ángulo noroeste. A principios del siglo XV se unieron a ellas las magestuosas construcciones, no terminadas, del PALACIO REAL, que corren a lo largo de las azoteas de la galería, a poniente del claustro, sobre la nave de los lagares y la Galilea, al pie de la Iglesia. Es esta construcción del rey Martín; quien, a tal efecto, consignó, en 1397, las décimas que debía pagarle Poblet. Debe ser trabajo del *magister domorum* Berges, a quien el soberano escribía, a 4 de Noviembre de 1402, enca-



POBLET. DE LA SALA CAPITULAR:
ENTRADA POR EL CLAUSTRO

reciéndole que terminara *la obra de nostres cambres que aquí fets*.

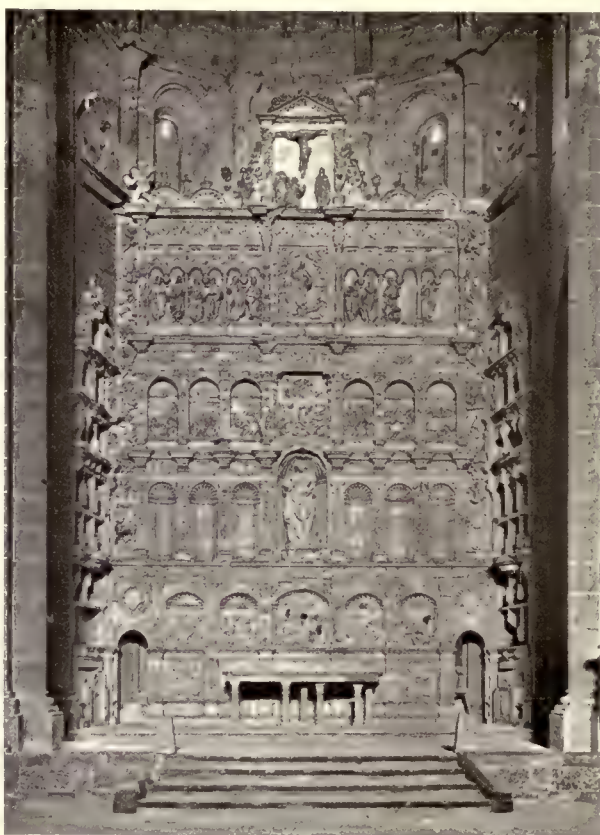
Había, en el Monasterio, otras CÁMARAS REALES anteriores. Hállanse en el fondo de la clausura, adjuntas al muro Este, entre él y la enfermería primitiva y capilla de San Esteban: abren sus ventanas sobre el antiguo *verger major*: Por los años 1381 y 1382 escribía Pedro IV al abad Guillén de Agulló muy complacido de que añadiese a las viejas estancias otra *bella cambra* y que avanzara, a continuación, las construcciones de las grandes salas de los arcos, baja y alta, existentes hoy en ruina. Vivían libremente los Reyes en estas estancias o en las del abad y usaban, en ciertos casos, de las propias dependencias claustrales: así vemos a la reina María de Navarra, primera esposa de Pedro IV, recién parida en Poblet, bajar a comer al refectorio de los monjes; a Isabel la Católica alojar a los centenares de damas nobles de su séquito en la gran sala abacial, y a Felipe II haciendo la ceremonia de lavar los pies y dar de comer a los pobres en el mismo refectorio.

LAS TUMBAS REALES. — Pedro IV hizo del Monasterio una institución real y de su

Iglesia panteón fastuoso para los Reyes de la Casa de Aragón. En un principio, con el maestro Eloy, de Barcelona, año 1359, trató de construir cuatro sepulcros con paso intermedio bajo los arcos del crucero; pero no

hallando espacio para ello, se ideó, hacia 1370, la construcción de arcos escarzanos bajo los laterales del mismo crucero, dejando libre paso inferior y montando encima hasta seis sepulcros reales, tres a cada lado, con estatuas yacentes de alabastro policromado y grandes doseles de madera con pináculos y hastiales, calados, dorados y policromados, con sus bovedillas interiores de fondo azul y estrellas de oro. Encargóse la ejecución, en 1371, al maestro imaginero de Lérida Jaime Castalls, quien, con un su esclavo, debía trabajar todavía en Poblet hacia el 1377 según cartas del Rey al abad Guillén de Agulló. La ejecución de los doseletes la contrató el abad con el carpintero, de Vimbodí, Bernardo

Teixidor, en 1382, por plazo de cuatro años; pero como el Rey murió en los primeros días del 1387, y doseletes y sepulcros se debían dorar y policromar luego, es probable que no viera la obra terminada. Quedó reducida ésta, entonces, a tres sepulcros: los de los reyes Alfonso II y Jaime I el Conquistador y el de Pedro IV con sus tres esposas María de Navarra, Leonor de Portugal y Leonor de Sicilia. A su tiempo se añadieron los tres sepulcros restantes, que fue-



POBLET

ALTAR MAYOR

ron el de Juan I y sus dos esposas Matha de Armagnac y Violante de Bar; este último lo mandó hacer el mismo Rey y estaba terminado en 1397; el de Fernando I de Antequera, en el cual dicen trabajaba, el año de 1442,



POBLET

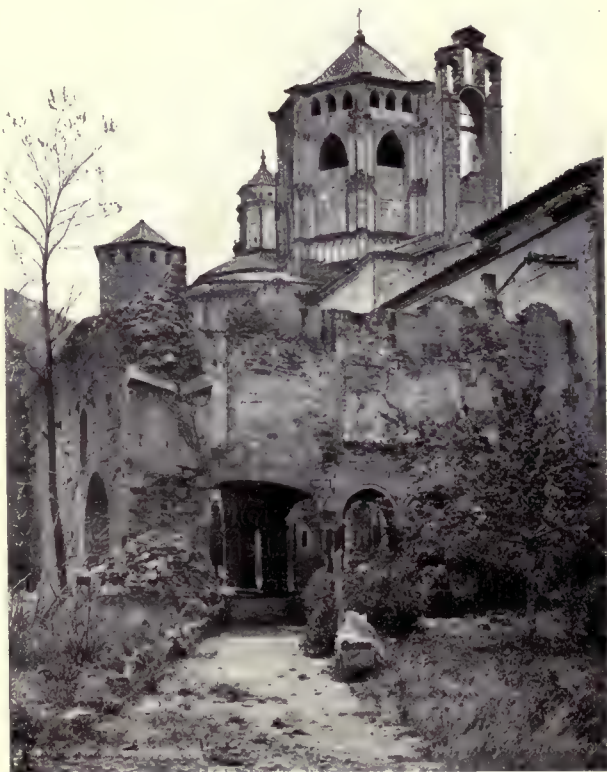
IMPOSTA DE UN PILAR DE ÁNGULO EN EL CLAUSTRO

un escultor: Pedro Oller; y el de Juan II y su segunda esposa Juana Enríquez, que mandó construir su hijo Fernando el Católico, siendo maestro de estos reales sepulcros Egidio Morlan o Morlá en el año de 1499, cuando se verificaron los sepelios.

A los infantes de la casa real de Aragón se destinaron multitud de sencillos sarcófagos de piedra, y alguno monumental, como el de la infanta Juana, condesa de Ampurias, hija de Pedro IV. Pero los más de ellos no hallaron lugar ni tumba definitiva y los ataúdes, que quedaban a la vista, bajo los arcos, eran cubiertos, en días de solemnidad, por tapices de grana con señales de la casa de Segorbe. Por fin los duques de esta casa, que se hicieron protectores de Poblet en tiempos de decadencia, dispusieron cerrar los espacios bajo los arcos con los escudos, bajo relieves y cariátides de alabastro, cuyos restos se ven allí todavía, dejando, en el centro del vano, paso con puertas de bronce. Labraron estos relieves los escultores de Manresa Juan y Francisco Grau, por los años de 1660 ó 1662; y luego Pedro

Antonio de Aragón, virrey de Nápoles, de la misma casa de Segorbe, logró traer de aquella ciudad los restos de Alfonso V e hizo labrar, al pie de los pilares del crucero, inmediatos a los sepulcros antiguos, otros dos: el primero para el rey Alfonso, y el otro para el Infante Enrique, origen de su casa ducal, año 1670. Pedro de Aragón regaló a Poblet su librería.

La destrucción de 1835 y las depredaciones de los años de abandono se hicieron sentir sobre



POBLET

CIMBORIO, CAMPANARIO Y CLAUSTRILLOS

las tumbas reales; casi nada quedó de ellas: fragmentos triturados fueron recogidos, en parte, en el Museo de Tarragona, otros se han reunido en las mismas ruinas, alguno se halla en el Museo del Louvre, algún otro en Madrid...; los más, dispersos o perdidos. Quedan dibujos y grabados de las tumbas reales en obras del siglo XVIII. Del *Viaje de Laborde* es el más conocido y copiado. Los restos de los cuerpos fueron trasladados a la Catedral de Tarragona.

LA SACRISTÍA NUEVA Y SUS TESOROS. — Comenzó su construcción el abad Genover, año 1732. Más notables que la obra eran los tesoros de joyería y ropas que guardaba tan gran espacio. En los testamentos de los soberanos de Aragón se hallan continuos legados regios para Poblet: desde la corona de Alfonso II, la vajilla y joyas de la capilla de Jaime I el Conquistador, hasta el *ornamento y brocado raso Carmesí* y el de *Damasco blanco alcarchofado* de Fernando el Católico. Labraron manos reales algunos de sus ternos, tal era el regalado en 1493 por Isabel la Católica, que la *Reina con sus Damas había bordado parte durante el sitio de Granada*.

DECADENCIA Y DESTRUCCIÓN DEL CONVENTO. — Extinguida la Casa Real de Aragón, y apartados de estos dominios los Reyes de España, comenzó la decadencia constructiva del Real Monasterio. Algunos abades inten-

taron obras en estilo del Renacimiento. El abad Caixal, años 1526-1531, labró el retablo mayor *a la Romana*, contratado con el escultor Forment. Esta obra contribuyó a que se le sublevaran los monjes y fuera condenado a reclusión perpétua, por dilapidación y falta de observancia. El abad Guimerá, años 1564-

1583, reconstruyó el coro y labró el correcto altar del Santo Sepulcro en la Galilea, y el abad Oliver, años 1583-1598, comenzó el nuevo Palacio abacial, sin terminarlo nadie después: son las últimas manifestaciones de arte arquitectónico en Poblet. Las construcciones posteriores de los siglos XVII y XVIII fueron de grosera albañilería y de destrucción de las artísticas estructuras anteriores; la influencia social y política del convento decreció rápidamente y la expropiación de

los dominios religiosos fué planteada. En 1822 pusieron a la venta las propiedades de Poblet: los monjes fueron expulsados del Monasterio por los somatenes liberales de los pueblos de la comarca, en guerra civil contra los absolutistas. Luego lo abandonaron, incendiando a la salida altares, el órgano, el coro, los almacenes de paja... El Monasterio quedó entregado a las depredaciones consiguientes del abandono durante dos años. Los gobernantes retiraron previamente de él tesoros de joyería. En 1825 fueron repuestos los monjes en el Monasterio; pero, ya sin



POBLET

VENTANA DEL PALACIO REAL

seguridad permanente, trataron de recoger lo robado, rehacer groseramente lo destruido y restablecer el orden interior. Las luchas entre liberales y absolutistas penetraron entre los monjes de Poblet, y los incendios de los conventos, en Julio de 1835, en Reus, Barcelona y otras poblaciones, les sorprendieron y pusieron en zozobra. Los frailes jóvenes y liberales decidieron abandonar el Monasterio, exclaustarse. Los ancianos se fueron detrás de ellos a albergarse

en casas particulares; extrajeron del Monasterio muebles y productos para su uso; escondieron o entregaron en custodia a particulares o corporaciones la joyería, las tapicerías, las ropas mejores... Casi todo se ha perdido. La biblioteca, el archivo, los restos rea-



POBLET

VENTANA DEL PALACIO REAL

les quedaron en el Monasterio, con él abandonados. Al poco tiempo comenzó el saqueo por las turbas, la extracción de cuanto tenía valor en venta o en empleo de otras construcciones, tras de ello el incendio, la violación de las tumbas reales en busca de joyas, de metales, de ropas...; luego la destrucción por brutal pasatiempo o por aficiones artísticas o arqueológicas. Muy tarde fueron recogidos libros, documentos, los restos dispersos de las osamen-

tas reales, llevados a Tarragona. Como gran cadáver de la institución maestra del Cister en Cataluña quedó allí el edificio destrozado, caído, con las órbitas de sus ventanales, vacías, oscuras, dirigidas al cielo.

LUIS DOMENECH Y MONTANER.



POBLET

PESTAÑA DE UNA VENTANA EN EL PALACIO REAL



DIONISIO BAIXERAS

LITERA DE PASTOR

ARTE RURAL

LOS que necesariamente se ven obligados a vivir siempre en las ciudades populosas, no encuentran, en general, goce más puro, expansión más saludable para el cuerpo y para el espíritu fatigado por las cotidianas preocupaciones de la lucha por la vida, que la celebración de una gira campesina, de una salida al campo, que además de dilatar los pulmones con la respiración de aire puro y bien oxigenado comunica al espíritu una placidez indecible, un goce comparable sólo a la fruición causada por la contemplación de las obras maestras del arte; y esto obedece a que en el campo se encuentra el hombre en pleno contacto con la natura-



D. BAIXERAS

PIRINEO. CHOZA

leza, donde disfruta de las emociones estéticas y poéticas en las mismas fuentes primarias de todo arte y de toda poesía. Inconscientemente las más de las veces, el agricultor o campesino que vive siempre en ese medio saludable, disfruta de un modo permanente de sus excelencias, dando de ello buena prueba su habitual carácter jovial y placentero y su aversión a la vida ciudadana, a la que difícilmente se aclimata.

Inconscientemente, también, en la mayor parte de los pueblos de tradiciones agrícolas, se ha venido formando, por esta misma causa, un arte rural simple, ingenuo, característico de cada pueblo, que viene a ser una traduc-



DIONISIO BAIXERAS

PIRINEO. CHOZAS DE LOS PASTORES DE «COMA DE VACA»

ción a la realidad del alegre carácter de los que constantemente viven rodeados de las visiones interesantes y de los espectáculos magníficos que en la naturaleza se disfrutan. Los museos más importantes, las revistas de arte más conocidas, se ocupan con verdadera fruición en estudiar atentamente esta rama especial de las producciones artísticas. Números especiales de las revistas dedicados exclusivamente a las casas de campo inglesas o escandinavas, a los trajes, muebles y edificios de los pueblos rurales de Austria y Hungría, obras editadas con gran lujo que tratan con interés del arte popular de la Dalmacia o de otras regiones típicas; instalaciones en los museos especialmente consagradas al mobiliario rústico de la Baviera o del Tirol.....; en fin: todas las na-

ciones que tienen la suerte de poseer este tesoro de arte característico directamente emanado del mismo corazón del pueblo, recogen con esmeradísimo empeño todas sus mani-

festaciones tradicionales, constituyendo, con el estudio y asimilación de sus elementos típicos, la verdadera levadura que, al fundirse con las modernas corrientes, promueven la creación de un arte genuinamente nacional. Cataluña es uno de los pueblos más ricos en manifestaciones típicas de este arte rural, que llevan impresas en todas ellas un sello esencialmente propio, tanto en arquitectura rústica y doméstica



D. BAIXERAS

PIRINEO. CHOZA DE PASTORES DE YEGUADAS



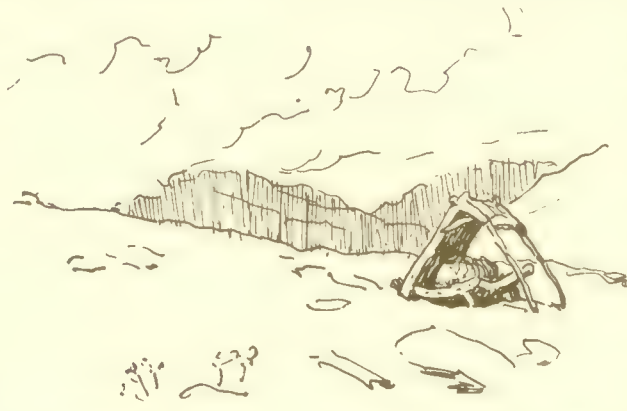
DIONISIO BAIXERAS. PIRINEO. INTERIOR DE LA CHOZA DE PASTORES DE YEGUADAS EN «COLLADA VERDA»

como en mobiliario, trajes y utensilios, celebrándose fiestas y poseyendo usos y costumbres impregnados todos de un carácter tan extraordinariamente pintoresco y simpático

como pintorescos y simpáticos son sus bellos paisajes; pero el mismo crecimiento y desarrollo económico que desde hace algunos años viene realizándose en nuestro país, contribuye, con la acción destructora del tiempo, a poner en peligro de total desaparición no sólo trajes y mobiliarios, sino también las típicas y características masías y casas de labranza de que tan bellos ejemplares se conservan aún en las diversas comarcas catalanas, tan lógica y razonadamente apropiadas a los diversos usos y a los diferentes climas de las mismas; y el día que Cataluña, víctima de un vulgar cosmopolitismo, llegara a perder su aspecto típico y característico y el utilitarismo inconsciente destruyera sus bellos y frondosos paisajes y todas las tradicionales manifestaciones de su arte rural, Cataluña dejaría de ser lo que es, para convertirse en una de tantas regiones incoloras del mundo moderno, bien

al revés de lo que sucede en las otras regiones típicas de la vieja Europa, que ponen es-

pecial empeño en manifestarse tal como fueron, tal como son y tal como seguirán siendo, por no haber querido ser víctimas de una universalización suicida. Ya sabemos que por parte de diversas entidades se trabaja con empeño para conservar, reunir y dar a conocer paulatinamente todos los diversos ejemplares y toda clase de manifestaciones del arte catalán, como buena prueba de ello son los museos de Vich y Barcelona y las publicaciones que el *Instituto de Estudios Catalanes*, de común acuerdo con la *Junta de Museos de Barcelona* ha editado o edita sobre arquitectura románica, monedas, pintura mural, sellos, etcétera, y las colecciones de fotografías y demás trabajos gráficos que con intento de ir formando un inventario de nuestro arte, colecciona el *Centro Excursionista de Cataluña*. Mas conviene hacer trascender al público ese amor al conocimiento y la conservación de las



D. BAIXERAS

PIRINEO. LITERA DE PASTOR



D. BAIXERAS

PIRINEO. CASA EN ESPINAUBA (CAMPRODÓN)



D. BAIXERAS. ESCALERA EXTERIOR DE LA CASA DE ESPINAUBA

cial instruir en ello a nuestros futuros labradores y propietarios rurales, cuyas casas y haciendas guardan todavía grandes recuerdos del pasado, por lo tanto, aparte de la instrucción gráfica, utilitaria, técnica y artística, propia para alumnos de la Escuela Superior de Agricultura en la cátedra de dibujo, debería educárseles también con el conocimiento y aprecio de nuestro arte,

especialmente de nuestro arte rural, pues en lo futuro dichos alumnos serán los encargados de mantener las tradiciones del pasado, para adaptarlas a las necesidades del porvenir, lo que conseguirán sin duda alguna si se hallan bien impregnados y poseídos del espíritu y del carácter que informaba las producciones de nuestros antepasados. Una de las ramas del arte que han sido y son especial objeto de estudio en todas las naciones que conservan

aún sello propio y personal es la arquitectura doméstica y rural nacida ésta y desarrollada lógicamente a impulso de las sucesivas ne-

cesidades de cada comarca en combinación con el clima y los materiales de construcción habituales y asequibles a cada localidad. Bien quisiera yo presentar un inventario gráfico y razonado lo más completo posible de nuestra arquitectura doméstica rural, que demostrara cuanto llevo dicho, con láminas de carácter didáctico, que pudieran servir de originales para la clase

de dibujo especial para agricultores, mas, a pesar mío en el caso presente, debo reducir mi labor a los límites posibles, presentándola, no como trabajo de investigación definitiva, sino tan sólo como indicación o programa de una de las materias que en la clase habrían de ser objeto de especial atención. Escogiendo, pues, entre los álbums de apuntes y dibujos fruto de mis excursiones y viajes por la tierra catalana, algunos de los que refiriéndose a construcciones

rurales tienen especial carácter, observamos que aquí en Cataluña las viviendas de los campesinos tanto en las masías como en



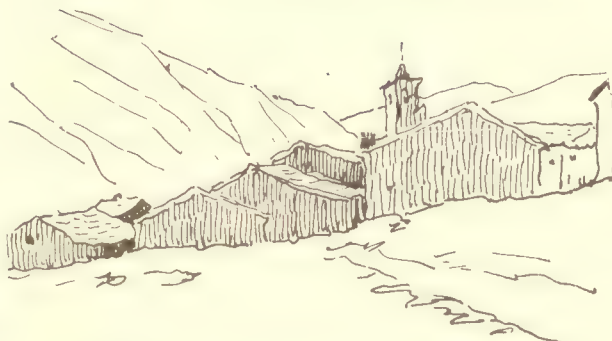
D. BAIXERAS

PIRINEO. CARALPS



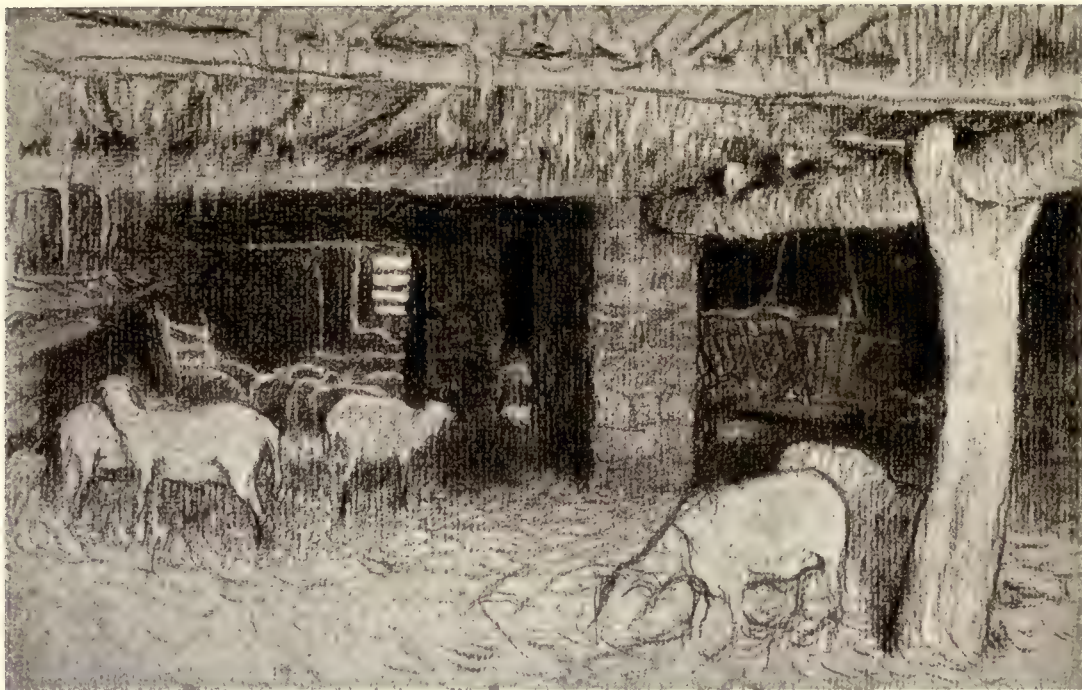
D. BAIXERAS

PIRINEO. «CAN PASCAL» (CAMPRODÓN)



D. BAIXERAS

«SET-CASES»



D. BAIXERAS

PIRINEO. CORRAL DE INVIERNO DE LA «BELLA-BRIGA» (CAMPRODÓN)

las poblaciones esencialmente agrícolas, a causa de la variedad de climas, tienen aspectos bien distintos y bien apropiados todos ellos a los diversos fines que tienen que desempeñar. Por ejemplo, en las altas cumbres de los Pirineos, las barracas de los pastores son el *mínimum* de la habitación que necesita el hombre, pues sólo son ocupadas un par de meses y su construcción sencilla, pero sólida, permite resistir el peso de las nieves casi perpétuas del resto del año. La misma solidez y carácter casi primitivo, se observa en sus interiores con sus bancos de piedra que sirven de camas a su vez. Esta soli-

dez se convierte en ligereza, cuando la barraca o *llitera* es portátil, teniendo entonces también disposiciones sumamente pintorescas. En las construcciones de las mismas comarcas pirenaicas habitadas todo el año, se observan también caracteres especiales lógicamente adecuados para resistir grandes nevadas y muy bajas temperaturas. Las casas de los pueblecitos asentados en las laderas de los grandes montes, tienen, en su mayoría, cubiertas de pizarra, como Set Cases, Caralps; los pavimentos son de madera y tanto en los pueblos como en las masías los corrales o establos están situados dentro de la misma



ESCALERA EXTERIOR DE UNA CASA DE LLANÁS



DIONISIO BAIXERAS

PIRINEO. «LA COMA» (CAMPRODÓN)

casa, en la planta baja, debajo las habitaciones, para favorecer la calefacción. El acceso a dichas habitaciones, se efectúa muy a menudo por medio de escaleras de piedra situadas al exterior de los edificios, lo que facilita

la salida al exterior en tiempos de grandes nevadas; notándose en alguna puerta abierta en la planta baja, un doselete protector. Las ventanas en las paredes que miran al Norte son escasas o nulas. Si de las comarcas pirenaicas pasamos a comarcas no tan ex-



D. BAIXERAS. PUERTA ADOSELADA DE UNA MASÍA (CAMPRODÓN)

cesivamente frías, como por ejemplo las de Vich, Collsacabra y Guillerías, perjudicadas en cambio muy a menudo por las lluvias o por las fuertes heladas, vemos adoptado en la mayoría de los edificios no sólo del campo

sino de las mismas ciudades agrícolas, el uso de desvanes, solanas y porches, abiertos ordinariamente de cara a mediodía y resguardados del aire frío de las tramontanas, que contribuye extraordinariamente a dar carácter

pintoresco y movimiento de líneas y claro-oscuro a las construcciones. Las masías, en la mayoría de los casos, están compuestas, en estas comarcas, de varios cuerpos de edificio, que han ido respondiendo a las diferentes necesidades de la hacienda, lo

que les da extraordinaria variedad de aspectos, teniendo muchas de ellas verdadero carácter señorial y aristocrático. Sería sumamente interesante formar una colección de esta clase de construcciones que demuestran



D. BAIXERAS

PIRINEO, VILALLONGA (LADO NORTE)

el extraordinario buen gusto que presidió a su edificación; buen gusto que en estas comarcas se nota hasta en casitas de campo de humilde aspecto, dispuestas tanto en sí, como en relación con las plantaciones que las rodean, con una gracia y elegancia dignas de especial estudio; gracia y elegancia que se nota también en la disposición de los pueblos cuyas casas y parroquias



D. BAIXERAS

LLANO DE VICH. «LA MATA». SOLANAS

están agrupadas con arte exquisito. Estudiemos ahora las construcciones de comarcas de menor altura sobre el nivel del mar que las anteriores; del valle del Congost y del Vallés, por ejemplo, cuyos habitantes dedicados a la agricultura, hacen casi constantemente vida al aire libre, pues las temperaturas más benignas permiten ya los trabajos del campo en casi todas las épocas del



D. BAIXERAS

LLANO DE VICH. «EL CASAL». SOLANAS



FACHADA ANTIGUA EN "SANT JULIA DE VILATORTA", POR DIONISIO BAIXERAS



D. BAIXERAS

LLANO DE VICH. CASA DEL TÉRMINO DE COLLDETENES

año. Las viviendas, en general, son entonces ya más uniformes, teniendo sus piezas principales en la planta baja, y siendo las lluvias y nieblas menos frecuentes, la casa no ha de reunir ya tantas condiciones de bienestar para el invierno, como en las comarcas de variaciones climatológicas y atmosféricas más continuadas. No obstante, se conservan aún (a pesar de continuas reformas destructoras) construcciones de aspecto verdaderamente señorial y de palacio. Algunos de los pueblos, de situación topográfica admirablemente escogida, distinguen-

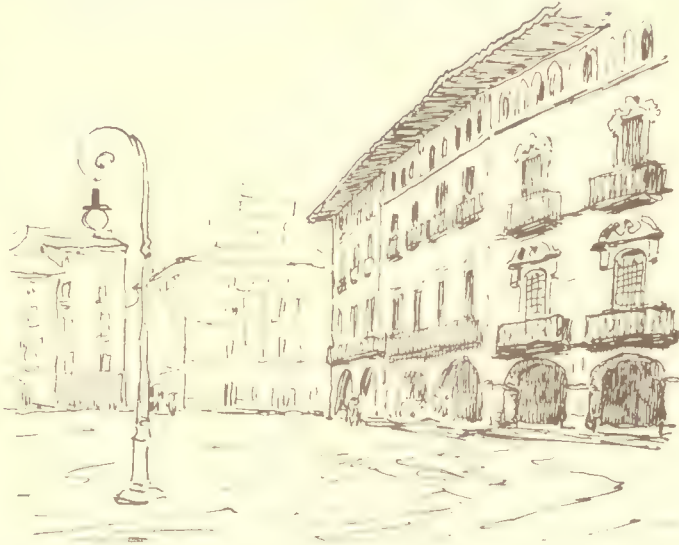


D. BAIXERAS

LLANO DE VICH. «CASA NOVA DEL SOLÁ»

lla, Samalus, Montornés y Vallromanas. Réstanos hablar ahora, en esta rápida reseña, de los rasgos típicos que presentan las construcciones de la costa catalana, de clima extremadamente benigno duran-

te el invierno, y de fuertes calores templados por las brisas marítimas durante el verano. De ahí nacen las galerías o pórticos que resguardando del sol, permiten el paso a los vientos de todas direcciones y las azoteas de cubiertas casi horizontales. Los accidentes topográficos han sido aprovechados también con exquisito gusto



D. BAIXERAS

PLAZA DE VICH (CASAS DE CARA A LEVANTE)

se también por el bello agrupamiento de sus casas e iglesias; como el Congost, la Atmet-

al formarse las poblaciones costaneras, como buena prueba son de ello Sitges, Mongat,



D. BAIXERAS

PLAZA DE VICH. CASAS QUE MIRAN A PONIENTE

Masnou, Palamós y muchos otros. Como característica común de las poblaciones agrícolas de casi todas las comarcas catalanas y aún de las mismas capitales son las calles y plazas porticadas de las que existían y existen aún ejemplares sumamente interesantes, como las de Balaguer, Tárrega, Mongay, Arbucias, Vich, Tarragona, Barcelona, etc. etc. Este ligero examen, breve recopilación de algunas de mis observaciones directas del natural, anotadas durante



D. BAIXERAS

LLANO DE VICH. «LA SAULEDA»

los largos años de duración de mi carrera artística, prueba lo que podría lograrse con la debida constancia y con el deliberado propósito de darle aplicación didáctica, demostrando al propio tiempo los frutos que de ello podrían sacar los alumnos y futuros agricultores, recibiendo con el conocimiento gráfico y práctico de todos los diversos tipos de cons-

trucción y de su razón de ser, un barniz educativo que no sólo conduciría a la conservación de los bellísimos ejemplares todavía hoy existentes, sino también a la perpetuación de nuestro arte típico, apartándose en los nuevos edificios, de las construcciones vulgares que con el exclusivo afán del lucro y la igno-

rancia estética más completa van levantándose continuamente en nuestro país, especialmente en las comarcas de mayor prosperidad agrícola

e industrial. Paralelamente al estudio gráfico de la arquitectura popular y rural, tan especialmente útil para el que haya de ser agricultor, debería también el alumno de la Escuela Superior de Agricultura, como según mi parecer debería ser obligatorio en todas las escuelas primarias, secundarias y especiales, ser educado, además, en el cono-



D. BAIXERAS

LLANO DE VICH. «L'AYMERICH»

cimiento de las mejores joyas de nuestro arte, pero de una manera particular, con la copia gráfica por medio del calco, en el estudio tradicional de nuestros muebles, de nuestros trajes y de todos los utensilios u objetos de uso cotidiano y solemne en nuestras comarcas típicas, pues conservando estos y conservando nuestras fiestas, usos y costumbres, conserva-

remos nuestro carácter y nuestra personalidad dentro del cosmopolitismo mundial moderno. Una de las ventajas principales de la educación artística en los habitantes de las masías o poblaciones rurales completada debidamente, instruyéndose en escuelas o talleres especiales, sería el poder lograr un aumento en sus utilidades al par que mayor amenidad



COLLSACABRA. VENTANA DE LA CASA DEL «AVENCH»



GUILLERÍAS. VILANOVA DE SAU



D. BAIXERAS

LLANO DE VICH. «ALTA RIBA»

en su vida. Privados, los que viven constantemente alejados de las grandes ciudades, de las diversiones y pasatiempos que tanto abundan en ellas, quédanles multitud de horas disponibles, especialmente durante las largas veladas de otoño e invierno, o en épocas de lluvias o de nieves, horas perdidas que podrían amenizar y aprovechar, dedicándose para mayor beneficio o por pura distracción o pasatiempo, al cultivo de alguna de las artes suntuarias, a ejemplo de lo que sucede en las comarcas helvéticas, escandinavas y neerlandesas en donde la relojería o joyería, las maderas labradas y escul-



D. BAIXERAS

LLANO DE VICH. «LA ARBOLEDA»

turadas, los bordados y encajes, constituyen el trabajo doméstico durante los largos períodos de huelga forzosa de los trabajos del campo. En nuestra misma tierra, buen ejemplo nos dan de ello las hacendosas mujeres de los pueblos y masías rurales de nuestra costa de Levante, con sus tradicionales encajes y los trabajos de talla en boj, o de alfarería de alguno de los pueblos de la montaña catalana. De lo que además sacaríamos, sin duda alguna, otra gran ventaja, pues apartando a los hombres de casinos y tugurios donde el juego disipa y aniquila muchas haciendas y fortunas, abriría anchos horizon-

tes para los hijos segundones, que, en general, no encuentran hoy otro camino para preparar su porvenir, que las carreras literarias o profesionales, a veces sin vocación ninguna

para ello, cogiendo afición entonces a dedicarse a las artes prácticas o manuales, aún en sus propias comarcas y evitando así, en todo o en parte, la ruinosa invasión de artículos de lujo de arte industrial extranjero y la triste expatriación de los magníficos ejemplares que todavía nos quedan para demostración de lo que valíamos en arte en los pasados tiempos.

He dejado adrede para conclusión de este pequeño trabajo, decir dos palabras sobre la indumentaria rural catalana, indumentaria característica y pintoresca en extremo, como tuve aún ocasión de observar en los primeros tiempos de mis excursiones artísticas; indumentaria que ahora, por causa del aumento de las vías de comunicación y debido a la

invasión de las variaciones y caprichos de las modas ciudadanas, que se infiltran hasta en los más apartados y tranquilos rincones de las comarcas catalanas, tiende rápidamente a des-

aparecer del todo. Nada más vibrante de color y de alegría que aquellas fiestas, aquellas romerías y aquellos mercados durante los cuales las calles y plazas de las villas y pueblos de la alta Cataluña parecían convertirse en campo de amapolas por la multitud de barretinas encarnadas que destacaban entre los ricos y variados matices de los vestidos y pañuelos femeninos y de los aterciopelados trajes y corpiños. Al consultar mis apuntes y estudios de color, recuerdo

con triste añoranza lo típico de aquellas sardanas de «can Moy», fiesta campestre entre los verdes prados del valle del Ritort; de aquellos mercados de Camprodón y Arbucias; de aquellas romerías a Nuria; de aquellas procesiones de la Minerva y del Rosario,



D. BAIXERAS. LLANO DEL VALLÉS. MASÍA ENTRE MONTMELÓ Y GRANOLLERS



D. BAIXERAS

LLANO DEL VALLÉS. CASA DEL ARRABAL



D. BAIXERAS

CONGOST. MASÍA INMEDIATA AL FIGARÓ

en las que las capuchas blancas y negras eran el habitual tocado de las mujeres del campo. Todavía en Vich y su comarca, gracias al celo pastoral del inolvidable prelado Doctor Torras y Bages, que nada omitía por conservar en el espíritu y en la práctica la tradición catalana, se conserva aún el uso de la mística capucha, y todavía puede verse, además, el uso habitual de la barratina, por los pastores de los altos valles del Ter y del Fluviá; pero en las demás comarcas catalanas, pronto ni huella quedará de nuestros pintorescos trajes. En el año

de 1910, durante las fiestas del centenario de Balmes, fiestas bien estudiadas y bien preparadas, como raras veces acontece, todavía pudo reconstituirse en Vich, bajo la dirección del difunto patriota Luis B. Nadal, (cuya

modestia corría parejas con su amor a las bellas tradiciones catalanas), una de las más antiguas costumbres patriarcales: el cortejo de una antigua comitiva nupcial, con el séquito de escopeteros, mulos ricamente enjaezados, llevando

las ropas y presentes de la novia; padres, parientes y amigos del novio y de la novia, con sus respectivos criados. Las diferentes comitivas figuraban proceder de distintas poblaciones catalanas: S. Juan de las Abadesas, Castelltersol, Taradell, Campdevanó, vestidos todos con su especial y típica indumentaria, y

estos cortejos, reunidos después en la plaza de Vich, rebosante de público absorto y entusiasmado, reprodujeron seria y graciosamente, las más castizas y variadas danzas populares. Con ímprobo trabajo y con la



D. BAIXERAS LLANO DEL VALLÉS. MASÍA DE MONTORNÉS

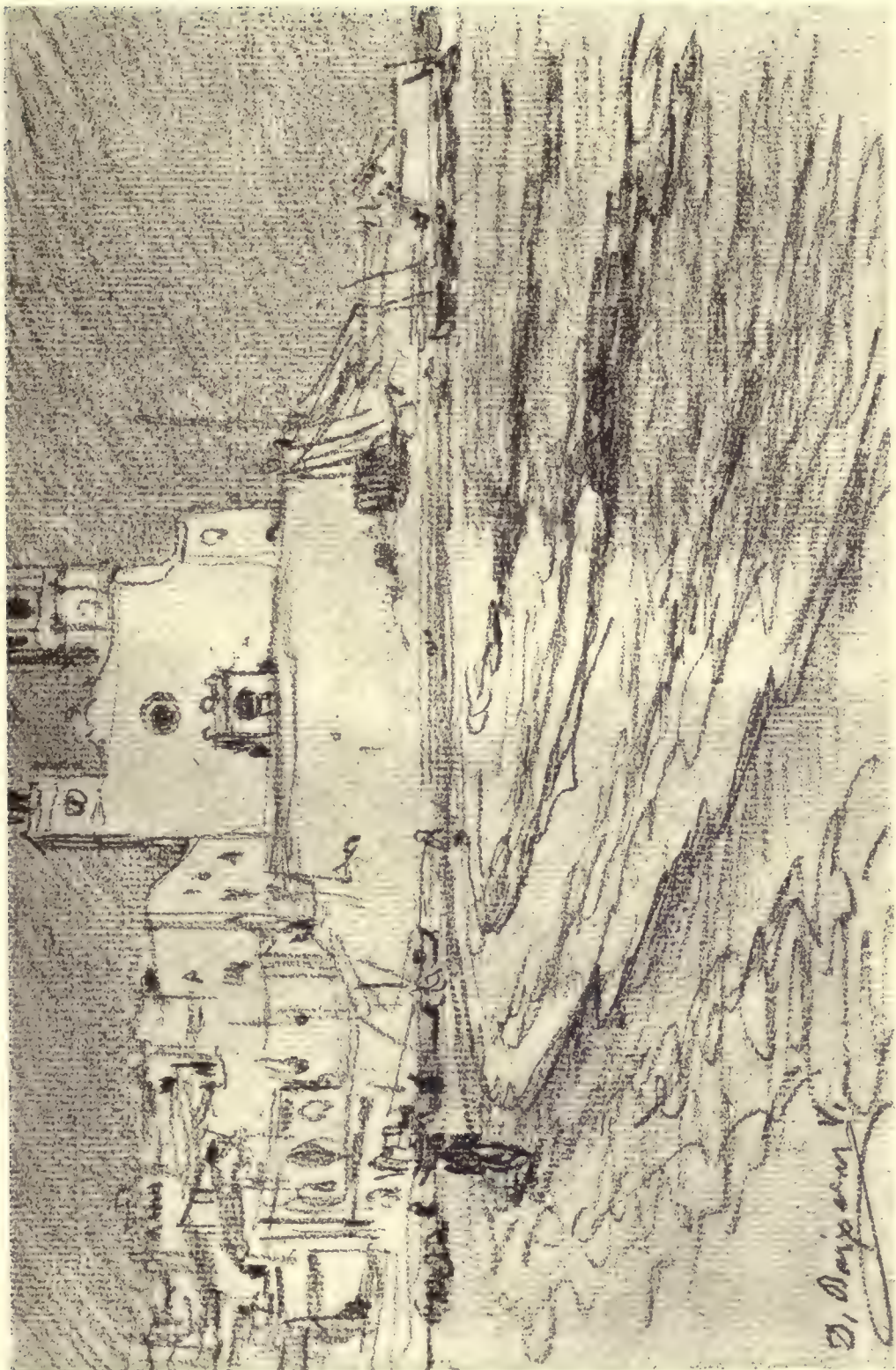


LLANO DEL VALLÉS CASA-CASTILLO CERCANO A GRANOLLERS



D. BAIXERAS

LLANO DEL VALLÉS. CASA SEÑORIAL DE LAS INMEDIACIONES DE GRANOLLERS



D. Baixeras



COSTA DE CATALUÑA. SITGES, POR DIONISIO BAIXERAS

colaboración de celosos ciudadanos, logró reunirse por aquellos días un verdadero tesoro de recuerdos tradicionales, trajes típicos y característicos, ricos y suntuosos atavíos, pintorescos arneses; alegre, graciosa e interesantísima evocación revivida un instante durante las fiestas Balmesianas, para volver a desaparecer después, de-

dejando tan sólo su bella memoria, como las visiones de un ensueño. ¡Cuán conveniente sería que todos los amantes de la conservación de los usos y costumbres regionales estudiaran el medio de perpetuar el recuerdo, y, si fuese posible, detener la total ruína de lo que es tan característico!

¡Qué buen servicio prestarían en los museos y a las entidades culturales y patrióticas de nuestra tierra, los actuales alumnos de las escuelas de nuestras comarcas rurales, futuros propietarios y labradores, aleccionados convenientemente, donando, ofreciendo en depósito o facilitando la adquisición de los ejemplares típicos de indumentaria guardados en el fondo de las arcas nupciales. Por lo

menos sirva este sencillo trabajo para estimular a la gente al aprecio y la conservación de las características de nuestro arte popular;

para evitar que un exagerado civilismo, o un mal dirigido neo-clasicismo, o neo-helenismo, borre el recuerdo de nuestra particular fisonomía. Bueno y necesario es que los museos se llenen de re-

tabios y de antigüedades suntuosas, que se editen obras magníficas sobre arte monumental y sobre tesoros bibliográficos; pero es

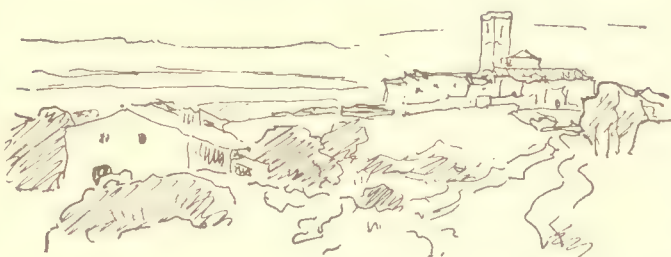
necesario, también, que se formen en los museos secciones especiales de nuestro arte popular, tanto en indumentaria como en muebles, arcos y otros objetos de uso cotidiano; es necesario que se coleccionen y editen las reproducciones de nuestra arquitectura doméstica y rural; y, sobre todo, hay que atender a si es posible evitar la desaparición de las prendas típicas del vestuario catalán por medio de la propa-

ganda o por medio del reparto gratuito de dichas típicas prendas, en calidad de premios, en las escuelas nacionales, municipales



D. BAIXERAS

LLANO DEL VALLÉS. «LA ATMETLLA»



D. BAIXERAS

LLANO DEL VALLÉS. MONTORNÉS



D. BAIXERAS

COSTA DE CATALUÑA. PALAMÓS

o rectorales. ¿No podría constituirse, además, un sindicato o agrupación de capitalistas que, posesionándose paulatinamente de las fincas y construcciones que conservan aún especial carácter, las usufructuara y administrara para continuar el rendimiento de sus capitales, pero con la precisa condición de salvaguardar su particular estructura? Si así no se hace, cuando la vulgaridad del incolore traje menestral moderno substituya definitivamente a las intensas notas de color que salpicaban y enriquecían antes nuestros paisajes; cuando las monótonas construcciones de las rectilíneas calles de nuestras modernas villas y poblados y de nuestras colonias industriales (salvo contadas, honrosas

escepciones) hayan substituído las antiguas típicas viviendas, no quedarán de nuestro

arte popular otro recuerdo que los perpetuados en las obras y en las carteras de estudios de nuestros artistas nacionales. Los publicistas que en Cataluña, especialmente, se ocupan de estas cuestiones, arquitectos, artistas y literatos, pueden contribuir eficazmente a lograr que tanto las corporaciones oficiales como las entidades y particulares, presten la atención debida a cuanto afecte al arte rural. Ellos, tan habituados en el manejo de la pluma, podrán demostrar mejor que yo la oportunidad de conservar cuantos elementos queden subsistentes todavía en Cataluña.



D. BAIXERAS

COSTA DE CATALUÑA. MASNOU



D. BAIXERAS

COSTA DE CATALUÑA. MONGAT



D. BAIXERAS

COSTA DE CATALUÑA. MONGAT

D. BAIXERAS.



ERNESTO BASILE

FACHADA

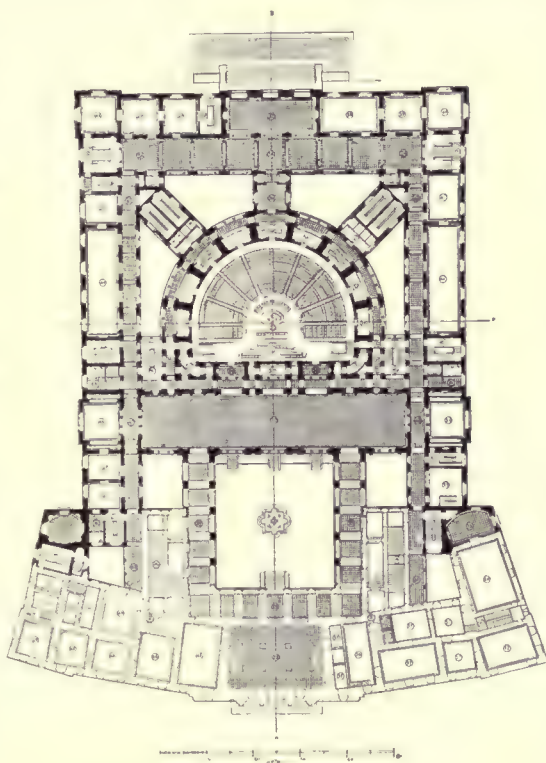
UNA PINTURA DE JULIO ARISTIDES SARTORIO

EL NUEVO PARLAMENTO ITALIANO

EL edificio erigido por Italia al nuevo Parlamento perfílase ya sobre el cielo de Roma. El arquitecto Ernesto Basile, autor del proyecto, puede ver ya hecha realidad su concepción, en la cual el sello italiano predomina muy en su lugar, imprimiendo a la fachada ese aspecto de nobleza que tan bien sienta a una construcción del género de que se trata. Del interior, lo que en realidad permite formar ya juicio cabal es el gran salón de sesiones, que es como el alma de los dos palacios el nuevo y el berniniano. El salón es de planta semicircular que se adiciona a un rectángulo. En la par-

te de éste hállase el banco del Gobierno y la mesa presidencial. Allí, además, atrae la

mirada el vigoroso alto relieve de David Callandra con los documentos nobiliarios de la dinastía y la fuerza de la nación en acecho. Desde ese lugar se domina el semicírculo de los escaños divididos radialmente, a cuyos sectores corresponden, en la parte alta, sendas puertas y encima se abren las tribunas con arcos de medio punto que prolonganse verticalmente sobre el antepecho en saledizo, habiendo, entre arco y arco, ricas columnas de aire moderno adosadas para el sostén de un entablamento escultu-



ERNESTO BASILE

PLANTA



SARTORIO

EL ARTE Y LOS DESCUBRIMIENTOS

rado, encima del cual desarróllase la movida composición pictórica de Julio Aristides Sartorio, en la cual se explayó la imaginación del artista.

Hablemos, antes que de esa pintura, del relieve de Casandra, que tanto armoniza con el conjunto arquitectónico del sitio en que está emplazado. En el centro de la composición dos troncos de gran robustez confunden en lo alto sus ramas y su follaje. Una solemne figura de mujer se adelanta, desprendida del fondo, y a un lado de ella está simbolizado el poder de las armas y en el otro la diplomacia, inseparables en las naciones prósperas. Parten de ese grupo central, a derecha e izquierda, en bulliciosa cabalgada, los príncipes y el rey de Saboya. Desfilan allí, a caballo, Umberto Biancamano, Manuel Filiberto, Carlos Manuel I, Victorio Amadeo II y en la parte opuesta los reyes de la nueva Italia Carlos Alberto, Víctor Manuel II, Umberto I y Víctor Manuel III, el

cual, descubierto, firme en la silla, pone la mirada en aquellos antepasados suyos, que son la gloria, como si en ellos buscara apoyo y fe para su destino presente y para llevar a su país por el camino triunfal.

La composición de Sartorio es también hija de exaltación patriótica, es un canto, donde, con el ritmo de líneas, nos es presentada la visión épica de la historia de Italia y la riqueza lírica de su civilización pretérita, presididos por la Joven Italia, que, gentil y solemne, hermosa y grácil, avanza sin énfasis en la cuadriga, mientras a su paso le son ofrendados por el Renacimiento los dotes espirituales: el Humanismo, el Arte, el Idioma unificado, el Clasicismo, los Descubrimientos y el Sentido caballeresco; y en esas ofrendas adoptan las figuras actitudes de innegable vida y belleza, cual si hubiérase despertado rivalidad entre ellas para ver cual ofrecía con más encanto su tributo espiritual. De esa composición, sorprendente por el fue-



SARTORIO

LA CANCIÓN EXALTADORA DE LA LIBERTAD Y LOS LIBERTADORES



SARTORIO

RESTO DEL FRISO

go que la anima y que contrasta con la serenidad de la figura que es eje de aquel interesante conjunto que a veces antóijase un relieve, por su plasticidad, ha hecho Tomás Si-

llani una descripción difícil de superar, por lo justa y que me voy a permitir copiar. Dice así: «A la derecha, pues, el Arte: un efebo brinda flores de la Primavera y el artista, en un estatuilla de oro, la imagen de la Belleza. A la izquierda, los Descubrimien-

tos: un adolescente muestra el símbolo panteístico de la tierra fecunda; un estudioso el manuscrito antiguo exhumado; y un navegante el globo terráqueo explorado, completo. Al lado de estos dos grupos esenciales se

encuentran después aquellos que los complementan, constituidos por figuras que llevan simulacros y estandartes. Así el primero, junto al artista, es el Humanismo que ensalza

los hijos como expresión viva del retorno a la realidad; los que hacen ondear las enseñas de Sicilia, de Venecia, de Siena y de Florencia, «porque allí apareció la primera poesía, perfeccionóse la lengua, y fué poesía exquisita y diplomacia exquisita.» En el

grupo inmediato al navegante, hállase la Musa latina, envuelta en la bandera italiana, y son la Vestal y Paladión símbolo de la familia; un jovencito autóctono que lleva la estatuilla de la Victoria tarentina, y los estan-



ERNESTO BASILI

SALÓN DE SESIONES



SARTORIO

RESTO DEL FRISO



SARTORIO

EL VALOR HACIA LO IGNOTO Y LA ÚLTIMA VICTORIA

dartes de la Casa de Montefeltro, de la Liga lombarda y de la Casa de los Este de Ferrara. «Un guerrero vecino a la bandera de la batalla de Legnano y de la Casa de Saboya enseña la Victoria de Brescia, de tal manera en este grupo se da, símbolos gloriosos, con la Victoria antigua defendida por Simmaco y con aquella exaltada por Carducci.»

«Un anillo humano, formado por las ciudades italianas que — a semejanza de las musas — se tienen de la mano

e incluyen la *virtu popolari*, se desenvuelve más allá de los grupos simbolizadores del Renacimiento. Las ciudades son adultas o jóvenes: si unas suben a la escabrosa cumbre de los montes, otras ponen el pié en la playa del

mar sonoro. Y el anillo se abre en los dos puntos angulares donde están figuradas las Puertas de Italia.» «Alguna de estas ciudades — Trento,

Trieste!... — están veladas e invocan la fé; por el contrario, en la parte opuesta de la composición, álzase la epopéya, y es revocada la maravillosa leyenda itálica, según la cual los últimos Romanos, aún después de muertos, rechazarán a los Hunos del sagrado recinto de la Urbe. Por el artista se ha advertido que en toda la re-



SARTORIO

GRUPO DEL FRAGMENTO DE EL VALOR Y LA VICTORIA

presentación con que ha coronado la parte alta del Parlamento italiano, ha voluntariamente querido evitar la evocación romana «porque la historia de Italia nace después de la caída del Imperio.» Y añade: «He puesto



SARTORIO

FRAGMENTO DEL FRISO

el Clasicismo entre aquellos dotes espirituales que el Renacimiento ofrece a la Joven Italia. Por igual motivo, mientras que he representado la leyenda de los últimos Romanos muertos que repelen a los Hunos, he simbolizado la primera ciudad, salvando la psiquis civil, figurada en una bellísima impuber desnuda, porque, no obstante, nosotros, los italianos, somos verdaderamente de lengua romana.»

Tal es esa magnífica composición con grupos febrilmente concebidos, en los cuales estalla poderosa la vida, manteniéndose los personajes en una dignidad, dentro del movimiento, que es lo que particulariza precisamente esa pintura de Aristides Sartorio. Dentro de la elegante severidad del salón de sesiones se desarrolla esa obra, que canta a Italia con fervor entusiasta. Un gran entusiasmo palpita en esa obra. Concebida con

gran calor, cunde en ella prepotente la vida de un extremo al otro de ese haz de figuras que nos dicen cada una un elogio para Italia; y que nos relatan, en conjunto, la historia de ese país que tiene a los ojos de la humanidad el prestigio de lo aureolado por triunfos seculares en distintos órdenes de la actividad humana. He ahí el secreto del éxito de esa composición pictórica de Aristides Sartorio.

Y la suave luz que desciende de la clara-boya, cuyos cristales ha decorado Beltrami, pone en su discreta claridad un encanto más al resultado obtenido en aquel recinto, donde han de resonar las voces de los legisladores, donde tantas veces ha de ser invocado el nombre de la patria, cuya historia fué sintéticamente evocada con los prestigios del arte, allá, en lo alto, para que se tenga bien presente y para señalar que por sobre de



SARTORIO

LA FUERZA DETIENE LA ENERGÍA ANIMAL

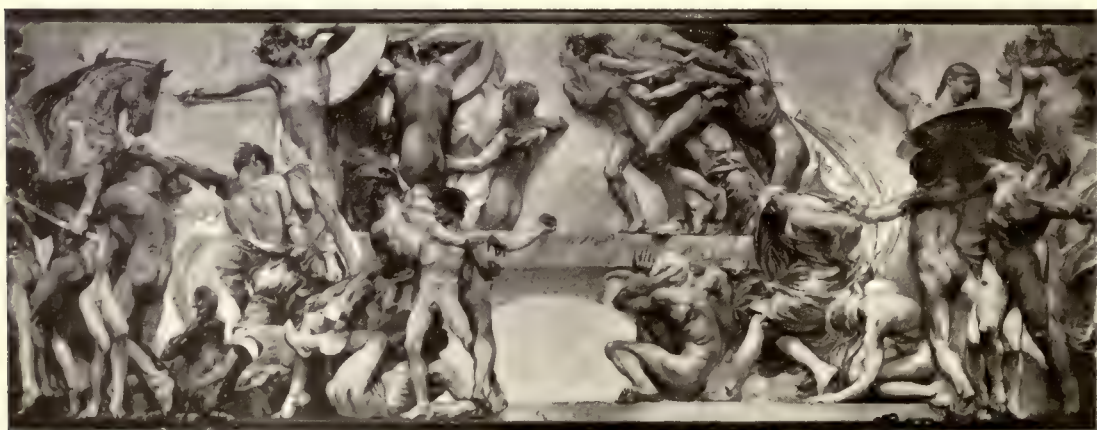
todos y de todo está Italia, la patria querida; por la cual deben trabajar sin descanso los representantes del país.

Bien cuadra, por lo tanto, la gloriosa representación de la pintura de Sartorio, tan elocuente, donde toda su alma del patriota se ha volcado, animando a aquellos seres que a uno y otro lado de la Joven Italia hablan del pasado con un canto de exaltación que conmueve a quienes aciertan a descifrar tan compleja composición.

Esta ofrecerá constantemente a los legisladores la evocación de las glorias inmarcesibles de otros días, y teniendo a la vista lo que las recuerda, no podrán menos de sentirse aquéllos impelidos siempre a no desme-

recer de los antepasados que, en diversas etapas de la historia patria, hicieron irradiar de ella, al compás del tiempo, movimientos de cultura que se propagaron beneficiosos a otros países. En este aspecto, ese himno que entona la pintura de Sartorio, es fuerza que avive el entusiasmo de cuantos italianos de corazón aciertan a descubrir en él todo el valor expresivo que contiene; lo que posee de acento despertador para las conciencias que, movidas del ideal de patria, sueñan en glorias que no desmerezcan a las de aquellas épocas en que eran conseguidas por la inspiración de los grandes artistas y de los poetas inmortales.

MARIO BERARDI.



SARTORIO

EL HEROÍSMO COMUNAL Y LA EPOPEYA DEL RESURGIMIENTO

ECOS ARTISTICOS

UN RETRATO DEL PAPA. — Con destino a la gran sala de la Biblioteca Vaticana ha pintado el retrato de S. S. Benedicto XV el pintor catalán don Antonio Fabrés.

EL SANTUARIO DE OSIRIS. — En las excavaciones realizadas cerca de Abydos, en el valle del Nilo, créese haber dado con el santuario designado como la tumba de Osiris por los escritores griegos, en virtud de suponer que en ella era guardada la cabeza de aquella deidad.

Una vez conseguido apartar tres enormes bloques de piedra que impedían penetrar en el santuario, se logró poner el pie en éste. Consta de tres naves, conteniendo la central una sala inmensa, de unos veinte metros de larga, cuyos muros están decorados con pinturas representativas de un entierro de la época de Setis I.

GABRIEL MAX. — La gran tragedia europea ha hecho que pasara inadvertida la muerte, en Munich, a la edad de sesenta y cinco años, de Gabriel Max, el pintor que tantos éxitos obtuvo en las exposiciones a que concurría.

Entre sus obras más conocidas figuran *La Santa Fax*, en el lienzo de la Verónica, con los ojos cerrados o abiertos, según la distancia a que lo contempla el espectador; pintura ésta que ha popularizado el grabado y la fotografía. Otros cuadros suyos representan la muerte tocando en el hombro a una joven sentada al piano; una muchacha ciega sosteniendo una lamparilla en la entrada de las catacumbas;

MAILLOL

la mártir cristiana en el Circo a cuyos pies una mano amiga dejó caer una rosa.

Max lega, además, una serie de interesantísimos dibujos inspirados en temas musicales de Beethoven, Liszt y Mendelssohn.

UN PALACIO DE BELLAS ARTES EN VALENCIA. — Se ha constituido una comisión, formada por don José Benlliure, los señores Agrasot, Menant y el presidente del Círculo de Bellas Artes, con una delegación en Madrid, formada por don Joaquín Sorolla, don Mariano Benlliure y don Antonio Muñoz Degrain, los maestros Serrano y Lleó y el señor García Sanchiz, para construir un Palacio de Bellas Artes en Valencia, sobre la base de un terreno que ha cedido y una subvención de cien mil pesetas que ha señalado el Ayuntamiento.

El Comité recabará una subvención del Estado y arbitrará recursos, contando con todo Valencia, donde la idea ha sido acogida con entusiasmo.

LAS OBRAS DE RODIN. — Este famoso escultor acaba de hacer donación al Estado francés de sus obras y de sus colecciones, que serán instaladas en el Hotel Biron y constituirán un Museo que llevará el nombre del ilustre artista. Este se reserva el derecho de hacer la instalación por su cuenta. Únicamente ha solicitado que en el propio Museo pueda tener su estudio y un despacho.

No sólo figurarán, en yeso, en tal Museo, las más de las obras que ha modelado el famoso escultor, sino aquellas en materia dura que aún po-



LA FLORA



THOMAS SANS

LA CARRETERA

see el autor. Con ello podrán admirarse, asimismo, los dibujos originales de Rodin y los cuadros, los muebles y demás por éste reunidos. Evalúase en millones tal donativo.

La cesión fué hecha en Mendon, firmando el acta con Rodin el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes M. Painlevé y el de Comercio M. Clementel.

—
COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA PRERROMANA. — Por la cantidad de quince mil pesetas ha sido adquirida por el Estado, a don Ricardo Morenas Tejada, con destino al Museo Arqueológico Nacional.

Los objetos que la constituyen fueron hallados en las excavaciones que, por autorización oficial, viénense practicando en la Necrópolis ibérica descubierta en Gormaz (Soria).

—
EXCAVACIONES. — En las que bajo la dirección de don José Ramón Mélida se efectúan en Mérida, háse comenzado a descombrar el anfiteatro, tarea a la que se procede con gran

cuidado en virtud del estado de las bóvedas. Han sido encontrados dos bustos, de mármol, de hombre y mujer respectivamente, y una cabecita que supónese correspondió a la estatuilla de un sileno.

El anfiteatro está enclavado en una finca rústica. A fin de que se pueda proceder a descubrirlo, se ha dispuesto por Real orden la adquisición de las tierras de labor que cubren la arena.

—
PATRONATO DEL MUSEO DE ARTE MODERNO, DE MADRID. — Ha sido nombrado en esta forma: Presidente, D. Juan de la Cierva y Peñafiel; vice-presidente, D. Angel Avilés; y vocales, D. José Esteban Lozano, D. Miguel Blay, D. Antonio Flores, D. Torcuato Lucas de Tena, D. Jacinto Felipe Picón y Pardiñas, D. Pedro Marichalar y Monreal, D. Juan José Conde Luque, Don José Joaquín Herrero, D. José Francos Rodríguez y D. F. de la Pezuela Ramírez.

—
JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL. — Para la vacante producida en ella por fallecimiento de D. Pablo Bosch, ha sido nombrado D. Asterio Mañanós, conservador de las obras de arte del Senado.



MARTÍ GARCÉS

BODEGÓN



CATEDRAL DE VALENCIA

NACIMIENTO DEL SEÑOR Y ADORACIÓN DE LOS PASTORES

DE LA HISTORIA ARTISTICA DE VALENCIA

LAS TABLAS DE LOS PINTORES LLANOS Y ALMEDINA DEL SIGLO XVI

LA entrada triunfal del Renacimiento, en España, se realiza principalmente por las costas levantinas. La influencia mundial que por los siglos medios ejercieron los grandes prestigios en ellas nacidos, tanto en la literatura, como en el arte; en las humanidades como en la teología, llegando en esta última hasta el Papado, trajeron, como justa reciprocidad, legión de artistas italianos, de la Lombardía unos, de la Toscana los más, que con sus cerámicas y orfebrerías, sus estatuas y sus pinturas, implantaron todos el re-

nacer sereno de aquel arte naturalista que, en las riberas del Arno y del Tíber, iniciaba tenaz cruzada contra aquel otro, que, oriundo según unos de la isla de Picardía en Francia, y según otros de Inglaterra, se estaba enseñoreando de toda la Europa occidental.

Los papas valencianos Calixto III y Alejandro VI, habían llegado al solio pontificio en los tiempos de esplendor mundano de la Iglesia, cuando los artistas más geniales encontraban abiertas las arcas, siempre repletas de riquezas para dar realización a



CATEDRAL DE VALENCIA

ADORACIÓN DE LOS REYES

sus más peregrinas concepciones de belleza.

Constituiría una novedad halagadora para aquellos espíritus meridionales, el realismo sensual que daba a sus figuras el arte de las nuevas tendencias, en contraposición con el rígido ascetismo de los retablos místicos traídos de Flandes o Alemania; y deseosos de llevarlo a su pequeña patria, siempre artista en todas sus manifestaciones, puesto que directas eran siempre sus relaciones con Italia, país ingénito de la belleza (1), a Valencia enviaron pintores y escultores italianos o allí educados; que difundieron su arte por toda la región, y el Renacimiento dominó por

(1) En 1402 se hallaba pintando en Valencia un florentino llamado Girardo.

(2) Aunque a fines del siglo xv llega a Valencia, Nicolás el Florentino muere en 1471 sin dejar obra conocida en este Reino.

completo en los palacios particulares, en los edificios civiles y en los templos.

* *

El año 1472 todavía no ocupaba la silla pontificia Alejandro VI, cardenal en Roma con el nombre de pila de Rodrigo de Borja. Ausente de Valencia más de veinte años, a ella vuelve a ejercer el primero su arzobispado y trae consigo artistas peritísimos llamados uno, Francisco Pagano, natural de Nápoles, y el otro, Pablo de San Leocadio, nacido en Reggio, Lombardía, y con ellos la iniciación en Valencia del Renacimiento italiano (2).

Un desgraciado accidente había destruido por entonces el retablo mayor de la Catedral levantina; no desconociéndolo el purpurado arzobispo y menos aún el esfuerzo grande,



MUSEO DE LOS OFICIOS. FLORENCIA. LEONARDO DE VINCI

ADORACIÓN DE LOS REYES

dispendioso, que el Cabildo hacía para sustituirlo por otro que en belleza y valor le superase (3) quiso contribuir con su esfuerzo

(3) Según afirmación del P. Texidor, el altar mayor estuvo formado en sus primeros tiempos por una tabla pintada que representaba a María Santísima de medio cuerpo.

A su vez Sanchis Sivera escribe en su *Catedral de Valencia*: «La piedad del obispo y Cabildo y el deseo de honrar debidamente a la Virgen María, les movió a construir un magnífico retablo de plata para colocar en él una imagen del mismo metal, de tamaño natural de la Señora. Este fué el principio del gran retablo que fué la admiración de aquellos tiempos, destruido por un incendio» (años 1288 a 1312).

En el dietario del capellán del rey D. Alfonso V se lee la siguiente descripción del percance que puso fin a tan notable obra de orfebrería: «En lany MCCCCLXVIII diumenge a XXI de maig, día de Pascua de Cinquagesima a XI ores de la nit se mes foch en lo retaule de la capella del Altar major de la Verge María de la seu de Valencia hon se cremà tot lo retau-

personal a obra de tantos arrestos y encarga, juntamente con el Cabildo, a los pintores

le, es fonch la major part del argent e la Verge María se cremà, e es fonch de mig loch en avall»; tan sensible pérdida fué inmediatamente reparada, construyéndose (1470-1482) otro altar del mismo metal, maravillosa obra de orfebrería que fué juzgada por los afortunados en verla, como de las mejores de Europa. Tuvo un final desastroso este segundo retablo. En tiempo de la guerra de la independencia; creyendo el Cabildo que peligraba la plata de la Iglesia, y para ponerla a salvo, la embarcó para Mallorca, figurando entre sus valiosas obras el codiciado retablo. El gobierno español se apoderó del botín en 26 de Febrero de 1822 y lo *convirtió* en moneda.

El actual, labrado en 1867, es de cobre dorado, siendo la imagen que ocupa el nicho central una escogida obra de la escultura valenciana en las postrimerías del siglo XVIII. Fué hecha por Vergara, no para la Catedral, sino para la rica Cartuja de Porta-coeli. A la exclaustación de las órdenes religiosas en 1847 fué cedida al Cabildo.

italianos las pinturas de los muros del presbiterio. Estas pinturas hechas al fresco, representaban una gloria de ángeles y serían brillante fondo al retablo de plata labrada. Terminadas en 1481, piérdese, de momento, la memoria de sus autores, y aunque del napolitano Francisco Pagano nada se sabe, respecto a Pablo de San Leocadio dice Bertaux «que si regresa a su patria, vuelve a Valencia antes de 1493, año en que celebra su boda con Isabel López, entrando en 1507 al servicio exclusivo como pintor, de la Duquesa viuda de D. Juan, hijo de Alejandro VI, y fija su residencia en Gandía» (4).

El arte de San Leocadio aún puede estudiarse; pinturas suyas existen en Valencia, Gandía, Castellón y Villarreal y en su manera «mezcla de las escuelas de Ferrara y de Bolonia» (5) sucédennle sus hijos Peret Pau

que aún vive en 1542 y Felipe Pablo y también, al decir de Bertaux, el maestro valenciano de gran reputación Rodrigo de Osona, que «se convierte al italianismo».

El arte valenciano de influencia van-eyckiana que siguen *Jacomart*, Dalmau, Osona y otros habíase bamboleado en su estabilidad con la llegada de los italianos, recibiendo el golpe de gracia que desplomó su equilibrio la presencia de los manchegos Ferrando de los Llanos y Ferrando Yáñez de la Almedina, singulares discípulos de Vinci y nada ajenos al arte de San Leocadio.

La aparición en Valencia de todos estos artistas la advertimos por sus pinturas documentadas en la Catedral de Valencia.

* *

- (4) Emilio Bertaux «El Renacimiento en España y Portugal», Libro XIII de la «Histoire de l'Art» de André Michel.
 (5) Bertaux. Obra citada.



CATEDRAL DE VALENCIA

RESURRECCIÓN DEL SEÑOR



CATEDRAL DE VALENCIA

ASCENSIÓN DEL SEÑOR

Entre las obras admirables del arte pictórico español, en los primeros años del siglo XVI, figura el interesante retablo del altar mayor de este templo.

Las doce tablas que componen sus puertas muestran en la composición de sus asuntos la sobria, vigorosa y robusta sinceridad de sus autores; poderosas en su concepción, servida ésta fiel y hábilmente por una técnica de majestuoso estilo. Ante ellas el espíritu siéntese invadido por la emoción serena que la belleza produce y a la que es difícil sustraerse. Cierran estas puertas el altar dedicado a la Virgen y que como antes dijimos hasta la pasada centuria, fué de plata. Refiriéndose a él, algunos cronistas atribuyen a la Católica majestad de D. Felipe II la siguiente frase, que hubo de exclamar tras de su contempla-

ción: «Cierto que el altar es de plata, pero como de oro pueden tenerse sus puertas.»

* *

Siempre anduvo intrigada la crítica por conocer los nombres de los inciertos autores de estas tablas de influencia leonardesca (6); de ello fué causa la confusión ocasionada por tenerse tan sólo sabido los nombres de Pagano y San Leocadio, autores como antes apuntamos de las pinturas al fresco que en la misma capilla existieron, cosa que dió lugar a serles a ellos atribuídas unas y otras pinturas (7). A fines del siglo XVII desaparecieron por com-

(6) Indicada esta opinión por Ponz, ha sido respetada por Conca, F. Quilliet, Fard Stirling y H. Lüke a pesar de que últimamente G. Frizzoni observa rasgos altamente lombardos.

(7) En los notales de Juan Ferrer hay una serie de actos sobre estos frescos. En 3 Julio de 1472 se acepta la idea por el Cabildo, el 27 dan fianza los pintores y el 28 se firma el contrato, apareciendo en el año 1481 las últimas apocas de gastos.

pleto cuando el arzobispo D. Luis Alfonso de los Cameros hizo restaurar la capilla, que denegrida se hallaba por el humo de la cera y el incienso, cambiando su esbelto estilo gótico por el barroco que llenó sus tallas y columnatas con profusión de hojarascas y flores, cuyo brillante oro apóyase sobre la policromía de mármoles y jaspes; quedando sólo en su pristino estado las pinturas al óleo de las puertas del altar y por circunstancias desconocidas, o acaso por desdichas del azar, olvidado el nombre de sus autores, siéndoles atribuídas a Pagano y San Leocadio. Don Vicente Boix, cronista de Valencia, abundando en esta idea, dice en su *Valencia histórica y topográfica* (8): «Las puertas que cierran el lugar donde estuvo el retablo, son unas bellísimas tablas, pintadas por Francisco Neapoli y Pablo de Areggio, las cuales se colocaron donde están en el año 1506.» Pons se expresa en esta forma, en su *Viaje artístico por España* (9): «Yo le aseguro a V. que si viera estas obras, había de creer firmemente que eran de Leonardo de Vinci. Han dado mucho en que entender a los profesores que las han examinado en todos tiempos y se han acercado a reconocerlas, quedando admirados de lo grandioso y sumamente acabado y expresivo, propio de la escuela florentina, que cabalmente y con particularidad floreció en las obras de Vinci cuando estas pinturas fueron puestas»; y más abajo añade «que las hicieron Pablo de Areggio y Francisco Neapoli».

Ceán Bermúdez, en su *Diccionario histórico de profesores* (10), repite esta opinión, que era la sustentada por cuantos escribían de tales obras artísticas. Así las cosas, el canónigo D. Roque Chavás, archivero de la catedral de Valencia, hace unos años dió con el contrato del Cabildo, con los verdaderos autores: *Ferrando de los Llanos y Ferrando de la Almedina* y lleva la fecha de 1507 (11). Escasas

(8) Tomo II, pág. 179.

(9) Tomo IV, carta segunda.

(10) Tomo I, pág. 52.

(11) Cláusulas del interesante contrato fecha 1.º de Marzo de 1507, traducidas del latín, en que está escrito:

«1. Primeramente, ha sido pactado y concertado por y entre las dichas partes, que los dichos maestros pintores pin-

eran las noticias que hasta entonces se tenían de tan notables discípulos de Leonardo de Vinci; la falta de correlación entre sus nombres y el mérito sobresaliente de sus pinturas hizo que, lejos de agrandarse su fama y destacarse sus interesantes figuras con más vivos matices, llenando el lugar que les correspon-

tarán las referidas puertas y dorarán las pilastras de aquéllas y todas aquellas partes de las puertas que se tengan que dorar por dentro y por fuera de oro fino. En estas puertas, por la parte de fuera pintarán seis gozos de la Sacratísima Virgen María, a saber: la Natividad de Jesucristo, la Adoración de los Reyes, la Resurrección, la Ascensión, el Espíritu Santo y la Asunción. Y en la parte de dentro pintarán seis hechos (actos) de la Sacratísima Virgen María, o lo que dispondrá el dicho reverendo Cabildo, los cuales serán indicados por dichos señores a los referidos pintores.

«2. Item ha sido pactado y convenido por y entre dichas partes, y los dichos pintores prometieron y se obligaron a los referidos reverendos señores del Cabildo para pintar las indicadas puertas, al tenor de lo dicho en el capítulo precedente, lo mejor que podrán según su saber y maestría, y con finos colores *al óleo*, y que el azur será ultramarino y la laca de Florencia, en el modo y manera que requiere la dignidad del sitio, y que pondrán en el susodicho trabajo todo su saber, para honra de ellos y de los mencionados señores del Cabildo.

«3. Item, ha sido pactado y convenido por y entre las dichas partes, y los referidos maestros pintores prometen a los dichos reverendos señores del Cabildo, que mientras durare la susodicha obra y estén pintando dichas puertas, no harán otro trabajo para nadie, antes bien, todo el tiempo disponible lo emplearán en la indicada obra por servicio de Nuestro Señor Dios y de la Sacratísima Virgen María: cuya obra y pintura y dorado cumplidamente acabados, dichas puertas pintadas, según se ha dicho y corresponde, darán por concluidas lo más pronto que podrán.

«4. Item ha sido pactado y convenido por y entre las dichas partes, y los mencionados reverendos señores del Cabildo prometen dar a los dichos maestros pintores, por manos y trabajos de esta obra, 31,500 sueldos de moneda real de Valencia, poniendo los dichos maestros pintores de su cuenta en la susodicha obra los colores y oro necesario para dorar.

«5. Item, ha sido pactado y convenido por y entre las dichas partes, que en cuanto al juicio y examen de la indicada obra y pintura, los referidos maestros pintores estarán al parecer de los dichos reverendos señores del Cabildo, de tal manera, que si pareciere a los mencionados reverendos señores del Cabildo que deban serles quitados a los dichos pintores, por alguna falta de la obra, cien ducados, que lo puedan hacer dichos señores del Cabildo y aquéllos contentarse con esta merma en el indicado precio, y si les pareciere que se les deben dar por estrenas cien ducados más de los 31,000 sueldos, por estar la obra dignamente terminada, prometen los dichos señores del Cabildo a los susodichos maestros darles los dichos cien ducados de estrenas de más, quedando todo a voluntad, determinación y conciencia de los reverendos señores del Cabildo.

«6. Item, ha sido pactado y convenido por y entre las dichas partes, que de cualesquiera cantidades del mencionado precio que recibirán los referidos pintores, darán fiadores a los dichos reverendos señores del Cabildo por no haber hecho los referidos pintores tanto trabajo mientras durase la pintura, que por cualquier causa quedase por hacer o no se hiciere.

«7. Item, queremos y place a las dichas partes, que a fin de que se observen los indicados capítulos, sean estos ejecutorios con sumisión y renunciación del propio fuero y otras cláusulas, según la forma y estilo del notario que los recibió.»



CATEDRAL DE VALENCIA

CONJUNTO DEL ALTAR

de en la historia del arte español, se esfumase y oscureciese hasta el punto que del Ferrando de los Llanos apenas si se *suponia* el lugar de su nacimiento, y del Ferrando de Almedina sólo quedaba el recuerdo de que se llamó Yáñez y nació en el lugar de Almedina, en la provincia de Ciudad Real (12), habiendo

pintado en la capilla de los Albornoces de

(12) Palomino: Tomo III de *El Parnaso Español*, edición de 1724, pág. 267. — «Fernando Yáñez, natural de la Almedina, fué gran pintor y discípulo de Rafael de Urbino, como lo muestran las pinturas del retablo del lugar referido, donde vivió y murió con grandes créditos, por los años de 1600 y de su edad poco más de cincuenta. De él hace mención Quevedo en un epigrama que hizo, al pincel, en el «Parnaso» de sus obras.»



CATEDRAL DE VALENCIA

VENIDA DEL ESPÍRITU SANTO

Cuenca (13). El hecho de que los pueblos de Almedina y Santa María de los Llanos están en La Mancha y apenas distan uno de otro cuarenta y ocho kilómetros, hace sospechar que

(13) En la Catedral de Cuenca existe la capilla de los Albornoz, apellido de alta prosapia en aquella ciudad. Fundóla en el siglo XIV el cardenal D. Gil de Albornoz y fué revocada y restaurada en el siglo XVI con motivo de la unión de las familias de Albornoz y Carrillo. El canónigo D. Gómez Carrillo de Albornoz quería dar a sus parientes digna sepultura de su linajudo apellido y construyó en la capilla tres altares, ricos en tallas y relieves policromados.

Las pinturas se le encargaron a Fernando Yáñez de Almedina, a quien llama en su testamento *singular pintor y señor pintor*

El altar central situado al fondo de la capilla, representa en una de sus tablas, *la Crucifixión*, en otra *el donante arrodillado a los pies de Jesús resucitado*, y en otras, *San Pedro*, *San Pablo*, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*. *Los martirios de Santa Catalina* son los asuntos de las tablas inferiores, y entre los pilares laterales, las figuras de *San Gregorio* y *San Agustín*.

Los otros dos altares situados en las paredes laterales copian *La Adoración de los Magos* y *una Piedad*.

del último de los dos lugares sea hijo el compañero y colaborador de Ferrando Yáñez de la Almedina; juntos marcharían a Italia y juntos estudiarían el arte de Vinci (14) con vocación decidida; ya que en sus obras revive el alma de su maestro, de aquel «espíritu sublime y armónico, en quien se juntaron todas las capacidades humanas, la invención artística y la invención científica, el genio sintético y la paciencia del investigador, la visión cariñosa de lo mínimo y la intuición

(14) Vasari menciona un pintor español, aunque sin citar el nombre, que fué el colaborador de Domenico Pecori, en Arezzo, en 1504 y 1505, y ciertamente se refiere a uno de nuestros pintores. Igualmente, en un contrato extendido en Florencia, se alude incidentalmente a un *Ferrando Spagnolo*, que fué uno de los ayudantes de Leonardo al tiempo que el maestro trabajaba en el cartón de la *Guerra de Pisa*, para el Palacio Viejo. Esto ocurría entre 1503 y 1505. En 1506 Leonardo abandona la empresa, y aquel mismo año los Ferrando están pintando en Valencia.



CATEDRAL DE VALENCIA

MUERTE Y ASCENCIÓN DE LA VIRGEN

trascendental de lo máximo» (15). Atraídos por el genio soberano de Leonardo, a su conjuro acudieron y abrumados quedarían ante aquel inmenso florentino que encerraba en su universalidad de conocimientos el inquietante misterio que fulgura en las sonrisas de sus madonas y de sus ángeles.

Al igual que Bernardino Luini, Andrés Salaino, Beltraffio, Cesare da Sesto, Marco de Ognone, etc., nuestros compatriotas asimiláronse la habilidad con que el iniciado daba a sus figuras formas más precisas y correctas que hasta entonces habían dado otros pintores, actitudes más en armonía con los caracteres de los personajes, la gracia con

que componía sus grupos, el absoluto dominio de la perspectiva, correctamente ejecutada en sus interiores, las gamas suavísimas de sus carnaciones, el dulce colorido sin igual en los ropajes y accesorios, etc., cuyo conjunto atrae la vista y recrea el espíritu...

Viejo y achacoso Leonardo, abandona su estudio y Academia y marcha a Francia protegido por el rey Francisco I, donde muere a los tres años de su llegada. Sus discípulos se dispersan y, como apóstoles de la doctrina de lo bello, difunden por el mundo sus grandes enseñanzas sobre el arte que, al decir del inmortal maestro, «completa, supera y engrandece las obras naturales, porque ellas de suyo son finitas, al paso que las obras que los ojos encargan a las manos son infinitas, como lo muestra el pintor en sus invenciones de for-

(15) Marcelino Menéndez Pelayo: Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 31 de Marzo de 1901.



CATEDRAL DE VALENCIA

CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA

mas sinnúmero de animales, de hierbas, de plantas, de lugares, todo lo que existe en el Universo por esencia, presencia e imaginación, lo tiene primero en el espíritu y después en las manos, y estas manos son de tal excelencia que crean una armonía de proporciones que satisface la vista lo mismo que pueden satisfacerla las cosas sensibles.»

* *

La disposición de las puertas del altar de la catedral valenciana es de tal forma, que, cerradas, forman un cuadrilátero de 7'27 metros de alto por 5'64 de ancho, dividido en seis cuadros, cuyas dimensiones son para cada uno las de 1'94 de alto por 2'27 de ancho; cuando están abiertas dejan a la vista el altar, que, como se ha dicho, fué de plata

y ahora de madera tallada, y otros tantos cuadros correspondientes e iguales en dimensiones a los otros. Las tablas sobre que están pintados son de 18 centímetros de espesor, con dos cuadros cada una: uno en el anverso y otro en el reverso.

Cerradas las puertas, los tres cuadros de la derecha del altar por orden correlativo son: 1.º *Nacimiento del Señor y Adoración de los pastores*. 2.º *Adoración de los Reyes Magos* y 3.º *Resurrección del Señor*; y los de la izquierda: 1.º *Asunción del Señor*, 2.º *Venida del Espíritu Santo* y 3.º *Muerte y ascensión de la Virgen*. Abierto el altar, la puerta de la derecha presenta: 1.º *Concepción de la Virgen*, 2.º *Natividad de María Santísima* y 3.º *Presentación de Nuestra Señora en el Templo*; y la de la izquierda: 1.º *Visita a Santa Isabel*,



CATEDRAL DE VALENCIA

NATIVIDAD DE MARÍA SANTÍSIMA

2.º *Purificación de la Virgen y la última, la huida a Egipto.*

Ya con la certeza de que la obra fué realizada por dos artistas, la inquieta curiosidad, el prurito de hallar la exacta participación de cada uno en el retablo maravilloso nos lleva a la minuciosa investigación, al examen detallista de sus figuras, una por una, y de sus perspectivas para poder llegar a la certeza de que unas tablas son de Llanos y las otras de Almedina.

Razones de gran fuerza se oponen a estas rotundas distinciones, que difícilmente nos dejarán afirmar que Almedina sea mejor que Llanos, ó que Llanos supera a Almedina. No debió apreciarse en mucho por el Cabildo la distinta categoría artística de los dos pintores, ya que aquél, en otra ocasión, exigió a

Pagano y San Leocadio muestra o prueba de su arte (16) antes de comenzar los frescos de la capilla principal, prueba que no había exigido antes de ahora a los dos manchegos (17) a quienes ofrece, en esta ocasión, un premio para estimular su amor propio de artistas.

* *

(16) En el aula capitular de la Catedral se conserva aun un fresco ejecutado en 1472 por Pablo de Areggio y Francisco de Nápoles como muestra exigida «para que demostrasen su habilidad Jichos artistas antes de empezar los frescos de la Capilla Mayor. Por los restos que nos quedan podemos juzgar de su hermosura. Representa la *Adoración de los pastores*, los cuales aparecen reverentes y llenos de devota admiración ante el recién nacido, cuidadosamente guardado por los santos esposos José y María, bajo un derruido portal que forma parte de un edificio habitado. La obra era admirable, llena de vida y propiedad, de excelente dibujo y no menos grandiosa de concepción.» (Sanchis Sivera: *La Catedral de Valencia*, pág. 240).

(17) Luego veremos como en 1503 pintaban el retablo de San Cosme y San Damián.



CATEDRAL DE VALENCIA

PRESENTACIÓN DE NUESTRA SEÑORA EN EL TEMPLO

Detengámonos, por un momento, a estudiar escrupulosamente la obra de un artista cualquiera, del más original y personal, del más reputado, y encontraremos siempre variedad de ejecución y hasta de modo de concebir los asuntos, según su edad y, por lo tanto, según las influencias que a su espíritu de artista lleven las sensaciones que perciba, ya ante la misma Naturaleza bajo formas o aspectos que antes desconocía, ya influenciado por las definitivas producciones de los grandes maestros que le precedieron, o, por último, porque el estudio y práctica le han llevado al dominio y manejo del lápiz o color en forma que antes no poseía. La crítica llama a esto: *primera manera*, *segunda manera*, etc.

Reflexionando así ¡cuántos lienzos vemos colgados en las paredes de los Museos, que a

no llevar la infalible autenticidad de su origen en datos, citas o documentos que lo acreditan, dudáramos de su filiación! ¡Y en cuantos otros, que aparecen como obras de artistas determinados, si los sometiéramos al disector escalpelo de una enjundiosa crítica encontraríamos defectos y deficiencias que pondrían en duda su filiación?

En todos los museos, desde el más famoso y dirigido por persona competentísima y de inmensa reputación crítica, hasta los más modestos de provincias, se cambian con relativa frecuencia las tablillas signatarias de los autores de algunos cuadros; unas veces porque se averigua de modo cierto el verdadero autor de la obra equivocada, y otras porque la ambigüedad de su ejecución permite atribuirle al autor que está de actualidad en tal



CATEDRAL DE VALENCIA

VISITA A SANTA ISABEL

momento histórico. A todas estas dificultades de carácter general que ofrecen tantas obras de arte, añadamos en este caso concreto, que el retablo de Valencia está hecho por dos artistas, ambos discípulos del mismo maestro, a quienes se les encarga una obra en colaboración, pintada en el mismo sitio, durante el mismo tiempo, con idénticos colores y la misma luz, y que llega a nosotros a través de una pátina de cuatrocientos años.

Tras estas consideraciones contemplamos de nuevo el retablo de la catedral, recurrimos a los eruditos trabajos de Justi y Bertaux, y con ellos en la mano y pasando nuestra mirada del papel a las tablas, llegamos a establecer dos categorías entre ellas, ya que son dos los autores que intervinieron en su ejecución, pues de lo contrario hay tabla como

la de *la Adoración de los pastores* que, por su mérito superior a todas, pareciera de una tercera categoría. Las de la primera son de tan exquisita belleza que, sin ser las otras de una inferioridad manifiesta, las relegan a segundo término. Clasificamos, pues, la obra de Llanos y Almedina en

De 1.ª Categoría: 1.º Visitación. — 2.º Concepción de la Virgen. — 3.º Presentación de la Virgen al Templo. — 4.º Venida del Espíritu Santo. — 5.º Muerte de la Virgen. — 6.º Adoración de los pastores.

De 2.ª Categoría: 1.º Purificación. — 2.º Resurrección de Cristo. — 3.º Natividad de la Virgen. — 4.º Pentecostés. — 5.º Adoración de los Reyes. — 6.º Huída a Egipto.

Adviértese en todas ellas la poderosa influencia que sobre los dos jóvenes españoles

produciría la famosa *Gioconda* del maestro, que debió ser pintada en la época en que ellos trabajaban en la Academia de Vinci; la misteriosa sonrisa y profunda mirada del retrato recobrado por el Louvre, refléjase en muchos rostros de las tablas de los Ferrandos: con más libertad y más *humanamente* en las primeras; con cierto servilismo en las segundas. Las primeras, que pudieran atribuirse al mejor de los dos manchegos, reflejan la obra de un pincel exquisito, netamente sincero, que toma como principal fuente de inspiración, aun en asuntos místicos como los del retablo a la misma naturaleza; sobresalen en ellos el plegado de sus ropajes, de estilo clásico, admirablemente estudiados; las composiciones distribuidas con suma propiedad, cuyas figuras esbeltas y sentidas, de nobles

fisonomías, aparecen envueltas en sublime ambiente de justas gamas, y destacándose de unos fondos tan apropiados que muestran, en su conjunto, un arte naturalista precursor del español del siglo de oro. Y persistiendo en nuestras investigaciones, hasta intentamos establecer el orden por que fueron pintadas; las que ocupan los tres primeros lugares de la categoría, son de absoluta influencia leonardesca, y, sobre todo, del arte italiano, que parece va desapareciendo en las otras, ya que durante el tiempo que duraba su trabajo podía el autor ver a menudo los retablos de los primitivos valencianos que en la Catedral había en abundancia y cuya imitación buscaban en el arte flamenco.

La Adoración de los pastores es la que más se separa de las demás tablas; toda ella está im-



CATEDRAL DE VALENCIA

PURIFICACIÓN DE NUESTRA SEÑORA



CATEDRAL DE VALENCIA.

HUÍDA A EGIPTO

presionada del naturalismo de los retablos flamencos y tan sólo las cabezas de la Virgen y S. José conservan las enseñanzas italianas que tan hábilmente supo estudiar y asimilarse el artista español. Esta tabla basta para reputarle como el mejor pintor español de su época.

Las tablas de la segunda categoría, más que la labor personal del artista, que pinta independientemente después de estudiar las definitivas producciones de sus antecesores, como le acontece a su colaborador, son la obra de aquel que, falto de ingenio propio, rememora o recuerda siempre al maestro, a quien sigue ciegamente en todos sus pasos, sin poner un ápice de novedad en el cuadro que ejecuta. Pobre y mezquino cuando concibe por cuenta propia; desaliñado e incompleto cuando copia; en *La Huída a Egipto*

aparece bajo el primer aspecto; en *La Adoración de los Magos* copia el cuadro inacabado del mismo asunto de Vinci que se conserva en el Museo de los Oficios, de Florencia (18); y en todos ellos las figuras no se desentrañan unas de otras con exacta claridad, los plegados de sus ropas son más movidos y académicos, las figuras no tan esbeltas, las perspectivas caprichosas y el colorido un poco crudo.

Conocidos ya documentalmente los autores del retablo valenciano, sus nombres pasan

(18) Bertaux hace notar esta copia, que no ha mucho pude comprobar admirando la tabla original e inacabada de Vinci, que, como dice Paul Mautz en su libro *Las mejores obras de la pintura italiana*, «está dibujado con bistre, admirable en su riqueza de movimiento y vida y lleno de revelaciones, puesto que enseña los procedimientos de su labor, cómo disponía sus grupos, cómo indicaba los efectos, los blancos y los negros, las sombras y las luces».



SAN DAMIÁN



SAN COSME

CATEDRAL DE VALENCIA. SACRISTÍA

a figurar en la historia del arte español, aunque sin la reputación que merecieran; acrecentándose poco a poco con el hallazgo de nuevos documentos y nuevas tablas que por sus afinidades pueden serles atribuídas.

Estímase como probable su mútua colaboración en Valencia desde 1506 (un año an-

tes de la escritura para el gran retablo) hasta 1513; apoyando esta suposición por una parte, el asiento de pago fecha 9 Diciembre de 1506 del libro de obras de la Catedral que dice:

Item a VIII del sobre dit mes doni a mestre ferrando Lanos e a mestre ferrando de almedina pintors quaranta nou liurex e de deu soux



CATEDRAL DE VALENCIA

LA PIEDAD. PREDELA DEL RETABLO DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN

a compliment de huytanta liures de mans del Retaule dels Sants metges aui apoca rebuda per en jaume esteve notari | dcccclxxxg.»

Y, por otra parte, el documento hallado en la Catedral de Murcia por el señor González Simancas, proporciona la noticia de estar Fernando de Llanos en 1516 pintando en dicha ciudad el retablo del casamiento de la Virgen, perdido en el incendio acaecido en su Catedral en 1854 (19). Del retablo *als sants meches* se conservan todavía tres tablas en la sacristía de la Catedral valenciana, la predela representando una Piedad y las otras dos tablas las figuras de San Cosme

y San Damián. Es la predela una tabla extremadamente larga en sus proporciones y se copia en ella el momento en que las santas mujeres se disponen a dar sepultura al cuerpo inanimado de Cristo; los personajes, de profunda serenidad en sus actitudes, — maestros son los Ferrando en la agrupación de modelos, — visten los mismos trajes y reflejan los mismos rasgos fisonómicos que al año siguiente hemos de encontrar en el retablo monumental.

Las figuras de San Cosme y San Damián tienen, ante todo y sobre todo, en su mirada, una penetrante *fijeza* que confunde; más dulce en San Cosme, más intensa, más escrutadora y enigmática, más *gicondesca* en San Damián. Los sayales que visten apropiados a su profesión les dan una apostura severa y varonil. Ferrando de Almedina



LA VENIDA DEL ESPÍRITU SANTO

Propiedad de Ignacio Lacuadra

(19) Todavía se conserva una pequeña composición de 1'80 por 1'25 m. representando los desposorios de la Virgen.

Según Bertaux, también son suyos el retablo de Carabaca de 1521; el nacimiento de San Juan Bautista en la iglesia de Montserrat en Orihuela y una Virgen con el Niño, de propiedad particular, en Almoradí.



SAN JUAN BAUTISTA

Propiedad de Francisco Sanz

debió permanecer más años en Valencia, pues su presencia en Cuenca no la advertimos hasta 1526, fecha que llevan los retablos de la Capilla mortuoria de Albornoz.

Ya existen elementos de juicio, ya puede aventurarse el crítico de arte a la busca de obras desconocidas; de auxilio poderoso han de servirle tan admirables referencias por nadie utilizadas con tanto provecho, como por el incansable catedrático de la Universidad Central, don Elías Tormo, cuyo estudio constante descubre un día un admirable retablo de tabla única en la Seo de Játiva; dejemos al afortunado maestro la descripción del estupendo retablo: (20)

«Representa el juicio de un alma. Está arrodillada bajo la égida de un ángel y espera el juicio, simbolizado por la balanza del Arcángel Miguel, que ocupa el centro bajo del cuadro: esas tres figuras son por su tamaño

(20) Carlos Justi la atribuye erróneamente a Rafael.

y por todos conceptos las principales de la parte baja; pero aparecen en ellas muchos desventurados condenados a pena, que creeré purgante, en medio de las llamas; entre las de la izquierda del espectador hay en especial una mujer de cabeza leonardesca inconfundible, un varón, — desnudo de *virtuosidad* de dibujante, — y un grupo de niños desnudos, — de *putti*, — habitantes del Limbo al parecer, en muy graciosa y viva composición y dignos de Rafael, por la pureza del dibujo al menos.

»Más arriba aparece en el centro un grupo de tres ángeles, trompeteros o del Juicio de los lados, y el del centro teniendo enhiesta la cruz redentora,

Iris de paz que se puso
entre las iras del cielo
y los delitos del mundo.

(Calderón de la Barca).

»Todavía más arriba, pero aún dentro del rectángulo principal, en rafaelesco anfiteatro, se ven pintados la Virgen, santas, santos, la representación de los elegidos, a uno y a otro lado del Cristo Redentor. Sobre el cual, en la prolongación central de la gran tabla, se



DEGOLLACIÓN DE S. JUAN. *Propiedad de Francisco Sanz*

ve la Jerusalén celeste, representada como una ciudad. Sobre ella culmina el Eterno Padre. Toda una *Divina Comedia* en un solo

conjunto pictórico» (21). Otro día, no ha mucho(22) nos daba a conocer otra tabla de Almedina que la suerte le había deparado en sus no interrumpidas rebuscas. Es de gran tamaño y representa a Santa Catalina mártir. Propiedad hoy del señor Marqués de Casa-Argudin, procede de la colección valenciana de cuadros de don Vicente Peleguer.

Enamorado el señor Tormo de la espléndida belleza femenina que en la figura de la santa resplandece, dedica su trabajo a las lectoras del «Boletín» y en todo él se refleja la grata huella que su contemplación le deja, haciéndole exclamar una vez:

(21) Elías Tormo. — «Un museo de primitivos», págs. 29 y 30.

(22) «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1915, tercer trimestre, pág. 20.

«Recátada, la mirada en el suelo, velada por delicadísimos párpados, adivinada en la sombra de las pestañas ¿es nuestra Santa Ca-

talina la más bella de las bellezas del Renacimiento? Es al menos la más española, es acaso la más amada.»

Y otra, sintetiza el arte de Yáñez de Almedina a quien atribuye la paternidad de esta tabla, diciendo que es:

«Serenidad, hermosura, persuasión, suavidad, delicadeza, contenida expresión, murmurio tenue, impalpable ambiente de gentileza, y, en una palabray como síntesis, un enamorado de la belleza de la mujer.»

Tampoco nosotros po-

demos quejarnos de la fortuna en nuestras investigaciones de obras atribuibles a los Ferrando, aunque la cautela en tan difícil estudio nos obligue a prescindir de muchas tablas, que, pintadas en su taller o por sus sucesores, tienen en las expresiones de sus figuras, en sus ropajes y en sus agrupaciones,



COLEGIATA DE JÁTIVA. EL JUICIO DE UN ALMA. RETABLO DE TABLA ÚNICA

un poco y aún mucho de su arte, que algunos momentosos han hecho dudar de su paternidad.

Sería estudio curioso, ver como los discípulos de Llanos y Almedina en Valencia, unos, heredan, ante todo, su composición grande y naturalista olvidando las coloraciones leonardescas; otros, por el contrario, sólo conservan la enigmática expresión de la mayoría de las figuras de su arte, apareciendo pobres y mezquinos en las agrupaciones y aún en el colorido. Porque la belleza de las pinturas de Llanos y Almedina debió causar idéntica grata sensación a los artistas y a los devotos; sus figuras llenas de vida terrena y, sin embargo, tan espirituales en su hermosura y bondad, atrajeron a unos y otros; y si al taller concurren artistas de todos temperamentos (algunos críticos suponen que el italianismo de Vicente Macip y *Juan de Joanes* lo aprendieron de Llanos y de Almedina) la petición de cuadros y retablos sería constante.

Sólo a cinco tablas, que estimamos inéditas, concedemos la afir-



RESURRECCIÓN DEL SEÑOR

MUSEO DE VALENCIA



SAN DAMIÁN. Propiedad de D.^a Isabel Orellana

jes de gamas rojas y azules perfectamente independientes, sus plegados, la figurita del

mación de auténticas, de entre todas las estudiadas.

Una, por su tamaño pequeño (apenas treinta centímetros de alto) tiene el atractivo de ofrecer al artista en un aspecto en extremo minucioso, cuando quiere dar a su Virgen toda la delicadeza y divina verdad que vió en las *madonas* de su maestro, pues sabe o supone que su obra está destinada a recibir los coloquios místicos, las oraciones y las súplicas de una mujer en su gabinete íntimo. Esta joyita representa a la Virgen con el Niño en sus brazos y sentado sobre sus muslos: junto a ellos un ángel les contempla estático. El tierno infante con sus cabellos rubios, recuerda aquellos otros que en la tabla de la «Presentación de la Virgen en el Templo» jugueteaban en el suelo con unas flores y parece como si el pintor, al coger el modelo para su cuadro, también cogió unas rosas, que, frescas y lozanas, coloca sobre la mesa. Las carnaciones de las figuras, los ropa-

fondo, todo es similar a las tablas incuestionables que nos sirven de referencia.

Conocíamos hace ya algún tiempo esta obra, hoy propiedad de don Hugo Brauner y aunque se la tuvo como de Vinci, para nosotros siempre fué de filiación yañezca.

Otras dos tablas encontramos en poder de don Francisco Sanz. Una de ellas es una réplica del Cristo de la tabla «Resurrección del

Señor» de la Catedral y de la del mismo asunto del Museo Provincial, sólo que en ésta, la figura del Salvador se ha transformado en San Juan Bautista. Su expresión leonardesca, su estatura corta de talla, el típico fondo, sus vestidos, y, sobre todo, el admirable estudio anatómico que se advierte en las partes del cuerpo que quedan descubiertas, muestran el carácter distintivo de este arte: algo así como si la

pintura de la tabla estuviera ejecutada sólo con una tinta hasta en sus más pequeños claro-oscuros (sepia o bistre) y luego con rojos, azules, verdes uniformes y transparentes como en las iluminaciones, llenar los espacios apropiados, dando así gran fuerza a su colorido.

La otra tabla representa el momento de la decapitación de San Juan. La apostura de los soldados que contemplan el sacrificio, el

perfil de uno de ellos, sus armaduras nos son conocidos, así como la arquitectura de los edificios; con ligeras variantes los hallamos en otras tablas; pero su novedad para nosotros consiste en presentarnos un gesto desconocido en las actitudes de sus personajes; la expresión irascible del verdugo, su cara contraída furiosamente, aún no la habíamos encontrado en ninguna obra de los pintores

manchegos. Y a fuerza de observar y estudiar sus obras, descubrimos en las figuras un pequeño defecto físico, el mismo en todas y que copian sus discípulos constituyendo como el marchamo o signo distintivo de esta escuela; consiste en el excesivo desarrollo del pabellón de la oreja en su parte media exterior, en lo que los anatómicos llaman hélix.

Para el estudio del arte de Llanos y Almedina, tam-

bién nos interesa la tabla, que hallamos en poder de doña Isabel Orellana; representa en tamaño natural la imagen de San Damián, y su parecido con las tablas de los Santos Médicos antes citadas es grande. Las corpulentas formas del Santo, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, de donde recibe una luz suave que funde en dulce vaguedad la parte opuesta de su figura, tiene un poderoso recuerdo de aquellas de la Ca-



LA RESURRECCIÓN DEL SEÑOR

MUSEO DE PINTURAS DE VALENCIA

tedral; recuerdo que se observa igualmente en el colorido de las ropas y su moda, en los atributos del Santo y en el paisaje del fondo, de tonos claros y azules idénticamente vistos e interpretados en las tres obras. Tantos puntos de contacto de una pintura con las otras, nos haría pensar que fuera esta tabla un estudio preliminar para el retablo de los Santos Médicos, si no se viera claramente que se ha utilizado un modelo distinto en cada cuadro. El de la tabla de la señora de Orellana es más varonil que el de las otras, hasta en su afectación fisonómica está más lejos de Leonardo, su aspecto de rudeza e inocencia recuerda a los pastores de *La Adoración* de las reseñadas puertas (23). En el Museo de Pinturas valen-



LA VIRGEN Y EL NIÑO

Propiedad de Hugo Brauner

(23) En el Museo de Valencia hay una tabla pequeña, no clasificada, obra seguramente de un mediano discípulo de *los manchegos*; representa la Virgen con el Niño y tiene a su derecha e izquierda a San Cosme y San Damián. El anónimo artista copió para su cuadro la figura de San Damián de la tabla de la señora Orellana siendo idénticos, por tanto, la actitud, las ropas, luz, etc.

Esta copia servil y deficiente nos hace pensar que el mismo procedimiento emplearía el anónimo pintor para la figura de San Cosme, suponiendo la existencia préterita de otra tabla, hoy perdida, compañera de la que estudiamos.

ciano existen dos tablas de estos interesantes artistas; una, procedente del espléndido donativo de cuadros y antigüedades hecho por Don J. Martínez Vallejo; su tamaño es de 1'28 X 0'98 metros y representa *La resurrección del Señor*, sorprendiendo a los dormidos soldados que deben vigilar su inanimado cuerpo.

Es tan personal el arte de los Ferrando, tan constante el colorido y la expresión leonardesca de sus figuras, que cuando se han estudiado con alguna fijez a varias de sus obras, se les reconoce enseguida en cualquiera otra suya que por primera vez se nos ofrezca. Así acontece con esta tabla del Museo; no hay

que hacer ningún esfuerzo crítico para reconocer sus autores; su contemplación produce en nuestro discurso la íntima sacudida que caracteriza a las obras excelentes y que nos incita a afirmar su filiación, criterio que ratificamos con el minucioso examen de todo lo que en un cuadro constituye la característica de un maestro.

Y si no bastaran estas distintivas técnicas, allí encontramos, entre otros puntos de contacto con obras ya descritas, el mismo des-



SANTA CATALINA, MÁRTIR
(Propiedad del Marqués de Casa-Argudín)

nudo y con idéntica actitud, que representa: a Cristo resucitado en las tablas del monumental retablo, al Salvador de la Gloria en la tabla de Játiva y al San Juan Bautista en la tabla de D. Francisco Sanz.

No falta tampoco en esta tabla su habilidad en el arte de componer sin afectación, con naturalidad, y en él, su característica de colocar casi siempre en primer término algunas figuras sumergidas en la sombra, para que, contrastando con las iluminadas de los otros términos, hagan sobresalir la figura importante de la composición, colocada en el centro del cono visual. Esta manera de estudiar la sombra y la luz la aprendieron de aquel precepto de Leonardo, que dice:

«Entre las figuras de una historia, la que se pinta más próxima a la vista se hará de mucho más relieve, según la proposición que dice: aquel color se manifestará con más viveza y proporción, que tenga menos cantidad de aire interpuesta entre él y el que lo mira. Y por esta razón se hacen las sombras que constituyen el relieve de una figura, mucho más fuertes cuando se ha de mirar de cerca, que cuando ha de estar en último término» (24).

Otra réplica de este asunto es el desarrollado en el otro cuadro del Museo, pequeña tabla de 0'49 X 0'68 m. Su composición, técnica, predominio del azul ultramar y carmín de Florencia y cuantos caracteres distinguen la pintura de Llanos y Almedina, aquí aparecen. Nada añadiríamos a lo dicho al hablar de los otros cuadros si a este quisiéramos referirlo; pero hallamos en él una nota interesante de valencianismo, que hemos de señalar; ella es, que, aunque subsisten en las pinturas del fondo las tendencias leonardescas, representadas por la entrada a la sepultura escabada en la piedra y que ya hemos visto en la predela de la Sacristía de la Catedral, seguramente cuando los artistas pintan esta

(24) Leonardo de Vinci. «Tratado de la Pintura». XCII.

tabla viven algún tiempo en Valencia, impresionada fuertemente la retina con el paisaje frondoso de sus huertas y alquerías, y reproducenlo fastuoso de vegetación en la parte izquierda del cuadro, contrastando con el trozo de la derecha puramente italiano.

Y en último término, destacándose del cielo nuboso, pintan la torre octógona de mocho remate, típica de la ciudad del Turia: el Miguelete, con el aspecto que tendría en los primeros años de la centuria diez y seis; detalle importantísimo para la iconografía de este monumento. Por último, ofrecemos la tabla propiedad de D. Ignacio Lacuadra titulada *La Venida del Espíritu Santo*, que tiene grandes probabilidades de ser de estos autores; su asunto, composición y expresiones ya nos son conocidos, nuestra atención se fija preferentemente en el parecido que queremos advertir entre el apóstol de cubierta cabeza y partida barba, con aquel otro colocado el primero, a la diestra del Salvador en la tabla de Játiva y el parecido de los dos con algunos rasgos fisonómicos del gran Leonardo de Vinci, conjeturando entonces:

¿Será un recuerdo dedicado por los Ferrando a la fisonomía del maestro?...

* *

Con la labor descrita de Ferrando de los Llanos y Ferrando Yáñez de Almedina es suficiente para formar una página de oro en la historia del arte en Valencia, de esta región de la que el sabio profesor alemán Augusto Mayer dice:

«Es la Toledo de las enseñanzas artísticas, porque lo que aquel alto castillo de la fé católica ha hecho puramente en el sentido religioso por la cristiandad española, eso ha hecho Valencia en el sentido del arte.» (25).

MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ.

(25) Augusto & Mayer. — «Jusepe de Ribera (Lo Espagnolet)», pág. 11. Leipzig, 1908.



CASTILLO DE LLORDÁ

VISTA EXTERIOR

LOS CASTILLOS ROMÁNICOS DE MUR Y LLORDÁ

EN el linde de la frontera catalana, de las postrimerías del siglo x, fueron erigidos los castillos románicos de Mur y Llordá. La posición estratégica del primero, es importantísima. Situado en el extremo occidental de la *Conca* de Tremp y en lo alto de una estribación de la sierra que parte del Montsech para separar los valles de los dos Nogueras, domina todo el curso del Pallaresa por la mencionada cuenca hasta que ese río en enhebra en el arisco despeñadero llamado *Pas dels Terradets*. Los documentos del siglo x emplazan el castillo de Llordá en el extremo de la Marca *in ex-*

tremis ultimas finium marcas. El conde Borrell y su pariente Guifre dieron, para que las poblaran, al abad Amell y a los monjes de San Sadurní de Tabérnoles las antiguas iglesias que allí restaban, encomendándoles que las reedificaran, levantando fortalezas en los puntos estratégicos, a fin de que sirvieran de albergue a cuantos fueren a convertir en tierras de cultivo aquel ingrato paraje yermo. Háblase del castillo en donaciones del conde Armengol al monasterio de San Sadurní de Urgell, en 1009. Es vendido, en 1030, por Armengol y Constanza, condes de Urgell, a Arnaldo Mir



CASTILLO DE LLORDÁ HABITACIÓN SEÑORIAL

de Tost. La existencia de esos castillos es interesantísima, ya que fueron destruidos los más de los que existían en la vertiente Sur de los Pirineos. Su estudio es notable, desde el punto de mira de nuestra arquitectura militar románica, los elementos esenciales de la cual son: la torre, la casa fortificada, el castillo y la ciudad amurallada.

Para el estudio de nuestros castillos, es de conveniencia decir algo de esos elementos de defensa. El más simple era la torre. Dada la frecuencia de las guerras, era de necesidad que los pueblos estuviesen fortificados o protegidos por fortalezas o torres, y que en evitación de sor-

presas, a que convidaba lo accidentado del país, se completara el sistema de defensa de las torres con atalayas y señales visibles a distancia, que los documentos antiguos exhumados de archivos catalanes llaman *spills y espiells, miralles, guardies y guardiolas*. Este sistema, de tradición prerromana, perdura en la baja Edad Media y subsiste en la época ojival. La casa aislada, apartada, independiente del castillo, era defendida mediante una torre, enlazada a ella por un paso fácil de ser destruido, constituyendo el último reducito, donde se encerraba la familia con sus te-

soros. A veces, eran varias las casas que se reunieron alrededor de una torre, formando una población, casi una villa, no concediéndose la autorización para edificar sin la obligación de emplazamiento de una torre. Estas prácticas de defensa colectiva son antiquísimas, y no es de sorprender que se hayan perpetuado hasta nuestros días en algunas regiones; por ejemplo: Zaragoza y Barcelona, donde las casas de campo se llaman torres, y en Huesca *castillos*.

Lugar alto habitado y fortificado perennemente era el *castrum*, el *castellum* o castillo. Entre la ciudad y la casa aislada defendida por

una torre debe considerarse el castillo. Tuvo siempre algo de cosa colectiva, siendo lo característico de nuestra fortificación su aire simple y rústico. Los complicadísimos elementos de la arquitectura militar gótica tardaron en ser conocidos, y el aspecto externo de nuestros castillos, ninguna semejanza guardaba con aquel aspecto pintoresco que toman las fortificaciones francesas del siglo XIII. Muros lisos al-



CASTILLO DE LLORDÁ

CAMPANARIO DE LA IGLESIA

morería eran, de antiguo, tenidas esas obras por el pueblo. El señor Carreras y Candi ha citado un interesante documento del siglo x, en el cual el castillo de la Roca del Vallés es llamado «*castell morí* o dels moros.» El método general de nuestra fortificación está inspirado en el *Odel* germánico, análogo a los campos de los romanos con su torre pretoriana. Así eran, además, los modelos que pudieron venir de Oriente. Los documentos catalanes sugieren el concepto de fortificaciones de ese linaje.

CASTILLO DE LLORDÁ. — La disposición del castillo románico queda

bien de manifiesto en el de Llordá. Se levanta en lo alto de un cerro rodeado de despeñaderos, lo que hace más fácil su defensa. Unicamente por el lado de Poniente era accesible. El paso estaba cerrado por un gran muro vertical, al que estaba adosada una gran sala flanqueada de una torre rectangular. Después de la muralla, dábase con una planicie, que era también un primer recinto, que había que vencer y atravesar antes de llegar al gran cuerpo de construcción, destinado a habitación señorial — el *donjon* francés — y emplazado en un plano más elevado, defendido y amurallado, formando un recin-

to aparte. Para penetrar era imprescindible forzar la puerta y ganar bajo la lluvia de proyectiles un recinto posterior, donde se abría la entrada de la habitación señorial. Era ese de

planta rectangular, de elevadísimos muros con estrechas ventanas por únicos huecos, siendo el último reducto de defensa. Tenía dos pisos: el inferior, abovedado; el superior, de techumbre leñosa. Fuera del recinto amurallado, a Poniente, y en un plano inferior se levantaba una iglesia de tres naves, cubiertas de bóveda de cañón reforzada con arcos torales y decorada exteriormente con arquerías. La consagración



CASTILLO DE MUR

VISTA EXTERIOR

se hizo en 1040. Queda aún en pie el campanario, y faltan los ábsides, de los cuales no es dable ni ver los cimientos, ocultos bajo las piedras de los muros desgranados.

En Cataluña, siguiendo una tradición ibérica, la torre y los castillos antiguos eran en su mayoría de tapia, a diferencia del Norte de Europa, donde se hicieron de madera con muros de troncos de árbol y de barcas de piratas normandos, ligadas entre sí. En los castillos catalanes del siglo xi abundaba la tapia, pero la obra de cal y piedra tenía como de más resistencia, y era costumbre señalar, en los establecimientos



CASTILLO DE MUR

VISTA INTERIOR

feudales, la obligación de erigir de esa suerte las torres. De tierra serían las fortificaciones que en ese lugar erigen los monjes de San Sadurní de Noya al finalizar el siglo x: es el momento de penuria en que comienza a poblarse aquel paraje yermo. Ese castillo fué otra vez construído de piedra y cal, y el aparejo de los muros y bóvedas indican un período más adelantado que el que manifiestan los documentos. La decoración de fajas lombardas, y la planta de la iglesia permiten fijar, como exacta, la fecha de la consagración de la iglesia (1040). Es el instante en que floreció nuestra arquitectura románica en su primer período: ya existían las iglesias de Ripoll y Cardona, Vich y Cuxá. A mediados del siglo xi hay que situar la construcción del Castillo de Llordá y de su iglesia.

EL CASTILLO DE MUR. — Está emplazado sobre una roca, y su perímetro dibuja curiosa forma de navío. Rodéanlo precipicios, y sólo es accesible por el lado Oeste, donde hállase

la puerta. La área estaba dividida en tres secciones. Sólo permanecen en pie los potentes muros con los agujeros correspondientes al antiguo techo leñoso, y la torre; último lugar de defensa, subdividido interiormente en cuatro techos o pisos, y adherida interiormente a la popa del navío; con la puerta a gran altura, para el rápido aislamiento. El esfuerzo concéntrase en este último sitio de defensa. Es por sí sola una fortificación, que preside el castillo románico catalán, como la torre del Pretor presidió el castillo romano.

En la investigación realizada por los señores Miret y Sans y Carreras y Candi, para la Historia del Condado de Pallars, no hallaron cita documental del castillo de Mur anterior al año xiii del rey Enrique, 1044 de Cristo.

En el aparejo del recinto, una superposición de construcciones indican dos fechas; y una mayor rusticidad en la base de la torre señala fecha más antigua. Cabría, pues, indicar, como primer período de la construcción de la torre, el comienzo del siglo xi.

JOSÉ GODAY.



CASTILLO DE MUR

VISTA INTERIOR



J. MONGRELL

EN EL HUERTO

JOSÉ MONGRELL

HACE muchos años tengo con este pintor una relación íntima de amistad y de Arte. Con él, con Muñoz Dueñas y Ricardo Agrasot he hecho lo más y lo mejor de mis estudios artísticos. Cada uno de los cuatro, abarcando aspectos diferentes de la actividad artística, completábamos la labor individual con las aportaciones de los otros al acervo artístico común. Un fondo de orientación en Arte, igual para todos nosotros, nos ha permitido desenvolvernos con variedad armónica, sumando cuatro actividades. Hago estas declaraciones, amable lector, para justificar

este escrito; que, si en él la amistad fraternal pone algo de su parte, esa comunidad de trabajo durante muchos años, pondrá lo más;

pues, gracias a ella, he podido conocer paso a paso, y de un modo muy íntimo la formación artística de Mongrell. Este pintor hizo sus primeros estudios en la Escuela de Bellas Artes que dirige en Valencia la Academia de San Carlos. Allí hice yo los míos y allí estuve cinco años de profesor.

Decía en otro lugar, y no hace mucho tiempo, que Valencia es considerada como patria del Arte contemporáneo español: el tér-



J. MONGRELL

F. D. RETRATO



J. MONGRELL

VENDEDORAS DE PESCADO

mino no se ajusta bien a la realidad y da lugar a un equívoco. Valencia es la cuna de la mayoría de los mejores artistas españoles del presente; nada más. La tierra levantina los ha producido, y los que no la abandonaron pronto, perecieron en ella; ved los hechos. Luego buscaremos las causas.

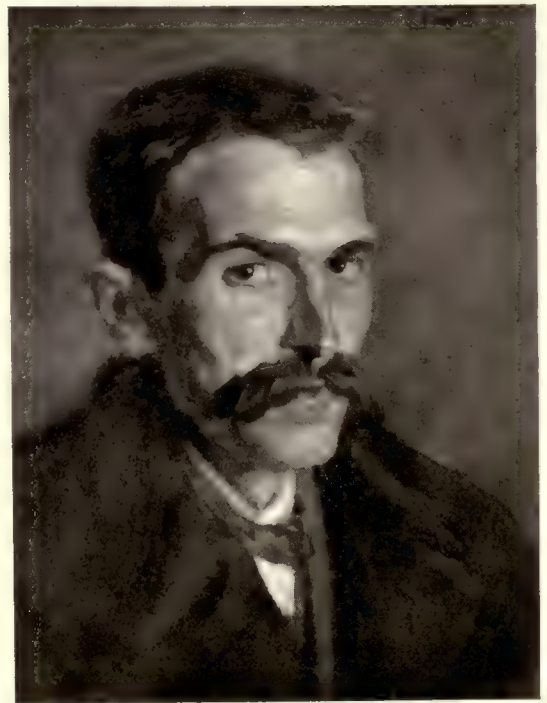
Muñoz Degrain, Domingo, Martínez Cubells, Emilio Sala, Sorolla, Benedito, Mariano Benlliure, han conquistado sus lauros fuera de Valencia; casi todos en edad muy temprana, en los comienzos de la juventud, abandonaron a Valencia. Joaquín Agrasot hizo lo propio, y rápidamente creció su temperamento artístico; el cuadro de *Las dos amigas*, en el Museo Moderno, se contemplará siempre como una joya de nuestro arte contemporáneo; como se cincela una joya, así está pintado aquel lienzo: encantador, bello; pero sólido como el metal. Vuelve Agrasot a Valencia, y el ambiente suyo lo aprisiona, mata iniciativas y consume potentes fuerzas artísticas.

Pinazo repite el caso; sujeto a la sombra del Miguelete, lucha a brazo partido con el medio artístico que lo rodea, y Pinazo no da de sí más que una parte mínima de lo muchísimo que hubiera podido dar. Cortina

muere poco menos que ignorado del resto de España. En su alma llevaba un pintor de primer orden, fué una gran esperanza, y en su sepultura podría grabarse este epitafio: «Aquí descansan los restos del malogrado artista Antonio Cortina». Nunca la palabra malogrado cabría emplearla con más propiedad.

¿Qué tiene Valencia, que cría a sus hijos artísticos, y los mata si no se apartan pronto de su lado? Difícil es contestar a esa pregunta; la respuesta la veo muy compleja y no hallo términos precisos para darla de un modo categórico.

He vivido en la ciudad levantina desde los siete años hasta los veintinueve; hoy voy dándome cuenta de lo que es para el Arte, y pensando en ello muchas veces (con frecuencia es una cuestión que me obsesiona), busco las causas. Allá van las que yo creo entrever. Hay en la ciudad levantina dos espíritus antagonicos; uno sutil como buen meridional que contempla todos los días el mar de los griegos y de los latinos. Esa sutileza le hace ser al valenciano sagaz, y de fácil comprensión; es materia apta para las grandes



J. MONGRELL

R. A. RETRATO



RETRATO, POR J. MONGRELL



J. MONGRELL

MAÑANA DE OTOÑO



J. MONGRELL

IDILIO



TRUQUERÍA, THOMAS BARCELONA



ANACREÓNTICA, POR JOSÉ MONGRELL



HACIA EL PUEBLO, POR J. MONGRELL



J. MONGRELL

LA MAÑANA



J. MONGRELL

PESCADORES DE CULLERA



J. MONGRELL

FLORISTAS VALENCIANOS

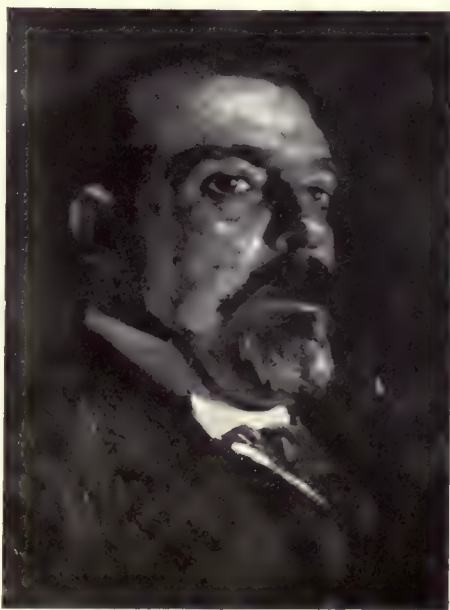
conquistas del espíritu. Pero, tiene hermanada a su alma levantina, clásica, fina y sutil, otra alma negativa, vulgar y de pereza mental. Suponed el maridaje del espíritu ático con el prosaismo de la Beocia, y completaréis el símil, uniendo, en un solo cuerpo, el alma vidente de Don Quijote y el espíritu vulgar de Sancho, andando siempre aferrado al terruño. Suponed de esa mezcla la formación de un hombre, que comienza el discurso maravilloso de las Letras y de las Armas, y que lo interrumpe pronto por echar mano a las alforjas, darse una hartada y mirar al cielo. mientras vacía la

bota del vino peleón. A quienes conozcan la lengua valenciana, les aconsejaré que lean los sainetes de Escalante, después de haber recordado los nombres de los

artistas levantinos que llenan casi media centuria contemporánea; entonces, creo que podrán comprender cuanto llevo dicho.

* *

La acción falsamente educadora que recibió Mongrell en Valencia, tué, desgraciadamente, desarrollándose por las condiciones particulares de su vida. Casi un niño tuvo que atender al sustento de su familia; ¿cómo? A fuerza de mil concesiones al filisteísmo del público que



J. MONGRELL

RETRATO DE D. J. P.



LA VUELTA DE LA PESCA
POR J. MONGRELL



J. MONGRELL

EL BESO

se erige en mecenas de los artistas, por cuatro cuartos que saca de su bolsillo; da un pedazo duro y mezquino de pan que aplaca el hambre del estómago y deja sin alimento el alma; cada trozo de pan que así se conquista cuesta un trozo de corazón. El artista se convierte en obrero vulgar del Arte, desarrolla la habilidad apreciada por los Mecenas filisteos. En ese camino penoso los jóvenes artistas no ven como sucumben y van sembrando la ruta con despojos de su temperamento; la jornada es breve para casi todos ellos; a los veinticinco años son viejos de alma; el amaneramiento se impone en sus obras, el ideal se convierte en una lucha a brazo partido por el pan nuestro de cada día;

sólo la voluntad firme y un accidente bienhechor de la vida pueden apartar al joven artista de esa senda de muerte.

Mongrell, voluntad enérgica, consiguió romper los lazos que le ataban a Valencia, y vino a Madrid: la redención comienza; dura fué su conquista.

* *

Por aquel entonces, Sorolla, en quien una labor intensa y tenaz purificó su espléndido temperamento, desarrollaba su gran arte nuevo, personal, francamente español, y por añadidura levantino.

Mongrell entró en el estudio de Sorolla y un mundo artístico se reveló ante sus ojos; aquel arte era otro arte distinto al que había



J. MONGRELL

EN EL JARDÍN

visto y vivido Mongrell. Fué para el alma de este pintor la visión de los cuadros de Sorolla, algo así como la liberación del hombre encerrado en oscuro y mezquino calabozo; la luz vivísima de un día de sol ciega momentáneamente sus ojos; el aire puro del campo entra a bocanadas en sus pulmones débiles y le ahoga; el espíritu se siente como aniquilado: es la crisis violenta de un vivir nuevo.

Comparad los caracteres del seudo Arte que reinaba en Valencia, con el arte espléndido de Sorolla que advirtieron los ojos de Mongrell. En el estudio de Sorolla, un

arte enérgico, lógico, nuevo, conteniendo el pasado; sincero, con un estilo personal, una

técnica sabia y dúctil, una paleta rica desdoblándose en tonos y matices llenos de luz y de ambiente.

El contraste era tan patente; la verdad era tan clara y la mentira tan manifiesta, tan brutalmente desnuda, que no cabía discusión en la senda que había de seguir Mongrell. Entonces comienza el artista a desarrollar su temperamento.

Pinazo era en Valencia, algo así como un patriarca de la pintura; se le admiraba ¿qué cosas? y ¿cómo



J. MONGRELL

UN ALTO EN EL CAMINO



J. MONGRELL

EN EL NARANJAL

era esa admiración? Las habilidades de su técnica reducían a todos, artistas y Mecenas a *bon marché*; el modo de poner el color, la pincelada pastosa y amplia; los estudios sin acabar (eso de dejar trozos de tabla o de lienzo en blanco, seducía a los buenos valencianos); el cariño puesto en la ejecución de un detalle, de un accidente del cuadro, entusiasmaba a los entendidos en pintura...

Lo que no admiraban de Pinazo, eran las palabras, las ideas que, con incoherencia aparente y una gran lógica interna, aflúan a los labios del artista, como la gota que incesantemente cae de la hendedura de una roca, fresca y cristalina siempre. Pero la acción de la gota un día y otro acaba por horadar la piedra; las ideas de Pinazo vertidas un día y otro sobre la cabeza de los que le rodeaban,

no abría surco alguno en sus ideas artísticas.

Mongrell, a la vista de los cuadros de Sorolla, fué recordando y comprendiendo muchas de las verdades que había oído a Pinazo.

Sorolla es un levantino siempre; Mongrell también. Este llegó al estudio de Sorolla saturada la retina del sol y del ambiente de Levante, y en los lienzos del maestro valenciano vió resueltos artísticamente ese sol y ese ambiente. Sorolla va más allá, y pinta con una fidelidad pasmosa al hombre de su tierra natal en perfecto maridaje con la Naturaleza que le rodea. Mongrell había sido, por la fuerza de su temperamento, instintivamente, un enamorado de los hombres y de las costumbres de su país. El punto de partida de Sorolla se identificaba con la base fundamental del carácter artístico de Mon-



J. MONGRELL

SACANDO LA BARCA

grell; esto había que cimentarlo bien; luego, vendría su evolución y comenzaría la divergencia; de otro modo, Mongrell hubiera sido la sombra de Sorolla, y su arte también una sombra vana, sin consistencia y sin personalidad. Pero, para cimentar ese punto de partida del Arte de Mongrell, hacía falta otro elemento: comprender el pasado de nuestra pintura y encadenarla a las novedades conquistadas por Sorolla.

* *

No olvidemos que Valencia fué la cuna de Ribalta, Ribera, Espinosa y Zariñena. A Joanes hay que dejarle a un lado, porque su influencia sólo se ha dejado sentir en una admiración neo-italiana, tan exaltada que ha puesto en algunos labios el calificativo de el

Rafael Valenciano, aplicado a Joanes. Por lo demás, ese pintor, italianizante de segunda mano, no dejó herencia artística que sumar al acervo pictórico patrio.

D. Vicente López fué un admirable retratista, que, por desgracia, no ha dejado herederos en su tierra. En cuanto a Ribalta, fuera de Valencia se le conoce poco, muy poco; y Espinosa y Zariñena apenas si evocan recuerdo y emoción alguna artística a los españoles que no son valencianos.

¿Y a éstos? ¡Ah! a éstos los nombres citados les llenan de orgullo; pero nada más. Se admiran sus cuadros sin ver en ellos las grandes enseñanzas que encierran.

Ribalta, Ribera, Espinosa y Zariñena, sin llegar a la cumbre pictórica que escaló Velázquez, anduvieron mucho del camino que



J. MONGRELL

FAMILIA DE PESCADORES

a ella conduce; esto es bastante para que sus obras hayan sido siempre una fuente de enseñanza artística en su patria regional.

Pero el lenguaje pictórico que hablan esos maestros hace muchos años, muchos, que no es entendido por la juventud que asiste a las enseñanzas de Arte, bajo el mismo techo en que se cobijan los magníficos lienzos de esos maestros. Todos los ven; pocos los comprenden. Su voz queda en potencia en el corazón de los jóvenes artistas; sus palabras permanecen indescifrables escritas en su memoria. El que tiene la suerte de oír esa lengua fuera de Valencia un día y otro; el que puede posar su mirada sobre un lienzo moderno que represente los hombres, las cosas y los hechos que nos son familiares en nuestra vida contemporánea y todo esto se halle expresado con acentos hermanos de aquel lenguaje; con palabras que sean hijas

de aquellas palabras, entonces se va comprendiendo el Arte admirable de aquellos maestros valencianos del pasado.

De todos los pintores contemporáneos, el más lógico es Sorolla. Yo considero como cuestión capitalísima en la formación y desarrollo del temperamento de Mongrell, su contacto con los cuadros de Sorolla. Si lo hubiese tenido con las obras de Fortuny, Rosales, Muñoz Degrain, Anglada o Zuloaga, hubiera resultado infecundo. Razonemos esto.

El hilo conductor que debe guiarnos es la lógica del arte de Sorolla y el carácter fundamental de Mongrell, esto es, su levantismo.

Sorolla es también levantino de temperamento, y netamente español como pintor. Viene al mundo del Arte, cuando se plantean en la pintura los problemas al aire libre que Velázquez había resuelto en la de interior, y Sorolla resuelve los modernos como el autor



J. MONGRELL

IDILIO

de *Las Meninas* había resuelto los antiguos. El arte de ambos maestros se encadena perfectamente. Así, de Sorolla se llegó a Velázquez, o a la inversa, recuerde esto el lector.

Velázquez, con su permanencia en Madrid, modifica su temperamento sevillano en el ambiente de la tierra castellana y de la corte española. Antes que él, Domenico Theotocopuli, con su permanencia en Toledo, modifica su temperamento griego, educado en Venecia, en el molde castellano impregnado de misticismo; de ese misticismo español cuya esencia parece que guardan las ciudades castellanas y especialmente la imperial toledana (recuérdese la transformación psicológica de Angel Guerra, tan admirable-

mente desarrollada en el libro de Galdós). Goya, aragonés, rudo, viene a Madrid, y suma a su rudeza nativa, la sobriedad un tanto seca, siempre enérgica, de Castilla, y desarrolló su temperamento variándolo en los moldes del pueblo castellano. Y así, se forma la trinidad portentosa de nuestra pintura clásica; una en el fondo (castellana), variadamente encarnada; mística en el Greco; cortesana en Velázquez; popular en Goya. Un temperamento levantino necesita un esfuerzo colosal para comprender el fondo de esta pintura; Castilla y Levante son el anverso y el reverso de nuestra raza y de nuestra historia. Hoy pensamos de otra suerte que antes, en lo relativo a la acción de la



J. MONGRELL

FRAGMENTO DE VUELTA DEL TRABAJO

tierra sobre el hombre; teníamos un concepto distinto de la vida y sabemos que la tierra moldea el alma y el cuerpo del hombre y este no modifica la tierra más que de un modo superficial. Castilla hace sus hombres y Levante los suyos.

Técnicamente, la pintura de Ribalta, Ribera, Zariñena y Espinosa es hermana de la pintura que se desarrolló en Sevilla en las postrimerías del siglo XVI y XVII y tiene, en perfecta solución en Madrid, y prepara Goya en la ciudad castellana el advenimiento de la

pintura actual; para que el lector se convenza de esto último, debe recordar el empalme de Manet con Goya, la misión del pintor francés en el impresionismo y su unión con la escuela barbizona.

Sigamos con el hilo conductor de nuestro discurso.

Sorolla inicia su personalidad, cuando vé las obras de Bastian Lepage; y de él, va a los maestros de Barbizon y a los impresionistas. Sorolla vive gran parte del año en Madrid, en contacto directo con las obras portentosas



J. MONGRELL

ESTUDIO

de los pintores castellanos de la edad de oro nuestra pintura, y entonces, Sorolla, no copiando sus lienzos (esto lo hizo antes y su retina artística resbaló por la superficie de aquellas telas), va rápidamente comprendiendo aquel arte pictórico y afianzando con el pasado su avance hacia el porvenir. Así, en la obra magnífica de Sorolla se suma el pasado español (levantino y castellano) con el presente.

Mongrell viene a Madrid. En el fondo de su temperamento trae el alma de Levante; en su retina lleva la imagen de los cuadros de la gran pintura valenciana. Necesita una fuerza que conmueva su espíritu y éste se dé cuenta de su naturaleza; necesita un rayo poderoso de luz artística que ilumine las imágenes que están latentes en el fondo de su retina. Esa fuerza y esa luz emanan de los cuadros de Sorolla. Gracias a ellos, Mongrell afirma su levantinismo y, al mismo tiempo, percibe en su mente las imágenes de los cuadros que vió en el Museo valenciano, y poco a poco va comprendiendo el arte de los pin-

tores de nuestro siglo de oro; así se forma su temperamento pictórico francamente español y levantino por añadidura; comprende y recoge la herencia del pasado, a la par que se une al movimiento pictórico actual.

* *

En el arte español vive siempre el realismo; hemos sido unos grandes enamorados de la realidad. Nuestros artistas han tenido el dón de saber penetrar en el alma de los hechos reales, descubriéndonos el *secreto manifiesto* de las pequeñas acciones del hombre, de lo que constituye su vida ordinaria. Pocas veces ha buscado los hechos grandilocuentes, un tanto extraordinarios. Cuando llega a ellos los resuelve bien, si los mira por el lado sencillo; recordad *La Rendición de Breda*, libre de todo enfatismo para ser una maravilla de sencillez en un hecho grande. Comparad ese cuadro con el de Pereda (*La Rendición de Génova*), en donde lo grandioso del hecho tiende a revestir una expresión teatral; llegad al siglo XVIII, con las composiciones de Bayeu y Maella, que nada dicen; son



FRIGONIA, TITOMAS-HARCELONA



FLORISTAS VALENCIANOS, por J. MONGRELL

hueras completamente; y terminad vuestra excursión en nuestra pintura de historia y romántica desarrollada en el siglo xix. De ella sólo se salvan tres cuadros: *Los amantes de Teruel*, de Muñoz Degrain; el *Testamento de Isabel la Católica*, de Rosales, y *Doña Juana la loca*, de Vallés; los dos últimos por la sencillez y sentimiento intenso con que están tratados sus asuntos, y el primero por los detalles de un realismo maravilloso (las telas, los bronce, los mármoles, la luz..) y el ambiente que envuelve los personajes en una masa llena de fluidez y transparencia. Los otros cuadros de historia son verdaderas escenas de ópera ampulosa, teatral, falsa y llena de oropel, (*La muerte de César*, *La rendición de Granada*), o simplemente para anunciar un barracón de fi-



J. MONGRELL

UNA BROMA

guras de cera que representen escenas espe-luznantes, (*La Campana de Huesca*, y muchos más). En la pintura religiosa sucede lo propio, (el Greco aparte, y recuérdese que era griego de origen e italiano de educación); el realismo y la sencillez, como notas que se prodigan siempre; recordad *Santa Isabel de Hungría curando a los leprosos* y *La Sagrada Familia del pajarito*, de Murillo; *Cristo atado a la columna*, *Cristo en casa de Marta*, *La Co-*

ronación de la Virgen y *Los Ermitaños*, de Velázquez; la cúpula de San Antonio de la Florida, el *Prendimiento de Cristo* y *Santa Justa y Rufina* (con su correspondiente historia picaresca de los modelos), de Goya. Si esto hacen los grandes maestros ¿qué queréis que hagan los demás? Sucede en nuestra historia del arte pictórico (y aún del plástico)

que el buen gusto ha sido un dón concedido por Dios con gran parquedad. Realmente anduvo.... y anda muy escaso por los campos de nuestras artes.

Tuvimos el contacto con los italianos, medio excelente para refinar nuestra visión artística de la vida; pero, en el siglo xvi, no se supo aprovechar este contacto, y en cambio se aprendió la imitación superficial del italianismo, recogiendo bien las enseñanzas del

color en la escuela veneciana; pero nada más. En el siglo xvii el contacto italiano fué menos intenso y entusiasta que en la centuria precedente; los dos viajes de Velázquez algo influyeron en su arte; pero no nos hagamos ilusiones de que la cosa fuese de gran importancia. Y nada digamos de la influencia italiana en los siglos xviii y xix; no sirvió tan siquiera para producir un italianizante como Joanes.



J. MONGRELL

SIESTA INTERRUMPIDA

Nuestro temperamento pictórico ha estado exento de grandilocuencia; por ese lado el arte italiano no podía dejarnos gérmenes nuevos. Pero ¿y por el lado del culto a la belleza? Este es un problema que realmente no ha planteado la crítica de nuestra pintura.

Si en algunos aspectos del Arte, el clasicismo ha vivido en España, en la pintura jamás anidó. Nosotros no hemos sido nunca unos enamorados de la belleza del cuerpo humano; su construcción orgánica perfecta, traducida en formas plásticas, no ha revestido la forma tan siquiera de un mediano culto en el Arte. Los españoles han pintado o esculpido desnudeces; no han cultivado el desnudo.

De esto dimanar, por lo pronto, dos consecuencias; primera: no buscar la belleza plástica como elemento fundamental del Arte; segunda: no sentir la organización de las formas en los cuadros, así nos alejamos de la decoración. Y de tal modo esto ha constituido una característica de nuestro Arte, que tradicionalmente se ha ido formando el concepto de que lo decorativo es un género

artístico inferior, según he expuesto en otro escrito. Por caminos distintos y procediendo de causas diferentes, la pintura española ha llegado al mismo resultado que la holandesa, y aún la alemana; con la flamenca, no, según demuestran Rubens y Van Dyck, sus maestros.

¿Qué causas morales han determinado esas corrientes en España? En Holanda pueden explicarlas las físicas del país (la lucha por la conquista del suelo y el género de vida que esto determina) y la Reforma; en Alemania, la rudeza de la raza y la Reforma también. En España son más complejas y sutiles, y como el inquirirlas me llevará muy lejos, queda para otra ocasión. Pero el hecho existe, repetido hasta constituir una característica tradicional, y contétemonos hoy por hoy con ver el hecho.

¿Cuál ha sido la posición de Mongrell, frente al clasicismo, y qué enseñanzas ha podido recoger en el arte pictórico italiano?

La influencia de éste se efectuó en nuestro pintor a la inversa de como tuvo lugar históricamente en la pintura española. Mongrell,



DE COJER UVAS, POR J. MONGRELL



J. MONGRELL

DE PAELLA

partió de Goya a Velázquez, de éste al Greco, para ascender hasta Tintoretto, luego a Tiziano, y por último a Rafael Santi y Leonardo de Vinci. He seguido este proceso en sus estudios y en la formación de su temperamento. Y note el lector que en ese camino ha recorrido el artista valenciano, primero la senda puramente pictórica, para llegar poco a poco, con Tiziano, Rafael y Vinci, al sentimiento y a la esencia de la pintura decorativa. Necesitó aprender bien los que tenía más cerca (Goya, Velázquez y el Greco). para comprender los más lejanos a nuestro arte (Tintoretto, Tiziano, Santi y Leonardo).

En ese proceso, la lucha sostenida entre la educación recibida en la Escuela y el trabajo del taller, fué enorme y prueba lo desenfocados (valga la palabra) con que nuestros

jóvenes artistas llegan a los museos. En las escuelas, los entusiastas del Renacimiento nos hablan peor que los neoclásicos, con menos sentido de esa gran fase del arte italiano que los antiguos cultivadores del plagio clásico. Los no entusiastas del Renacimiento hablan de Velázquez y Goya; unos, desde el punto de mira de un ideal arcaico, sin médula ni savia; otros, hablan nada más que de la técnica de esos maestros; pero secamente. Es cuestión de pinceladas, en estos, como en los anteriores: es tratar de exhumar un cádaver. Ni los unos ni los otros se ocupan del espíritu que informa aquel arte y menos tratan de hacerlo vivir ante los ojos de los discípulos para que estos lo vivan y viviéndolo lleguen a sentirle, comprenderle y amarle. Así la labor de estudio en los museos es muy penosa, y cuando



J. MONGRELL

A LA VERBENA

el joven artista tiene inteligencia y deseos de saber, necesita realizar un esfuerzo enorme para comprender el arte de los maestros del pasado. Para conseguirlo es preciso olvidar lo mucho y malo que al salir de la escuela y con las prácticas de taller ha tomado carta de naturaleza en la formación del temperamento de nuestra juventud artística. Con inteligencia, gran voluntad y una labor larga e intensa, pueden algunos estudiar de los maestros del pasado lo que está más en consonancia

con su carácter, comprendiendo lo que los grandes maestros asimilaban de sus antecesores, y de este modo, por analogías de técnica, llegar al espíritu de las obras antiguas, distinguirlo, separarlo de lo que es accidental, reconstruir el ambiente en que se hizo aquel arte y así acabar por comprenderle.

Es esta una labor de años, muchos años, no siempre sólida por falta de base cultural; pero es un trabajo imprescindible.

El espíritu del Renacimiento, ajeno a

todo sentimiento prosaico, lleno de vida y de sinceridad en los primitivos, profundamente humano y lleno de grandeza en Miguel Angel; elegante y delicadamente bello en los florentinos; sensual, espléndido y riquísimo de armonías cromáticas en los venecianos, y de un sentido decorativo en todos, es el arte, que junto con el de los japoneses, hizo comprender a Mongrell que sólo la belleza es digna del arte. ¡Cuántas veces, en nuestras conversaciones o en nuestra correspondencia, se ha expresado así el artista valenciano! Y esta creencia fué arraigando de tal modo en su temperamento, que cada cuadro suyo ha sido un ejemplo de sus convicciones.

* *

Habíase aficionado Mongrell a las estampas japonesas. Claro es que lo primero que le sedujo de ellas fué el exotismo de su técnica y de las costumbres y tipos representados.

Poco a poco fué penetrando en el valor artístico de ellas, así, por estampas. Como buen meridional y sugestionado por los esplendores del cromatismo, Mongrell vió en

las estampas japonesas una mina inagotable de bellezas policromas. Esto no era un caso nuevo; quizá una de las características más importantes del arte pictórico contemporáneo y que más se sumará a su evolución occidental, es el de la influencia del cromatismo de los nipones.

En otra etapa, Mongrell vió, especialmente en los maestros de la OuKiyó-ye, la anotación realista de la vida; esto concuerda perfectamente con nuestro temperamento.

Pero hay en las obras de los nipones dos características de su realismo que no están acordes con nuestro temperamento; la realidad vista siempre con ojos embellecedores, y la expresión decorativa, en ritmos amplios, que a veces parecen vagos, inciertos para un occidental acostumbrado por tradición a los ritmos definidos y sencillos, y más para un pintor español que tradicionalmente no ha manejado esa forma del lenguaje artístico.

Gregorio Muñoz Dueñas y yo, adoradores fervientes del arte nipón, impelíamos a Mongrell a que lo estudiara, a que penetrara en su esencia exquisita de belleza y de senti-



J. MONGRELL

COPLA VALENCIANA



J. MONGRELL

IDILIO

miento decorativo. Me escribía en cierta ocasión el pintor valenciano estas palabras: «Cuando he penetrado bien (creo yo) en el sentido del arte del Renacimiento italiano, es cuando he podido llegar a comprender a los japoneses. Entiendo que ambos tienen un concepto muy igual de la obra artística, y si los italianos van más con nuestro tecnicismo, los japoneses van más, hoy día, con las armonías del color que forman en gran parte la medula de nuestra pintura contemporánea. Voy viendo con los japoneses que podemos seguir moviéndonos entorno del realismo sin caer en lo prosaico, sino revistiéndole de grandes bellezas; que podemos seguir siendo unos anotadores de la vida contemporánea, pero refinados y manejando el len-

guaje de lo decorativo para expresar mejor las sensaciones de belleza, haciendo agradables, gracias al arte, los hechos todos de la vida y los seres y las cosas más humildes de la Naturaleza; y podemos, por fin, revestir nuestro arte de un desarrollo lógico en los asuntos, en los caracteres y en la composición técnica. Y como en esos aspectos el arte griego y el del Renacimiento se dan la mano con el arte nipón, podemos nosotros, en contacto con él y remontándonos a esas dos grandes fases del arte del pasado en Occidente, fecundar nuestro arte del porvenir».

Realmente ese lenguaje es insólito en un pintor español. Aquí solo hemos procedido de dos modos; yendo a la realidad, sea como fuere, o bien eclécticamente, haciendo coci-

mientos, o simples mezclas que han dado lugar a los más grandes brebajes artísticos. El realismo constituye la esencia de nuestro arte pictórico y plástico; pero nos empeñamos en no ver posible como la integración a él de otros elementos considerados esenciales en el arte de otros pueblos; cosa esta muy distinta al eclecticismo y mezclas de que no estuvo libre el arte español, para mal suyo.

* *

Ese estado del espíritu de Mongrell le llevó al cultivo del cartel artístico. El primero que hizo fué para un concurso abierto por *El Liberal*, de Madrid: ganó el premio; pero el cartel era sólo un cuadro. Después ganó el concurso de carteles para anunciar las ferias de Julio en Valencia; fué una obra aquella, dentro de la técnica del cuadro (un tanto arbitraria) y con un realismo tirando a lo prosaico.

Cuando la coronación de D. Alfonso XIII y el Municipio de Madrid convocó un concurso de carteles para anunciar las fiestas, Mongrell alcanzó el primer premio.

¿Cómo es ese cartel? Un dibujo litográfico, pero para estampa; el pintor valenciano entra entonces

en el arte del cartel tímidamente, como Daumier y los cartelistas primitivos. A partir de aquí, asciende al verdadero arte de la estampa anunciadora, ejecutando obras con sentido decorativo y un lenguaje impregnado de belleza, en los ritmos y los acordes cromáticos. Pero se produce entonces una crisis en el pintor: el de un apartamiento de la realidad. La crisis se resolvió acudiendo a un

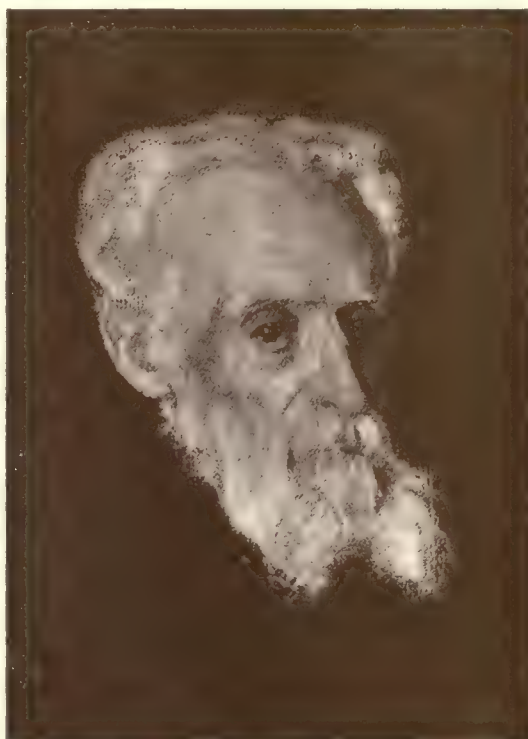
remedio heroico. Mongrell se trasladó al sitio más hermoso y lleno de carácter de la costa valenciana: a Cullera. Levantó su estudio y su casa de Valencia, para vivir constantemente en la risueña huerta levantina, cerrada por montañas y limitada por el mar espléndido de Valencia. Esto sucedió en 1906.

* *

Esa etapa fué para él la más fructuosa. En la primavera de 1913 ganó una cátedra de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y puso fin a su retiro de Cullera. En mi correspondencia epistolar con Mongrell, hay una carta escrita a punto de abandonar ese pueblo; es

tan expresiva, que nada podría explicar mejor este momento de la vida del pintor:

«Después de haber visto mucho la producción de Sorolla y penetrar hasta el fondo de mi temperamento sus teorías sobre la obra de Arte; después de una labor intensa de olvido de preocupaciones y colocarme de nuevo en un ambiente de sinceridad en el modo de ver la vida y el Arte, mi estancia de siete años en Madrid estudiando en el Museo del Prado, hizo en mi otra evolución que consistió en desechar el prosaismo



J. MONGRELL RETRATO DE MI PADRE (FRAGMENTO)

de la pintura realista española y querer fundir las tendencias de los venecianos (especialmente) y de los florentinos del Renacimiento con las coloraciones modernas. Para ello sirviéronme de mucho mis conversaciones con Ricardo Baroja y Valle Inclán, enemigos irreductibles de todo prosaismo y de cuanto supusiese falta de ideal estético. No me quitaron lo que era propio de mi temperamento levantino, el

color; pero, en cambio, me hicieron ver lo que dentro de mí germinaba como una protesta a mi antigua educación artística y al ambiente de arte reinante en España; la belleza del arte de los florentinos y venecianos. Todo eso queda así, de un modo embrionario. Al regreso de Madrid, hice amistad con usted y admiré a Rusiñol. Antes de esas nuevas relaciones, conversando con Muñoz Dueñas, habíame sugestionado poderosamente hablándome del nuevo arte decorativo de los ingleses y vieneses, y, sobre todo, de los japoneses, y estudiando muchas de sus producciones. Los artistas del Extremo Oriente, al comprenderles, produjeron una huella tan profunda en mis sentimientos estéticos que aún hoy son mis maestros predilectos. Todo eso y la profunda amistad que nació entre Muñoz Dueñas, usted y yo, dieron lugar a una intensa y enérgica evolución en mi modo de apreciar y sentir la belleza artística. Pero necesitaba asegurarme si todo ello era eruditismo o si había sido un trabajo de asimilación del que aún no había visto la realidad. Y esto es la obra que he realizado en mi retiro de Cullera. Sumergido en aquel ambiente de belleza, siempre rodeado de una espléndida vegetación, de luz intensa, siempre ante mis ojos el hermoso Mediterráneo, el monte y el río, allí es donde empecé a desarrollar mi arte. Sin dejar de mirar de cuando en cuando al exterior para ver si me descarriaba en la ruta emprendida, volvía a

sumergirme en aquel trozo de la Naturaleza que hoy forma parte de mí mismo.»

* *

Tres aspectos presentan las obras realizadas por Mongrell en Cullera: el primero, de franca expresión del natural. Los hechos anecdóticos están tratados dentro la pintura realista instaurada por Sorolla. Pero hay en esos lienzos una personalidad; puede afirmarse que Mongrell es un hijo artístico de Sorolla; no un imitador. El segundo grupo lo forman obras en que la sensación del natural se halla a través de un intenso sentimiento de poesía. El tercer grupo lo constituyen aquellas que,

sin perder la sensación del natural y con asuntos de la huerta levantina, la poesía de los cuadros anterior se expresa con ritmos de líneas y de masas; es una poesía versificada pictóricamente. En estas pinturas se encuentra el ideal pictórico de Mongrell. Lo que supuso, al ir a Cullera, que podía ser erudición, manifiéstase en ellas como obra de arte.

Lo mejor de Mongrell es mostrar posible el realismo bello; el hecho y el personaje modesto y corriente, con la grandiosidad o la expresión hermosa y llena de un encanto nuevo; lo que hizo, por ejemplo, Goethe con la figura de Mignon, en el *Wilhelm Meister*; y que ese maridaje del realismo y de la belleza, expresada esta con un lenguaje rítmico, es dable en el temperamento español.

RAFAEL DOMÉNECH.



J. MONGRELL

RETRATO DE MI HIJA J.



AUTO-RETRATO DE GOYA

MUSEO PROVINCIAL DE ZARAGOZA

GOYA Y ZARAGOZA

HACE algún tiempo que en mi ciudad querida vuelven a preocuparse de la deuda contraída ante el mundo, de honrarse a sí misma honrando a un hijo al que, a medida que el tiempo avanza, las naciones todas, le dedican mayores elogios, de paso que cotizan en alza sus obras deseadas con avidez: un Museo sin un Goya desmerece. Hace veintidos o veintitres años si alguno pensaba en el coloso de Fuendetodos, salvo honorables excepciones, era ante un lienzo con pintado personaje que por vestir casaca y ser roja la preparación de la tela, la fantasía la achacaba al gran maestro, no como tributo de admiración y sí con vistas al negocio. Aun, en nuestros días, sueñan algunos con la posesión de un Goya y se *descubren*

pinturas en telas y en muros, que si el sublime sordo retornara a la vida posiblemente haría algún desaguisado.

Cuando en el año de 1888 el Ayuntamiento de la Inmortal ciudad me pensionó, en aquella casa no existía un retrato del tan eminente pintor; en el saloncito de sesiones había retratos magníficos pintados por Pradilla, de nuestros reyes Alfonso I el *Batallador*, reconquistador de Zaragoza, y de Alonso V, gran protector de las Bellas Artes; y junto a ellos, héroes de los *Sitios* evocados por el pincel de Unceta.

El pensionado pensó en Goya, y una de las copias de reglamento presentada fué el retrato, tan popularizado, debido al notable retratista D. Vicente López; más aun cuando

la copia mereció honores de ilustres maestros como Madrazo, Unceta y otros, quedó arrinconada durante unos años, hasta que mi amigo Sr. Castellón ocupó la alcaldía y me sorprendió delicadamente, colocando varias obras mías que, aquella corporación posee, en su despacho oficial diario.

Edité mi libro (1) en unión de mi hermano, y allí reproduje, por vez primera, el Duque de S. Carlos, que es de lo más magistral debido a D. Francisco, y una de sus cartas con la firma y autocaricatura. Estas reproducciones, más que en Zaragoza, interesaron en Madrid, en Barcelona y en el extranjero, a juzgar por las cartas que se me dirigieron, suscritas por eminentes arqueólogos. El hielo producido por la preocupación nacida de la envidia y de espíritus medrosos, ante el calificativo de volteriano y de afrancesado, lanzado contra el autor de cartas íntimas dirigidas a Don Martín de Zapater, ilustradas con gráficos sugestivos, y del que pintó *Los Mamelucos* y *Los fusilamientos*, no se rompió; Goya era mirado con la misma prevención que Servet y en aquellos tiempos era difícilísimo hasta levantar el monumento al Justicia ajusticiado.

Publicaba yo en Zaragoza la revista *España Ilustrada* y con mi malogrado hermano Pedro, preparamos un viaje a Fuentetodos, que si no me equivoco, fué el primero realizado periódicamente, y en el número del 31 de Julio de 1893, escribí lo siguiente acerca de la casa donde nació Goya: «Consta del piso firme, el principal y los graneros.

(1) *Zaragoza artística monumental e histórica*, dos tomos en 4.º mayor — 1890. Premiada en España y en el Extranjero, informada por la R. Academia de S. Fernando y adquirida por el Estado.

En el bajo, a la entrada del edificio, se halla la cocina, con ancho hogar y su no menos amplia campana; las paredes perdieron el blanco del enjabelgado por el humo producido al quemar leñas. En la izquierda, practicaron estrecha y empinada escalera por la que se llega a una salita donde Francisco Goya y Lucientes vino al mundo, en una de las dos alcobitas de tan sencillo como modesto departamento, amueblado con viejas sillas de alto respaldo y burdo asiento de

enea, una mesa de nogal, un arcón y varios cuadritos.» Todo se hallaba, entonces, en el mismo sitio que Goya lo vió, gracias al cuidado de la ancianita, propietaria de la casa, Benita Aznar y Lucientes, parienta de Goya, de segundo con cuarto grado de consanguinidad por la línea colateral desigual, la que conservaba rasgos fisonómicos del maestro y era acaso su más ferviente admiradora: a ella se debe que esa casita, pobre, mezquina por su construcción, no haya desaparecido ni pasado a manos extrañas. «Si en



CASA DONDE NACIÓ GOYA EN FUENDETODOS
(ZARAGOZA)

el extranjero, — escribí en mi citada revista — tuvieran la vivienda de Goya, la rodearían de jardines con plantas olorosas que aromatizaran el ambiente y perfumaran la estancia aquella; en España, y sobre todo en Aragón, no hay jardines que embellezcan aquella casita, ni la rodea modesta verja; no hay siquiera una sencilla lápida que recuerde su memoria.

»Por el solo hecho de que Goya fué el valiente restaurador de la decayente y amenerada pintura española, de cuya gloria debe envanecerse esta tierra, merece una estátua: por haber pintado en la gran basílica de María del Pilar, aparte detalles enojosos, ha

ganado un nicho donde sus cenizas descansen en suelo patrio.

»¿Se hará esto alguna vez?»

En nuestra estancia en Fuendetodos, donde recibimos atenciones, vimos como, es consiguiente, la certificación bautismal de Goya y se nos obsequió con una copia que dice: «D. Joaquín Monzon y Galvez, Cura Económico de Fuendetodos, Diócesis y provincia de Zaragoza =

Certifico: Que en el tomo cuarto de bautizados al folio cincuenta y nueve vuelto, se halla una partida que a la letra es como sigue: «En treinta y uno de Marzo de mil settecientos quarenta y seis. Bautizé yo el infrascrito Vic^o un Niño que nació al día antecedente inmediato hijo legítimo de Jph Goya y de Gracia Lucientes legitimamente Casados habitantes en esta Parroquia y Vecinos de Zaragoza. Se le puso por Nombre *Francisco Jph Goya* fué su Madrina Francisca de Grasa desta Parroquia (2) Doncella hija de mig^l de Lucientes y de Gracia Maria Salvador al-

qual adverti el Parentesco espiritual que abia contraido con el Bautizado y la obligación de enseñarle la Doctrina Christiana en defecto de sus Padres y por la Verdad hago y firmo la Presente en Fuendetodos dho día mes y año ut supra = hay un signo = Lic^{do} Jph Ximeno Vic^o = Concuenda fielmente con su original que obra en mi poder y a que me

(2) «Doncella hija de mig^l de Lucientes y de Gracia Maria Salvador,» aparecen tachados en el documento original. — N. del A.

refiero. Y para que conste firmo y sello la presente con el de esta parroquia de Fuendetodos a nueve de Junio de mil ochocientos noventa y tres. = Joaquín Monzón, Económico = Rubricado y sellado.»

De la casa de Goya hizo un clisé fotográfico mi malogrado hermano D. Pedro.

Desde el año de 1894 al de 1900, se sostuvo activa campaña en la gran prensa madrileña;

nuestros Mariano de Cavia y Eusebio Blasco, escribieron bellísimos, patrióticos artículos y también Jacinto Octavio Picón, Rodrigo Soriano y otros, pedían la traslación a España de los restos del magnífico artista aragonés.

En Mayo de 1900, en el palacio oficial del Ministro de Bellas Artes, se celebró una exposición compuesta de 163 pinturas, en su mayoría auténticas, aunque otras eran dudosas; de esa colección se publicó el catálogo acompañado de un suplemento, en el que se dan noticias biográficas de treinta y tres personajes retratados por el maestro. En esta exposición no figura-

ron el retrato del Duque de S. Carlos y sí el boceto; ni los bocetos de los frescos del Pilar, ni el autorretrato propiedad de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza: le faltó bastante de lo mejor y sobraba algo de lo dudoso.

El Ayuntamiento zaragozano, se ocupó en una moción suscrita por tres concejales, en la que se pedían para Zaragoza los restos mortales de Goya: era el 31 de Octubre de 1894. También la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, hizo pareci-

*El empujón p.º y q.º de lo q.º
debe, á ser y como se haya, nunca
lo sea alguno de los dos, y yo como
en ay. á Dios y si quisiera saber
may frecuencia a Clemente*

mi cery...



Juan de Goya

BORRÓN DE LA PÁGINA ÚLTIMA DE UNA DE LAS CARTAS, PROPIEDAD DE D. F. ZAPATER Y GÓMEZ



DUQUE DE SAN CARLOS, POR GOYA

das gestiones. Un año antes, D Manuel de Mesonero Romanos, en extensa carta, me daba cuenta de que en unión de Cánovas y Vallejo preparaba un libro sobre Goya, para lo que me pedía autorización y condiciones por la reproducción del retrato del Duque de S. Carlos y de la carta de Goya, que concedí desinteresadamente. Ya había fallecido el venerable D. Francisco de Zapater, pariente de don Martín, tan íntimo de Goya, y me rogaba intercediera cerca de la señora viuda para que le permitiera reproducir la colección de cartas autógrafas, que tantas veces tuve en mis manos. ¿Donde pararán ahora aquellos manuscritos de Goya, tan codiciados?

Mis deseos de colocar por lo menos una lápida en la casita natal de Goya, hallaron eco en el ilustre D. Pedro de Madrazo, quien se proponía que ambas academias de la Historia y de San Fernando la costearan y tenía decidido que mi hermano y yo fuéramos los representantes de tan doctas corporaciones en el acto oficial de descubrir la lápida; falleció aquel hombre y todo quedó como estaba: rodeado de indiferencia, apesar de valerme de la pluma y del lápiz para dar a conocer mis propósitos y para llamar la atención de los *amateurs*: Véanse las colecciones de *Blanco y Negro*, de *Album Salón*, de *La Ilustración Española y Americana*, de *España Ilustrada*.

Llegó una época en Zaragoza, en la que se despertó, felizmente, el entusiasmo por elevar monumentos; entonces, el gran estatuario Benlliure, hizo el dé Agustina Zaragoza, y ofreció gratis un vaciado en bronce, del busto perteneciente a la estatua de Goya, que corona el monumento situado durante años, ¡delante de la casa de fieras!... del Retiro en Madrid. ¡Ya había dos bustos de Goya en nuestro Municipio!

En 1913, apareció Zuloaga en Zaragoza, juntamente con simpáticos artistas zaragozanos, quien hizo una excursión a Fuendetodos y colocaron ¡por fin! la lápida deseada, obra del escultor y director de la Escuela de Artes e Industrias Sr. Lasuen. No solo se ha realizado esta parte de mis deseos; se ha adquirido

la casita y parece que proyectan convertirla en Museo.

Aun más: la Asociación de Arquitectos de Zaragoza, por encargo de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, hizo un proyecto de grandes vuelos para monumento dedicado a Goya, y el Sr. Velilla Calvo, concejal digno de loa, unido a un joven escultor, Aynaga, presentó a fines del 1915, una moción, que fué aceptada, para elevarle otro monumento, sencillo, sin cobrar un céntimo el estatuario. Tal proyecto consiste en colocar el busto de bronce, obra del maestro Benlliure, sobre un pedestal en cuyos frentes se insinuan algunos de los *Caprichos*, y una estatua de maja española le ofrenda una corona de laurel.

La idea debe llevarse a la práctica, sin perjuicio del gran proyecto arquitectónico, y para ello, este pedestal y el busto pueden colocarse delante de la fachada, al pie del edificio de Museos, o frente a él, en el márgen de los extensos jardines de cuyo centro emerge el monumento de los *Sitios*, de Querol.

El proyecto ideado por los arquitectos encajaría en el centro de la *plaza de las catedrales*, que parece se ha desistido de llevarla a cabo, por ahora, empresa estupenda si completárase con nuevos edificios como la Casa Municipal, con la ultimación de la fachada y construcción del gran pórtico de columnas, según Ventura Rodríguez planeó para el Pilar, y con la ampliación del exterior del Salvador, siguiendo la arquitectura del siglo xv, y entonces ¡qué ocasión para rasgar ajimeces y colocar en ellos vidrieras historiadadas que entonarían, dando variedad de notas sin perjudicar obras, grandiosas. pictóricas!...

Además de la importancia del lugar indicado, para el monumento mayor, es preferible tal sitio, porque, aunque mis paisanos acaso lo ignoren, los *frescos* de Goya, salvaron del naufragio a la petición que solicitaba la declaración de monumento nacional artístico para el templo del Pilar. Y esa salvación fué obtenida políticamente por el gran D. Segismundo Moret, y artísticamente por el maestro de maestros D. Francisco Pra-



FERNANDO VII, POR GOYA

dilla, mis respetables amigos, a quienes recurrí en demanda de apoyo, pues en las sesiones académicas de la de San Fernando, me tocó actuar visiblemente. Extracto de la carta que me contestó el maestro lo siguiente: «Respecto a la declaración de monumento nacional artístico del Templo de Nuestra Señora del Pilar, parece que no costará a V. gran trabajo el obtenerlo. Si el continente es de un valor negativo, el contenido es de valor bien positivo; aparte la sillera, contiene el famoso retablo del altar mayor; la bella y singular *alegoría de la Gloria* pintada al fresco por Goya en la bóveda cuadrangular del Coro de la Virgen; la bóveda que está enfrente, creo, de la capilla de San Joaquín, en la que Goya pintó también al fresco la *Virgen reina de los mártires*; sus cuatro pechinas, también de Goya, pinturas todas admirables como suyas y que si son interesantes por su genialidad, lo son también por la adaptación y desarrollo de la técnica del fresco, siendo como lo parece, las primeras obras del género que pintó, y juntas con las de los Bayeu, Maella y Velázquez constituyen el mejor y más completo Museo de maestros fresquistas ESPAÑOLES ¡Estamos tan sobrados de maestros de este género!» «Verá V. como lo reconoce. Sobra para ello con los frescos de Goya no menos interesantes que los de San Antonio de la

Florida, máxime hoy que comienza la hora de la Justicia para nuestro sublime paisano» (3).

Complemento de cuanto se ha laborado pro Goya en Zaragoza, además de la labor del malogrado Sr. Zapater y Gomez, y de los trabajos del laborioso y culto Sr. Ostalé Tudela, es la nueva *Sala de Goya* del edificio de Museos provinciales de la inmortal ciudad, en la que se han colgado dos cabezas pintadas y un autógrafo. Tan plausible iniciación, es de esperar que sea secundada y engrandecida con donaciones o cesiones en depósito de obras indiscutibles, del gran aragonés.

Vivimos en tiempos que se impone la formación de núcleos, bien seleccionados, de producción artística regional.

Por esto, siempre apetecí, para el Museo zaragozano, salas destinadas a guardar, separadamente, obras de Goya, de Bayeu, de Pradilla ¡nuestros tres Franciscos gloriosos!, de Unceta, etc., apelando a los originales y a las reproducciones perfectas, incluso la fotografía. Espero que no tardará en realizarse. Hay grandes deseos en los que intervienen en aquella pinacoteca, constantemente enriquecida y mejorada.

ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.

(3) Esta carta, contestando a mi ruego, se copió íntegra en el segundo dictamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que anuló el anterior, contrario a la concesión solicitada. — N. del A.



ÍNDICE

INDICE

POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

TEXTO

	PÁGS.		PÁGS.
Anasagasti (Teodoro de)		Martín (J.)	
Monumento-Asilo a S. M. la Reina Doña		Vida Artística	64
María Cristina	56	Mélida (José Ramón)	
Arco (Ricardo del)		Chicharro	151
Tablas góticas del Museo Provincial de		Montoliu (C.)	
Huesca	178	La Ciudad-Jardín	75
Badrinas y Escude (A.)		Orueta y Duarte (Ricardo de)	
Hellerau	100	La Vida y la Obra de Pedro de Mena y Me-	
Hans von Marées	303	drano	123
Baixeras (Dionisio)		Pérez Dolz (Francisco)	
Arte rural	352	Exposición Nacional de Bellas Artes	208
Berardi (Mario)		Quintero (Pelayo)	
Una pintura de Julio Aristides Sartorio. El		Interesantes objetos de Cerámica primitiva	
nuevo parlamento italiano	371	descubiertos en Cádiz	144
Bofarull (Carlos de)		Rodríguez Codolá (M.)	
Encajes a mano	317	Javier Gosé	263
Cadra (Janko)		Romero de Torres (Enrique)	
Vida Artística	71	Nuevas obras del pintor de los muertos.	283
Doménech y Montaner (Luis)		Sapori (Francisco)	
Monasterio de Poblet	339	El Teatro Griego de Siracusa Resucitado	60
Doménech (Rafael)		La II Exposición italiana en Nápoles	186
José Mongrell	407	Teixidor (S.)	
Folch y Torres (Joaquín)		Vida Artística	67, 299
Nicolás Raurich y su obra	1	Tramoyeres y Blasco (L.)	
Gascón de Gotor (Anselmo)		El arte español en la Italia meridional du-	
La Residencia de los Monjes de Monte		rante el siglo xv	227
Aragón en Huesca	53	Voll (Karl)	
Goya y Zaragoza	434	¿Hemos de tomar cuadros de Bélgica, para	
Gestoso y Pérez (J.)		las colecciones alemanas?	251
Recuerdos de San Fernando	191		
Goday (José)			
Una iglesia románica policromada	45		
Castillos románicos de Mur y Llordá	403		
González Martí (Manuel)			
De la historia artística de Valencia. Las			
tablas de los pintores Llanos y Almedina			
del siglo XVI	379		
Gudiol (J.) Pbro.			
Una antigua producción catalana.	37		
Una cruz de altar	247		

Anónimos

Bibliografía	73, 189, 223
Colección Nemes (La)	113
Conferencias sobre aspectos ciudadanos	106
Dos pinturas de Rafael.	296
Ecos Artísticos.	261, 302, 334, 377
Exposición de pintura española	332
Vida Artística	301

GRABADOS

	PÁGS.		PÁGS.
Albore (Achille d')		Llano del Vallés. «La Atmetlla»	369
Efecto de sol	187	Costa de Cataluña. Palamós	369
Almedina (Véase Llanos)		Llano del Vallés. Montornés	369
Anasagasti (Teodoro de)		Masnou	370
Planta principal del Monumento-Asilo a		Mongat	370
a S. M. la Reina D. ^a María Cristina.	56	Basile (Ernesto)	
El Monumento y la Isla	57	Fachada del Parlamento italiano	371
El Monumento visto de frente	58	Planta	371
Perspectiva de costado (Detalle)	59	Salón de sesiones	373
Badrinas (A.)		Benedito (Manuel)	
En el campo	300	Tipo segoviano	332
El molino	300	Agustina	218
Baixeras (Dionisio)		Mi madre	219
Litera de pastor	352	La vuelta de la montería	220
Pirineo. Choza.	352	Bouts (Alberto)	
Choza de los pastores de Coma de Vaca	353	La Natividad. Museo de Amberes	261
Pirineo. Choza de los pastores de yeguas	353	Carreres (V.)	
Interior de la choza de yeguas en «Collada		La Gitanilla	298
verda»	353	Valencia	299
Litera de pastor	354	Inquietud	299
Casa en Espinauba (Camprodón)	354	Corot (J. B.)	
Escalera exterior de la casa de Espinauba	354	Retrato de Mme. Gambey	121
Pirineo. Caralps	355	Chicharro (E.)	
«Can Pascal» (Camprodón).	355	Aldeanos griegos adorando los Evangelios	163
«Set Casas»	355	Armida y Reinaldo.	154
Pirineo. Corral de invierno.	356	Campesina de Cerdeña.	166
Exterior de una casa de Llanás.	356	Castilla	155
Pirineo. «La Coma»	357	Dolor	176
Puerta adoselada de una masía.	357	El Jorobado de Burghondo	169
Pirineo. Villalonga.	358	El Tío Carromato	160
Llano de Vich. «La Mata»	358	El Tío Carromato (Fragmento).	161
Llano de Vich. «El Casal»	358	Estudio de la Cartuja de Burgos	157
Fachada antigua	359	Inspiración	168
Casa del término de Colldetenes	361	La casa muerta	156
Llano de Vich. «Casanova del Solá»	361	La comida (Fragmento)	162
Plaza de Vich	361	La chica de las gallinas.	171
Plaza de Vich	362	La Esposa de Cristo (Fragmento del tríptico	
Llano de Vich. «La Sauleda»	362	«Las Tres Esposas»)	164
Llano de Vich. «L'Aymerich»	363	La Esposa del Hombre (Parte central del	
Collsacabra. Ventana de la Casa del «Avench»	363	tríptico «Las Tres Esposas»)	165
Guillerías. Vilanova de Sau	363	La Esposa de la Muerte (Fragmento del	
Llano de Vich. «Alta Riba»	364	tríptico «Las Tres Esposas»)	164
Llano de Vich. «La Arboleda»	364	La fiesta del pueblo	177
Llano del Vallés. Casa del arrabal	365	La mamá postiza	152
Llano del Vallés. Masía entre Montmeló y		La moza de la sandía	167
Granollers	365	La yunta	175
Congost. Masía inmediata al Figaró	365	Los ojos claros.	153
Masía de Montornés	366	Melancolía.	156
Casa señorial. Granollers	366	Mis modelos de Avila	151
Costa de Cataluña. Sitges	367		

	PÁGS.
Pastora Imperio	170
Retrato de señora en traje de época.	172
Rosquillas y vino blanco	173
Verbena madrileña (Fragmento)	159
Dechenaud (A.)	
En el taller	70
Degas (A.)	
Bailarinas	122
Domergue (Juan Gabriel)	
Rapsoda	302
Domingo (F.)	
Retrato de mi madre	224
Los saltimbanquis	224
Eyck (Juan Van)	
La Virgen del canónigo Van Der Paelen	251
La Virgen del cura Van Maelbeke	252
La mujer del autor.	253
Santa Bárbara. Museo de Amberes	254
García Carrasco	
Arqueta Renacimiento	65, 66, 67
Fragmento de un tríptico	67
González (Roberto)	
Familia	221
La belleza dominando la fuerza	222
Gosé (Javier)	
Apunte	272 y 275
Bosquejo	266
De viaje	279
Elegantes	270
En el bosque de Bolonia	269
En el palco	264
En el teatro	277
Esclava de la moda	273
Estudio	266, 268, 278
Intimidad	263
Las reinas de la moda	281
Meditación	280
Sonrisa	276
Un maniquí	276
Una confidencia	271
Una galantería.	278
Versallesa	267
Visita de confianza.	265
Goya	
Niños jugando.	117
Auto-retrato de Goya. Museo Provincial de Zaragoza	434
Borrón de la página última de una de las cartas. Propiedad de D. Francisco Zapater y Gómez	436
Duque de San Carlos	437
Fernando VII	439
Fresco del Pilar.	440

Greco (El)

Cristo con la Cruz	114
El Cardenal Inquisidor Niño de Guevara	115
El Hermano Luis Gonzaga.	116

Hermoso (Eugenio)

Rosa	336
----------------	-----

Inurria (Mateo)

Deseo	225
Gitana	226
Idolo Eterno	301

Joest (J. A.)

En el Asilo de Saint Omer	71
-------------------------------------	----

López Mezquita

Carmen Bermejillo.	216
Machaquito	214
Retrato	215
Retrato	217
S. A. la Intanta Isabel y la Marquesa de Nájera	215
Tipos segovianos	216

Llacos y Almedina

Nacimiento del Señor y Adoración de los Pastores	379
Adoración de los Reyes	380
Resurrección del Señor	382
Ascensión del Señor	383
Conjunto del altar. Catedral de Valencia	385
Venida del Espíritu Santo	386
Muerte y Ascensión de la Virgen	387
Concepción de Nuestra Señora.	388
Natividad de María Santísima	389
Presentación de Nuestra Señora en el templo	390
Visita a Santa Isabel	391
Purificación de Nuestra Señora	392
Huída a Egipto	393
San Damián y San Cosme	394
La Piedad. Predela del retablo de San Cosme y San Damián	395
La venida del Espíritu Santo	395
San Juan Bautista	396
Degollación de San Juan	396
El juicio de un alma	397
Resurrección del Señor	398
San Damián	398
La Resurrección del Señor	399
La Virgen y el Niño	400
Santa Catalina, mártir	401

Maillo

Flora	377
-----------------	-----

Marées (Hans von)

Auto-retrato.	304
Descanso de Diana.	307
Egloga.	315

	<i>obras</i>	<i>PÁGS.</i>
El rapto de Elena	311	
En el bosque	306	
Estudio para el fresco de Nápoles	305	
Garzamedes	312	
Inocencia	313	
La ninfa y el adolescente a caballo	310	
La partida. Pintura al fresco. Nápoles	314	
Las Hespérides	303	
Requerimiento de amor	309	
Retrato del autor y de Lenbach	316	
San Martín, San Huberto y San Jorge	308	
Martí Garcés		
Bodegón	378	
Martial		
Un cantor hebreo	190	
Memling (Hans)		
Boda mística de Santa Catalina (Plafón cen- tral). Museo del Hospital de Brujas	257	
El Descendimiento de la Cruz	258	
Retrato de Martín de Nieuwenhoven	259	
Guillermo Moreel, sus hijos y su Santo Pa- trón (Plafón lateral del tríptico de San Cristóbal). Museo de Brujas	260	
Mena (Pedro de)		
Dibujo en la Carta de Profesión de Sor Claudia Juana de la Asunción. Archivo del Convento del Cister	123	
Crucifijo de Nuestra Señora de Gracia (De- talle). Madrid. Iglesia de San Andrés	138	
Dolorosa. Cuenca. Sacristía de la Catedral	143	
Dolorosa. Madrid. Colección Lázaro	129	
Dolorosa (de Vestir). Málaga. Iglesia de los Santos Mártires	139	
Dolorosa. Ubeda. Marquesa de Busianos	142	
Dolorosa. Madrid. Monjas Juan Alarcón	142	
Dolorosa (Fragmento). Málaga. Iglesia de San Pablo	129	
Dolorosa. Málaga. Iglesia de la Victoria	140	
Eccce Homo. Madrid. Monjas Juan Alarcón	141	
Fernando el Católico. Granada. Catedral	134	
Isabel la Católica. Granada. Catedral	134	
Magdalena (Fragmento). Madrid. Convento de la Visitación	125	
Magdalena. Málaga. Iglesia Santo Domingo	136	
Piedad (Detalle). Málaga. Propiedad de doña Concepción Mitjana	135	
San Diego de Alcalá. Granada. Iglesia de San Antón	128	
San Francisco de Asís. Copenhague. Museo de Ny Carlsberg	126	
San Francisco de Asís. Toledo. Catedral	127	
San Juan de Dios. Málaga. Iglesia de Santiago	128	
San Juan de Dios. Granada. Iglesia de San Matías	140	
San Pedro de Alcántara. Madrid. Propiedad de la Marquesa de Villadarias	133	
San Pedro de Alcántara. Málaga. Iglesia de los Santos Mártires	137	
Santa María Egipciaca. Madrid. Museo Ar- queológico	124	
Virgen de Belén. Málaga. Iglesia de Santo Domingo	130	
Virgen de Belén. Málaga. Iglesia de Santo Domingo	131	
Messina (Antonello de)		
La Virgen del Rosario. Museo Nacional. Pa- lermo	246	
Mir (J.)		
La encina y la vaca	223	
Mongrell (J.)		
En el Huerto	407	
F. D. Retrato	407	
Vendedoras de pescado	408	
R. A. Retrato	408	
Retrato	409	
Mañana de otoño	410	
Idilio	410	
Anacreóntica	410 bis	
Hacia el pueblo	411	
La mañana	412	
Pescadores de Cullera	412	
Floristas valencianos	413	
Retrato de D. J. P.	413	
La vuelta de la pesca	414	
El beso	415	
En el jardín	416	
Un alto en el camino	416	
En el naranjal	417	
Sacando la barca	418	
Familia de pescadores	419	
Idilio	420	
Vuelta del trabajo (Fragmento)	421	
Estudio	422	
Floristas valencianos	423	
Una broma	425	
Siesta interrumpida	426	
De coger uvas	427	
De paella	428	
A la verbena	429	
Copla valenciana	430	
Idilio	431	
Retrato de mi padre (Fragmento)	432	
Retrato de mi hija J.	433	
Muñoz Degrain (Antonio)		
Cacería en el Pardo	337	
Nieto (Anselmo Miguel)		
La danzarina Tórtola Valencia	334	

	PÁGS.
Pansini (Eduardo)	
El surtidor	186
En el jardín	189
Pérez Sejo (Jose)	
Ensueño	68
Aquiles	69
Gitana	69
Pinazo (Ignacio)	
Cabeza de niño	335
Pradilla (Francisco)	
Indecisión	333
Preissles (Jan)	
Primavera	72
Rafael	
Las Sibilas	206
Una «Madonna» melancólica	207
Raurich (Nicolas)	
Pantanos de Nemi	1
Areñas	1
Ruinas de Ninfa (Italia)	2
Laberinto (Horta)	2
Noche lluviosa	3
Ermita, Pirineos	3
Casucas de Gerona	4
Cumulas	4
«Solitud»	5
Prat de Llobregat	6
La Tramontana	7
Nocturno	9
Femal, La Junquera	10
Torrente de Gava	11
Fruitera otoñal	12
Arboleda	12
Mar Latina	13
Plenilunio	14
Salida del sol en los Pirineos	15
Suburbios de Barcelona	15
Estudio, Canet de Mar	16
Estudio, Castelltersol	16
El toque de Ave María Pirineos	17
Costas de Garraf	18
Estadio, Barcelona	18
Junio, San Cugat del Vallés	19
San Martín de Provencals, Barcelona	20
Visión Nocturna, San Cugat del Vallés	21
Estudio, Castelltersol	22
Coma) San Cugat del Vallés	22
Terruños, Montgat	23
Borrasca	24
Noviembre	24
Barcelona	25
Luna llena	27
Costas de Pineda	27
Calella	28

	PÁGS.
Un rincón de San Cugat del Vallés	28
La Noche, Argentona	29
Crepúsculo	29
Un rincón de Pineda	30
Procesión, San Pol de Mar	30
Sol de tarde, Pineda	31
Sol poniente, San Pol de Mar	31
Un rincón de Castelltersol	32
Barcas del Bou, San Pol de Mar	33
Ocaso de otoño, Sarriá	34
Campo de Pineda	34
Pavos, San Pol de Mar	35
Entre dos luces	36
Puig de Rosanas	36
Rembrandt	
Betsabe	70
Rigol (A.)	
Cartel	338
Romero de Torres (Julio)	
Carmen	209
El Pecado	212
La Gracia	213
Poema de Córdoba (Plafón central)	208
Poema de Córdoba (Plafones de la derecha)	210
Poema de Córdoba (Plafones de la izquierda)	211
Rubens (P. P.)	
El Arzobispo Antonio Triest de Gent	113
La Virgen rodeada de Santos, Iglesia de San Jarme (Amberes)	202
Renoir (A.)	
Flores	120
Retrato	119
Sans (Thomas)	
La carretera	378
Spagna (Giovanni di)	
Relicario de plata con esmaltes, Iglesia de San Martino (Palermo)	237
Spagna (Pietro di)	
Cruz de plata con esmaltes, Iglesia de San Martino (Palermo)	236
Sartorio (Anstides)	
El arte y los descubrimientos	372
La canción exaltadora de la libertad y los libertadores	372
Resto del friso	373
El valor hacia lo ignoto y la última victoria	374
Grupo del fragmento del «Valor y la Victoria»	374
Fragmento del friso	375
La fuerza detiene la energía animal	376
El heroísmo comunal y la epopeya del resurgimiento	376

	<u>PÁGS.</u>		<u>PÁGS.</u>
Svabiusky (Max)		Artesonado del Palacio de Chiaramonte. (Fragmento)	241
Retrato de familia	73	Bandera atribuida por la tradición a San Fernando (Parte de la)	200
Tiépolo (J. B.)		Berta de punto de Alenzón. Museo de Arte Decorativo y Arqueológico de Barcelona.	322
La Virgen del Carmen	113	Bournville. Inglaterra	76, 77, 78, 79, 80 y 81
Tintoretto		Cabecitas	148, 149
La mujer adúltera	115	Cabeza descubierta en Punta de Vaca	146
Tiziano		Cáliz de plata. Santa María de Randazzo	237
Federico II de Mantua	118	Casa donde nació Goya en Fuendetodos	435
Valdés Leal		Castillo de Llordá. Vista exterior	403
Bocetos del cuadro de «Los Muertos»	286	Castillo de Llordá. Habitación señorial	403
Cabeza de un mártir	290, 291, 295	Castillo de Llordá. Campanario de la iglesia	404
Cabeza de una santa	292	Castillo de Mur. Vista exterior	405
Cabeza de un obispo mártir	292	Castillo de Mur. Vista interior	406
Cabeza de San Juan	283, 289, 291, 292, 293	Castillo de Mur. Vista interior	406
Cabeza de San Pablo	288, 289, 293, 294	Cerámica gaditana. Jarrito, paterita y lu- cernas	145
La Muerte triunfante	287	Cerámica gaditana. Biberón	150
Los geroglíficos de nuestras postrimerías ó «Los Muertos»	284, 285	Ciudad-Jardín de Milanino (Milán).	103
Vigilia (Juan de)		Corona que perteneció a la Virgen de los Reyes	201
Tríptico de la Virgen. Museo Nacional (Palermo)	245	Coronación de la Virgen (La). Palermo. Mu- seo Nacional	233
Virgen Sedente (La). Fresco (Palermo).	246	Cruz de Altar	247, 248
Vigilia? (Juan de)		Cruz de Riells del Fay	40
San Antonio Abad. Sacristía del Duomo (Monreal)	244	Cruz Procesional. Museo Episcopal de Vich	43
Vinci (Leonardo de)		Cruz Procesional. Museo de Barcelona.	44
Adoración de los Reyes. Museo de los Ofi- cios (Florencia).	381	Cruz de filigrana de plata del féretro de San Fernando	199
Weyden (Roger van der)		Chapas, repujadas de plata, del siglo XIII, que revisten el tabernáculo donde se venera Nuestra Señora de los Reyes.	206
La Piedad. Museo de Bruselas	255	Chapas de plata que adornan el banco que sirve de asiento a la Virgen de la Sede.	207
El caballero de la flecha. Museo de Bruselas	256	Díptico de S. Vito y S. Castrense. Palermo. Museo Nacional	243
Anónimos			
Acicates de San Fernando. Armería Real de Madrid	196	Dolorosa (La). Tabla del siglo XV	180
Antependio hecho con fragmentos de una cruz de altar	249	Ealing. Inglaterra	75
Arqueta amatoria. Museo de Barcelona.	37	Earswinck. Inglaterra	90, 91, 92, 93
Arqueta de la Colección Julio Bohler, de Munich.	38	Ecce-Homo. Tabla del siglo XV.	180
Arqueta de la Colección Julio Bohler, de Munich.	39	Empuñadura de la espada de San Fernando. Armería Real de Madrid.	193
Arqueta del Altar Mayor de la Catedral de Gerona	41	Empuñadura de la espada de San Fernando, que se custodia en la capilla de los Reyes de Sevilla	194
Arqueta Eucarística. Museo Episcopal de Vich	41	Encaje al bolillo	318, 319
Arqueta amatoria. Museo EpjscoPal de Vich.	41	Encaje de «macrame»	320
Arqueta para reliquias. Colegiata de Játiva	42	Encaje popular antiguo originario de Ra- gusa	317
Arqueta para reliquias. Catedral de Gerona	43	Escultura de carácter griego	148
Arqueta amatoria (reverso). Museo de Bar- celona	44	Espada y vaina de San Fernando. Real Ar- mería de Madrid	192
		Esquilo. Museo Capitolino.	63
		Exposición italiana (La II). Sala Toscana	186

	PÁGS.		PÁGS.
Figurita cinocéfala. Barro cocido	147	Poblet. Entrada del lavabo, desde el claustro	340
Gidea Park. Inglaterra	102	Poblet. Planta	340
Hampstead. Inglaterra	94, 95, 96, 97	Poblet. Cimbório, crucero y ala antigua del claustro.	341
Hellerau. Alemania. 106, 107, 108, 109, 110, 111		Poblet. Timbre de la puerta real	342
Hipogeo de carácter pelásgico. Hallado en los glaciés de Cádiz	145	Poblet. Ménsulas del gran dormitorio	343
Hipogeos. Punta de Vaca	144	Poblet. Galería sur del claustro.	344
Idolo de carácter asiático. Barro cocido.	147	Poblet. Sala Capitular	344
Instituto de Gimnasia Rítmica. Hellerau 106, 107		Poblet. Biblioteca	345
Letchworth (Garden City). Inglaterra	81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89	Poblet. Impostas de ventana en el palacio real.	346
Llaves de Sevilla que se custodian en el Tesoro de la Catedral	195	Poblet. Sala Capitular	347
Milanino	105	Poblet. Altar mayor	348
Monasterio de Mur. Vista exterior	45	Poblet. Imposta de un pilar de ángulo en el claustro.	349
Monasterio de Mur. Decoración de la bó- veda semi-esférica del ábside central	46	Poblet. Cimbório, campanario y claustrillos.	349
Monasterio de Mur. Fragmento de decora- ción del ábside central	47	Poblet. Ventana del palacio real	350
Monasterio de Mur. Fragmento de decora- ción del ábside central	48	Poblet. Ventana del palacio real	351
Monasterio de Mur. Fragmento de decora- ción del ábside central	49	Poblet. Pestaña de una ventana en el palacio real.	351
Monasterio de Mur. Fragmento de la faja inferior del ábside central	50	Port Sunlight. Inglaterra	98, 99, 100, 101
Monasterio de Mur. Fragmento de la faja inferior del ábside central	53	Predella de un retablo del siglo xv	178
Monte Aragón. Detalle de la Galería princi- pal del patio monumental	54	Punta de Alenzón	322, 323, 324, 325, 326
Monte Aragón. Angulo de la galería supe- rior del patio plateresco.	55	Punta de Argentán.	327, 329, 330, 331
Mortaja de San Fernando que se conserva en la Armería Real de Madrid (Resto de).	197	Punto de Argentán, reproducido de una muestra antigua	328, 329
Muerte de la Virgen. Santa María de Mon- real.	239	Punto de Alenzón (Bonete de).	323
Necrópolis fenicia y romana. Punta de Vaca.	144	Puño de punto Alenzón	325
Nuestra Señora de los Reyes. Siglo XIII.	202	Sello Céreo de San Fernando, del año 1237. Número 11245 del Archivo Nacional de París	191
Nuestra Señora de la Sede. Imagen de ma- dera chapada de plata. Catedral de Sevilla	203	Sepulcro de D. Fernando de Acuña. Duomo de Catania	235
Ostensorio de plata dorada. Santa María. Randazzo	236, 238	Sepulcro de D. Juan de Cárdenas. Siracusa. Museo Arqueológico	234
Padre Eterno (El). Palermo. Museo Na- cional	242	Sillería de Coro. Catedral de Palermo	232
Palacio Corvaja (Escalera del). Taormina	230	Teatro Griego. Siracusa	60, 61, 62, 63, 64
Palacio de Chiaramonte (Artesonado del). Palermo	240	Santa Catalina. Tabla del siglo xv	179
Palacio de Finochiaro. Randazzo	230	San Cosme. Tabla del siglo xv.	184
Palacio de Floresta (Patio del). Taormina	230	San Damián. Tabla del siglo xv	182
Palacio del Aiutamicro. Palermo	227	San Juan. Tabla del siglo xv	179
Palacio Marchesi (Patio del). Palermo.	228	Santa Mártir (Una). Tabla del siglo xv.	183
Palacio Marchesi. Palermo. Antigua torre.	229	Santa Lucía. Tabla del siglo xv	178
Palacio de Tagliapietra. Palermo	229	Tabla del siglo xv	181
Pañuelo de punto de Alenzón	321	Taza de cristal de roca del siglo XIV, que, según tradición, perteneció a San Fer- nando	200
Piedad (La). Museo Provincial de Huesca	185	Urna en que se venera el cadáver de San Fernando. Capilla de los Reyes, de Se- villa.	198
Pintura Mural de San Miguel de la Seo.	51	Ventana del Palacio Arzobispal. Palermo	231
Poblet. Puerta real.	339	Villa de Woodlands. Inglaterra	102
		Virgen de las Batallas. Escultura en marfil del siglo XIII. Capilla de los Reyes. Cate- dral de Sevilla	204, 205
		Zapatos de la Virgen de los Reyes	206

ESTA PUBLICACIÓN, EDITADA, GRABADA
E IMPRESA EN LOS TALLERES THOMAS,
DE BARCELONA, FUÉ COMENZADA EL
XV DE ENERO DE MCMXIV TER-
MINÓSE DE IMPRIMIR ESTE
CUARTO VOLUMEN EL
XXXI DE DICIEMBRE
DE MCMXVI



N
7
M8
v.4

Museum

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

