





MVSEVM

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



VOLUMEN VI

244711
17.6.30

BARCELONA
INDUSTRIAS GRÁFICAS : THOMAS

RESERVADOS LOS DERECHOS DE
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA

N
7
M8
v.6

ÍNDICE

ÍNDICE

POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

TEXTO

	PÁGS.		PÁGS.
Dominguez Bordona (Jesús)		Nelken (Margarita)	
Libros miniados en Aviñón	319	La exposición de retratos de mujeres españolas y la de «El arte en la Tauromaquia»	1
Elías (F.)		Henri Le Sidaner	41
Geraldo E. Moira	305	Salón de Otoño. Madrid. 1920.	141
Sobre el estilo pictórico de «El Greco».	335	Una aguafortista rusa. Angelina Beloff.	315
Vidrios esmaltados.	363	La Asociación de Artistas Vascos, en Madrid.	327
Gascón de Gotor (Anselmo)		La obra de Mateo Inurria	400
La Lonja de Zaragoza	55	Rodríguez Codolá (M.)	
El Arte Mahometano Español	79	Un retrato de Felipe IV, de Velázquez.	96
La Aljafería de Zaragoza, en tiempo de los Reyes Católicos.	249	El pintor de las tragedias del mar Carlos Cottet	99
Pradilla.	430	Benito Mercadé	197
Gestoso y Pérez (J.)		Simón Gómez.	343
Pintores sevillanos primitivos	135	Sarthou C. (Carlos)	
Golferichs (Macario)		Retablo de la «Creación»	152
Notas históricas sobre el vidrio.	355	El arte cristiano retrospectivo en la provincia de Castellón.	157
Gómez Moreno (M.)		Los tesoros artísticos de Játiva.	231
Iglesias Mozárabes. Arte Español de los siglos IX al XI	117	José Benlliure Gil	377
Gos (François)		Serrano (Ignacio)	
Encajes y bordados de estilo	206	Exposición de arte español. Londres, 1920.	260
Gudiol, Pbro. (José)		Soler y March (Alejandro)	
Barquillos y Barquilleras	68	Pintura catalana trecentista. De la escuela italiana al estilo propio.	265
Mélida (José Ramón)		El frontal bordado de la Seo de Manresa	411
Joyas fenicias y cartaginesas. El Tesoro de Aliseda (Cáceres)	219	Anónimos	
Argentería Ibero-Romana	395	Bibliografía	374, 442
		Ecos artísticos.	115, 153, 227, 370, 410

GRABADOS

	PÁGS.		PÁGS.
Alemán (Rodrigo)		Cabrera (Jaime)	
Paciencia del coro. Catedral Plasencia . . .	40	1406. Retablo de la Cofradía de San Nicolás de Bari. El Santo salva al niño ahogado con su copa de oro. (Seo de Manresa) . . .	273
Alenza (Leonardo)		El emperador de Bizancio y sus ministros . . .	274
La esposa del Conserje del Museo del Prado	26	1406. Retablo de la Cofradía de San Nicolás de Bari. Resurrección de los tres adolescentes asesinados. (Seo de Manresa) . . .	272
Arrué (José)		Detalle de la corta del árbol de Diana . . .	274
Discusión de una jugada	330	1406. Retablo de la Cofradía de San Nicolás de Bari. Medición del trigo desembarcado ante las puertas de Bizancio.-Corta del árbol consagrado a la Diosa Diana y fuga del diablo. (Seo de Manresa) . . .	275
Arrué (Alberto)		Retablo de la Cofradía de San Nicolás. Prodigio de San Miguel en el monte Gargano. (Seo de Manresa)	277
Tamborilero vasco.	331	El Obispo y sus acompañantes en el monte Gargano	278
Bayeu (Francisco)		1406. Centro del banal del retablo de la Cofradía de San Nicolás. El entierro de Cristo. (Seo de Manresa)	279
La hija del pintor	16	Detalle del entierro de Cristo	280
El juego de la vaquilla.	31	Retablo de la Cofradía de San Nicolás de Bari. San Miguel pesando las almas, y San Pedro recibiendo las escogidas. (Seo de Manresa)	283
Beloff (Angelina)		La Virgen entre ángeles músicos (Museo Episcopal de Vich)	281
Interior	315	Cambi (Jaime)	
Calle	316	Frontal bordado florentino.	425
Procesión	317	Carreño de Miranda (J.)	
Mujeres	318	La Reina Doña Mariana de Austria, esposa de Felipe IV	13
Benedito (M.)		Marquesa de Santa Cruz	14
Valenciana (Estudio)	143	Dama desconocida.	15
Benjumea (Rafael)		Doña Isabel Díaz de Morales	15
La Infanta Doña Isabel.	30	Clará (José)	
Benlliure (José)		Ternura (bronce)	151
Interior de la ermita de San Félix	247	Cottet (Carlos)	
Procesión del Corpus en San Francisco de Asís.	377	En el fondeadero	99
El mes de María en Valencia	378	Velatorio	100
Carretero	379	Mujer de Ouessant, sosteniendo en el regazo el cadáver de su hijo.	101
Corral montañés	380	Duelo	102
Idilio	381	Plaza de Segovia	103
La barca de Caronte	382	Mala noticia en el país de la mar	105
La visión del Coliseo	383	Ensenada bretona	106
El Alcalde de Rocafort.	384	Costa bretona	107
Ratones de Sacristía	385		
El Catecismo	386		
Retrato.	387		
Vieja aragonesa	388		
Interior de la ermita de la Sangre, en Livia.	389		
El tío Andreu	391		
El Cardenal	392		
Visión. San Vicente predicando el juicio final	393		
Bolillera	394		
San Francisco de Asís	394		
Bonet (Esteve)			
«Calvario». Grupo escultórico, en la Colegiata	258		
«El Cristo de la columna». Obra escultórica	258		
Cabanas Oteiza (Angel)			
Puente de Ondárroa	328		

	PÁGS.
Las hogueras de la noche de San Juan en Bretaña.	108
Dolor	109
Una tarde en Douarrenez	110
Día de luto en el país de la mar	111
Lamentaciones de las mujeres en torno de la iglesia incendiada	112
De retorno.	113
Córdoba	114
Salamanca.	115
Procesión	116
Chermite (Juan)	
Dibujo. Corrida en Valladolid el 27 de Julio de 1592.	33
Desch (Theodore Auguste)	
El vestido de flores.	442
Echevarría (Juan de)	
Gitanilla	329
Espinosa (Jacinto Gerónimo de)	
San Pedro Pascual ayudado en la misa por el Niño Jesús	264
Esquivel (Antonio M.)	
Una dama con su hija.	27
Esteve (Agustín)	
Marquesa de Ariza.	23
Fernández Cruzado (J.)	
Doña Angela Moret de Beruete.	28
Fortuny (Mariano)	
Alhambra. Patio de la Alberca.	268
Geri Lapi	
Frontal bordado que se conserva en la igle- sia o Seo de Manresa	421 y 422
Gol (José M.)	
Vidrios esmaltados.	355 y 356
Vidrio soplado al molde, refinado a la muela y esmaltado.	357
Vasos esmaltados	358
Vaso esmaltado.	359
Vasos esmaltados	361
Vidrio soplado directo al aire y abierto a ma- no, con irisaciones y reflejos metálicos	362
Jarra esmaltada	363
Vidrios esmaltados.	364
Plato esmaltado	364
Vaso soplado directamente al aire y abierto a mano.	365
Plato soplado directamente al aire y abierto a mano.	365
Platos y vasos esmaltados	366
Vidrio trabajado a las pinzas	366
Vidrio esmaltado a tres fuegos.	367
Vaso esmaltado	368

	PÁGS.
Jarrita decorada	368
Vidrio granizado	369
Gómez (Simón)	
Cabeza de gitano	343
San Buenaventura.	344
Dibujo.	344
Retrato de C. Vidiella	345
Un cazador	346 y 347
Pensativa	348
Retrato	348
Cabeza de estudio.	349
Yo también fui soldado	350
Echadora de cartas.	351
¡Viva la Pepal	352
Cabeza de estudio	353
Estío	354
Invierno	354
Gómez Mir	
Iglesia del Salvador	141
Paisaje.	143
González (Bartolomé) y taller de Velázquez	
Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV	11
González (Bartolomé) y Diego de Veláz- quez.	
Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV	11 y 12
Goya	
La Tirana	17
Doña Manuela Girón y Pimentel, Duquesa de Abrantes.	19
Marquesa de Lazán	20
Duquesa de Alba	21
Marquesa de Casa Pontejos	22
El juego de la vaquilla.	35
Cabeza de toro en forma de trofeo.	35
La procesión	260
Gutiérrez de la Vega	
Una pintora	27
Gutiérrez Solana	
Las peinadoras.	146
La tertulia del café de Pombo	147
Henault (Augusto)	
Gitana.	153
Hermoso (Eugenio)	
Sorpresa del picador «Monilla»	39
En la huerta	144
Una serrana	145
Inglés (Jorge)	
Doña Catalina Suárez de Figueroa, Mar- quesa de Santillana.	2
Inurria	
Ensueño	149

	PÁGS.
La Marina.	400
Gitana.	400
Estudio	401
El Gran Capitán	402 y 403
La parra	404
Desnudo	405
Forma.	406
Señorita de Montoya	407
Idolo eterno	408
Doctor Montoya	409
Jacomart	
Colegiata de Játiva. Tabla de San Ildefonso; del retablo del Pontífice Calixto III	244
Colegiata de Játiva. Tabla del Bautismo de San Agustín; del retablo de Calixto III	245
La Virgen, Santa Ana y el Niño Jesús. Tabla del siglo XV	262
Tabla La Magdalena. Siglo XV	259
Tabla del retablo Pontificio del donante cardenal Borja (después Calixto III), retratado a los pies de San Ildefonso	260
Le Sidaner (Henri)	
Haupton-court.	41
Casas sobre el canal	42
El Palacio Ducal	42
La casa bajo la nieve	43
El patio de honor (Versalles)	44
La plaza del Teatro-francés (París).	45
El Palacio Antiguo (Venecia)	46
La Serenata (Venecia)	46
La mesa	47
La ventana de los claveles	48
Los cisnes de Brujas	48
Port Saint Jean	49
La iglesia a la luz de la luna	51
La mesa del marino.	51
El pequeño canal (Venecia)	52
El ramo	53
El postre	54
López (Vicente)	
La esposa de D. Antonio María de Segovia «El Estudiante»	24
Doña Dionisia de Salas y Boxados, esposa del Marqués de la Romana	25
Lucas (Eugenio)	
En la Dehesa «La Muñosa»	36
(Copia de Goya). Retrato de José Romero	36
Corrida de toros en un pueblo.	37
Madrado (Federico de)	
Doña María Agustina Larrañaga de Zabaleta, ama de S. A. la Infanta Doña Isabel.	29
La señora Olave	30

Maeztu (Gustavo de)	
El orden	150
Las mujeres del mar	334
Martiareña (A.)	
Lola	332
La Serrana.	332
Capullo rojo	333
Capullo blanco	333
Menéndez (Luís)	
María Luisa Gabriela de Saboya	16
Mercadé (Benito)	
La iglesia de Cervara	197
Autorretrato	197
Coro de Santa María Novella (Florencia)	198
Ultimos momentos de Fray Juan Clímaco	199
Santa Teresa en el coro	200
Traslación del cuerpo de San Francisco de Asís	201
San Buenaventura.	202
La Casa de Maternidad de Barcelona	203
Retrato	204
Santa Rita de Casia	205
Mestres (J.)	
El callejón.	154
Mezquita (López)	
Pilarcita	267
Mir (J.)	
El patio rosa	150
Tardor.	230
Mogrobejo (Nemesio)	
Eva (bronce)	338
Moira (G.)	
Luneto de un salón de música.	305, 306 y 307
Techo de la «Unitarian Church House de Liverpool»	308
Techo de la «United Kingdom provident Institution»	309
Plafón decorativo del trasatlántico «Medina»	310
Plafón decorativo del trasatlántico «Medina»	310
Plafón decorativo del trasatlántico «Maloja»	311
Plafón decorativo del trasatlántico «Medina»	311
Plafón decorativo	312
Boceto de un plafón	312
Europa	313
Monsó	
Retablo (1400). Villarreal	189
Murillo (B. Esteban)	
Retrato de Gabriel Murillo	262
Milagro de San Diego. Museo Nacional del Louvre. París	375

	PÁGS.
Nagy (Segismundo de)	
Gitanas granadinas	341
Cena en un patio azul (Toledo)	443
Pantoja (Juan)	
Dama desconocida.	8
Doña Ana de Austria con una enana	8
La Duquesa de Braganza	9
Felipe II	262
Dama desconocida.	10
Pinazo Camarlench	
Ignacito	264
Pinazo (Ignacio)	
Rosita.	268
Pradilla (Francisco)	
Vendimiario en las paludes pontinas (Italia).	430
Vendimiario en las paludes pontinas. Italia. (Fragmento)	431
Mujer sentada	432
Dama bordando un tapiz	433
La rendición de Granada	434
Doña Juana la Loca	435
Apuntes	436
Porta estandarte del siglo XVI.	437
Doña Juana la Loca y su hija en Tordecillas. (Dibujo inédito)	438
Doña Juana la Loca y su hija en Tordecillas. (Cuadro inédito)	438
Apunte al lápiz	439
Apunte	439
El rapto de las Sabinas.	440
Bajo el árbol consagrado a Ceres. Ofrena	441
Raurich (N.)	
Barrio latino	228
Visión mediterránea	229
Ribalta (Francisco de)	
San Bruno. Castellón	180
San Roque. Castellón	181
Castellón. Calvario	195
San Pedro	263
Sánchez Aranjó (A.)	
En la fronda	142
Sánchez Coello (Alonso)	
Doña Leonor Mascareñas, aya de Felipe II.	5
La Duquesa de Béjar	6
La Princesa de Eboli	7
Sánchez (Juan y Diego)	
Una de las caídas de Nuestro Señor en el camino del Calvario	135
Una de las caídas de Nuestro Señor en el camino del Calvario (fragmento).	137 y 139

	PÁGS.
Serra (Pedro)	
Retablo de Todos los Santos, de San Cugat. Los Apóstoles y los Confesores	265
1395. Remate del retablo del Santo Espíritu. La Crucifixión. (Seo de Manresa)	266
1395. Retablo de Todos los Santos. San Cugat del Vallés. (Museo Diocesano. Barcelona).	267
1395. Políptico del Santo Espíritu de la Cofradía de Curtidores. Detalle de la Tabla central representando la Pentecostés. (Seo de Manresa)	269
1395. Políptico del Santo Espíritu de la Cofradía de Curtidores. Tabla lateral representando el primer sermón de San Pedro a los judíos. (Seo de Manresa)	271
Serra (Jaime y Pedro)	
1363. Tabla central del retablo de Todos los Santos, de Tortosa	268
Tejeo (Rafael)	
Dama desconocida.	28
Theotocopuli (Domenico)	
La Anunciación	265
Toledo (Juan de)	
Rejoneadores	39
Torre (Quintín de)	
Amparo. (Madera policromada)	339
Amparo. (Madera policromada)	339
Marino vasco. (Pintura policromada)	340
Regoyos (Darío de)	
Camino de las neveras.	337
Urbina (Lucio O. de)	
Auto-retrato	327
Urgell (Ricardo)	
Café Concert	266
Vázquez Díaz	
El cartujo	148
Unamuno. (Museo de Bilbao)	148
Velázquez	
Retrato de Felipe IV. (Museo del Prado)	96
Retrato de Felipe IV, cuya existencia se ignoraba	97
Vergara	
Fresco en la Arciprestal de Villarreal	174
Fresco en la Arciprestal de Villarreal	174
Comunión de Santa Teresa por San Pedro Alcántara	187
Villarreal. Cúpula de la Capilla de San Pedro Alcántara	190

	PÁGS.		PÁGS.
Broche del cinturón fenicio de oro	225	Custodia gótica de la Seo. Siglo XV, con restauración posterior	255
Burgos. Museo Provincial. Frontal de altar, en bronce esmaltado. (Siglo XI)	156	Chest. Cruz de término	161
Burriana. Cruz de la parroquia del Salvador.	159	Chest. Puerta lateral de la iglesia	166
Burriana. Lucillo en la iglesia del Salvador.	163	Detalle llamado del «Frontal Rico»	428
Burriana. Retablo de la parroquia del Salvador	176	Diadema de oro, de tipo ibérico. Collar fenicio, de oro	219
Cabeza de toro en bronce. (Siglo XVII antes de J. C.) Hallada en Costig (Baleares)	33	Diana (Cabeza de) hallada en Ampurias	227
Cáliz del Papa setabense Alejandro VI	242	Encaje Appenzell	208
Capa del Obispo Ballera. Detalle de la faja central	413	Encaje Appenzell	208
Capa en bordado inglés del Cardenal Mendoza de Albornoz	411	Encaje Appenzell e inglés	208
Capa en bordado inglés de la iglesia de Daroca	412	Encaje Appenzell	209
Capa en bordado inglés del Obispo Ballera.	413	Encaje de Bohemia	213
Capa pluvial inglesa del Obispo Ballera (1352 a 1377) (fragmento)	155	Encaje de Brujas a la aguja	214
Capa pluvial, de Damasco, del siglo XVI, en la Colegiata	250	Encaje de Brujas	216
Capa pluvial, con antiguo brocado, estilo Renacimiento	251	Encaje búlgaro	214
Castellón. Puerta lateral de Santa María	173	Encaje de carácter búlgaro en redecilla italiana	217
Castellón. Iglesia de Santa María. Detalle de la puerta principal	188	Encaje Colbert.	214
Castellón. Iglesia de Santa María. Detalle de la puerta principal	189	Encaje español.	215
Castellón. El nacimiento de Jesús. Tabla descubierta en el Ayuntamiento	193	Encaje de estilo oriental	209
Casulla terciopelo rojo, en la Seo. Faja siglo XVI	253	Encaje de Irlanda	213
Catedral de Braga. Copa de S. Giraldo	122	Encaje de Jerusalem a mano	213
Catedral de Astorga. Redoma de cristal	126	Encaje de punto a reticella.	206
Catedral de Astorga. Caja de Alfonso el Magno	129	Encaje de punto a reticella.	206
Cinturón fenicio de oro (Trozo del)	224	Encaje de punto de Venecia	210
Cinturón fenicio de oro (Trozo del)	225	Encaje moderno	215
Códices castellanos. Colofón de la Biblia de S. Isidro.	132	Encaje moderno	216
Códices castellanos. Visión apocalíptica	133	Encaje de punto de Venecia	210
Códices castellanos. Visión apocalíptica	134	Encaje Richelieu	207
Cofre de novia, estilo alemán. Siglo XIV	444	Encaje ruso	212
Colegiata. Casulla de brocado, siglo XVI, con bordados de imaginería. Renacimiento. (Anverso y reverso).	252	Encaje de Venecia	210
Collar fenicio, de oro	220	Encaje de Malinas.	211
Cruz procesional gótica esmaltada (Anverso de la). (Siglo XIV)	236	Estatua romana. Museo de Burgos.	372
Cruz esmaltada del siglo XIV. (Reverso de la)	237	Frontal de Manresa. La Anunciación	414
Cruz del siglo XIV. (Esmalte extremo de la)	238	Frontal de Manresa. La Visitación.	415
Cruz del siglo XIV. (Esmalte central «La Cena»)	238	Frontal de Manresa. Detalle de la Crucifixión	416
Custodia de plata del siglo XVII	246	Frontal de Manresa. Detalle de la Crucifixión	417
		Frontal de Manresa. El beso de Judas	418
		Frontal de Manresa. Encuentro de Jesús y María	419
		Frontal de Manresa. Detalle de la Adoración.	420
		Frontal de Manresa. Detalle de la Virgen desvanecida al pie de la Cruz	423
		Frontal bordado florentino (1325)	425
		Frontal del Altar llamado «Paramento de Narbona»	426
		Frontal bordado de Enrique II de Castilla	426
		Frontal bordado del Abad Villalba.	427
		Frontal bordado catalán	428
		Imágen de plata, del Renacimiento	256
		Imágen de plata. (San Pedro). Siglo XVII	256

	PÁGS.		PÁGS.
Inicial de la «Grant coronica de los Con- quiridores». (Bib. Nac. Mss. 10134 bis)	320	Museo de Játiva. Macolla de la cruz gótica de término, en cuyo capitel aparece el escudo de la ciudad	264
Isabel la Católica	3	Ostentorio de oro, plata y pedrería (siglo XVII). Detalle central de la custodia gó- tica de la Seo	254
Jarra talaverana. (Siglo XVII)	38	Piezas fenicias de oro, de aplicación, para adorno de una tela	226
Játiva. Cruz de término, estilo Renacimien- to en la ermita de San José	240	Pila de San Félix. (Aspecto lateral. La Vir- gen de la Leche)	232
Jérica. Casulla del siglo XVI	162	Pila de San Félix. (Aspecto de frente. El Nacimiento de Jesús)	232
Jérica. Dalmática del siglo XVI	162	Pinturas rupestres del Navazo (Albarracín)	32
Jérica. Sepulcro de los fundadores del Sec- cós	163	Pulseras fenicias, de oro	220
Jérica. Escultura del Renacimiento, en el Secós	172	Punto de Francia hecho en España	212
Jérica. Cruz procesional, de plata, en la Ar- ciprestal	178	Relicario gótico	242
Juan Fernández de Heredia. (Marco Anto- nio personificado en). (Bib. Nac. Mss. 10134 bis)	323	Relicario del siglo XV	243
«La Adoración de los Reyes». Tríptico del siglo XVI	227	Relojes de bolsillo (hacia 1820) y botones de casaca (siglo XVIII)	38
«La Anunciación», con el retrato de D. Fer- nando Alvarez de Toledo	261	Retablo mayor de San Félix. (Tabla cen- tral del)	257
«La Creación». Retablo	152	Retablo gótico de la ermita de San Félix	241
«La Crucifixión de San Pablo» (del antiguo retablo mayor de San Pedro)	263	Retablo gótico procedente de la arruinada ermita de Santa Ana	261
«La Piedad», relieve escultórico de princi- pios del siglo XVI, remitido de Roma por Alejandro VI	260	Retrato de Alfonso XI de Castilla. (Bib. Nac. Mss. 10134)	324
«La Purificación de la Virgen»; en el reta- blo de los Dolores, de la iglesia de San Pedro	262	Retrato de Fernández de Heredia. (Bib. Nac. Mss. 10131)	319
Mérida. La columna de la Concordia	371	Retrato de Fernández de Heredia. (Bib. Nac. Mss. 10133)	321
Miniatura del libro de las Cántigas. Lance de una corrida en Plasencia	40	Retrato de Fernández de Heredia. «Flor de las Historias». (Biblioteca de El Esco- rial)	322
Misal de San Cugat. Inicial del rezo del día del «Omnium Sanctorum»	270	Retrato de Fernández de Heredia (Bib. Nac. Mss. 10134 bis)	325
Morella. Cruz de término	159	Retrato de Fernández de Heredia. (Bib. Nac. Mss. 10134)	326
Morella. Arciprestal. Puerta de las Virge- nes	160	Rubielos de Mora. Eva saliendo de una cos- tilla de Adán. (Una de las tablas del re- tablo de La Creación)	152
Morella. Templo de Santa María. Tímpano de la puerta principal	182	San Baudel de Berlanga. Interior, desde la cabecera	123
Morella. Arciprestal. Puerta de los Apósto- les	183	San Baudel de Berlanga. Angulo de N. E.	125
Morella. Arciprestal. Descendimiento de la Cruz	185	San Baudel de Berlanga. Tribuna	127
Morella. Trascoro de mármol filigranado, en el gótico templo de Santa María	196	San Mateo. Interior de su templo gótico	164
Museo de Játiva. Detalle de la ornamenta- ción de la Pila oriental	231	San Miguel de Escalada. Pretil utilizado co- mo dintel en el pórtico	117
Museo de Játiva. Clave, policromada, de la bóveda ojival, en la ya desaparecida ca- pilla de los Papas setabenses	231	San Miguel de Escalada. Pretil del Presbi- terio	118
Museo de Játiva. Relieve lateral de la Pila oriental.	233	San Miguel de Escalada. Pretil del Presbi- terio	119
Museo de Játiva. Cruz gótica del camino de Valencia.	234	San Millán de Suso. Modillones del alero	121
Museo de Játiva. Patio Renacimiento	240	Santa Ana y la Virgen. Mármol policroma- do; siglo XV	239
		Segorbe. Capilla en la iglesia parroquial del claustro de la Catedral	165

	<u>PÁGS.</u>		<u>PÁGS.</u>
Segorbe. Sepulcro de los esposos Espejo	165	Villarreal. Predella de un retablo gótico	157
Segorbe. Catedral. Retablo de la Sala Capitular	168	Villarreal. La Virgen del Rosario	158
Segorbe. Seminario. Sepulcro de D. Pedro Miralles	171	Villarreal. Cruz de término (reverso)	160
Segorbe. Espiga de un retablo procedente de la Cartuja de Vall de Cristo	192	Villarreal. Cruz de término (anverso)	160
Segorbe. Retablo de la Sacristía en la Catedral	188	Villarreal. Cristo del Hospital	169
Segorbe. Catedral. Sillería escultrada.	190	Villarreal. Crucifijo de marfil	169
Sepulcro de San Pascual. Lámpara barroca.	173	Villarreal. Sepulcro de Fray Diego Bailón	170
Seo de Manresa. Sarcófago del noble Area	424	Villarreal. Parroquia de San Jaime. Custodia	175
Sepulcro romano. Museo Arqueológico Nacional de Madrid	370	Villarreal. Parroquia del Salvador. Custodia	175
Tablero del siglo XVI. Madera policromada.	374	Villarreal. Puerta de acceso al camarín de San Pascual	177
Tárrega (Cataluña). Ventanales románicos.	410	Villarreal. Copón de plata dorada de la parroquia de San Jaime	179
Tejido granadino del siglo XIV	376	Villarreal. Decoración del camarín de San Pascual. (Detalle)	186
Tesoro de Perotitos (El). Fíbulas ibéricas de plata.	395	Villarreal. Celda de San Pascual Bailón, convertida en capilla. (Detalle).	191
Tesoro de Perotitos (El). Copa romana de plata con adornos dorados. Alto 0'210. Diámetro 0'182	396	Villarreal. Altar de la celda de San Pascual Bailón. (Detalle)	191
Tesoro de Perotitos (El). Brazaletes ibero-romano de plata	395	Virgen de la Seo (La). Patrona de Játiva	235
Tesoro de Perotitos (El). Pátera ibero-romana de plata repujada con adornos dorados. Diámetro 0'175	397	Virgen de Vallivana. (De barro cocido).	158
Tesoro de Perotitos (El). Copa ibero-romana de plata. Alto 0'070. Diámetro 0'140.	398	Zaragoza. La Lonja y el Pilar	55
Tesoro de Perotitos (El) Copa ibérica de plata. Alto 0'090. Diámetro 0'155	399	Zaragoza. Un ángulo de la Lonja	56
Traiguera. Arqueta marfileña	194	Zaragoza. Exterior de la Lonja.	57
Valdediós. Celosías de las ventanas del pórtico.	120	Zaragoza. El alero de la Lonja	58
Vall de Crist. Detalle de la puerta del templo	167	Zaragoza. Galerías altas de la Lonja	59
Vall de Crist. Capilla de San Martín	167	Zaragoza. Puerta de la Lonja, antes de la restauración	60
Vall de Crist. Ex-cartuja	172	Zaragoza. Una de las puertas de la Lonja, decorada con herrajes	61
Vaso de vidrio con inscripción geroglífica grabada (fragmento)	226	Zaragoza. La Lonja. Portada de la ex-capilla del Angel	63
Villafranca. Detalle del retablo de Montoliu, fundador de la escuela del Maestrazgo.	161	Zaragoza. Columnas y bóvedas de crucería del Salón de la Lonja	64
		Zaragoza. La Lonja. Detalles de la bóveda de crucería	65
		Zaragoza. Otro aspecto de la parte superior del Salón de la Lonja	67

ESTA PUBLICACIÓN, EDITADA, GRABADA
E IMPRESA EN LOS TALLERES THOMAS,
DE BARCELONA, FUÉ COMENZADA EL
X DE ENERO DE MCMXVIII; TER-
MINÓSE DE IMPRIMIR ESTE
SEXTO VOLUMEN EL
XXXI DE AGOSTO
DE MCMXXV



ZURBARÁN

LA CONDESA DE MONTERREY PRESENTANDO A UNA IMAGEN A UNA COMUNIDAD DE DOMINICAS
(Propiedad del Duque del Infantado)

LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS Y LA DE "EL ARTE EN LA TAUROMAQUIA"

POR MARGARITA NELKEN

ORGANIZADA por la *Sociedad de Amigos del Arte* se celebró en Madrid una *Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850*.

Desde hace poco tiempo a esta parte, en realidad, desde que empezó la guerra, Madrid tiene un ambiente artístico desconocido hasta entonces, pues no puede aplicarse esta frase a los pocos certámenes que se celebraron antes y, como vulgarmente se dice, de Pascua a Ramos. Pero ahora, la paralización del movimiento artístico e intelectual en los países beligerantes trae a España una multi-

tud de artistas que jamás hubieran pensado en nosotros, y esta afluencia de espíritus extranjeros crea, casi podría decirse automáticamente, una actividad espiritual grandemente beneficiosa (1). Sería pueril, y hasta ridículo, comparar el Madrid artístico actual con el París o el Munich artístico anterior a 1914; pero, no puede negarse que poco a poco, inconsciente y certeramente, vase notando en el ambiente artístico de Madrid la influencia de aquel París y de aquel Munich

(1) Ha de advertirse que este artículo fué escrito cuando aún la guerra imponía sus fueros.



DOÑA CATALINA SUAREZ DE
FIGUEROA, MARQUESA DE SANTI-
LLANA, POR MAESTRO JORGE INGLÉS

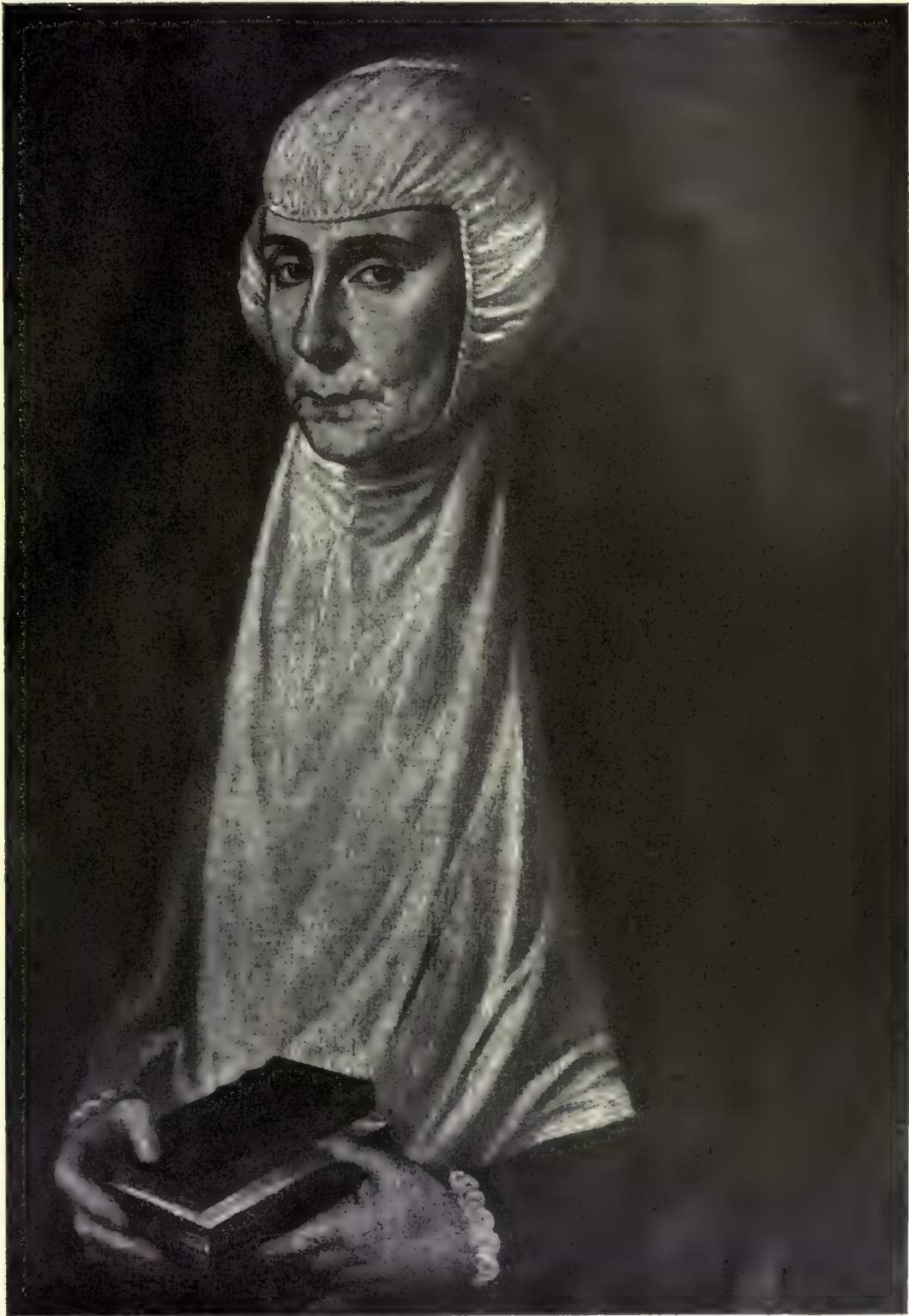


FOTOTIPIA, THOMAS-BARCELONA



DOÑA ISABEL LA CATÓLICA
(Propiedad de S. M. el Rey)





DOÑA LEONOR MASCAREÑAS, AYA DE FELIPE II, POR ALONSO SÁNCHEZ COELLO. (*Propiedad del Marqués de la Vega Inclán*)



LA DUQUESA DE BÉJAR,
POR ALONSO SÁNCHEZ COELLO.
(Propiedad del Duque de Montellano)



LA PRINCESA DE EBOLI,
POR ALONSO SÁNCHEZ COELLO.
(Propiedad del Duque del Infantado)



JUAN PANTOJA DAMA DESCONOCIDA
(Propiedad del Duque de Medinaceli)

que apenas si nos era antes dado vislumbrarla.

Madrid no es Barcelona; aquí no hemos tenido las Exposiciones internacionales de arte para comparar lo nuestro con lo ajeno; no hemos tenido tampoco esa muchedumbre de artistas jóvenes que, después de unos años de estudio en París, nos traían, siquiera fuera por imitación, el eco de las nuevas tendencias; nos hemos quedado aislados, sin el esnobismo de muchas manifestaciones artísticas de Barcelona que quieren *adaptarse* demasiado pronto; pero también sin *el contacto* que hace del arte de Barcelona, en su nivel medio, una manifestación con horizontes más amplios que los nuestros. Ahora, de repente, conocemos todo lo que no que-

ríamos saber; y nos ilusionamos. ¿No llegaremos, como en Barcelona, a ilusionarnos demasiado pronto, y, sobre todo, a ilusionarnos demasiado? ¿No correremos peligro de olvidarnos de todo lo nuestro, creyendo que hemos descubierto un arte nuevo porque algunos de los nuestros van a la zaga de un arte exótico? ¿Sabremos distinguir a tiempo, en nuestra rápida transformación, lo que, en el arte por fin admitido, *merece ser nuevo* y lo que, pareciendo nuevo y rico es tan pobre como lo viejo que desdeñamos? Inconscientemente, pero con una rotundidad absoluta, la Exposición organizada por la *Sociedad de Amigos del Arte* ha afirmado y equilibrado la ruta del arte español, mostrando el importante papel que, desde sus comienzos, este arte estaba destinado a llenar frente al arte moderno y exótico del día.



JUAN PANTOJA. DOÑA ANA DE AUSTRIA CON UNA ENANA
(Propiedad de D. Antonio Hoffmeyer)



LA DUQUESA DE BRAGANZA, POR JUAN PANTOJA. (Propiedad de la Duquesa de Frias)

* *

Desde hace unos años, todas las primaveras, la *Sociedad Española de Amigos del Arte* organiza una exposición que constituye, en la corte, poco menos que la única manifestación de nuestro arte antiguo. Todos los aficionados al arte recordarán la *Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX* que tuvo lugar en Mayo de 1913; otros años las exposiciones organizadas por esta Sociedad han sido de muebles, de telas, etc., pues comprendiendo que, en nuestra poderosísima riqueza artística, el arte *aplicado* tiene, por lo menos, tanta importancia como la pintura, los organizadores hacen, muy justamente, alternar la pintura con objetos de arte decorativo. Este año el propósito de la Sociedad era el celebrar una exposición de esos maravillosos antiguos hierros forjados españoles (1), que son uno de nuestros más legítimos orgullos y que constituyen la admiración del mundo entero. El propósito no podía ser mejor. Desgraciadamente, las dificultades existentes para su realización eran inmensas: hubiera sido imposible reunir, para la fecha debida, la cantidad de hierros forjados que tiene derecho la importancia de este arte en España, y, antes que hacer una exposición incompleta, la Junta directiva de la *Sociedad de Amigos del Arte*, prefirió renunciar momentáneamente a su proyecto y rogó a don Aureliano Beruete que organizase una exposición

(1) Esa Exposición se celebró en la primavera de 1919.

de retratos. De acuerdo con la Junta, don Aureliano de Beruete y Moret convino que los retratos fuesen todos femeninos anteriores a 1850 y todos ellos de mujeres españolas y, naturalmente, hechos por artistas únicamente españoles. Como el certamen había de organizarse con rapidez extraordinaria, hubo que atenerse únicamente a obras existentes en colecciones madrileñas; tan solo un retrato, el de la reina D.^a Mariana de Austria, esposa de Felipe IV, pintado por Juan Carreño de Miranda, y perteneciente a don Ramón de la Sota, fué enviado desde Bilbao. Por esta causa — el apremio de tiempo — no fué posible traer a la Exposición, según hubieran deseado sus organizadores, ningún retrato del Greco. A pesar de esta falta y de todas las precipitaciones, la Exposición constaba de setenta y siete obras; sesenta y una pinturas y dieciséis pasteles y dibujos, y ha constituido la manifestación artística más completa e im-

portante de cuantas se han celebrado en Madrid desde muchísimo tiempo.

El interés despertado, no sólo en los inteligentes, sino entre el público en general por la *Exposición de retratos de mujeres españolas* ha sido grandísimo. Para dar una idea del éxito, baste decir que no hay en la corte revista ni diario, por muy ajeno que sea a cuestiones de arte, que no le haya dedicado largos comentarios, y que mientras la Exposición ha permanecido abierta al público, — cerca de dos meses, — se ha recaudado todos



JUAN PANTOJA (P)

DAMA DESCONOCIDA

(Propiedad del Marqués de Viana)

los días, por entradas, doble cantidad que en las Exposiciones anteriores. De todo lo cual, éxito e importancia, hay que felicitar, principalmente, a don Aureliano de Beruete y Moret, quien, con amabilidad exquisita, ha atendido el ruego de la *Sociedad de Amigos del Arte* organizando, con una comprensión que está por encima de todos los elogios, la manifestación artística más trascendental de todo el año, y a quién debemos, además, el prefacio del catálogo, magnífico y erudito estudio crítico del cual nos permitiremos tomar los principales datos de este artículo.

Según hace observar muy acertadamente don Aureliano de Beruete y Moret, «seguir las fases, las vicisitudes de la pintura española, tan sólo a través del género pictórico del retrato, sería un error; mas, no obstante, debe recordarse que los tres más excelentes pintores a los que la crítica contemporánea les concede la supremacía en nuestra pintura, El Greco, Velázquez y Goya, son pintores de retratos tanto como creadores de obras de composición o religiosas». Por consiguiente, podemos, sólo con examinar las principales obras expuestas en el certamen organizado por la *Sociedad española de Amigos del Arte*, darnos perfecta y justa

cuenta, si bien no de toda la escuela de pintura española en todas sus manifestaciones, al menos de las cualidades y defectos más salientes, en una palabra, *del carácter* de los principales artistas que la forman.

La *Exposición de retratos de mujeres* no

presentaba, es verdad, como ya dijimos, ninguna obra de El Greco, y tampoco presentaba ninguna de Velázquez, pues no se puede considerar estrictamente como tal el busto de la reina D.^a Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, que aparece en el catálogo como siendo de Bartolomé González y Diego Velázquez, pero en el cual deben atribuirse al príncipe de la pintura española tan sólo unos retoques en la cara, en la gola y en los blancos adornos de la cabeza, retoques probablemente realizados -- a juzgar por la edad de la retratada -- años después de pintado el retrato (juicio de don Aureliano de Beruete expuesto en las páginas 76 y 77 de la edición inglesa de su



BARTOLOMÉ GONZÁLEZ Y TALLER DE VELÁZQUEZ
DOÑA ISABEL DE BORBÓN, PRIMERA MUJER DE FELIPE IV
(Propiedad del Conde de San Félix)

libro *Velázquez*); y tampoco nos atreveríamos a afirmar con certeza sea de Velázquez el retrato de la misma reina expuesto como tal por don Francisco Belda y Pérez de Nuevos. Retratos femeninos del Greco, era imposible procurárselos en el corto espacio de tiempo de que se disponía para organizar la Exposi-

ción; no así con los de Velázquez, más don Aureliano de Beruete y Moret no quiso, con muy buen tino, exponer más que obras que, por conservarse en galerías particulares, son necesariamente desconocidas de la mayoría del público; por la misma razón de «sólo dar nuevo», no fueron tampoco expuestos interesantes retratos de Esquivel y Gutiérrez

de la Vega que ya habían figurado en la *Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX* celebrada en 1913. (Expúsose, sin embargo, merced a su interés excepcional, el de doña Leocadía Zamora, por Federico de Madrazo que ya había figurado en aquel certamen). Pero, gracias a Dios, lo mismo del Greco que de Velázquez, podemos enterarnos, respecto a retratos femeninos como al resto de su producción, con

todas las facilidades, pues si bien hubiera resultado ocioso llevar a una Exposición privada las obras de Velázquez, que todo el mundo puede admirar cuando guste en el Prado. Del Greco, cuyos retratos de mujer son tan raros y cuyo genio de desarrollo entero en los retratos de hombre, posee también el Prado esa cabeza de «*Virgen*» que no es, al fin y a la postre, más que un retrato

admirable. Por consiguiente, las ausencias de esta Exposición no le han quitado, en nada, el que fuese la más completa retrospectiva del arte del retrato femenino en España. Tanto más, si se considera que los grandes nombres del Greco y de Velázquez estaban muy presentes y eran muy fáciles de estudiar por la influencia que ejercieron.

* *

La primera afirmación que se impone en la *Exposición de retratos de mujeres españolas* es la *seriedad* del arte español; una seriedad natural, instintiva, podría decirse, una seriedad en el concepto y en la realización de las obras, que hace de esta pintura la más digna y la más señorial, la más aristocrática, entendiéndolo por esta palabra la distinción suprema e innata: tan señoriles, tan aristocráticos en este senti-



BARTOLOMÉ GONZÁLEZ Y DIEGO DE VELÁZQUEZ
DOÑA ISABEL DE BORBÓN, PRIMERA MUJER DE FELIPE IV
(Propiedad de D. Ricardo Traumann)

do, aparecen los retratos de burguesas como los de linajudas damas, y el «*Retrato de la esposa de un conserje del museo del Prado*» por Leonardo Alenza, tiene una distinción tan profunda como los retratos de corte. Esta *seriedad* del arte español, que todos sabemos, pero a la cual no se rinde siempre el tributo debido, aparece más esencial y más definitiva en esta serie de efigies femeninas



LA REINA DOÑA MARIANA DE AUSTRIA,
ESPOSA DE FELIPE IV, POR J. CARREÑO DE MIRANDA
(Propiedad de D. Ramón de la Sota)

que precisamente por ser femeninas, podían, con más facilidad, ser frívolas e inconsistentes. «Quisiera — decía Baltazar Castiglione en «El Cortegiano» — que la indumentaria testimoniase esa gravedad tan fuerte, porque las cosas exteriores atestiguan de las interiores»... Y también dice «esa *gravedad tranquila* que distingue a los españoles.. » Y en otro momento: «Doy con una regla completamente universal, una regla que me parece valer para todas las cosas humanas, que se hacen o que se dicen, más que ninguna otra: es el huir lo más posible, como si se tratase del escollo más áspero y peligroso de la afectación y para emplear una expresión quizás nueva, el hacer uso en todo de cierta desenvoltura (*sprezzatura*) que oculta el arte y prueba que lo que uno hace y dice viene sin cansancio y casi sin pensarlo. De ahí creo que deriva igualmente la gracia, por-

que todo el mundo se da cuenta de lo difícil de las cosas raras y bien hechas; y la facilidad con que se han hecho provoca entonces una gran admiración, mientras que, por el contrario, el forzar el talento y, como suele decirse, «tirarle de los pelos», es sumamente feo y le quita valor a cualquier cosa, por muy grande que ésta sea. De este modo puede decirse que es verdaderamente arte aquel que no parece serlo. Por ejemplo, en pintura, una sola línea trazada sin esfuerzo, una

pinclada dada con facilidad, como si la mano, sin ser conducida por ningún estudio ni ningún arte, fuese por sí sola a su objeto, conforme a la intención del pintor descubriendo así la excelencia del artista.» Estas frases del libro italiano más famoso del XVI, en las que muchos comentaristas han visto una apología del Rafael de los retratos, parecen haber sido escritas expresamente para comentar el arte español, y este ante la pintura, principalmente la de retratos. *Gravedad*

tranquila. gracia sin esfuerzo.....
 ¿Qué otro arte que aquel de los retratos españoles, aquel que desde los retratos de las tablas y de los retablos va hasta 1850, hasta que el academismo y las influencias exóticas perdiesen el verdadero carácter nacional — podría responder mejor a los deseos de Baltasar Castiglione, el hombre más seriamente y aristocráticamente refinado de su tiempo? En los retratos



J. CARREÑO DE MIRANDA

MARQUESA DE SANTA CRUZ

(Propiedad de la Marquesa de Isasi)

de hombre, la seriedad y la distinción pueden adquirirse más fácilmente, pueden *parecer* mejor; pero ¡en los de mujer! Aquí, la menor superficialidad se eleva al cubo, aun en las mismas épocas de indumentaria más severa, en la del Sánchez Coello del retrato de D.^a Leonor Mascareñas y en la del Pantoja de la Cruz del retrato de D.^a Ana de Austria con una enana, algún detalle en el tocado, algún ornamento en el cuello y las mangas y, sobre todo, alguna



J. CARREÑO DE MIRANDA DAMA DESCONOCIDA
(Propiedad del Duque de Medinaceli)



J. CARREÑO DE MIRANDA. D.ª ISABEL DÍAZ DE MORALES
(Propiedad de D. Francisco de Leguina)

particularidad en la expresión de la cara y de las manos, hace siempre la obra más blanda, más sutil, más fácilmente expuesta a las blanduras y las sutilidades. En retratos de hombres tenemos fuera de España algunos si no tan severos tan dignos como los nuestros, y también tan altivos, podriase decir que «en esencia»; en retratos de mujeres, sólo los nuestros representan el espíritu superior de una raza: los florentinos, flexibles y deliciosos, a menudo inquietantes, no aparecen nunca en espíritu definitivos e inmutables a través de las diferencias de tiempo; y los de Antonio Moro en su reflexión, no se elevan nunca más allá del espíritu de *Metje*, la buena y casera esposa del pintor y podría

decirse que todas las mujeres de Moro, hasta la orgullosísima gobernadora de los Países Bajos, parecen buenas y tranquilas amas de su casa, mediocres al fin y al cabo en espíritu si hacemos caso omiso de la sugestión del tiempo; y que, por el contrario, todos los retratos femeninos españoles, grandes damas, reinas, burguesas, cuyo nombre se perdió, o esposas de conserjes de museo, todas, ostentan muy alto su aristocraticismo único e inconfundible.

Y no es afectación, no; *gravedad tranquila* que dijo, impresionado por está distinción general e innata, el autor extranjero de «*El Cortegiano*»; junto a ella, todas las distinciones, desde las exquisitas de la Escuela

Inglesa hasta las preciosistas del XVIII francés parecen *hechas*; ella sola parece natural, tan natural que pasa de la voluntad de los artistas y brota en el carácter de los modelos o, mejor dicho, que liga estrechamente el retratista y la retratada y los hace depender indisolublemente uno de otra.

Seriedad del arte: seriedad del carácter representado. *La Exposición de retratos de mujeres españolas*, con la diversidad de sus setenta y siete obras, cabalgando sobre cuatro siglos, afirma, como si fuese en una obra única, el carácter de seriedad primordial y de aristocraticismo natural del arte español y de la mujer española.

En la época llamada de «primitivismo» el arte del retrato casi no existe en España ninguna escuela tuvo quizás, en sus comienzos, tan pocos retratos como esta escuela española que, por cierto, no merecía aún llamarse así, pues en ella el carácter nacional se vislumbra a penas a través de



LUIS MENÉNDEZ. MARÍA LUISA GABRIELA DE SABOYA
(Propiedad de la señora de Lázaros)



FRANCISCO BAYEU LA HIJA DEL PINTOR
(Propiedad del Conde de Villagonzato)

las influencias, y hasta de las imitaciones extranjeras. Obras religiosas, tablas y retablos con asuntos de santidad en que tan sólo un realismo demasiado áspero, demasiado crudo, según la gráfica expresión francesa acusa el espíritu de raza del artista; y en estas obras, algún que otro retrato de donantes es una excepción que para nosotros tiene hoy el valor insustituible de un valor único e inaudito: así, en el llamado «Retablo de Buitrago», los *Retratos de los marqueses de Santillana*, por el maestro Jorge Inglés.

Esta pintura, que representa a doña Catalina Suárez de Figueroa, forma parte de un retablo donado por su ilustre esposo, el poeta de las *Serranillas*, don Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, conde del Real de Manzanares, señor de Mendoza, de la Vega, de Ibita y de Buitrago, al Hospital que había fundado en esta última villa. Desde que la crítica se viene ocupando de la tan in-



FOTOTIPIA, THOMAS-BARCELONA



LA TIRANA, POR GOYA
(Propiedad de la Marquesa de Valdeolmos)



DOÑA MANUELA GIRÓN Y PIMENTEL,
DUQUESA DE ABRANTES, POR GOYA. (*Propiedad del
Conde de la Quinta de la Enjarada*)

teresa y enigmática producción primitiva de la pintura española, este retablo de Buitrago, y especialmente las efigies de sus donantes son consideradas como obra capital en el desarrollo de nuestro arte pictórico. El nombre y apodo del artista, dejan suponer sería descendiente de ingleses: algunos le llaman *Jorge el Inglés*, otros *Maestro Jorge Inglés*, y así figura en el codicilo otorgado por el propio marqués de Santillana, el 5 de Junio de 1455, y por el cual mandaba se colocase el retablo en el hospital. Que *Inglés* fuese un apellido, no es fácil; tampoco que el artista fuese inglés de nacionalidad, pues no se encuentra ningún parecido con este retablo en la escuela primitiva inglesa, y salta a la vista su marcada influencia flamenca. Y puede decirse que, de-



GOYA

MARQUESA DE LAZÁN

(Propiedad del Duque de Alba)

jando a un lado la parte religiosa de la obra, ya por su índole más vulgar, estos dos retratos señalan una fecha importantísima en la pintura española, por el carácter netamente nacional que ostentan a pesar de las condiciones de su técnica a lo Van Eyck. El retrato de la marquesa, o sea el único

que hoy nos ocupa, es la primera de esta serie de efigies femeninas que tan aparte colocan el espíritu de la mujer y del arte español. Dice don Aureliano de Beruete y Morret, en el catálogo de la Exposición, que

existe en el ambiente de este cuadro «un apacible aire de hogar castellano»; cierto, pero existe, sobre todo, en grado máximo, esa *gravedad tranquila*, esa dignidad sencilla y natural que observaremos luego en todas las efigies que siguieron en España a las de la dulce marquesa. Y digo dulce, porque no hay otra palabra, porque aun sin saber nada del carácter de doña Catalina, ésta es la única que, por su retrato, le sea adecuada. Con su indumentaria lujosa, con sus adornos de pedrería, su manto forrado de brocado, su traje de seda ri-

beteado de armiño, su aristocrático perrito, su doncella y el dosel que destaca en el fondo de la habitación, la marquesa de Santillana aparece como una virgencita recogida y frágil de Libro de Horas, y orando, hincada de rodillas, con la expresión más apacible y dulce del mundo. Sin aparato, a pesar de



DUQUESA DE ALBA, POR GOYA
(Propiedad del Duque de Alba)



MARQUESA DE CASA PONTEJOS,
POR GOYA. (*Propiedad de la Marquesa de Pontejos*)

la indumentaria, parece, ante todo, muy noble y gran señora.

Todo lo opuesto es el retrato de D.^a Isabel la Católica, atribuído, sin gran certeza, a Antonio del Rincón. El valor de esta obra es principalmente histórico y desde este punto de mira debe considerarse, pues, aunque no carece de cierta fuerza de expresión, su valor, desde el punto de vista pictórico, es bastante mediocre.

En este retrato, que es uno de los más autorizados de la ilustre reina Doña Isabel, aparece ya de edad madura y ataviada con gran severidad, sin adorno alguno en el traje y el tocado. Únicamente denotan su estirpe y poderío la tela del escote bordada de castillos y leones y la cruz y la venera que ostenta en el pecho. La fisonomía aparece abultada, con expresión rígida dominadora, poco atractiva; todo lo contrario de la expresión de doña Catalina. Y llegamos, por fin, a los primeros maestros del arte

del retrato en España: Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz.

El rey Felipe II, por las relaciones trabadas por este monarca con los grandes artistas italianos y flamencos y por la protección que quiso dispensar a los artistas de su patria, siguiendo el ejemplo de las cortes que había visitado, fué, con la suya, el propulsor de la pintura profana en España. No es cosa

de estudiar aquí minuciosamente este problema, harto sabido, además, por todo aquel que se interesa algo por la historia de nuestra gloriosa escuela; más aun; ateniéndonos únicamente al examen de la exposición que motiva este artículo, es imposible el omitir que, antes de la adquisición por Felipe II de

varias obras de Ticiano y, sobre todo, antes de la venida a Madrid, como pintor de cámara de Anthonis Moor, o sea, según la españolización de su nombre, Antonio Moro, la pintura española no existía más que en sus rudimentos, y, especialmente, el retrato. Ya hemos consignado lo excepcional de los retratos del retablo de Buitrago; igual observación debe hacerse respecto a los retratos atribuídos a Antonio del Rincón; la misma pintura religiosa no puede ni con mucho compararse a la que por entonces ya se producía en Italia, Flandes y Alemania y, salvo en los talleres de un Juan de Juanes, de un Luis de Vargas,



AGUSTÍN ESTEVE

MARQUESA DE ARIZA

(Propiedad del Duque del Infantado)

de un Morales, en fin, que intentaron sacudir la producción nacional de la imitación extranjera, esta queda a la altura, poco más o menos, de las escuelas llamadas *de Arles* y *de Borgoña*: igual delicadeza o fuerza de concepción, igual imposibilidad material. Y Antonio Moro es quien verdaderamente enseña a los pintores españoles la ruta que había de ser la suya. Y que les llevó al éxito.

Sería, sin embargo, profundamente injusto e indigno de cualquier estudio que pasase de lo superficial, el decir que los artistas de la corte de Felipe II lo deben todo al maestro holandés: examinemos si no las obras que, en esta *Exposición de retratos de mujeres españolas* representan a los dos más ilustres discípulos de Antonio Moro.

Lo mismo Sánchez Coello que Pantoja de la Cruz fueron, ante todo, retratistas y si bien debe hacerse entre ellos una gran diferencia, en cuanto a su técnica, en espíritu pueden ir casi unidos; y lo mismo Sánchez Coello que Pantoja de la Cruz han creado tipos representativos del espíritu de su patria. Moro fué su iniciador, es verdad, y fué un iniciador probo y severo; mas ¿cómo podría el burguesismo de Moro haberles enseñado esa dignidad grave y sencilla, ese aristocratismo natural — pues hemos de

repetir siempre la misma palabra — que ya hemos observado ser el sello inconfundible de nuestros retratos y que ellos parecen haber estampado de una vez para siempre? Esta cualidad indefinible y dominante no puede inculcarse ni aprenderse; debe sentirse inconscientemente, tal como nace y se transmite, tal como existe en realidad. En su primitivismo, muy torpe aun, la adorable efigie de la marquesa de Santillana ya la tenía; fatalmente habían de tenerla los re-

tratos de estos artistas que, a pesar de su aprendizaje junto a un extranjero, — pero no olvidemos que este extranjero estaba, a su vez, dominado por el espíritu de su patria adoptiva — fueron llamados por la sabiduría de su técnica, a establecer el modelo del retrato español. Los dos tuvieron la suerte — entonces esto no implicaba fáciles concesiones — de ser pintores de corte; el primero, en desempeñar el cargo, — maestro que fué además del otro.

— Sánchez Coello aparece, si bien menos enérgico en las tintas vivas, más delicado en las tonalidades suaves; fué un gran «expresionista» y su retrato de D.^a Leonor Mascareñas se impone como un estudio psicológico. A Pantoja de la Cruz que se muestra en su primera época como un artista de primera fila, le estropeó luego cierta complacencia en detallar demasiado la complicada indumenta-

ria de sus modelos. Pero, aun sus obras, en cierto modo amaneradas, conservan una dignidad admirable, y no hay retrato suyo que no tenga en las caras y las manos, trozos bellísimos. No así siempre en Bartolomé González, que le sucedió en su cargo palatino y se dejó llevar a menudo por la seducción de los pomposos trajes femeninos de entonces.

La llegada del Greco puso término a estas reproducciones complacientes de desmesuradas gorgueras de encaje, de petos cubiertos



VICENTE LÓPEZ
LA ESPOSA DE D. ANTONIO MARÍA DE SEGOVIA «EL ESTUDIANTE»
(Propiedad de D. Rafael M.^a Segovia)



DOÑA DIONISIA DE SALAS Y BOXADOS,
ESPOSA DEL MARQUÉS DE LA ROMANA, POR VICENTE
LOPEZ. (*Propiedad del Marqués de la Romana*)



LA ESPOSA DEL CONSERJE DEL
MUSEO DEL PRADO, POR LEONARDO
ALENZA. (*Propiedad de D. José Lázaro.*)

de la Reina María Ana de Henburg, por Claudio Coello, obra inteligente y honrada, y debemos sobre todo ocuparnos de una obra que se aparta por completo del tipo de retrato implantado por la «Escuela de Madrid», pero que es, no obstante, de suma importancia.

Algunos críticos han aventurado — a propósito de este certamen — la afirmación de que el lienzo en que figuran la condesa de Monterrey presentando a una imagen a una comunidad de Dominicas, no responde a la nota del catálogo que lo hace corresponder a Francisco de Zurbarán. Ciertos trozos de este cuadro no parecen efectivamente responder a la manera habitual del maestro andaluz; a pesar de esto, el hecho de encontrarse la obra catalogada en un inventario de bienes que al morir dejó la hermana del Conde-duque, hace sospe-



RAFAEL TEJEO, DAMA DESCONOCIDA
(Propiedad de Doña Juana Roig)



J. FERNÁNDEZ CRUZADO, DOÑA ÁNGELA MORET DE BERUETE
(Propiedad de D. Tomás de Beruete)

char fuertemente sea esta obra, si no de la mano toda de Zurbarán, al menos de pinceles de sus discípulos y, por consiguiente, salida de su taller. De todos modos, trátase de una pintura interesantísima, y la figura de la condesa presenta un tipo muy bello de carácter femenino.

Es indudable que el siglo XVIII fué para la pintura española, un siglo de decadencia en las obras religiosas que obedecían al estilo llamado «jesuíta», que en los retratos que seguían — o al menos querían seguir — los modelos cortesanos de Versalles. Nada más opuesto, más decididamente contrario a la severidad del carácter acusado hasta entonces en los retratos españoles, como el espíritu superficial, la mundanidad frívola, de los retratos del XVIII francés. Había aquí una incompatibilidad radical, profunda, imposible de disfrazar, y nada resultó



DOÑA MARÍA AGUSTINA LARRAÑAGA
DE ZABALETA, AMA DE S. A. LA INFANTA
DOÑA ISABEL, POR FEDERICO DE MADRAZO.
(Propiedad de la Infanta Doña Isabel)

más lamentable, y más pobre que esos ensayos de afrancesamiento repentino. A primera vista, lo bonito de la indumentaria, la gracia ficticia de las actitudes pueden hacer ilusión; pronto se vislumbra la vacuidad de estos retratos que aquí, en el ambiente que había creado al Greco y a Velázquez, a Sanchez Coello, a Pantoja y a Carreño, se aprendían de un Ranc y de un Van Loo, los artistas extranjeros traídos a la corte para servir de maestros. Pasemos rápidamente ante las obras de Luis Menéndez, Luis Martínez y Bayeu, y lleguemos, por fin, al genio grandioso que había de resucitar con un brío inaudito la tradición pictórica nacional.

Nada más español, más esencial y únicamente español que estas figuras femeninas de Go-



FEDERICO DE MADRAZO

LA SEÑORA OLAVE

(Propiedad del Conde Almaraz)



RAFAEL BENJUMEA

LA INFANTA DOÑA ISABEL

(Propiedad de D. Mauricio Lopez Roberts)

ya. Y nada más interesante que el espíritu y el carácter que denotan, mejor dicho, que se ofrece en ellas descubierto y retenido con la más fuerte amplitud. Ante todo, vese en ellas la diferencia con el espíritu y el carácter de las figuras femeninas reproducidas por aquellos grandes maestros que acabaron con Carreño de Miranda: han transcurrido dos siglos, los pedestales como los tronos no son ya tan altos y por ahí tan distantes. La nobleza de las mujeres de Goya no es únicamente de mujeres nobles; la austeridad exterior es en estas creaciones del glorioso aragonés, sencillamente dignidad; y el carácter primordial es la fuerza, la fuerza, no ya orgullosa, sino un tanto bravía y popular; pero nunca populachera. Considere-



BAYEU. EL JUEGO DE LA VAQUILLA

De la colección de tapices de S. M. el Rey

rad este retrato de María del Rosario Fernández, llamada *La Tirana*. No es una aristócrata, es una actriz, una mujer salida del pueblo y que encarnaría a maravilla alguna «diosa de la Razón» del vecino país. Por la exaltación del carácter de esta mujer, podríase considerar este retrato como «la consagración del pueblo» y ¿en qué otro país que en el suyo hubiera encontrado Goya para personificar este espíritu que pudiéramos llamar «de después de la revolución», un modelo tan admirable y tan digno, tan dueño de sí mismo y tan elevado? Han cambiado los tiempos y los hábitos desde que doña Leonor Mascareñas se hacía pintar por Sánchez Coello; en la brutal democratización de ese año de 1794 en que Goya firmó su retrato, María del Rosario Fernández, la gallardamente nombrada *La Tirana* afirmaba con su apostura incomparable la dignidad del nuevo carácter femenino español.

Al año siguiente pintaba Goya el retrato de la marquesa de Alba en pie, vestida de blanco, con cinturón y lazos de color rojo, con la cabellera sencillamente suelta; unos

cinco años antes había pintado el de la marquesa de Casa Pontejos ataviada al estilo pomposo de Versalles. Estos dos retratos, con el de *La Tirana* en medio, dicen toda la evolución de Goya, impresionado por la sensibilidad ambiente: primero, el retrato de corte, con su apariencia lujosa y antiplebeya a la usanza antigua; luego el retrato franco, amplio, desbordante de vida, de la maja del pueblo que se impone y, después de ésta, el retrato aristocrático, tieso aun de ademán; pero de presentación sencilla, de aspecto *que pudiera no ser noble*. Y después, es el espléndido retrato de la marquesa de Lazán, obra incomparable, intuitiva, que parece haber brotado de un golpe entera y natural de la paleta del pintor. La marquesa de Lazán juvenil, decidida, con el atrevimiento de su pie avanzando al borde del cuadro, con la tranquilidad de sus formas dibujadas o presentadas por el cruzamiento de sus piernas, marca la nueva era del retrato de mujer, y este retrato tan valiente, tan alejado de toda afectación, muestra también la integridad que había de tener el nuevo espíritu feme-

nino; obra esta única que sólo podía nacer frente a un espíritu único, obra que marca además el apogeo de la técnica incomparable del maestro de Fuendetodos, el apogeo de la libertad de su pincel. Después de ella, tenemos al retrato teatral de la duquesa de Abrantes, de cuyo aparato, impuesto sin duda por el gusto del modelo, se supo salvar el pintor en la técnica, por las vibrantes tonalidades ostentadas en los grises y claro-oscuros del retrato de la marquesa de Lazán.

Después de Goya, después del inmenso espacio que debe dejarse libre detrás de su nombre hay que citar, en primera fila de sus discípulos inmediatos, a Leonardo Alenza, gran temperamento dotado de extraordinarias condiciones de sensibilidad y que en este *Retrato de la esposa de un conserje del museo del Prado*,

nos ha dejado una efigie deliciosa y muy característica de mujer. El *Retrato de la marquesa de Ariza*, por Agustín Esteve, resulta bastante inferior a otras obras delicadamente románticas que conocemos de este discípulo y colaborador a veces del gran don Francisco. Pero antes de meternos por los senderos del romanticismo, tenemos que mencionar a Vicente López que aparece en esta Exposi-

ción tan concienzudo, perfecto y frío como siempre, exceptuando en este juicio el *Retrato de doña Ana Cabañero y Retamosa*, esposa de don Antonio M.^o Segovia «El estudiante», retrato que ostenta la fecha de 1840 y que si bien no aparece de técnica tan perfecta como otros del mismo autor, es de una sensibilidad mucho más delicada y atractiva.

Muchos nombres: Bernardo López Piquer, José Camarón, Joaquín de Inza, Juan Gálvez, Rafael Tejeo, Rafael Benjumea, llenan con obras, honradas algunas, demasiado académicas otras, todas mediocres de espíritu, esa época que va de los discípulos inmediatos de Goya, a la aparición de Federico de Madrazo. Pero merecen aparte Esquivel, que a veces — como en aquel retrato de mujer de la colección Beruete, que figuró en la Exposición de 1913 —

llegó a ser un gran artista Gutiérrez de la Vega, creador de tantas mujeres románticas, y también Fernández Cruzado que, si bien no puede compararse a estos dos últimos artistas, demuestra una gracia y desenvoltura muy dignas de ser consideradas, y José de Madrazo, fiel representante de su época, esta época que había de encontrar su retrato *ad hoc* en Federico de Madrazo. Poco a poco, la



PINTURAS RUPESTRES DEL NAVAZO (ALBARRACÍN)

crítica ha ido acostumbrándose a considerar como un gran artista a este pintor tan desdeñado cuando hace veinte años la pintura española empezó a sacudir el academismo que la invadía desde mediados del pasado siglo.

El señor conde de las Almenas, con un celo verdaderamente digno de alabanza, organizó, en el local a este efecto amablemente cedido por la *Sociedad Española de Amigos del Arte* — o sea en algunos salones de la planta baja de la Biblioteca Nacional — una Exposición, en extremo interesante, de *El Arte en la Tauromaquia*. El conde de las Almenas entiende, y a nuestro juicio con gran acierto, que los toros eran, en la vida nacional, algo esencialísimo, y que, tén-gase acerca de esta fiesta la opinión que se tuviere, fuerza es reconocer que ocupa un lugar preeminente en el espíritu, en los gustos y en los hábitos del pueblo español. Aficionado a las corridas, o detractor acérrimo de ellas, no hace al caso; nadie puede negar lo antes di-

cho. Por eso ha sido un acierto merecedor de toda clase de aplausos, el celebrar un certamen demostrativo de cuán unidas — inseparable e indefectiblemente unidas — estaban las corridas de toros a todas las manifestaciones de la vida nacional, y por eso resultó muy interesante y muy instructiva una Exposición en que podían ad-

mirarse obras prehistóricas y obras de Goya, bulas de un Papa y loza de Talavera, dijes, «bibelots» y grupos escultóricos. Pues de todo había en esa Exposición en que no faltaba una demostración de *El Arte en la Tauromaquia*; de todo, y de todas las épocas, desde *la edad de piedra* hasta mediados del pasado siglo.

Unas líneas de Serafín Estébanez Calderón, *El Solitario*, reproducidas como encabezamiento del catálogo, definen admirablemente el sentido de esta Exposición. De ellas entresacamos las siguientes líneas: *Los toros, pues, ya se les considere como espectáculos circenses, ya se les mire como recuerdos caba-*



CABEZA DE TORO EN BRONCE
(SIGLO XVII ANTES DE J. C.) HALLADA EN COSTIG (BALEARES)
(Museo Arqueológico Nacional,



JUAN CHERMITE
DIBUJO. CORRIDA EN VALLADOLID EL 27 DE JULIO DE 1592
(Propiedad de D. Miguel Ortiz Cañavate)

lherescos, de la Edad Media, ora se les clasifique con filosófica imparcialidad, ora se les alabe y encomie con vanagloria nacional, como muestra del esfuerzo y la bizarría española, merecen siempre del escritor público toda aquella

atención que sobre si llaman los hechos constantes y de forzosa repetición, que nunca se desmienten y que sufren y saben resistir el transcurso de los siglos y lo que es más admirable todavía, el trueque de las ideas y la revolución de los Estados. Para explicar la influencia ejercida en el arte — en

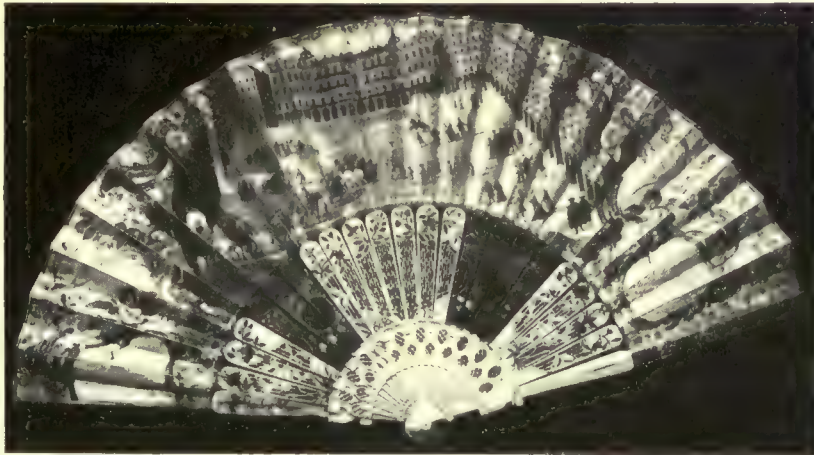
todas las manifestaciones grandes y pequeñas del arte nacional — el espectáculo de estos «hechos constantes y de forzosa repetición», de estos hechos que han sobrevivido a todas las contingencias el conde de las Almenas se refiere a los estudios dedicados a las relaciones de los toros con el arte por don Juan Cabré (Estudios prehistóricos); don Antonio

Vives (El arte egeo en España); Hübner y P. Fita (Estudios acerca de la pieza de Clunia); el conde de las Navas (*El espectáculo más nacional*); Mesonero Romanos (El antiguo Madrid); Balsa de la Vega (*Eugenio Lucas*);

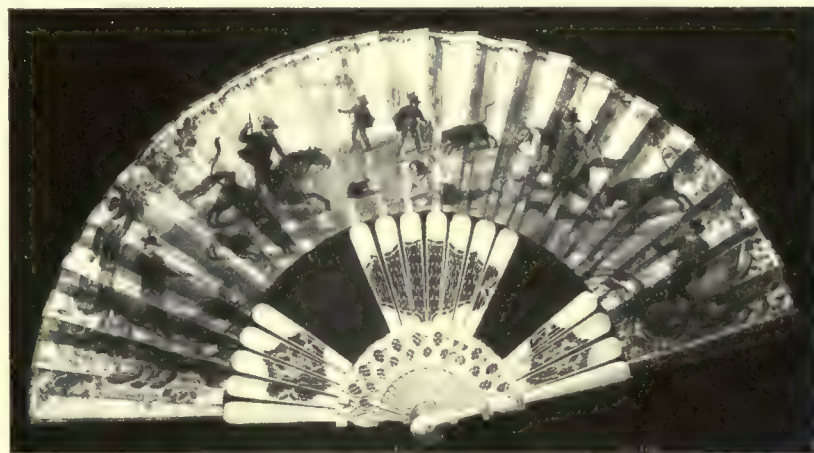
Beruete y Moret (*Goya, grabador*); sin contar los anales y los infinitos documentos profanos y eclesiásticos. A estas obras, así como al erudito prefacio del catálogo, nos referimos también nosotros en esta sucinta reseña

Nadie sabe con certeza, cuando y como empezaron en

España las corridas de toros. A menudo tropiézase en libros de diverso linaje con alusiones al *toreo* de Julio César y al del Cid; ningún documento fidedigno acredita estas andanzas de tan famosos personajes; pero, aunque así fueran, son ya en la historia del *toreo*, cosa moderna. Por manifestaciones artísticas llegadas hasta nosotros, sabemos que



ANVERSO DE UN ABANICO DEL SIGLO XVII
LA PLAZA MAYOR DE MADRID, EN TIEMPOS DE CARLOS III
(Propiedad de los Marqueses de Santa Cruz)



REVERSO DE UN ABANICO DEL SIGLO XVII
CABALLEROS REJONEANDO TOROS
(Propiedad de los Marqueses de Santa Cruz)

en las épocas consideradas como las más remotas en la historia, la figura del toro aparece ya dibujada en el interior de cavernas de Italia. Mediodía de Francia y Norte de España. Y, de unos doce mil años antes de nuestra era, nos han quedado escenas precursoras del toreo en las cavernas de las provincias de Teruel, Lérida, Albacete y Cuenca. Con el facsímil, hecho por don Juan Cabré, de una de ellas, existente en Albarracín (Teruel), comienza la *Exposición del Arte en la Tauromaquia*. Junto a ella hubo una copia del fresco admirable descubierto por el famoso arqueólogo alemán Schlie-
 mann en el pa-



GOYA

EL JUEGO DE LA VAQUILLA

(Propiedad de los Marqueses de Larios y del Genal)



GOYA

CABEZA DE TORO EN FORMA DE TROFEO

(Propiedad de la Marquesa de Casa Torres)

lacio de la Acrópolis de Tirynto, una de las más célebres creaciones del arte cretense. Pertenecientes al arte cretense también, y de

Tazas de Vafio en cuyos maravillosos relieves se ven, no solamente toros, sino verdaderas escenas de toreo y, como lo hace

lo más representativo que de él conocemos, son las innumerables cabezas de toro y figuras de toros pequeñitos, de bronce generalmente, y algunos de plata y hasta de plata con los cuernos de oro. De los encontrados en las islas Baleares, y que están conservados en el Museo Arqueológico madrileño, este certamen nos ofrece uno de los más hermosos ejemplares: una cabeza en bronce del siglo xvii antes de J. C., insuperable de fuerza y de vida. Como dato curioso, fueron también expuestas las reproducciones de la copa de Hagia Tryada y de las dos célebres tazas de oro del Museo de Atenas conocidas por

notar muy bien el conde de las Almenas, incluso escenas de cogidas.

Por estas obras, por la célebre pieza de Clunia, que desgraciadamente ha desaparecido — (apareció en 1774 en Peñalva, y el párroco de este pueblo tuvo la desdichada ocurrencia de hacer de ella el respaldo del hogar de su chimenea, con lo cual no tardó en destruirse bajo los efectos del calor) — pero de la cual nos queda una copia hecha en 1775 y certificada como auténtica por autorizados arqueólogos, podemos ver las raíces que tiene en la Península la afición en los toros, afición anterior a toda influencia conocida y de la cual provienen tantas creaciones de arte.

Cuando aparecen los godos, obscurécese momentáneamente esta afición; mas pronto volvemos a dar con huellas de ella, y esto en donde menos era de esperar: en obras dependiendo directamente

de la inspiración religiosa. Una de las más interesantes piezas de la *Exposición del Arte en la Tauromaquia* es, sin duda alguna, la reproducción — hecha por vez primera y

perfectamente por el miniaturista D. Gregorio Durán — de unas láminas de las *Cantigas del Rey Sabio* conservadas en la Biblioteca de El Escorial. Estas láminas, obra probablemente de Pedro Lorenzo, pintor de cámara de aquel rey, ilustran el relato del milagro acontecido en presencia del rey y su corte, en Plasencia, en donde, en un encierro celebrado con ocasión de unos festejos de bodas, un hombre iba a ser alcanzado por un toro desmandado, cuando, habiendo un sacerdote invocado a la Virgen, el toro furioso quedóse súbitamente convertido en manso. Las láminas han una ingenuidad y un realismo delicioso, y ofrecen tanto interés desde el punto de vista artístico



EUGENIO LUCAS EN LA DEHESA «LA MUÑOSA»
(Propiedad de D. Miguel Ortíz Cañavate)



EUGENIO LUCAS (COPIA DE GOYA). RETRATO DE JOSÉ ROMERO
(Propiedad de D. Miguel Ortíz Cañavate)

como desde el histórico, pues son, por su espíritu y composición, genuinamente españolas. A su altura debe colocarse, en el estudio de esta Exposición, unas copias de las pinturas del claustro de Santo Domingo de los Silos, que representan a los precursores de nuestros actuales picadores y que, según opinión de algunos, pudieran ser anteriores a las *Cántigas del Rey Sabio*.

Del siglo xv vemos aquí, además de una

paciencia del coro de la catedral de Plasencia, obra maestra de Rodrigo Alemán, que representa a un hombre ante un toro con un capote y un estoque — prueba esta irrefutable de la afición que la gente de Iglesia tenía por las corridas de toros;— y un vaciado de la rampa de la escalera de la Universidad de Salamanca, que representa a varios caballeros rejoneando toros. Es sabido que aquella Universidad festejaba con corridas los *grados* de sus alumnos. Lo que es menos sabido, es que fué el mismo Fray Luis de León el que redactó y escribió la protesta de la Universidad contra la bula en que Pío V prohibía terminantemente las

corridas, y a la cual, a pesar de lo religioso de la época, Felipe II, el monarca religioso por excelencia, se atrevió a poner el veto, comprendiendo cuán en pugna estaba este

Breve con los sentimientos del pueblo. Esa bula, que pertenece a la colección de don Miguel Ortíz Cañavate, es, seguramente, el documento más trascendental de cuantos fueron exhibidos, y, como no es cosa de enumerar uno por uno estos do-

cumentos, pasaremos por alto las demás muestras de *El Arte en la Tauromaquia*, y nos ocuparemos de los cuadros, dibujos, etc. Por orden cronológico, tenemos, como obra

importantísima del siglo xvi, un gran dibujo de Juan Cornelio Vermeyen—conocido por Barbalonga—dibujo que representa, con una visión y una técnica completamente modernas, una gran corrida: sin duda la que se celebró en Ávila el 8 de Junio de 1534, en presencia del emperador Carlos V. Y, junto a esta obra interesantísima, tenemos un fragmento de un cartón de tapiz, en el cual cartón se ve al citado Barbalonga tomando



EUGENIO LUCAS

CORRIDA DE TOROS EN UN PUEBLO

(Propiedad de D. Miguel Ortíz Cañavate)



BANDEJA DE PLATA

(Propiedad de D. Rafael Gordon)

bró en Ávila el 8 de Junio de 1534, en presencia del emperador Carlos V. Y, junto a esta obra interesantísima, tenemos un fragmento de un cartón de tapiz, en el cual cartón se ve al citado Barbalonga tomando

apuntes en su album, teniendo a las espaldas (?) una piara de toros bravos. También aparece en la Exposición una corrida dibujada en 1592, en Valladolid, por Jehan Lhermite.

Del siglo xvii, un gran lienzo, al óleo, de Juan de Toledo, representando a varios caballeros rejoneando un toro; luego, del siglo xviii y principios del xix, varios retratos de toreros, algunos verdaderamente hermosos por su expresión y su

«allure», como el de *Costillares*, el célebre retrato de Francisco Montes (Paquiro), el hermoso retrato de *El Morenillo*, atribuido a Alenza, etc., y la copia del retrato hecho por Goya, de Pablo Romero. Mas, lástima es consignar que la mayoría de los retratos de toreros de esa época, están hoy fuera de España, en colecciones extranjeras.

Carnicero merece una mención especial con sus dibujos de la colección Cañavate. Lucas merecería un estudio detenido con sus infinitas escenas taurinas; pero lo más importante de la Exposición fueron las obras de Goya: sus soberbias cabezas de toros, sus pequeñas escenas — una de las cuales: *El juego de las vaquillas*, es única en su incomparable producción — y, por fin, sus grabados, ejemplares valiosísimos de la primera edición de *La Tauromaquia*. Y no hablamos de la importante colección de cuadrillos de

Goya pertenecientes al duque de Veragua. «El entusiasmo de Goya por este espectáculo netamente español, — ha escrito el señor Beruete, — lo prueba la serie de obras pic-
tóricas de su mano que dedicó a reproducir escenas de toreo de todo género, entusiasmo que perduró en el artista hasta su última época, puesto que tenemos el dato de una carta de Moratín, fechada en Burdeos en el año 1825. cuando

el poeta y el pintor se expatriaron, en que se lee: «Goya dice que él ha toreado en su tiempo y que con la espada en la mano a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir ochenta años.» En su aspecto de grabador dedicado al espectáculo de los toros esta serie importante de aguafuertes que nos ocupa, — *La Tauromaquia*, — una de las más famosas y artísticas que realizara. Muestra en ella un cierto deseo de manifestar erudición, no contentándose con reproducir suertes y actitudes de la lidia, es decir, del toreo como espectáculo, y aún cuando se llama Tauromaquia, vocablo que sólo expresa arte de lidiar los toros, su contenido nos demuestra que el artista quiso ir más allá, a todo aquello que es lucha del hombre con el toro, incluso dando a algunas de sus láminas — las primeras de la serie — un carácter legendario e histórico, haciendo apa-



RELOJES DE BOLSILLO (HACIA 1820) Y BOTONES DE CASACA (SIGLO XVIII)



JARRA TALAVERANA (SIGLO XVII)
(Propiedad de S. A. la Infanta Isabel)



JUAN DE TOLEDO

REJONEADORES (Propiedad del Duque de Veragua)

recer árabes, moros y personajes como el moro Gazul, el Cid y Carlos V.» Y añade algo después: «Esta serie de aguafuertes, tal vez no sea una exacta copia de las escenas y de los momentos de la lidia; un técnico del toreo podría poner reparos a la producción de aquellas suertes, que resultan a menudo algo fantásticas y convencionales, pero en cambio en ellas se ha logrado de modo maravilloso la cualidad que más se perseguía: la del movimiento. En efecto, la observación de las actitudes de los hombres y de los animales en medio de aquellas escenas tan mo-



HERMOSO

SORPRESA DEL PICADOR «MONILLA»

(Propiedad de los Duques del Infantado)

vidas, es la nota culminante de *La Tauromaquia*. Y todo expresado con una justeza, un relieve y una valentía precisos para que estas composiciones logren dar la sensación de la verdad y la vida que ostentan. Creo yo que hasta no ha muchos años

no habría sido posible comprender lo admirablemente sorprendidos que fueron aquellos movimientos por Goya. Sus toros parecerían más bien caricaturas de toros; nadie pintaba los toros como él y nadie podría creer que los toros tomaran esas actitudes ni determinar esos movimientos.»

En escultura destacan, ante todo, los magníficos grupos del escultor granadino Pedro Antonio Hermoso, que, además de su mérito artístico, tienen el de su minuciosa y completísima indumentaria. Luego, son también dignos de admiración los dos pequeños grupos en bronce — época de 1830 — de la colección de Medinaceli, y son muy característicos algunos barro granadinos que representan, policromados a todo color, figuras de toreros bailando.

Carteles, exhibieronse muchos; buena muestra de los quince mil que componen la colección taurina de don Miguel Ortiz Cañavate; y piezas de porcelana, también fueron presentadas varias, aunque es de notar que, por ser creaciones inspiradas en el

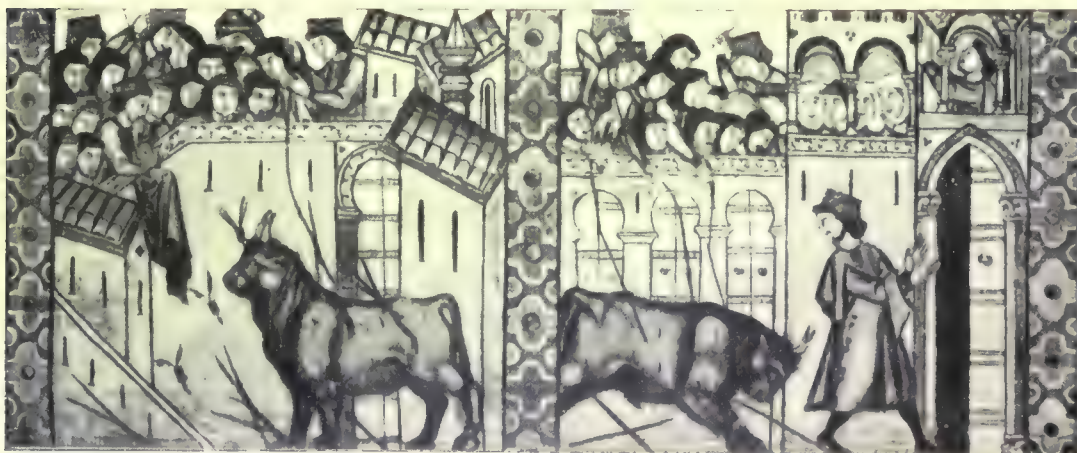
gusto francés, las fábricas españolas de porcelana fina despreciaron los asuntos taurinos.

Tapices, muebles con incrustaciones representando toros o escenas de corridas, bandejas de plata repujada, relojes, dijes, abanicos, aun botones, y hasta un chaleco bordado, prueban hasta qué grado llegó, a fines del XVIII y principios del XIX, el interés por la fiesta nacional, y curiosas fotografías de aristócratas con toreros dicen el prestigio alcanzado por éstos. Pero ya salimos del aspecto artístico de la Exposición, y sería demasiado entrar en el aspecto histórico. Basten estas líneas para dar idea de lo que fué en su conjunto, y de lo que significó la *Exposición del Arte en la Tauromaquia*. — MARGARITA NELKEN.

gusto francés, las fábricas españolas de porcelana fina despreciaron los asuntos taurinos. Tapices, muebles con incrustaciones representando toros o escenas de corridas, bandejas de plata repujada, relojes, dijes, abanicos, aun botones, y hasta un chaleco bordado, prueban hasta qué grado llegó, a fines del XVIII y principios del XIX, el interés por la fiesta nacional, y curiosas fotografías de aristócratas con toreros dicen el prestigio alcanzado por éstos. Pero ya salimos del aspecto artístico de la Exposición, y sería demasiado entrar en el aspecto histórico. Basten estas líneas para dar idea de lo que fué en su conjunto, y de lo que significó la *Exposición del Arte en la Tauromaquia*. — MARGARITA NELKEN.



RODRIGO ALEMÁN (1437). PACIENCIA DEL CORO. CATEDRAL PLASENCIA



MINIATURA DEL LIBRO DE LAS CÁNTIGAS

LANCE DE UNA CORRIDA EN PLASENCIA

(Biblioteca del Monasterio del Escorial)



LE SIDANER

HAUPTON-COURT

HENRI LE SIDANER

ES uno de los artistas más significativos de su época, uno de los más importantes de la pintura francesa, y, sobre todo, uno de los paisajistas modernos que crean su obra más profundamente, con mayor sensibilidad y emoción.

Se puede decir que, desde el impresionismo, la emoción y la sensibilidad son dos factores que habían desaparecido de la pintura de paisaje.

Cuando Claude Monet, con el fin de dar más estrechamente la sensación de sus modelos, con el fin de penetrarse más completamente de ellos, fué descubriendo poco a poco, con un amor infinito y una voluntad implacable, su técnica de luz y de verdad, no pensó seguramente que los que vendrían después se servirían de esta técnica

para interpretar con la mayor ligereza posible lo más superficial de su visión. Claude Monet trabajó por llegar hasta la interpretación de lo impalpable y de lo indefinible. Sus discípulos, todos los que pronto formaron la escuela impresionista, aprovecharon su trabajo para quedarse con toda tranquilidad en lo externo.

Desde Claude Monet, — salvo contadísimas excepciones — la pintura de paisaje es únicamente pintura de habilidad: pintura de manos y de retina; y he aquí la mayor fuerza de Le Sidaner: haber adaptado a una visión puramente idealista e íntimamente personal, una técnica que parecía destinada al realismo más pobre y vulgar.

De técnica, Le Sidaner es impresionista. Sus obras están todas compuestas según la

fórmula de *la división del tono*, y su exterior presenta muchas veces el más riguroso *puntillismo*. Ya hemos marcado toda la distancia que separa las obras de Le Sidaner de las obras de los impresionistas propiamente dichos: para estos el impresionismo es por sí solo un fin; en la práctica más o menos absoluta de la técnica impresionista consiste todo su arte; para Le Sidaner, esta técnica impresionista, y hasta puntillista, es únicamente

la parte material de su producción. Le Sidaner se sirve de los descubrimientos de Claude Monet acerca de la interpretación de la luz y del aire, *acerca de la vibración de la atmósfera* como de un medio que le permite realizar el ideal que se ha propuesto.

Para los impresionistas los aspectos daban únicamente una sensación; para Le Sidaner, impresionista y puntillista, los aspectos sirven siempre de envoltura a un espíritu más o menos secreto, y es tal espíritu el que quiere interpretar.

El signo más evidente de esta diferencia

inicial entre Le Sidaner y los pintores a quienes exteriormente se asemeja es *la figura* de sus cuadros. Los impresionistas, ateniéndose únicamente al exterior de las cosas, representan todas las cosas indistintamente. Salvo Monet que con una seguridad y una clarividencia absolutas ha escogido siempre los paisajes que le correspondían, los impresionistas lo pintan todos sin elección, sin aversión y sin deseo, tal como se les aparece.

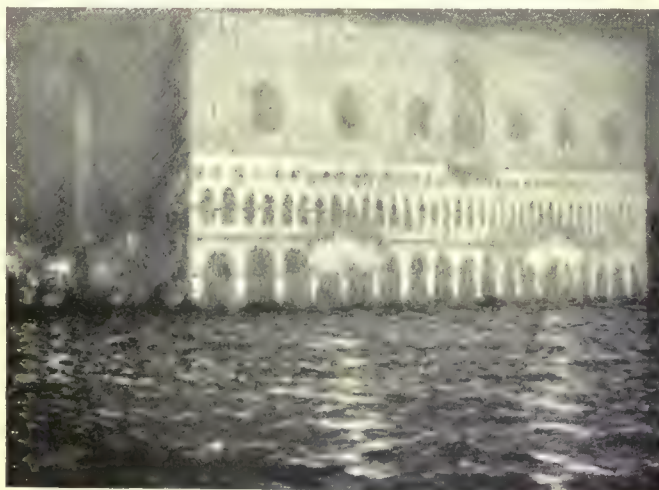
Pero Le Sidaner busca, con gran deseo y parcialidad *su* paisaje. Hay el paisaje de Le Sidaner, como hay el paisaje de Rusiñol o de Mir, y el paisaje de Gustavo Adolfo Fjaestadt, y, lo mismo que Rusiñol, que Mir y que Fjaestadt, también Le Sidaner pone en sus paisajes toda la sensibilidad y toda la emoción de su ser, toda la vibración interior que le produce — inten-

sa y duraderamente — su paisaje. Pero Rusiñol y Mir son los pintores de la naturaleza triunfante del Sur, los cantores de los paisajes de luz y de violencia, de los



LE SIDANER

CASAS SOBRE EL CANAL



LE SIDANER

EL PALACIO DUCAL



LE SIDANER

LA CASA BAJO LA NIEVE

jardines cálidos y de los cielos *que estallan*; Rusiñol más dulce, entregado con igual fervor quizá, pero con menos ímpetu o, mejor dicho, con su ímpetu siempre contenido por los recuerdos y los deseos de la composición *que debe hacerse* y también por normas ya trazadas de técnica que, forzosamente, han de influir en la visión; Mir, libre, exuberante, salvaje, prehistórico dentro de su ciencia ya casi alucinante, y cada vez más abierto, y más entregado, y recibiendo con una plenitud más excelsa los estigmas de su culto panteísta y total; sí Rusiñol y Mir no pueden ser más que del Sur, de la tierra sumisa a los mediodías; y Fjaestadt y Le Sidaner son los poetas de los países de reflejos en que el sol, atenuado, tamizado, reina a veces, pero no se impone jamás. Y todavía Fjaestadt, con su visión escandinava de nieves brillantes, de

nieves irisadas, de nieves blancas como el cielo puede ser azul, Fjaestadt con la obsesión inevitable de sus paisajes unánimes, puede sentir su visión ampliamente abierta y esparcida; pero Le Sidaner se repliega sobre sí mismo, se deja llevar por la imposición de los cielos de plomo y de la atmósfera apagada. Es y quiere ser el pintor de todo lo que puede sugerir la naturaleza concentrada, apagada y húmeda de las tierras norteñas. Y, para mayor concentración y mayor melancolía, para sugerir siempre lo que sin brutalidad no se debe afirmar, Le Sidaner busca, de las tierras sin sol, los rincones más muertos.

Brujas le atrajo sobre todo. En Brujas se encontró por completo; reconoció, como deseos cumplidos de su arte, los canales verdosos, las piedras negras que reciben la trans-



LE SIDANER

EL PATIO DE HONOR (VERSALLES)

parencia verdosa de las aguas, y los cisnes; esos maravillosos cisnes de Brujas, aristocráticos, despreciativos y tristes, que llevan también en su blancura los reflejos verdosos de los canales.

Le Sidaner necesitaba ser el artista de Brujas como Rodenbach fué su excelso cantor. El alma de la ciudad-muerta que el escritor buscaba hasta en el aire sin vida que se respira en ella, el pintor la encuentra hasta en su más ínfimo detalle. Y las figuras que los cisnes blancos y verdosos dejan tras sí en los canales verdes, y las imágenes que dan a estos canales los reflejos puntiagudos de las casas tan viejas de los muelles *du temps des espagnols*, y las luces que dejan las horas en todas estas piedras y en toda esta agua, — un agua sola, siempre la misma, que parece ser la sangre descolorida de la ciudad-muerta, — todas estas emociones de poeta y de artista

son las que componen los cuadros más selectos de Le Sidaner. Fuera de Brujas, le atrae lo que más se acerca a la melancolía única e imposible de esta ciudad: el desconsuelo irreparable de los viejos palacios franceses, ese Versalles tan abandonado, tan solitario y decaído, con las mil vidas apagadas de sus escalinatas, de sus grupos de mármol y de sus ventanas de cristales herméticamente cerrados.

Sobre los artistas franceses Versalles produce la impresión de un imán al que no se puede uno sustraer. Es para ellos algo así como una fuente inagotable de belleza, de poesía y de emoción de buen gusto, y, no hay exposición en Francia que no tenga su consabida serie de cuadros versallescós. Y, sin embargo, Le Sidaner, el artista refinado por excelencia, el solitario y retraído que pinta sólo sus emociones muy personales y muy únicas, pinta continuamente, como



LE SIDANER

LA PLAZA DEL TEATRO-FRANCÉS (PARÍS)

cualquier otro pintor *del montón*, paisajes del palacio y del parque del rey Sol; y, tanto como sus otras obras, sus «Versalles» son inconfundibles.

Lo mismo que en sus obras de Brujas, — lo mismo que en las otras de Venecia — Le Sidaner nos da aquí la impresión de las horas en los rincones escogidos. Con gran detenimiento nos cuenta como se ilumina tal ventana con la luz dorada del crepúsculo, o como se agranda en la sombra del anochecer esa estatua de pie en un patio vetusto. Nos dice como se recortan en los días de niebla los grupos blancos y las columnas de los portales cerrados, y nos dice también — ¡cuántas y cuántas veces, y siempre distintas! — como las fachadas herméticas vibran melancólicamente al lado de las gradas de mármol. Le gusta fijarse en el brillo de los hierros antiguos, en las sombras que se adivinan en

una encrucijada; y, con estas notaciones de trozos y de momentos, nos dice, mejor que ningún otro artista, el ensueño y el silencio inefables del antiguo palacio.

Y así es como, poniendo toda su alma en su visión y sacando de esta visión todo lo recóndito, Le Sidaner, en Venecia, tan luminosa y tan cruda, ha podido continuar su ideal pensativo y callado. Le Sidaner en Venecia: es este un pensamiento inaudito, y, sólo con pensarlo, teme uno cometer una herejía, una de esas herejías imperdonables cometidas contra ese culto indefectiblemente santo del yo estético, el yo que hay que guardar en su pureza por encima de todos los azares, si no quiere uno perder ya para siempre, sí, *irrecobramente*, el estado de gracia en que se toca con el corazón la belleza íntima y suprema de todo lo que es bello. Le Sidaner en Venecia: y todos los importunos recuerdos



LE SIDANER

EL PALACIO ANTIGUO (VENECIA)



LE SIDANER

LA SERENATA (VENECIA)



LE SIDANER

LA MESA (MUSEO DEL LUXEMBURGO)

de la Venecia chillona de Ziem y de los acuarelistas britanos acuden para espantar ese pensamiento, para destruir su posibilidad con la vulgaridad que nos traen. Y, sin embargo, si Le Sidaner ha estado en Venecia, la ha pintada porque sabía que, dentro de su propia visión y de la visión que corresponde a la reina marina, podía pintarla. De la ciudad en que tantos artistas sólo vieron el sol y la sugestión exterior, cuenta él la vida lánguida y la belleza muerta. Como en Brujas, como en Versalles, ha visto aquí, al pasar, en los palacios de otros siglos, las luces que al pasar,

iban poniendo las horas; y, si en Brujas prefirió entre todos los tonos verdes y negruzcos de los canales inmóviles, si en Versalles lo que más quiere son los reflejos plateados de los mármoles y de los cristales, aquí, lo que le domina en absoluto son los tonos dorados y rojizos de los resplandores de las interminables puestas de sol.

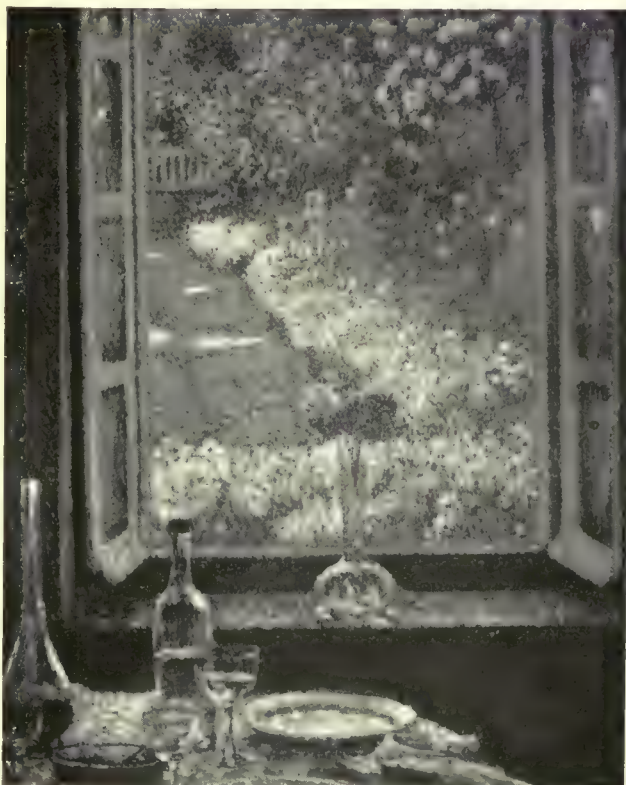
Y aquí también, como en la Brujas beguina y Santa, hay un agua que recorre las venas de la ciudad. Agua esta que goza por todo lo que la otra ora y se arrodilla; pero agua de vida al fin, cuya vida, en ciertos mo-

mentos, se recoge para ofrecerse — a quien sabe penetrar sus secretos — con toda intensidad y ¿quien sabe si no es esta agua de los canales venecianos la que, por su esplendor siempre otoñal y un poco moribundo, no ha dado a Le Sidaner la totalidad de la emoción del agua verdosa de los cisnes? Aquella historia de Barrés, en «*Du sang. de la Volupté et de la mort*», nos dice de que modo aquel burgués de Brujas, casado con una mujercita de dulzura y de trajes negros, se completó con una cortesana de Venecia llena de lujos y de colores lujuriantes; es posible que, para Le Sidaner, los ojos de deseo de su Venecia le hayan completado la impresión de los párpados inmutablemente bajos de su piadosa Brujas. Y, aunque Venecia se ha erguido con todo el orgullo de su esplendor incomparable, siempre ha habido, en el fondo del amor del pin-

tor, algo de la dominación latente de la ciudad que le cogió el alma.

En estos paisajes venecianos — plazas y canales, y palacios labrados como joyas — Le Sidaner gusta poner, para recoger toda la fuerza ambiente, algunas figuras de mujer. También las pone a menudo en esos otros paisajes tan distantes de París, — plazas modernas de vida gris y trepidante — que pinta como una contraposición a sus cuadros de vida dulce y reposada. Pero — a nuestro Rusiñol le sucedía lo mismo con esos primeros cuadros que quería realzar con figuras — estas figuras son inútiles en medio del paisaje: el paisaje vive con tanta intensidad; sus formas, su luz y su aire vibran de tal manera, que las figuras pasan a un plano secundario, y, a veces, hasta se anulan casi completamente.

Y es que el arte de Le Sida-



LE SIDANER

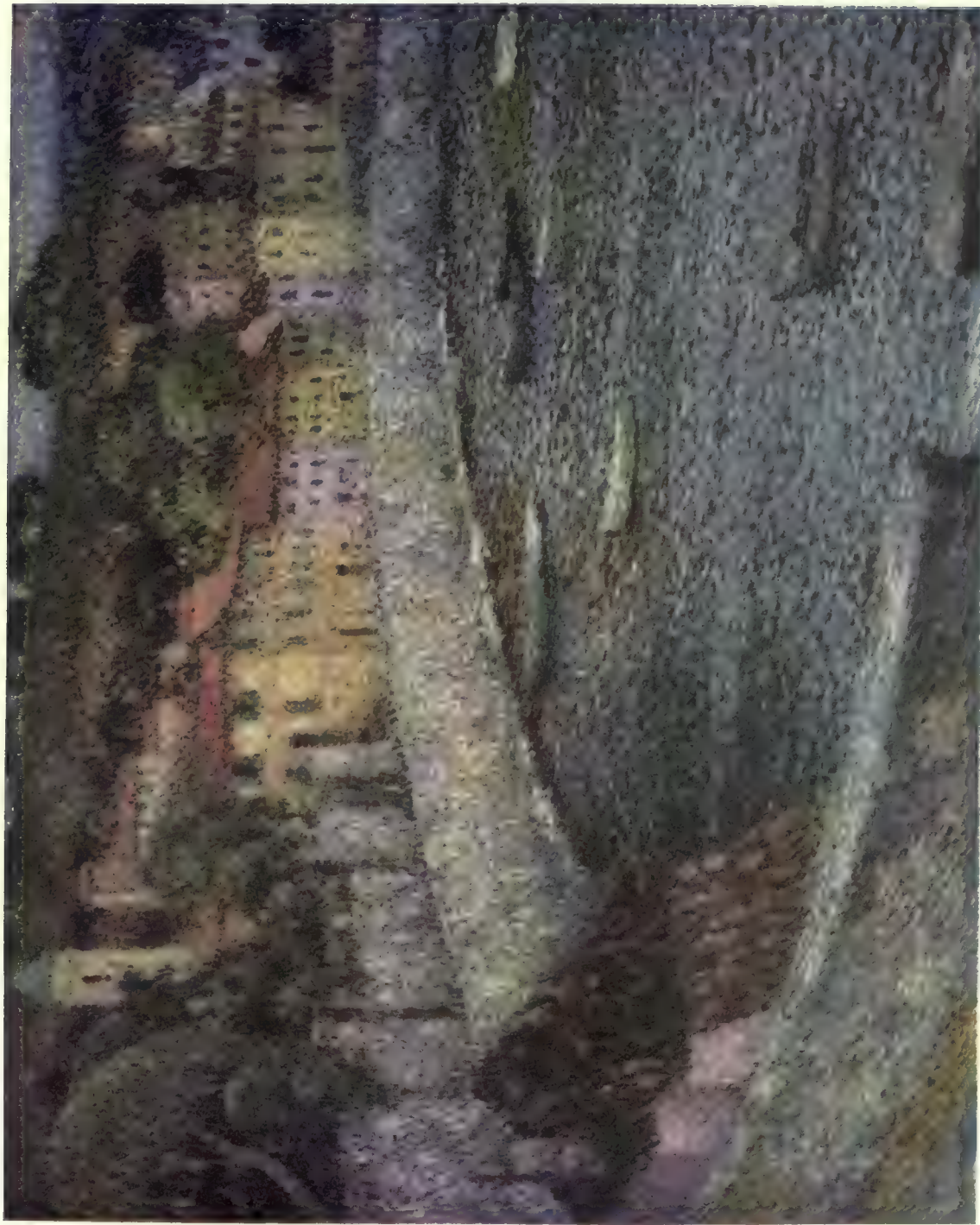
LA VENTANA DE LOS CLAVELES



LE SIDANER

LOS CISNES DE BRUJAS

PORT
SAINT JEAN,
FOR
LE SIDANER



PHOTOGRAPH BY HENRY J. PHOTON





LE SIDANER

LA IGLESIA A LA LUZ DE LA LUNA

ner es tan intenso, tan profundo y tan reflexionado, *tan sentido*, que necesita, para desarrollarse con toda plenitud, una gran sencillez. Las composiciones no son para esta pintura de emoción y de expresión recogida. Los *asuntos* no le sirven. Para Le Sidaner, lo más emotivo es una luz, una expresión y un sentimiento únicos: dos cisnes casi dor-



LE SIDANER

LA MESA DEL MARINO

midos en las aguas inmóviles de un canal verdinegro; una ventana iluminada por la luz de poniente; y, por eso, sus mejores obras, las más fuertes, son las de asunto más sobrio: *las que no quieren decir nada*, y que llama sus obras *intimistas*: un ramo blanco sobre un mantel blanco, una ventana abierta sobre la noche de un parque silencioso; una mesa

vivida tan sólo por sus porcelanas, y sus cristalerías, y sus flores, esas flores blancas o azuladas de los perfumes íntimos y recogidos; todo ello reposado, tranquilo, en penumbra; y, sobre todo, ese maravilloso cuadro que tiene en el Luxemburgo, con la emoción insuperable, casi extática, de esa mesa silenciosa, de ese jardín desierto y tan lleno de vida, de esa fachada dormida, y la tranquilidad de esa luz que recoge en sus reflejos toda la intimidad y todo el sentimiento ambientes.

En la antología de la pintura francesa moderna, se cataloga la obra de Le Sidaner: *effets de crépuscule*. Y eso son, en verdad, todas sus producciones, aún las que, por excepción, interpretan la plena luz del día: obras de crepúsculo, de luz recogida;

obras hechas con la emoción de la hora indecisa en que todo, — las cosas, los jardines, las fachadas cerradas y las aguas inmóviles, — adquiere, en la serenidad ambiente, su más alta expresión. La vaguedad halla al pintor que adivina toda la poesía que encierra, todo el encanto que de ella nace. Múltiples matices enriquecen lo que se reproduce y una luz rica pone encanto por doquier. Mucho de cuadros de ensueño hay en tales pinturas; mucho de poeta, que descubre la poesía donde otros no la advierten,

existe en esas telas en que la indeterminación alcanza un alto valor expresivo. El silencio lo anega todo en algunos casos; parece que vayan a oírse pisadas en las calles muertas, y en los jardines de misterio; semeja que haya de escucharse como se desliza una góndola sobre la tersa superficie de los canales o el bogar de unos cisnes níveos en el cristal del

agua; ha de rasgar el misterio la música de un desconocido; ha de llegar, traído en alas del aire, el perfume lejano.

La luz se descompone y toma irisaciones inesperadas al quebrarse en la cristalería, al llegarse curiosa y dulce a todas partes. Y cuando viene la noche callada, y suave se extiende la paz, solemne reposo envuelve lo que al artista le sedujo y copió emocionado.

Por que si cuadra a alguien el calificativo de artista ha de reclamarlo Le Sidaner. Solo un temperamento exquisito, dotado de fina sensibilidad puede obtener lo que él consigue: emocionar con temas que tratados por otros no adquirirían el valor expresivo, el sentido espiritual con que se manifiestan interpretados por el aludido pintor.

Su visión singular y su técnica tan adecuada al logro de lo que pretende y consigue expresar contribuyen a ese encanto inefable que dimana de todas sus pinturas. En ellas



LE SIDANER

EL PEQUEÑO CANAL. VENECIA



EL RAMO
POR
LE SIDANER



eleva a la categoría artística, lo que no todos llegarían a obtener, aun que se lo propusieran. Posee el don inapreciable de ver la poesía; ese don que son contados aquellos que lo tienen, y que el que está en posesión de él no siempre advierte que por ello es uno de los privilegiados de la vida. ¡Suerte nunca lo bastante agradecida!

Y por eso, por todas estas razones y por otras, por muchas otras que no se pueden expresar, porque expresarlas las destruiría. *se quiere* a Le Sidaner. ¿Hay frase más hermosa para aplicarla a un artista? Se le quiere. se va hacia él, se deja uno invadir por su sensibilidad que tan pronto llega hasta la nuestra. Y se le quiere tan dulcemente, con un reposo y una certidumbre tan grandes. que se olvida por qué se le admira... y hasta si se le admira. Y solamente después, cuando la

obra ya no vive más que en el recuerdo de quien la contempló, se piensa que, en verdad, ha de ser admirable. La impresión que se guarda, perdura tiempo, y sólo al mentar el nombre del artista, evócanse en seguida sus telas de imponderable encanto.

Hoy, Le Sidaner, unánimemente respetado, figura en todas partes como uno de los maestros de la pintura moderna. En España, apenas si le conocemos todavía; únicamente en Barcelona, en donde algunas de sus obras figuraron en la Exposición de Arte Francés recientemente celebrada: ¡que estas líneas, modesto homenaje al artista que tanto supo conovernos, sirvan de aliciente para que nuestro público de artistas y de inteligentes desee conocer más completamente la producción del insigne *cantor!*

MARGARITA NELKEN



LE SIDANER

EL POSTRE



LA LONJA Y EL PILAR

ZARAGOZA

LA LONJA DE ZARAGOZA

LONJA se ha denominado, y aún por tradición se denomina en mi país, al atrio de los templos, recuerdo del *atrium* de las antiguas basílicas cristianas, las cuales pasaron por fases distintas: pórticos abiertos por tres de sus lados de los que hay modelos en Galicia (1) y en algunos conventos de Huesca; pretilos o antepechos limitando un plano o plazoleta situada delante del templo, y rejas que lo cierran conforme los tuvo la catedral de Huesca (primer caso), y la tiene en la actualidad (segundo caso); y atrios amplísimos, cerrados, cubiertos con bóveda de crucería, que preceden al interior del templo, según existen en el templo del Salvador, catedralicio, de Zaragoza.

(1) Puede comprobarse en la revista *Nuestro Tiempo*, año 1905, en mi artículo: «Como se desarrolló el Arte francés en las regiones gallegas», y en «La Catedral de Huesca» en *MUSEUM*, de 1912.

Las lonjas a que me refiero pertenecen a otra manifestación local: son edificios de contratación y se construyeron en Perpiñán, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Burgos, Sevilla y Bilbao. La lonja del Mar, de Barcelona, parece que sucedió a otra del siglo XIV, y el edificio actual se levantó sobre el emplazamiento del antiguo, en el año 1772, por el arquitecto Juan Soler; la de Valencia, que es anterior a todas las que existen, fué principiada en 1492 por el arquitecto Pedro Compto «molt sabut en l'art de la pedra»; la de Sevilla, es de Herrera, quien, sin duda, se contaminó de la alegría de la población andaluza, pues al trazarla descuidó algún tanto la severidad de su estilo; la de Zaragoza «era a la vez altar cristiano y centro de contratación, Banco de Zaragoza y Cámara de reuniones públicas, lugar de altos destinos y custodia de caudales públicos y privados»,

según escribe la Academia de Bellas Artes de Zaragoza.

El edificio de la capital de Aragón, en su exterior, presenta cuatro fachadas grandiosas de ladrillos sin revoque; sobre el tejado, en los ángulos, emergen torretas decoradas con azulejos de esmalte; el alero, voladizo, espléndido de ornamentación, contiene bellas tallas y bajo él hay ajimeces con arcadas huérfanas, cobijando otras gemelas (1) cuyos antepechos y también las enjutas, ostentan medallas con cabezas humanas esculturadas en alto relieve; en otra zona inferior, abrieron ventanas, cinco en cada muro lateral y tres en el testero o mafronte, para dar luz al gran salón; más abajo, a modo de faja que rodea el edificio, relevaron casetones y molduras constituyendo robusto friso, y ya, al ras del pavimento,

(1) La luz que aportan tales huecos penetra en vasto paramento situado sobre la bóveda del salón descrito, en el que se depositaron los protocolos notariales inexplorados hasta nuestros días, que tantas sorpresas han producido entre los cultivadores de la historia y crítica del arte aragonés. Este

archivo es considerado como uno de los más ricos de Europa; sólo del siglo xv, según Serrano Sanz, hay más de 1.600 registros de escrituras. D. Luciano Serrano, Decano del Colegio Notarial de Zaragoza, escribió que tal archivo arranca del siglo xiii con Pedro Jerónimo Ximénez de Aztarbe, donde dejaron impresa sus huellas personajes como Antonio Pérez, Lanuza y los hermanos Argensola; también hay documentos notariales de Gerónimo de Blancas, y de otros muchos.

en tamaño mayor, rasgaron ingresos con arcadas de medio punto y a ambos lados de ellas, grandes ventanales, unos y otros cerrados con puertas que ostentan clavazón y bulas forjadas, de buen tamaño y bella línea.

El interior está subdividido en tres naves, por columnas robustas, esbeltas, con base, anillo moldurado y decorado, y capiteles jónicos sobre los que modelaron niños y grifos soportando la heráldica ciudadana, de cuyo macizo arrancan, cual ramas de palme-

ra, los nervios que se entrecruzan constituyendo el armado arquitectónico de la bóveda, cuyas claves doradas, son calados rosetones. En los muros, los ajimeces presentan arabescos en sus alfeizar; más abajo existe un friso con inscripción conmemorativa, en la que se lee: «Se acabó esta Lonja (la qual y ciudat tenga Dios de su mano para que siempre se emplehen en justicia paz y buen gobierno de ella) annio del nacimiento de nuestro senyor Jesucristo de 1551, conregnantes donya Joana y don

Carlos su hijo reyes y emperador nuestros senyores, y jurado D. Felipe hijo del dicho emperador, por rey en este nuestro reyno y reynos de España, siendo jurados de esta ciudat, Carlos Torrellas, Jerónimo Çapata, Juan Bucie Metelin, Juan Campi y



UN ÁNGULO DE LA LONJA

ZARAGOZA



EXTERIOR DE LA LONJA

ZARAGOZA

Juan de Robres». En el centro de los cuatro muros del salón, destacaron escudos heráldicos de España circundados por el toisón que en la parte superior ostenta corona imperial, presentados por leones con toques de oro y policromía, y en el textero, a más de esta ornamentación, labraron una portada a la manera renaciente, en cuyo fondo tapiado, hubo un altar dedicado al Angel Custodio de la ciudad, esculturado, que cerraban a modo de tríptico, puertas pintadas, en una de ellas representaron a Santa Engracia y compañeros mártires y la venida del Espíritu Santo, y en la otra, a San Lamberto Labrador y a Ntra. Sra. del Pilar.

En el Museo provincial de Zaragoza, sala del Renacimiento, numerada con el 156, se exhibe una media figura de angel, allí depositada por el Ayuntamiento zaragozano; es la estatua del Angel tutelar de la ciudad: la cabeza orlada por abundante cabellera recortada en la parte de la frente y distribuida en bucles ondulantes a ambos lados de la cara, es de joven, y parece iniciar la sonrisa; sobre

los hombros, escotado en círculo orlado con adornos, descansa un manto, el cual al llegar a los antebrazos vuelve hacia arriba: en la mano izquierda lleva un pergamino algo desarrollado, y sobre la derecha destaca una piedra de tamaño exagerado si ha de ser motivo ornamental de un anillo: cubre el torso la armadura sin más detalles que unos esgrafiados ondulantes cual si reprodujeran la arquitectura ósea del cuerpo y desde el vientre abajo, grandes escamas; el manto aparece de nuevo cayendo sus extremos sobre unas nubes (?)

«Las actas municipales del 1492 nos dan una noticia interesante... En 27 de noviembre acordaron los jurados exceptuarle a *perpetuo de compartimiento porque era bien endrezado en su oficio y seguía de su apteza gran beneficio a la ciudat*, consignando esta excepción que confirmaba la ya obtenida años antes por Gil, pero que no se había escrito. Indudablemente se trata de un artista eminente, puesto que la excepción en aquellos tiempos era poco común».

«En las actas del 29 de septiembre de 1492 que existen en el archivo municipal aparece un Gil, imaginero, autor del Angel Custodio que hubo en la *puerta de la Puente*, por la que cobró en tres plazos 800 sueldos, estatua que pintó y estofó Martín Bernat (1) o Bronat recibiendo por su trabajo 300 sueldos que percibió en dos veces».

Ambas noticias parecen relacionadas entre sí, a no ser que la excepción de tributos se hiciera al pintor Gil Valles, Consejero de Zaragoza, *honorable maestro*, de quien, como de Jaime Serrat, también fuí el primero en dar a conocer (2).

Dicho Gil, es Egidio Morlan, o Gil Morlan, autor de los sepulcros reales de Poblet, donde vivía, muy anciano, y a pesar de sus años ayudaba al maestro Ramírez en la restauración de parte de la sillería de aquel cenobio estropeada por un incendio, el mismo que se lamentaba de las nuevas tendencias artísticas, según se lee en la carta escrita por Antonio de Egas a Francisco de Colonia, que reproduce en *Estudio*, número de octubre del año 1918.

página 156, - Bibliografía. - ¿El Angel del Museo, procedente del Municipio, es el que estuvo en la puerta del siglo xv, frente al puente de piedra? Ya he anotado que en la capilla de la Lonja había otra estatua del tutelar de la ciudad, al que

se le hacía fiesta principalísima en la Seo (3). Ambas efigies pertenecieron a la Casa Consistorial, pues no es de suponer que la escultura del año 1492 fuera desmontada para instalarla en la capilla del nuevo palacio de contrataciones, al iniciarse la segunda mitad

de la centuria décimo sexta. Puerta del Angel ha habido hasta bien adelantado el siglo xix, aunque ésta debió construirse en la

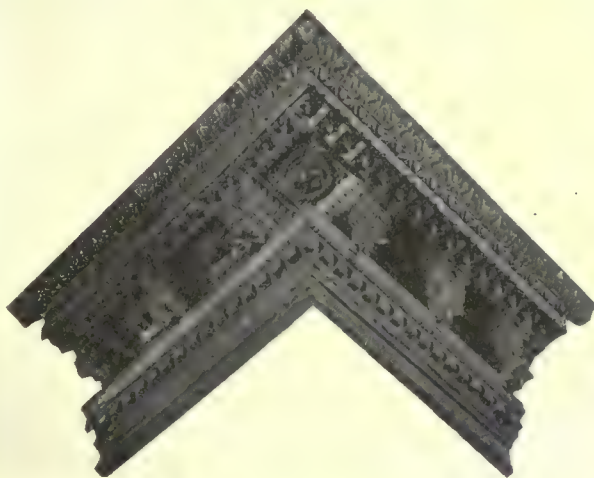
(1) De este pintor eran las tablas del retablo de Todos los Santos que hubo en la Catedral del Salvador, de Zaragoza, fechado en 1487, según exhumación documental debida a Serrano Sanz.

(2) *Zaragoza Artística Monumental e Histórica*, por los hermanos Gascón de Gotor. — Tomo II, pág. 226.

(3) «Estatuto de la Fiesta del Angel Custodio, fecho a 23 de Setiembre 1493». — *Atendido*, que aquesta insigne Ciudad de Zaragoza, por providencia e gracia Divina, tiene su Angel Custodio que la guarda, e la preserva, y la defiende de muchos danos, e inconvenientes, y escandalos que se le podrian seguir, así como otra cualquiera Ciudad la tiene. POR TANTO, es cosa razonable, que al dito Sancto Angel Custodio de la dita Ciudad se faga fiesta, e solemnidad especial; por tal, q̄el ayamos memoria de aquella e de los Ciudadanos, habitadores e regimiento de aquella; & con aquesto, por las causas, y razones sobredichas, e por más conbidar a los Ciudadanos de aquesta Ciudad, que hayan especial devoción en el; los Jurados, Capitol, e Consello de la dicha Ciudad estatuecen e ordenan, que en cada vn año el primer Domingo, que caerá apries de fenecido el Octavario del señor Sanct Pedro del mes de Junio, se aya de celebrar fiesta especial de dito Sancto Angel Custodio de la dita Ciudad en la iglesia Catedral del Asseo de la dita Ciudad, e que aquel día se faga Procesión solemne general, a honor, y reverencia del dito Angel Sancto Custodio que salga de la dita Seu e torne adaquella. Et que los Jurados y Consellers el Sábado, que será la Vispra de la dita

festividad de aquel año, sean tovidos, e obligados dehir a las Vispras a la dita Iglesia, lo mejor acompañados que podrán con trompetas, e tamborinos, y en la forma y manera acostumbrada en la fiesta de la Señora Santa Engracia..; estatuecen e ordenan, que el Jurado, Quarto o Quinto, que más dispuesto será en cada vn año en la dita Procesión lleve al dito Sancto Angel Custodio, pintado, e con su figura en vna vadera, si quiere pendón de cendal, si quiere tafata de grana,

alto, de manera que toda la gente lo pueda ver...» A ambos lados del Jurado debían ir dos personas principales, un Consellero y un Ciudadano. Esta festividad se traslado al primer Domingo de Setiembre, en 25 de Junio de 1588. Extractado de la *Recopilación de los Estatutos de la Ciudad de Zaragoza*, confirmados y decretados en 1.º de Diciembre de 1635, impresos en el Hospital Real y General de Ntra. Sra. de Gracia, de Zaragoza.



EL ALERO DE LA LONJA

ZARAGOZA



GALERÍAS ALTAS DE LA LONJA

ZARAGOZA

centuria XVIII o principios de la siguiente. Acaso el contrato de la obra goticista, si es detallado como era costumbre, aclare esta duda. Tengo entendido que el Sr. Serrano Sanz lo ha encontrado en el Archivo de protocolos, y es lástima que al publicar la fotografía de la efigie del Museo, en el *Boletín* del mismo, número 3, del año 1919 y dar los datos que da, no más amplios que los que he copiado de mi *Zaragoza*, nos haya dejado con la miel en los labios.

Tratando de Enrique Egas, el Sr. Lamperez ha escrito: «Las obras que hizo o que se le atribuyen, nos muestran a Egas servilmente ojival en la cimentación de la Catedral de Granada; toscamente clásico en la cornisa del colegio vallisoletano; gótico florido en parte, y en parte *manuelino*, en el Hospital de Santiago; malísimo traductor del Renacimiento en Santa Cruz de Toledo, y hasta mudéjar y neoclásico, si, como alguien cree, fueron suyas, de mano o de inspiración, la linterna de la Seo y la Lonja de Zaragoza».

El Sr. Abizanda, en el tomo I de sus *Documentos*, dice al publicar el contrato de la piedra para las columnas de la Lonja: «Nada se sabe con certeza de los constructores de este hermoso edificio»; y más adelante: «El Concejo contrató con Martín de Legara la piedra que hiciera falta para la Lonja, y luego, los seis maestros que más abajo se detallan, contrataron con el mismo Legara la piedra necesaria para las columnas». «De estos maestros, nos es conocido Juan de Landerain, que fué el que labró el patio de la casa de Don Miguel Donlope, hoy de la Maestranza».

El contrato a que alude, y que copio, está hecho ante el notario Juan Campi, en 1541: «Capitulación y concordia fecha entre honorables y virtuosos maestros, Mose Martin, als de Reçil y mestre Joan de Landerain y Joanes de Erausi y Joanes de Albicitor y Sebastián Pérez su compañero y Joan de Segura, todos seis de una parte, y la otra parte Martín de Legara, acerca de la piedra de los pilares de la Lonja de Çaragoça.

«Primo. El dicho Martín de Legara se obliga de dar la piedra de los dichos pilares dentro de los muros de Çaragoça, donde quiera que demostraran juxta la capitulación que tiene con Joan de Segura y así promete y se obliga y da fianças, etc., empero se entiende, dando los señores jurados la piedra suficiente juxta a la capitulación qu sta fecha entre el dicho Joan de Segura y la çudat, que conbenya la piedra para dichos pilares.

«Item. El precio de los pilares es lo siguiente, lo que damos al dicho Martín de Legara es a saber, que por rancar y carear la dicha piedra fasta la Lonja, damos por seze medios pilares cada cinco libras, rancar y traer, entendiéndose asta que todo el pilar sea acabado y asentado con todas sus pieças, por el dicho precio, etc.

«Item. Le damos al dicho maestro Martín de Legara, que aya de traer piedra para ocho pilares torales, conforme a las dichas condiciones arriba dichas,

quanto al rancar y traer, etc., y el precio de los hocho pilares es a VI libras por pilar».

De los nombres de ese conjunto o asociación de *honorables y virtuosos maestros* sólo hasta hoy se conocen datos de dos: Landrain que Abizanda incluye en la lista de discípulos de Damián Forment, y Segura, del

que he encontrado algunas noticias. Ya se ha visto en la transcripción del contrato, que Legara había hecho capitulación con Segura, y también se alude a otro acuerdo tomado entre éste y la ciudad.

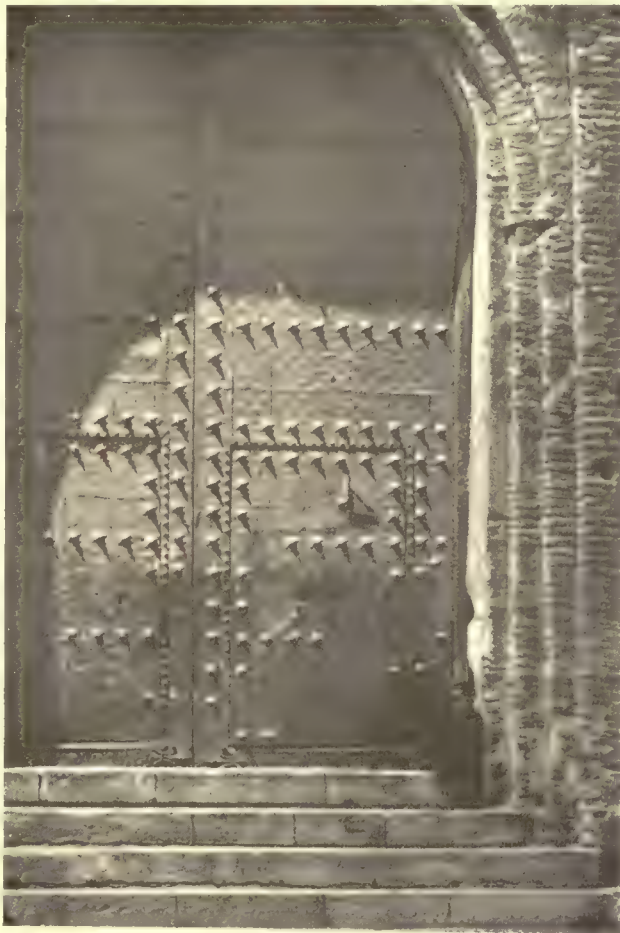
Del apellido Segura, citan los autores los siguientes arquitectos: Antonio, que en 1580 intervenía en las obras del Monasterio del Escorial; Alonso, hijo del anterior, que en 1597 trabajaba en el Alcázar Real de Madrid

bajo la dirección de Mora, a quien sustituía en sus ausencias; y Gerónimo, que en 1594, puso la primera piedra del Santuario de Loreto en Huesca. Juan de Segura, arquitecto y *entallador de piedra e cantero*, vecino de Jaca, lo encuentro mencionado en varios textos de escritores de la región.

En el manuscrito, dado a conocer por Llabrés, de Pedro Villacampa, titulado *Noticiario de Jaca*, leo: «Del año 1520 fasta 30 se fizieron de nuevo todas las capillas de La Seo de

Jaca, salbo las 3 principales al Oriente, y aquellas se renobaron en muchas cosas buenas. Hizolas todas *M. Johan de Segura* y las 2 nabes de bóveda y costó casi C mil sueldos».

En el tomo II de *Documentos* el Sr. Abizanda incluye un contrato del 2 de Abril de 1515 suscrito ante el notario Luis Navarro,



PUERTA DE LA LONJA, ANTES DE LA RESTAURACIÓN. ZARAGOZA



UNA DE LAS PUERTAS DE LA LONJA, DECORADA CON HERRAJES. ZARAGOZA

que dice: «Yo Johan de Segura entallador de piedra e cantero vezino de la Ciudad de Jacca». Trátase del percibo, de manos de Forment, de 170 ducados de oro, «por razón de las obras por mi fechas en el retaulo mayor de Nuestra Sra. del Pilar».

En dicho tomo, hay otra capitulación firmada en 15 de mayo de 1525, ante el notario Luis Sora, de la que copio: «Capitulación etc. entre el Ille. Sr. don Joan de Lanuça lugarteniente general del Reyno de Aragón et el honorable mestre Joan de Segura de la otra. acerqua una capilla que Su Ille. Señoría, mandó hazer en la villa de Sallient en la cabecera de la Iglesia.

«Item, se ha de hazer vn cruzero sconut por el dicho mestre Joan de Segura, abora de nuebo para la dicha capilla...

«Item el dicho cruzero ha de tener vinti-ocho llabes, medias y enteras, labradas de molduras y ocho cruces de la Calatrava al rededor de dicho cruzero y las dichas llaves han de ser foradadas para poner las rosas como están en la Seo de Jacca». En este documento se trata, además, de la construcción de ventanas cerradas con alabastro claraboyas a modo de vidrieras, de rebajar el pavimento de la iglesia, de una nueva sacristía, empleando piedra de Atarés y de Sta. Cruz, «la qual piedra se ha de traer a la ciudat de Jaqua a costa del maestro y así obrada se ha de llebar a Sallient.

«Item... se le ha de dar e pagar seiscientos y sesenta y dos ducados y seze sueldos».

Del tomo VII, página 278, del *Teatro Histórico de las iglesias de Aragón*, de los Padres Lamberto de Zaragoza y Ramón de Huesca, entresaco que Juan de Segura construyó la bóveda de crucería de la Colegiata (1) románica, de Alquezar, en los años 1525 al 1532.

¿Tales antecedentes, permiten aventurar, suponer, que Juan de Segura, honorable maestro, fué el autor o director del edificio de la Lonja de Zaragoza?

Veamos lo que puede concretarse en cuanto a la ornamentación escultórica.

El Sr. Abizanda piensa en la intervención de Forment y deduce que la Lonja se empe-

zó antes de la fecha conocida, pero que se debieron paralizar las obras, pues no se hace distinción para no confundir este edificio comercial con otro. Lo sustenta en un contrato por él dado a conocer en el tomo I de su citada obra, contrato de servidumbre hecho en 1524 ante el notario Pedro Serrano, por Luis Muñoz menor de días, hijo de otro Luis vecino de Valencia, y Damián Forment residente en Zaragoza; aquel se obliga a servir al maestro durante cinco anualidades, siendo «condición que los dos anyos primeros ya de obrar todo lo que en la Lonja se obrara que es maçonería y plano (2); los otros dos anyos de lympiar ymagine, el çaguer anyo a desbatar y limpiar lo que desbataría».

Acotando fechas se ve que ese contrato de Forment-Muñoz, es del 1524; el documento que trata de la piedra para las columnas, sostén de la bóveda de la Lonja de la ciudad, se firmó en 1541, y en la inscripción del salón se lee 1551; Forment murió en 1540. ¿Cabe que en la Lonja de contratación interviniera Forment? Es aceptable la suposición de un paro en las obras, y hasta que el edificio se comenzara en fecha anterior a la conocida; pero precisa fijarse en un detalle: que las columnas, la piedra, no se contrató hasta el año 1541, diez y siete años después de firmarse el compromiso de servidumbre, y al año siguiente de morir el gran escultor.

No debe olvidarse que Landerain — que en 1537 ajustó la labra del patio de Donlope que debía ser igual que el de Coloma—para algo suscribió, con los demás citados, el documento referente a la piedra de la Lonja. Aquel núcleo de artistas, parece indicar la constitución de una empresa explotadora de la construcción de la Lonja y acaso de otras obras que por entonces se hacían.

Si se encontrara la capitulación hecha entre la ciudad y Juan de Segura, conoceríamos concretamente la actuación de éste y si

(1) Del Castillo y Colegiata de Alquezar, presenté una monografía en los Juegos Florales de Barbastro (Huesca) celebrados en el año 1916, que obtuvo el premio. Está inédita.

(2) Según los diccionarios de Arte, nombre anticuado la mazonería, se refiere a toda obra en relieve; plano, dícese de los modelados faltos de efecto.



LA LONJA. PORTADA DE LA EX-CAPILLA
DEL ANGEI. ZARAGOZA

resultara ser el arquitecto de la Lonja, entonces habría que buscar otras capitulaciones: la del escultor ornamentista, la del autor del Angel Custodio esculpido, la del pintor de las composiciones que enriquecían las puertas de este altar y del que policromó y doró los escudos soportados por leones, del salón; la del tallista que labró el alero, la del azulejero y del forjador de los clavos y herrajes decorativos de las puertas de edificio. De todo ello se deduce, que falta bastante para completar el historial de arte de este monumento *plateresco zaragozano*, que, apesar de su fecha, tomó del *goticismo* la bóveda, las fajas con inscripciones y crestería y aun la heráldica y del clásico renaciente, todos los demás elementos y motivos decorativos, a base de espíritu de severa grandeza.

ESTATUTO DE LA LONJA

Del régimen que imperaba en la Dependencia y oficios, en este edificio, da idea

el siguiente estatuto: «Por quanto la Lonja de la presente Ciudad, debe ser lugar seguro, y quitado de todo ruydo, y ocasión de riña, y escándalo, assí por la contratación de los Mercaderes, y otras personas que en ella concurren, como aun principalmente por la Tabla de la presente Ciudad, q̄ está dentro de

la dicha Loja, en la qual cada día y cada hora se cuentan publicamente dineros, que en dicha Tabla se depositan, o los que están depositados se sacan; y sino se proveyssa con devido remedio, podría moverse en la dicha Lonja algun ruydo, en tiempo, y sazón que se diese ocasion a hazer daño a la dicha Tabla, en la moneda que en ella se cueta; y porque ya algunas vezes se ha movido riña,

y se ha visto la ocasion que trae para poderse hacer mal, procurando el remedio conveniente para estorvar lo sobredicho; estatuyamos, y ordenamos, que cualquiera persona, de cualquiera estado, grado, o condicio, y prehemencia que sea; que de su motivo, o por induccion de otro echare mano a espada, puñal, o daga, o otra arma alguna dentro de la dicha Lonja, aunque no hiera con ella, o moviere en la dicha Lonja brega, bullicio, o ruydo semejante, o pusiere las manos en alguno, aunque sin armas, o



COLUMNAS Y BÓVEDA DE CRUCERÍA DEL SALÓN DE LA LONJA

estuviere espía acechando con alguna arma vedada, incurra en pena de perder la tal arma, o armas, y q̄ aquellas no le puedan ser restituydas, antes ayā de ser incadas dentro de la dicha Lonja en lugar alto, donde publicamente puedan ser vistas, y allí estén perpetuamente, y los tales como hallados en fra-



LA LONJA. DETALLES DE LA BÓVEDA
DE CRUCERÍA. ZARAGOZA

gancia de delitos, aya de ser presos, y llevados a la cárcel comun de dicha Ciudad...» «estatuyamos, y ordenamos, que incurran en otras penas pecuniarias, o de treynta dias de cárcel, y otras arbitraderas, y declaraderas por los señores Jurados, q oy son, y por tiempo serán, las quales los dichos señores Jurados puedan declarar de su oficio, sin instancia, y requisicion de parte solamente. informado su animo de lo sobredicho; y con esto declaramos, que las dichas penas pecuniarias. assi incurridas, y declaradas se ayan de aplicar por los dichos señores Jurados que las declarara limosnas, o pios usos, y que no puedan servir para otras cosas algunas, ni se pueda dellas tomar dinero alguno, sino solo para pagar el trabajo de los dichos Oficiales que entenderán en hacer tal execución»

LA RESTAURACIÓN DEL EDIFICIO

Ya en 1890 escribí (1): «Por si nuestras observaciones pueden ser atendidas. llamamos la atención del Excmo. Ayuntamiento para que disponga un examen detenido de este precioso edificio, especialmente en uno de los ángulos del archivo mayor que se halla encima de la bóveda del salón de la Lonja, y recibe la luz por la galería. Sería muy lamentable y poco diría en pró de la corporación que representa a este pueblo, que por incuria o más bien por economizar unos cientos de pesetas, se fuera agravando el estado de ruina en que se halla hasta llegar a derrumbarse: sirva pues de voz de alerta para no tener que añadir al catálogo de los crímenes artísticos tan bellissimo monumento.» Algo más decía relacionado con el desamparo en que tal edificio se hallaba: en él almacenaron cuanto vino en gana, a más de los jigantones y de las campanas de la demolida atalaya mudejar, que ahora penden de la moderna torre del templo del Pilar, cuya iniciativa, la de colgar las campanas en el sitio que se hallan, me corresponde según puede comprobarse en la prensa periódica local.

(1) En la *Zaragoza Artística Monumental e Histórica* por Anselmo y Pedro Gascón de Gotor.—Tomo II, pág. 228 nota.

Felizmente, no ha sucumbido el monumento: la Lonja, a raíz de escribir las líneas copiadas, se reforzó en la parte peligrosa, por el entonces arquitecto municipal, malogrado D. Ricardo Magdalena; ahora, al derribarse el caserón antiartístico que servía de Palacio de la Ciudad, que se construyó pegado a la Lonja, a la parte frontera al Ebro y al *punte de piedras* recientemente ampliado y disfrazado, surgió la nobilísima idea de destinar unos miles de duros para que el monumento recobrara su integridad y belleza encargándose el proyecto al arquitecto municipal D. José de Yarza, cuyo apellido y profesión, constituye dinastía. Hubo discrepancias en la manera de efectuar la restauración propiamente dicha, y hasta protestas formuladas por un núcleo de artistas. El acto viril de los productores de arte, sin entrar en el fondo de tal movimiento, parecióme que redimía a aquellos otros en que por la política sucumbía la *Torre Nueva* y por egoismo se vendía el patio del Palacio de Zaporta y por ambición se pretendió enagenar otras obras de arte que los hermanos Gascón de Gotor noblemente defendieron mereciendo como loa, atropellos personales, en su porvenir, inauditos. ¡Albricias! En mi ciudad querida se anticipó la era renovadora de que tanto se alardea en estos días. Así sea.

Las protestas derivaron la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, y este cuerpo consultivo emitió dictamen del que extracto lo más pertinente para la finalidad de mi escrito: «y de acuerdo la Real Academia en las teorías de tan insigne maestro (el Sr. Cabello Lapiedra), perfectamente aplicables al caso en que nos encontramos, se declara por la conservación de lo existente lo mismo en cuanto se refiere al aparejo de los muros y a su rejuntado, como en cuanto atañe a la pátina de los paramentos, que a toda costa debe respetarse. Aconseja suplir aquellos elementos que la injuria de los tiempos haya hecho desaparecer (cornisas, frisos, modillones, etc., etc.), y esto siempre que existan restos que con evidencia denoten lo que hubo sin que de tal

regla se separen los altos tragaluces de las ventanas, que tal vez estuvieran provistos de blancas y diáfanas claraboyas.

«El insigne cosmógrafo Juan Bautista Labaña, que visitó la Lonja cuando se hallaba en todo su esplendor, medio siglo después de construída, habla en su itinerario del Reino de Aragón, de las ventanas con *vidrasas* que vió en el edificio, y es cosa singular y digna de atención, que después al hablar del riquísimo alabastro que se extraía de las canteras de Xelsa y Velilla diga que del mismo se *facen también as vidrasas*, esto es, las claraboyas tan usadas en aquellos tiempos. Bien merece este punto ser bien estudiado y dilucidado, a fin de que la reparación de la Lonja resulte en un todo adecuada y perfecta, no con arreglo a nuestro gusto, sino con arreglo al arte que inspiró su edificación».

El monumento ha quedado aislado como estuvo al principio y se ha razonado honra-

damente cuanto precisaba restaurar o volver a su estado primitivo, teniendo la suerte de que los azulejos colocados donde habían desaparecido, son auténticos, de igual fecha y dibujo, gracias al desprendimiento de un propietario en cuya casa había numerosos ejemplares. Estos trabajos de restauración se efectuaron siendo alcalde de Zaragoza el ilustre catedrático de Historia de la Universidad, doctor D. José Salarrullana de Dios, y se terminaron rigiendo la Alcaldía el Sr. Montserrat, hijo de D. Sebastián, notable escritor y coleccionista-arqueólogo, ya fenecido.

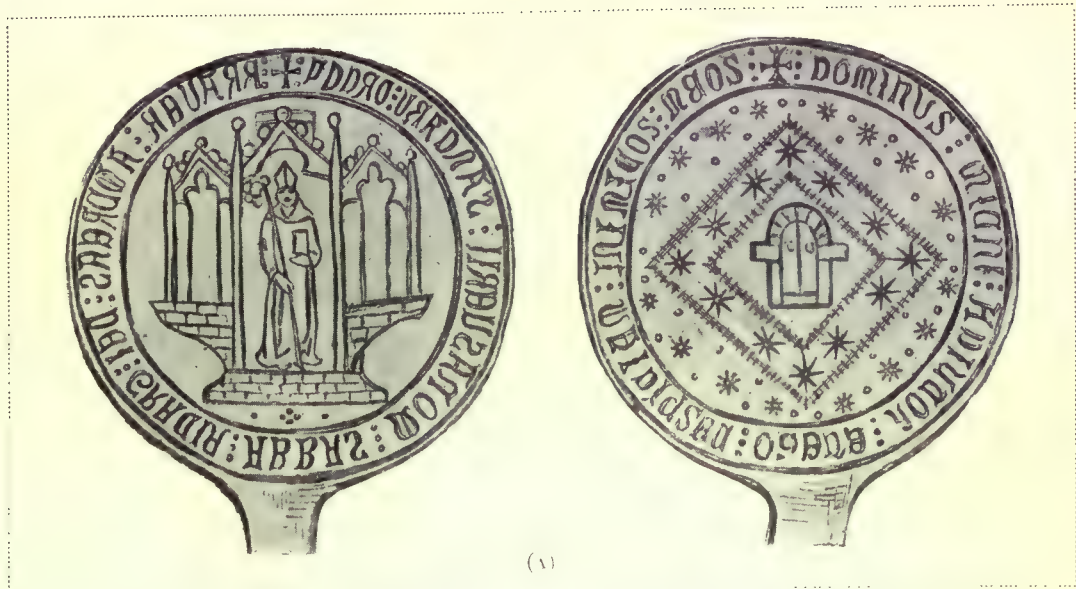
Para conmemorar esta restauración se celebró en aquel salón, en 1917 una Exposición de tapices procedentes de templos y de particulares, que resultó notabilísima. En 1919, mayo-junio, se verificó una Exposición franco-hispana de Bellas Artes, muy interesante.

ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.



OTRO ASPECTO DE LA PARTE SUPERIOR DEL SALÓN DE LA LONJA

ZARAGOZA



BARQUILLOS Y BARQUILLERAS

EL título que encabeza estas líneas parecerá, sin duda, poco a propósito para la publicación en que salen a la luz. Quizá alguien preguntará si los vulgares y sabrosos barquillos tienen alguna relación con el Arte y la Arqueología. Y al que tal preguntare le respondería el presente artículo, destinado a hacer la historia de una golosina que antiguamente iba vestida de modo más artístico que hoy, y que estaba destinada a algo más elevado que a satisfacer la insaciable glotonería de la gente menuda y a dar gusto al paladar de las personas entradas en años. Por otra parte, creo que es de cierta actualidad, decir algo sobre los barquillos y el instrumento o utensilio que, desde siglos, sirve para darles forma.

Seguramente, en un principio tuvieron los barquillos una significación litúrgica que después perdieron en parte. Había primitivamente ciertos alimentos que se consideraban propios para determinadas circunstancias religiosas. Así la leche y la miel, que en algunos sitios se daba a los neófitos después de recibir el bautismo. Los barquillos quizá son

un resultante de esta leche y miel mezclada con harina cocida en moldes, que, a juzgar por sus símbolos y leyendas, hay que admitir que tienen un significado más noble que una vulgar pasta para satisfacer el paladar. Como veremos, los barquillos hacen a veces referencia a los goces del paraíso.

En Cataluña hubo barquillos por lo menos desde el siglo XI. Balari, en sus «*Orígenes históricos de Cataluña*», página 598, ha dado a conocer extractos de documentos que hablan de ello. Consta en uno de los de ellos que, en 1.098, el paborde de la Seo de Barcelona, Raimundo, hizo donación con el Cabildo, a un tal Pedro Dodedeu, por otro nombre Humberto, obligándose éste a dar a los canónigos una colación de *piment* y barquillos «*pimenti et nebularum*», en el día de la Ascensión. Pocos años después, en 1112, el obispo Ramón con sus canónigos de Barcelona, daba un alodio a Mir Seniofredo, presbítero y canónigo, quien, en cambio se comprometía a dar también *piment* y barquillos por la festividad de la Ascensión. Y en 1171, en vista de que los pescadores defraudaban



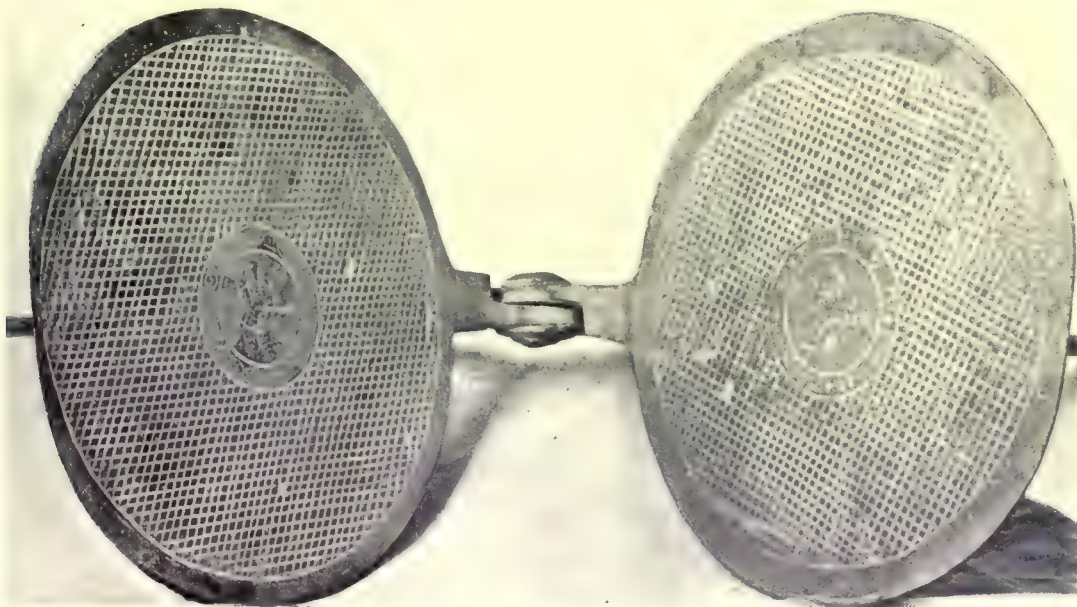
(B)

ban a la Seo barcelonesa el diezmo de la pesca por mar y agua dulce, se acordó que los pescadores de lancha y trema darían por sí y sus compañeros un cuarterón de *piment* y barquillos por Navidad, Resurrección y Pentecostés.

Por estos documentos vemos claramente que en las fiestas de Navidad, Ascensión y dos Pascuas se comían barquillos. La circunstancia de citar en estos documentos uni-

dos el *piment* y los barquillos indica que en estos casos se trataba de un requisito de la mesa de los canónigos; lo que no impide tuviera origen en una costumbre litúrgica.

En el extranjero se usaron también los barquillos por Semana Santa, dándoles ya entonces un significado relacionado con la Religión. Edmundo Martene, en su tratado de los ritos de la Iglesia antigua, aduce que en la Iglesia Bizantina, según un pontifical



(c)

del siglo XIII, en el día del Jueves Santo, después del Lavatorio, para conmemorar la Santa Cena, se recitaba un himno, y mientras se cantaba por niños del coro o monaguillos y por la comunidad, se ofrecían panes sin levadura, y obleas, sin dulce (*hostias*), que eran bendecidas por el obispo, que presidía el coro, o por el deán, repartiéndose y recomendando a todos que tomasen y comiesen en conmemoración de la Cena del Señor. Y todos los presentes comían con sobriedad, bebían también con mesura y cantaban honestamente («*De Antiquis Ecclesiae Ritibus*», volum. III, col. 309.) Y, por lo que dice aquel autor famoso, en la historia de la liturgia medioeval era costumbre en las iglesias francesas, que el Jueves Santo, en la función solemne dicha del «*mandato*», después del lavatorio, fuesen presentados al obispo, por sus ministros, los barquillos que se daban a todos los asistentes al coro, acompañados de vino. (Idem. ídem, col. 281).

Y según cuenta Du Cange, en su glosario del latín medioeval, en Reims y otras iglesias, también se daban barquillos en la Pascua de Pentecostés, pero no como una cosa que en cierto modo participaba de la dignidad sacramental, sino como una golosina que la gente se disputaba. Así, en la fiesta del Espíritu Santo, cuando se cantaba el himno del «*Veni Creator*», en que se pedía que el Espíritu vivificador infundiese sus dones a los hombres, sin duda para hacer comprender mejor al pueblo, lo que era la bajada del Vivificador en figura de lenguas de fuego, los familiares y criados del tesorero de la Catedral, subidos en el deambulatorio o triforio superior del campanario, y tanto como pudiesen fuera del coro, arro-

jaban hojas de encina, barquillos y estopas encendidas en gran cantidad. Y en el momento de «*Gloria*», en el oficio dejaban volar pájaros pequeños, que llevaban en sus patas barquillos atados («*cum nebulis ligatis ad tibiam*»), continuando la aviación durante toda la misa, sin parar más que durante la lectura del Evangelio. En alguna otra iglesia, en el siglo XIII, según el mismo autor se quemaban estopas que arrojaban los guardianes, habiendo establecido la costumbre que del campanario, durante los «*kiries*», debían tirarse «*flores et neulles*» (1).

De Perpiñán consta que seguía esta costumbre. Entre las obligaciones, que una costumbre no posterior al siglo XV imponía al obispo de Elna, había la de que debía pagar todos los años, el día de Pentecostés, cuando se dice el «*veni sancte spiritus*» en la misa mayor, se debían lanzar doce tórtolas o palomas

y cuatrocientos barquillos, en conmemoración del Santo Espíritu; puesto que la ley de gracia fué transmitida y dada aquel día con gran algazara y luminarias. Aún más, el mismo día, en las vísperas, cuando se dice el «*veni sancte spiritus*» debían ser lanzadas seis tórtolas o palomas y dos cien-



(1)

(1) Lo mismo que en las iglesias de la otra parte del Pirineo, aquí también por Pentecostés se hacía gran

bullas en la iglesia, a propósito de la celebración del misterio del día. No sabemos que se tiraran barquillos, pero sí que se hacía gran tremolina de fuegos artificiales. En Lérida, el año 1518, se trató de abolir la costumbre llamada de *la colometa*, en que se alteraba el orden en el divino oficio *et tonitruum igniumque multiplicationis nec non et fumo sulfurio*, resultando el altar, la iglesia y los vestidos de oficiantes y asistentes casi siempre con desperfectos; pero el pueblo tenía a ello tal afición, que el Cabildo tuvo que revocar el acuerdo al año siguiente, quedando definitivamente abolida en 1520, cuando menos dentro de la iglesia; indicando que la costumbre continuó fuera de ella, el hecho de que no se eximiera al canónigo sagristán del pago de «*tronadors alias cuets*» y costear aun los *ignes flamantes, sive coheti tronadors*. (Villanueva. Viaje Literario XVI, pag. 91).



(E)

tos barquillos, según era costumbre. (Biblioteca Municipal de Perpiñán, Códice 73, pl. 2.)

Una disposición del concilio provincial de Barcelona, de 24 de Octubre de 1564, hace quizá referencia a la costumbre de comer barquillos en ciertas festividades, pues en él se prohíben los banquetes en las iglesias y las comidas que se celebraban a últimos de adviento, en los días de Navidad y de algunos santos, el Jueves Santo en el «mandato», y en la Pascua de Resurrección (Cōnstituciones Provinciales Tarraconenses; lib. III, tit. XXXI, cap. XI).

Pero si no estamos seguros de que en Cataluña se hiciera consumo de barquillos como

alimento en las iglesias, no podemos dudar de que estos servían para enramar y adornar las iglesias, costumbre que todavía se sigue en las parroquias rurales, durante las fiestas de Navidad, adornándose los candelabros y los altares con guirnaldas que van de un lado a otro. Esta costumbre de adornar así el templo, es muy antigua, pues que a ella hace referencia un acuerdo capitular de Vich, del año 1303, en que se ordena que los administradores del común del Capítulo, llamados «comuners», debían dar al cantor o precentor menor por la Cuaresma, media cuartera de harina candeal, para hacer barquillos, con objeto de adornar el coro y el resto de la igle-

sia, según era costumbre. En 1311 se aclaró el significado del acuerdo, diciendo que la cantidad de harina a entregar, debía ser de una cuartera para los barquillos que dicho cantor debía colocar en el coro de la Catedral de Vich, en las festividades de Pascua florida y Pascua granada, y en el día de San Pedro, y para los que debía tirar el día de Ramos, en la misa matinal de Pascua y en las vísperas del mismo día. (Archivo Capitular de Vich. Libro II et III vital.) La cantidad de harina, verdaderamente grande, a que se refieren estos acuerdos, indica bien

la abundancia de barquillos que debía hacerse. La circunstancia de referir que se tiraban al pueblo estas pastas, hace suponer la algazara que se armaría en la iglesia. De todos modos, la costumbre que más subsistió fué la de hacer servir los barquillos para adornar la iglesia. En el siglo xv, año 1473, en un inventario de los bienes del beneficiado Bernardo Soler, se lee como legó a la iglesia vicense de la Rondona, «una sort de neules e papellons per enramar». (Archivo antiguo de Protocolos llamado *Curia Fumada de Vich.*)

El Rndo. Sr. Archivero de la Comunidad de San Juan de las Abadesas me comunica un documento que se refiere a la materia de

que tratamos. Vale la pena de que sea transcrito y traducido íntegramente: «Yo Guillermo Gironella, Boticario de la villa de San Juan de las Abadesas, confieso y reconozco,

reverendo Sr. Abad, que ejerzo para vos y vuestra Abadía, el oficio de barquillero y debo de hacer barquillos para vos y vuestro Monasterio o Convento y las de dicho Monasterio y en los tiempos debidos y señalados. Dicho oficio me lo concedió vuestro antecesor el día doce de Marzo de 1379. Os prometo hacer bien mi oficio, y fielmente todos los días de mi vida, y haré dichos barqui-

llos para las festividades y tiempos convenidos. Y vos debéis darme trigo y leña para hacer dichos barquillos en la fiesta de Na-

vidad, seis medidas y media de trigo y una carga y media de leña. En la fiesta de Pascua de Resurrección, seis medidas de trigo y una carga de leña. En la fiesta de la Dedicación una medida de trigo y dicho trigo debe ser espurgado. En la fiesta de San Juan, seis medidas de trigo y una carga de leña. Y en cada una de dichas fiestas por espacio de quince días y medio,

una ración de pan y de vino de vuestras bodegas como es de costumbre dar a vuestros canónigos todos los días. Y de vuestro mayordomo mayor, debo recibir cada uno de



(G)



(F)



(H)



(I)

dichos días, una ración de carne y otras cosas que todos los días distribuye a los canónigos, y por cada medida de trigo del que haré dichos barquillos, debeis darme veinte onzas de manteca para hacerlos. Fueron testigos Pedro de Coll y Ramón de Bosch». (Archivo de S. Juan de las Abadesas. Manual de la época.)

En la otra parte del Pirineo, en el obispado de Elna, que participaba en gran parte de las

costumbres litúrgicas francesas, se hacía mucho gasto de barquillos en las festividades del culto. Unas órdenes dadas para la iglesia Catedral, en 1375, explican que entre las obligaciones del Obispo había la de hacer servir *de pane rino et nebulis dictis dominis canonicis et beneficiatis et ceteri cleri de choro maiyori*, según constaba ya en estatutos aún más antiguos. (Biblioteca Municipal de Perpiñán, cod. 71:



(J)



pl. I ver.) El paborde de Baixans debía pagar también pan, vino y barquillos en la víspera de Navidad (Id. fol. V, ver.) y lo mismo el día de Ramos y en otras festividades. El arcediano de Elna costeaba lo mismo por Pascua (fol. III).

Unas cuentas del año 1382, pertenecientes a la misma Catedral, dan el gasto de 13 sueldos 2 dineros por la distribución de barquillos y *piment*, que se hacía de vino blanco y especias. (Archivos Departamentales de los Pirineos Orientales. Serie G. núm. 65).

De referencia a Elna hay también un curioso documento mutilado que explica la brega que se armó en aquella catedral en 1383 con motivo de que el arcediano de Conflent, Ramón de Oms, no quería pagar en la fiesta de santa Eulalia la parte de pan, vino y barquillos que le tocaba. En la víspera (día 9 de Diciembre) unos clérigos se presentaron al Vicario general Arnaldo Durand, acusando a dicho arcediano de su falta, por lo que dicho Vicario general le requirió notarialmente. Los reclamantes decían que la costumbre de costear aquellos requisitos era cosa antigua, del tiempo *cujus contrario memoria hominum non existit. prout constat en estatutis capituli*, y que usarían de represalias si no se les hacía justicia inmediata. (Arch. Depart. Serie G. núm. 3.)

Un estatuto, del 10 de Mayo de 1388, acabó con esta cuestión. Entre los considerandos de la resolución, había el de que el néctar y los barquillos no eran de recibo, ya por que los encargados de pagarlos no pusieran la debida diligencia, ya por que no encontraran o no quisieran encontrar *aptos artifices ad pistandum vel nectar et nebulas faciendi*. También se decía que la costumbre

de dar dichos requisitos era origen de abusos, *ut faciebant antiquitus epicurii*, y por eso se indicaba que podría sustituirse este servicio por una distribución de dinero. (Biblioteca. Municipal Perpiñán: Vol. 70, fol. 45.)

Desde antiguo los barquillos han servido para la iglesia y para la mesa, resultando un requisito apreciado por todas las clases sociales. El comentarista de las costumbres de los monjes de Cluny, Udalrico Bernardo, habla de que estos religiosos, durante la Cuaresma, no debían comer queso ni huevos, sino solamente pan, y a ser posible manzanas crudas o aquellos postres ligeros que se hacen al comprimirse la harina con un hierro que tiene letras (*ea quae in ferramento characterato de conspersione farinae tenuissimae fiunt*) llamados por los que hablan la lengua románica «*nebulae*» y por los religiosos «*oblatae*» (Lib. I, cap. XLIX). Consta también, según el mismo Udalrico, que en los días de misa solemne, para cenar se les daba «*nebulae*» a los monjes. (Idem. VII).

En Paris, en 1320, existía, ya de antiguo, la cofradía de los fabricantes de barquillos («*nebularii*»), bajo la advocación de San Miguel Arcangel (Carpentier: *Glossarium novum ad scriptores medii aevi*).

El P. Villanueva ha contado que en Barcelona los canónigos de la Catedral admitían a los prohombres y administradores del gremio de pescadores en el

refectorio canonical, dándoles vino, llamado «*néctar*», con barquillos, tal como era costumbre que se sirviera a los canónigos en días señalados. («*Viaje Literario*»; XVII, página 154). Las ordenanzas de la Casa Real, dictadas por el rey Pedro IV el Ceremonioso, y las adoptadas por Jaime II de Mallorca, hablan



(K)



(L)

de los barquillos como de un postre esquisito. En cierto lugar dicen que, en los días que el Rey daba convite, y era de ayuno, debían servirse hasta dos clases de fruta del tiempo, y como último postre «si no se les daba barquillos con piment: «*nisi nebulae cum nectare ministrentur*». («Documentos inéditos del Ar. Gen. de la Corona de Aragón»; vol. V, pág. 181. —«*Thesaurus Ecclesiasticae antiquitatis et sacrae et profanae eruditionis*»; vol. I, pág. 574). En otra parte se explica que el que tenía el cargo de copero mayor del Rey debía entenderse con el repostero de «*artocrecis seu pastellis et nebulis*» para que se hicieran con

esmero y pulcritud. (Id. íd.; páginas 19 y 434.)

* *

Todos cuantos datos acabo de apuntar, los creo de gran interés para mencionar algunos ejemplares antiguos de los hierros que han servido para la fabricación de barquillos. Algunos de los que es posible hablar son dignos de mención como muestra del ingenio y habilidad de que sabían dar pruebas nuestros herreros.

Don Antonio de Bofarull, en el volumen V de su «Historia de Cataluña» (página 64), publicó un dibujo de Luis Labarta, que daba idea exacta de una magnífica barqui-



(L.L.)

llera que formaba parte de la colección Martí de Cardenyas, y había servido para el Monasterio de Santas Creus; constando había sido mandada hacer por el abad Andrés Porta (1380-1402), según dice la inscripción e indica el escudo que se vé en una de las dos planchas circulares. Este se presenta dentro de un losanje, rodeado de estrellas con la leyenda † DOMINUS MICHI ADIUTOR ETEGO DESPICIAM INIMICOS MEOS. En la otra plancha hay un templete, a semejanza de los que se ven en los sellos, cobijando la figura de un monje con mitra, báculo y libro, leyéndose al rededor: † FRATER

ANDREAS DEI GRACIA ABBAS MONASTERII SANCTARUM CRUCUM. (A)

El Museo Episcopal de Vich tiene reunida una interesante colección de barquilleras. Desde la fundación de las colecciones arqueológicas de los Obispos de Vich que figuran unas planchas circulares de hierro, de unos catorce y medio centímetros de diámetro, en una de las que se vé la parte inferior de un caballo y jinete con un resto de figura de hombre, y debajo un angel, un trébol y parte de una flor de lis. En la orla hay un trozo de leyenda en la que pueden combinarse las letras LES COMPRA, que resultaría



(M)

muy difícil de interpretar si no conociéramos por otro ejemplar el epígrafe completo (*neules comprará*). En la otra placa se vé la figura de la Virgen con su Hijo en las rodillas, sentada en pomposo trono. Las imágenes no tienen cabeza, resultando también truncada una orla que figura una serpentina con adornos de flores. Los detalles de estas planchas, que fueron cortadas de una barquillera de placas mucho más extensas, que parecían alcanzar veinticuatro centímetros de diámetro, demuestran que pueden atribuirse a un herrero de la primera mitad del siglo XIV. La interesante iconografía, que parecía re-

presentar en una parte a San Martín de Tours dando la mitad de su capa a un pobre, y en la otra a la Virgen Madre, corresponde a esta época, y todo hace suponer estos hierros más antiguos que los de Santes Creus. (B)

Otras barquilleras, muy completas, tienen unas placas de veinte y tres centímetros, en una de las que hay un árbol dentro de un medallón puramente ornamental, y en la otra un ginete y la leyenda: AVE - MARIA - GRACIA - PLENA - DOMINUS : TECHUM : BENEDICTA : TU, quedando entre ambas planchas gran espacio ocupado por unas líneas que se cruzan, formando

enrejado. Debe referirse al siglo XIV. (c)

Ha poco se han adquirido dos moldes más de hacer barquillos. Uno de ellos tiene una placa de veinte centímetros de diámetro, en el que se vé un castillo de triple torre, flanqueado por escudo de triple bastón en zigzag y altozano con flor de lis, leyéndose alrededor: IOSON · DEN · RAMON · GAVELA · ESPECIAIRE · DE · PERPENIA. (d) La otra placa presenta un motivo ornamental con alcachofa, dos hojas y dos gallos frente a frente, rodeado por una orla de motivos acorazonados enlazando tréboles o flores de lis. (e) Parece obra característica de los maestros de 1300. Por el estilo es otra barquillera, cuyas placas presentan un obispo acompañado del diácono y subdiácono (f), y un florón de ocho lóbulos rodeado por la frase: QVI MI MANGARA LA BENEDICCIO DE DEV AVRA. (g)

Otro ejemplar, característico del siglo XVI, presenta figurillas, jarros y escudos (h y i). Las planchas circulares miden unos 17 centímetros, denotando ser trabajadas con hieiros de troquelar, más que con el cincel. Tiene poco interés otro modelo, quizá del siglo XV, de discos algo más pequeños, que muestran los monógramas IHS-XPS.

La última de las barquilleras de Vich es francesa; presenta grabados de carácter decorativo y la leyenda CRAINTE DE DIEU SEUR TOUTE CHOZE. 1599, midiendo sus placas quince centímetros de diámetro. (j)

Con estas barquilleras, especialmente con la primera, tercera y cuarta, vale la pena de comparar otros dos ejemplares, que hoy posee don Domingo Torrent y Garriga, notario de Manlleu, y que, tengo entendido, adquirió en el pueblo de Corcó, cerca de Vich. Unas, con placas de veintidos centímetros de diámetro, representan medallones, uno de ellos con el «*Agnus Dei*» y la frase †AGNUS · DEI · QUI · TOLLIS PECATA, y escudo con dos bastones cresteados, (κ) y el otro con la figura de un guerrero lanza en ristre y a caballo que luce gualdrapas, pudiendo combinarse alrededor †IO · SON · DEN · BERNAT · CVGOT, palabras que van seguidas de un monte flordelisado y una especie de copa. (L) Las otras barquille-

ras tienen casi veinte y seis centímetros de diámetro, representando en una de sus placas un Rey con cetro y corona, a caballo, en actitud de salir a cazar, toda vez que lleva el azor en la mano; (LL) viéndose en la otra un adorno rameado a manera de alcachofa sobre el que se posan tres pájaros de presa o papagayos, en los que es de notar una semejanza con un tema frecuente en los tejidos antiguos. Una leyenda forma la orla pudiéndose leer † QUI DAQUESTES NEULES COMPRARA ALGOY DE PARAIS SHA. (M)

Nótese la identidad de esta última leyenda, que parece referirse a los goces del paraíso, que podía alcanzar el hombre que comiera los barquillos bendecidos, con la que tienen las placas incompletas del Museo de Vich. Todo parece de una misma mano; alfabeto y figuras. El carácter de las inscripciones, sobre todo, es tan igual en ambas que parecen salir de un mismo taller. Téngase también en cuenta la relación que existe entre la barquillera tercera del Museo de Vich, con las del señor Torrent. La leyenda y el carácter de los trazos alfabéticos es uno, como lo es también el distintivo del monte con flor de lis, y del escudo, que sería una temeridad suponer, que casualmente, y sin intención, se encuentre en ambos ejemplares, que deben atribuirse a una misma época. ¿Indicará el monte flordelisado el nombre de un forjador llamado Puig, Pujol, Despuig, etc.?

Por estos datos puede comprenderse si es digno de un artículo el estudio de los antiguos moldes de hacer barquillos. Los que los labraban debían ser simples herreros, pues que no es dable suponer que se ocupasen en cincelar estos objetos los plateros, que sabemos que intervenían en la confección de los cuños y matrices para sellos y monedas. Las barquilleras parecen obra de herreros que, aún produciendo labor basta, no estaba desprovista de gracia ingénuo y sentido artístico. Podríamos contentarnos hoy, de que, en utensilios tan humildes como los que nos ocupan, se pudiera encontrar una impresión de arte como se vé en algunas antiguas barquilleras.

JOSÉ GUDIOL, PBRO.



LA ALJAFERÍA

EL MEHREB

EL ARTE MAHOMETANO ESPAÑOL

ARQUITECTURA DE LOS REYES INDEPENDIENTES, DE ZARAGOZA, LLAMADOS TAIFAS O BANDERÍAS.
RESTOS PERTENECIENTES AL PALACIO DE RECREO DENOMINADO LA ALFAJERÍA O ALJAFERÍA

YA en nuestros días la crítica analítica, cada vez más exigente, rechaza la clasificación de *Arte Árabe*, por impropia; a lo más, y aún no se ha dicho la última palabra, acepta que antes de Mahoma, pudo haber una expresión artística propia de los árabes. Mas tratándose de la producción efectuada por un conglomerado de artistas de diversos pueblos, aunque mahometanos por religión, más ajustado a la verdad es denominarlo *Arte mahometano*. Efectivamente, en este arte mahometano intervinieron asirio-caldeos, egipcios, persas y bizantinos, y por último hasta cristianos. Así, pues, tales intervenciones no deben olvidarse al tratar del mahometano español. Elemento decorativo

egipcio es la ornamentación lineal en forma de espirales o volutas, usada en la dinastía décimooctava: modelo, el «Taller del Moro», en Toledo. Del reinado de Tutmosis III son los entrelazados rectilíneos: con ligeras modificaciones, pueden comprobarse en las yeserías, tracerías y alicatados de los monumentos sevillanos y granadinos. Se hace egipcia incluso la forma primitiva de las mezquitas — modelo la de Córdoba —; sabido es que antes se hacía originaria de la basilica.

Los motivos ornamentales, de uso más común, retrotraen aquellos otros usados por el antiguo arte egipcio: estilización esquemática de elementos encontrados en la natura-

leza y una variedad, profusa, obtenida con las formas geométricas ingeniosamente combinadas, siempre tal ingenio supeditado al simple trazo animado por la policromía convencional, no por eso exenta de armonías decorativas. Hay, también, en España, ejemplares donde el trazado por medio del claro-obscuro consigue cierto relieve; pero esta variedad acusa la influencia del arte cristiano.

Al cimentar el Emirato toledano, los mahometanos, casi dominadores de toda la península, a principios de la centuria VIII, importaron una escuela arquitectónica, que pudiéramos llamar de mosaico, por la variedad de estilos que en ella intervenían, conocidos y adaptados en sus constantes correrías. El estado de su arte era embrionario, y por lo tanto carecía de personalidad; por eso vemos, que para elevar una mezquita sobre las ruínas de Jerusalén, el califa Omar recurrió al arquitecto Ruzabeh, de Ecbatana; lo mismo hizo su continuador Ziad, del califato de Moawia, pues sasánidas fueron sus alarifes; igualmente recurrió Walid a Constantinopla para la construcción de las mezquitas de Medina, de Jerusalén y de Damasco.

Tales elementos exóticos invadieron las aljamas más notables y primitivas, como la citada de Omar, levantada en el año 637; la

de Anrú, en el 642; la de Damasco, en el 705, y en España la famosa de Zaragoza, del 713, celebrada por los escritores de aquellos tiempos, que se perdió por un devastador incendio acaecido en 1050, sesenta y ocho años antes de la reconquista de la ciudad *Inmortal* por el emperador D. Alfonso I *El Batallador*;

llegando aún esa influencia a la de Córdoba, elevada en la segunda mitad del siglo VIII, pues Abderraman recurrió a Bizancio para que le proporcionara materiales y constructores. También intervinieron bizantinos en el palacio de Zahara, del siglo X.

Subdividieron el arte mahometano español, en tres etapas: la del califato, durante el siglo VIII al XI. Contiene elementos visigóticos y aún clásicos (columnas y capiteles). De la evolución resultó una nueva fase bien concretada. Emplearon el arco de herradura, las bóvedas de crucería por medio de

aristones, que descansan en el muro y llevan sus empujes a los lados, no a los ángulos, como en la arquitectura cristiana. Cítanse como modelo el mihrab de la mezquita de Córdoba y la sinagoga del Cristo de la Luz, en Toledo. Mas también en Zaragoza hay un ejemplar, ahora subterráneo, con bóveda de crucería en las galerías que rodean a un templo de los baños árabes situados en la parte baja



MUSEO PROVINCIAL

CELOSÍA DE LA ALJAFERÍA



LA ALJAFERÍA

DECORACIÓN DEL ORATORIO

— bodega — de una casa situada en la calle del Coso, numerada con el 148. Nogués y Madoz atribuyeron este subterráneo a los árabes, pero no supieron comprobar para que uso fué construído. El P. Zaragoza, al describir los subterráneos de esta gran ciudad, dice que hay algunos con «arcos y bóvedas, y una sostenida de columnas parecida a las que se ven en la iglesia subterránea de Santa Engracia», de lo que se infiere que alude a los baños árabes, aunque él lo achaca a los cristianos, ya que no hay noticia de otro subterráneo parecido. Nogués añade «que no hay ningún inconveniente tampoco para suponer que de ellos pudieran aprovecharse los moros y mejorarlos para formar un camino cubierto que dirigiese a la Mezquita.» Gran rodeo iban a buscarse para ir desde la Aljafería a la Mezquita, si ésta se hallaba dondó hoy se eleva la gran Catedral del Salvador. Además, en tiempos mahometanos sobrababan tales precauciones, y en tiempos cristianos, aunque fuera usado desde el barrio de la *Judería*, ¿qué objeto había de tener, si la mezquita había dejado de serlo?

Este subterráneo, ya en la centuria XIII, lo menciona un edicto real, diciendo que está situado en el barrio mencionado que concuerda con el monumento de que trato; a él se baja por una tiendecita, descen-

diendo algunos peldaños; en la izquierda hay un departamento de regulares dimensiones, cuyo techo o bóveda es de medio cañón; en él existen vestigios de pilas y de tubería para la conducción del agua. En el lado de la derecha, a la entrada, hay una puerta, ahora tapiada, por donde se entraba al salón inmediato. Toda la construcción es de ladrillo rebocado; este departamento fué cuarto de baño. Saliendo de él se ingresa en otro de aspecto distinto: en el centro se destaca un templete rectangular, cuya bóveda soportan diez columnas, de lo que resulta un claustro o galería alrededor del templete: mide la galería dos metros de anchura en sus cuatro lados; de una a otra columna media un espacio de 1'10 metros: la altura de las columnas es de 1'40, y desde el pavimento al centro de las arcadas que sobre aquellas gravitan, 2'06, midiendo en total la planta del templete,

4'20 metros por 2'80 de ancho; sus cuatro ángulos están reforzados por un haz de cuatro columnas: los capiteles son toscos, sin ornamentación, influenciados de la forma bizantina.

La bóveda de este templete por la intersección de dos aristas, parece iniciar la ojiva: en la línea central resultante hay tres claraboyas, o tragaluces, ahora cegados. Igualmente en los claustillos — bóveda de crucería — existen huecos para re-



LA ALJAFERÍA

INTERIOR DEL ORATORIO



MUSEO PROVINCIAL

FRISO DEL SALÓN DEL TRONO DE LA ALJAFERÍA (FRAGMENTO)

cibir luz y ventilación, también ahora cegados. En los lados laterales de la galería, la bóveda está subdividida en cinco partes, observándose, en la derecha de la misma, que en el centro no hay crucería, pues afecta la forma de bovedilla cuyos bordes tienden a la forma oval.

En la derecha de este salón, en un ángulo, parece iniciarse una galería prolongada; la bóveda es de crucería, sus arcos descansan en columnas yuxtapuestas a los mu-

ros, de las que sólo existen dos en la pared de la derecha; en la izquierda, se halla un gran arco de ladrillo, que está casi enterrado; si sirvió de paso a algún subterráneo, debió ir rectamente hacia la calle de la Cadena. La galería va en dirección de un corral de la calle del Coso, según puede apreciarse por un agujero.

Los materiales de estos departamentos, son: ladrillo con revoque, en las paredes, y sin él, en las bóvedas, siendo de piedra las

columnas. No hay detalles decorativos de ninguna clase, y el pavimento visible, es de tierra, pero precisa advertir que los fustes no tienen basas, bien porque no se construyeron, o porque están enterradas.

Edificaciones posteriores, acaso han absorbido otros departamentos pertenecientes a estos baños mahometanos: esas construcciones, además, han privado de luz y de ventilación a tal monumento, en perjuicio de su resistencia, ya que sin ventilación se produce la humedad, muy nociva a la construcción. ¡Y apenas interesa, siendo tan digna de estudio! Estos departamentos, son restos de los baños públicos que hubo en el barrio de la Judería, presumiéndose que funcionaron desde el siglo IX o a principios del X.

Complemento de los datos anteriores es un capítulo de códice de varios, aljamiado, que formó parte de interesante colección zaragozana ya de allí desaparecida, cuyo texto se insertó en mi libro «Zaragoza artística, monumental e histórica», hecho en colaboración con mi ya malogrado hermano Pedro, en el año 1890 (1). Dice el códice: «... y envió por mestrals de obras que vinieron. Y plegaron a el y dixoles: Yo quería fazer un baño con

cuatro casas (2), y que haya debaxo de la tierra cañones (3) de cobre y de plomo, que dentre el agua fría a la casa caliente y que salga el agua caliente a la casa fría. Y en somo de cada cañón figuras con ochos (4) de vidrio bermecho, y otras figuras de alatón de aves, que lançen el agua fría por sus bocas, y otras figuras de vidrio, que lançen el agua caliente por sus bocas. Y en las paredes

clavos de plata blanca. Y sea todo el baño con tiles (5) de oro y de plata con escripturas fermosas. Y que sean las piedras mármoles, puestas macho con fembra y que haya en medio del baño un alzihrich (6) con figuras de pagos (7) y de ligacelas y leones de cobre y de mármol colorado que lançen el agua caliente dentro en la zihrich; y otros que lançen el agua fría, y que puedan sacar agua sutilmente de la zihrich. Y que sean los lugares de l'alguadu (8) de vidrio colorado y las casas de l'alguadu pintadas y depuxadas con ladrillos y con oro y plata y azarcon (9) y clavos de archen (10) de manera que se trove en el baño de todas figuras



LA ALJAFERÍA

PUERTA DEL ORATORIO

(1) Tomo I, págs. 132 y 133. — (2) Departamentos. — (3) ¿Caños? — (4) Ojos. — (5) ¿Tinas? — (6) Zahareche, zafareche, balsa o pequeño estanque. — (7) Pavos. — (8) Abluciones, lavatorio exigido por el Alcorán. — (9) Minio. — (10) De plata.



LA ALJAFERÍA. DECORACIÓN
DE UN ÁNGULO DEL ORATORIO

de animales del mundo, y que haya en el baño mançanas soldadas de oro y de perlas preciosas y zafiros y esmeraldas. Y que haya allí un crucero de bóveda con estrellas ar-
 chentadas y el campo del azul cárdeno. Y que haya una gran sala y muy alta con finestrachos (1) de cuatro partes y con palacios y con grandes perchadas (2).

Y dixeron los maestros:

Nosotros lo tomaremos, en la manera que lo has nombrado, por vey(n)te mil doblas de oro.

Y fuese el mançebo cantidad de una hora y vino con toda la cantidad, y comenzaron a obrar todos los maestros de Córdoba...»

El segundo período del arte mahometano se desarrolló desde el siglo XI al XIV. De tal etapa escasean los monumentos, y sus caracteres son variados y confusos. Inicióse la emancipación de las escuelas visigóticas y clásicas en el período anterior predominantes. Almoravides y almohades importaron dos grandes corrientes de arte africano. Cítanse como modelos la capilla de San Fernando, en la Mezquita cordobesa;

(1) Ventanas. (2) Perchadas?

la Giralda de Sevilla; el palacio de la Aljafería, de Zaragoza, y la Puerta Visagra, de Toledo.

El tercer período, siglo XIV-XV, es el nazerita o granadino. Entonces construyeron

bóvedas de estalactitas: modelos, Salones de las Dos Hermanas y de Embajadores, en la Alhambra.

Presúmese que este arte es importado, aunque después adquirió desarrollo insuperable. Sus caracteres son: construcción arquiteada y entramada, cubiertas planas y cúpulas estalactíticas; arcos de medio punto peraltados y poliobulados, también apuntados; capiteles cúbicos, fustes esbeltos, geminados, tímpanos calados; motivos decorativos de estuco y baldosines esmaltados. Todo se encuentra en la Alhambra. En Zaragoza, del siglo XIV, es la cúpula de la parroquia catedralicia del Salvador, y del siglo XV, las techumbres planas del palacio de la Aljafería: mas todo esto presenta ingerencias cristianas y es mudéjar. Aún cuando se prohibió, la escultura en el arte mahometano intervino, pero como elemento decorativo o como elemento arquitectónico, llegando a influir en el arte



MUSEO PROVINCIAL

CAPITELES DE LA ALJAFERÍA

cristiano suntuario: arquetas de Pamplona, de Silos, de San Isidoro de León, de los siglos x y xi; Crucifijo de marfil, del Museo Arqueológico Nacional, y cuerno de caza, de la misma materia, atribuído al conde Gastón de Bearne, uno de los sitiadores de Zaragoza que reconquistaron la ciudad en los primeros años de la centuria xii.

Cítase como foco principal de producción de marfiles tallados, a Cuenca. Se hizo la escultura en redondo: león de bronce, procedente de Palencia; ciervo, del Museo de Córdoba, etc. Los leones de la taza-fuente de la Alhambra son considerados como elementos arquitectónicos.

La mayólica de reflejos metálicos se produjo con esplendor poco después del califato. Edrisi, geógrafo que nació en 1100, otorgó la prioridad en la producción, a Calatayud (Zaragoza), según exhumación de Riaño. Antes se adjudicaba a Málaga.

* *

Los nuevos dominadores de la capital de Aragón, imperial dos veces por el César y por *El Batallador*, modificaron la pro-

nunciación de su nombre, que en tiempos romanos fué Cesaraugusta, y en los godos Cesaragosta, por Sarakusta o Saragosta. Como introdujeron esa variante en el nom-

bre de la ciudad, apropiándolo a su lenguaje, modificaron el aspecto de la población, construyeron barrios árabes, y fué tal su influencia, que aún en nuestros días encuéntrense calles morunas, angostas, sin luz, donde el sol no penetra, y cuando más baña los rafes de los edificios severos, cuyas escasas ventanas cubrieron celosías para resguardar de miradas incendiarias a las bellas moradoras.

De los edificios entonces levantados apenas quedan vestigios documentales. Sólo el palacio de recreo de los reyes Taifas, la Aljafería, contiene restos incompletos de su grandeza. Desaparecieron por vicisitudes no pocas bellezas, y se demolieron los salones de mármoles; no es poco que se salvaran capiteles y tablecos bellísimos que hoy se exhiben y se estudian en los Museos de Zaragoza y de Madrid.

Sufrió este alcázar grandes innovaciones. Los reyes católi-



MUSEO PROVINCIAL

CAPITELES DE LA ALJAFERÍA

cos dejaron muestras de la grandeza española a fines del siglo xv, cuando Colón donó a España un mundo nuevo, que azares políticos después se encargaron de borrarlo del mapa nacional hispano. En nuestros días, se transformó el exterior y se le llamó *castillo*, mejor, *cuartel*.

* * *

Bartolomé Leonardo de Argensola no anduvo descaminado al afirmar que los *moros* (1) denominaban la *Alfajería* o *Aljafería* a la suntuosísima morada de recreo, especie de Alhambra zaragozana, surgida como por evocación de hadas, en la parte occidental, a la derecha del Ebro, entre tan caudaloso río y las carreteras de Madrid y Pamplona, bis a bis con la puerta de la ciudad *Inmortal*, llamada del Portillo, por estar inmediata al histórico santuario de tal advocación, donde se conservan cenizas de héroes que murieron valientemente en defensa de la independencia hispana, amenazada por los franceses a principios del siglo xix.

Adjudican algunos la construcción del alcázar al período de dominación de Aben-Alfaje, fijándola en los años 864-89, pero

autores tan severos como Blancas, después Masdeu y Conde, eliminan a tal personaje de las cronologías reales. El P. Risco y otros, dicen que el fundador de esta mansión fué

Abenalfange, Almo-taeder - Billa y Al-japh (2), pero en las investigaciones efectuadas ante los fragmentos del monumento, sólo ha podido leerse en un capitel y en otros detalles arquitectónicos, *Al-*



MUSEO PROVINCIAL

CAPITELES DE LA ALJAFERÍA

(1) Los franceses llaman moro al arte mahometano español occidental, para diferenciarlo del arte árabe oriental.

(2) El verdaderamente tan sabio orientalista como humilde aragonés, señor Codera, en su *Tratado de Numismática Árabe-Española*, publicó la tabla cronológica de los reyes independientes de Zaragoza, bastante más exacta que la de Dozy, la cual es:

Mondzir Al-Mansur ben Motarrif ben Yahya el Tochibi. Años 410-14 de la Hégira.

Yahya Al-Mutháfir ben Mondzir, año 414-420 (?).

Mondzir ben Yahya, 420-30.

Abdalá Almanzor, 431 durante un mes.

Abu Ayub Çuleimán Al-Moçtain billah ben Mohamed, 431-38, aún cuando, según las monedas acuñadas, parece que vivió hasta el 440.

Ahmed Al-Moxtádir ben Çuleimán (Çeifo-d-Daulah en las monedas), 438-74. Hay monedas del 475.

Yüçuf Al-Mutamán ben Ahmed, 474-78.

Ahamed Al-Moçtain ben Yüçuf, 478-503.

Abde-l-Mélic Imado d-Daulah ben Ahmed, 503-12, y el mismo en Rueda en 513.

Ahmed Çeifo-d-Daulah ben Abde-l-Mélic, 513-536.



MUSEO PROVINCIAL

ARCO PROCEDENTE DE LA ALJAFERÍA (FRAGMENTO)

moktadir-billah, que reinó en el siglo XI, a cuya centuria corresponden los restos de que trato.

Es posible que el nombre de Aljafaría se derive de la voz *Chafar*, porque formando un adjetivo resulta *Al-chafaria*, que es una quinta, torre, almunia, casa de campo, y que por la introducción de la *j* llamamos Aljafaría o Aljafería: al palacio de Almanzor, lo denominan *Almançoria*.

En el primer patio de este edificio completamente reformado, cuyo destino actual es cuartel militar, se halla la linda aunque maltratada y ya incompleta mezquita u oratorio, octógono, a la que se ingresa por un pequeño arco de herradura destacado en su parte superior de un fondo de calados arabescos, a modo de *enjutas* prolongadas.

Mide su interior veintiseis palmos de diámetro: en sus muros hay ocho arcos, cinco compuestos por ángulos mixtilíneos, dos de herradura y uno dentellado, presentando sus amplias fajas, ajaracas y atauriques cruzados en la parte superior, horizontal y vertical-



MUSEO PROVINCIAL.
RESTOS PROCEDENTES DE LA ALJAFERÍA



MUSEO PROVINCIAL
ARCO DE LA ALJAFERÍA (RESTAURADO)

mente, teniendo las *enjutas* salpicadas de flores y granadas doradas: descansaban tales arcos sobre capiteles con fustes de mármol de Alcañiz, con fondos admirables, calados cual si fueran encajes, constituídos por arabescos variados, que no van a la zaga de la Alhambra granadina, a la que se anticipan en su época de mayor esplendor.

Sobre las arcadas hay un friso dividido en dos fajas ornamentadas con tracerías y atauriques, sirviendo de base a las columnitas y arcos angrelados dibujados por cintas cruzadas en direcciones diversas.

Uno de los arcos de herradura, el situado en la parte de Oriente, presenta decoradas sus *enjutas* con un óculo en cada una, lobulado y estriado su exterior; el hueco de este arco es abovedado a modo de concha; supónese que es *El Mehreb* donde se colocaba el Imán para recitar las oraciones alcoránicas, según los ritos mahometanos.

En el catálogo del Museo provincial de Zaragoza, editado en el año 1867, además de lo descrito, dase noticia de otros cuerpos ar-



MUSEO PROVINCIAL
TABLERO Y MÉNSULAS DE LA ALJAFERÍA

quitectónicos importantes. «Sensible es no poder citar, — leemos en dicho catálogo, — porque ya el pico destructor acabó con ellos, un alhami octogonal y otro cuadrado que tenía un lindo babuchero.»

Según la *Memoria* impresa en el año 1871 y presentada al llamado entonces ministro de Fomento, hoy de Bellas Artes, por el comisionado de la regencia del Reino D. Paulino Saviron y Estevan, para adquirir objetos por cesión o compra, destinados al Museo Arqueológico Nacional, se llevaron a esta pamacoteca los objetos siguientes, de estilo arabe, procedentes de la Aljafería, regalados por la Comisión provincial de Monumentos de Zaragoza.

Pertenecientes a la bóveda del *alhami* destruido, situado junto al salón del trono, son: dos entrepaños adornados con ligeros y variados dibujos, piñas y hojas; nueve ménsu-

las y canecillos superpuestas aquéllas a éstos, con caprichosas hojas y entrelazados; dos techillos, a los que sostenían cada pareja de ménsulas; fragmento de la jamba o espesor de un arco, dividido en tres fajas, la del centro ornamentada con filigrana, y las laterales con cilindros o pergaminos arrollados.

Además se llevó cuatro capiteles de piedra, pertenecientes al salón de mármoles; dos fragmentos de friso superior, con arcos enlazados formando festones sostenidos por columnitas; un arco árabe de yeso, cuya lacería y ornamentación son espléndida manifestación del arte mahometano.

De la misma época del alhami son tres arcos que hubo en el referido patio y se exponen restaurados en los Museos arqueológicos de Madrid y de Zaragoza; de ellos nos habla el señor Nogués en su *Descripción del Castillo de la Aljafería*: «En la parte Sud — dice —



MUSEO PROVINCIAL
TABLERO Y MÉNSULAS DE LA ALJAFERÍA



MUSEO PROVINCIAL

MÉNSULAS ÁRABES DE LA ALJAFERÍA

aparecen restos de tres arcos que se conoce ser de los primitivos que formaron el contorno de este patio y corresponden a la época de la mezquita. Son de forma apuntada, en ondas semicirculares, adornados sus arabescos iguales a los de la mezquita y a uno de ellos le sostienen dos columnas de once palmos de altura, que, aunque maltratadas y ennegrecidas, manifiestan ser de mármol de Albalate: los restos de una de sus



MUSEO PROVINCIAL

CAPITEL DE LA ALJAFERÍA

bases acreditan haber sido de alabastro de Escatrón.»

Marcan perfectamente el carácter e innovaciones introducidas en dicha época: sus festones son lóbulos con gran variedad, multiplicados en ordenado y elegante enlace.

Los arcos lobulados de este período, aunque retrotraen los labrados en la primera etapa, en la Mezquita de Córdoba son de menores dimensiones, y acusan una belleza y perfección muy su-



MUSEO PROVINCIAL

TABLERO DECORATIVO DE LA ALJAFERÍA

periores. Bien puede comprobarse, comparándolos con los de Zaragoza, que por su factura y gusto son rivales de los de la Alhambra.

Pertenecen al salón de los mármoles los veintiun capiteles que han llegado, por fortuna, a nuestra época; cuatro, los más pequeños, se exhiben en el Museo Nacional de Arqueología, y los restantes en el bellissimo edificio terminado en 1908, destinado a Museo Provincial de Zaragoza.

En los capiteles de esta etapa del arte mahometano, aún cuando sus *cincladores* buscaban la independendia y novedad, revistiéndolos de más bella y delicada ornamentación, dándoles mayor esbeltez y tamaño, no pudieron desprenderse del todo, de la influencia bizantina. Quizá, además de los recuerdos o resabios de origen, importados a España, influyera también la arquitectura cristiana que en la centuria XI dominaba.

Verdaderamente admiran la proligidad de sus detalles afiligranados, sus atauriques revestidos con hojas afrontadas, volutas y

bocelos combinados con palmas, que por su admirable composición constituyen líneas y masas siempre bellas, variadas, grandiosas.

En la sala de arte árabe del nuevo Museo de Zaragoza, además de los diez y siete admirables capiteles citados, de formas y tamaños diversos, se han coleccionado varios tableros en los que combinaron estrechas grecas salpicadas por flores de cuatro hojas, la palma y el arco de herradura en unos casos, el arco apuntado en otros, y, en varios, rama-je de palma y de pino, cuando no son lace-rías de cintas constituyendo enlaces de una complicación encantadora.

Pertenece a tan magnífica morada, un fragmento de 1'27 de ancho por 1'71 de alto, que, según el catálogo del Museo Provincial, se extrajo del salón del trono. Es un ancho friso superior, que si no llega a la elegancia y delicadeza de líneas que vemos en los admirables capiteles que ilustran este trabajo, es preciosa la combinación de sus arcos, que enlazados con gracia forman entre sí airosos festones, sirviéndoles de sostén columnitas



MUSEO PROVINCIAL

TABLERO DECORATIVO DE LA ALJAFERÍA



no desprovistas de gusto; corre sobre sus arcos una ancha faja compuesta de dos cintas que se unen con frecuencia y que por su colocación y movimiento dejan espacios donde debió estar la inscripción que rodearía el Alhamí. El fondo de este motivo ornamental está pintado de azul, rojo y amarillo, hábilmente combinados.

Los decoradores árabes zaragozanos aprovecharon como motivo, la piña de pino, la hoja de palma y el cilindro o cartucho babilónico, por lo que se conjetura que los alarifes pudieron venir de la Siria, en vez del Yemen, de donde procedían los conquistadores de España. No olvidemos que hasta la ter-



MUSEO PROVINCIAL. TABLEROS DECORATIVOS DE LA ALJAFERÍA



cera fase, este arte no pudo prescindir de los elementos y resabios transmitidos de unos a otros, importados y adquiridos en los diversos y lejanos países que conquistaron.

Owen Jones, para sintetizar la característica del arte árabe español, escribió: «Posee el refinamiento y la elegancia».

Lampérez dice que el arte de los reyes de Taifa, desarrollado en la Aljafería,

es «el más extraño de los de la rama mahometana española, recargado, si se quiere, *barroco* en más de un sentido, complicadísimo en todo, pero elegante y suntuoso.»

* *

La Aljafería, al ser Zaragoza reconquistada por Alfonso I de Aragón, fué cedida por éste a Berengario, Abad de la diócesis de Carcasona, según el cronista Gerónimo de Blancas y Diego de Espés afirman. Tal



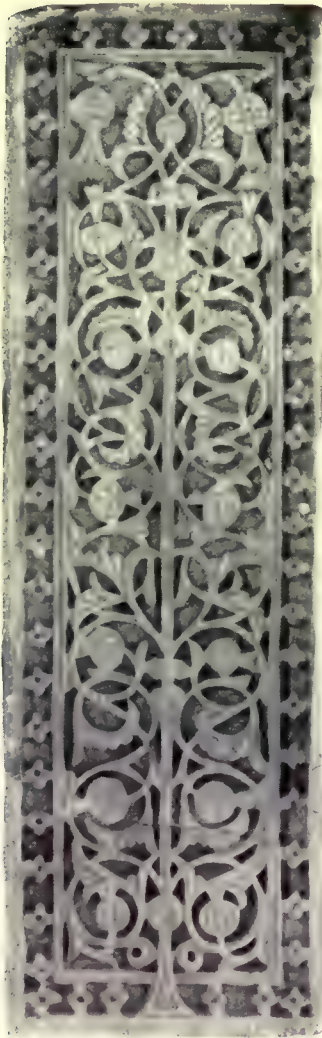
MUSEO PROVINCIAL. TABLEROS DECORATIVOS DE LA ALJAFERÍA

donación fué confirmada por el prelado Pedro de Librana, que autorizó a los monjes para edificar en el interior del palacio, una capilla dedicada a San Martín, en el mismo patio, frontera al oratorio mahometano. Aunque actualmente hay una pequeña iglesia de tal advocación, no es su arquitectura de aquellos tiempos, pues denuncian el templo y el campanario una

época muy inmediata a la nuestra. En tal capilla se guardó el cáliz del *Cenáculo* que ahora se guarda, por donación real, en la catedral de Valencia.

Alguno de los arcos árabes, tuvo, con posterioridad a su construcción, algo como cerramiento de prisión, cruce de material a modo de reja; en el interior, díjose que estuvo preso el *Trovador*.

ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.



UN RETRATO DE FELIPE IV DE VELAZQUEZ

CUYA EXISTENCIA SE IGNORABA

DURANTE mi estancia en Roma fuí una tarde a la Academia Española de Bellas Artes, y platicando con su director, don Eduardo Chicharro, acerca de la impresión que habíame producido, al visitar la Galería Doria, el retrato de Inocencio X, pintado por el yerno de Pacheco, se levantó de pronto, y luego de revolver entre papeles, sacó una fotografía y la puso en silencio en mis manos. Apenas verla, exclamé:

— Es un Velázquez que desconocía.

Y con satisfacción, repuso el ilustre artista:

— Como que son contados quienes, aún aquí, saben de su existencia. Me alegro de que hayamos coincidido en el autor.

— Atreverse a clasificar una obra por sólo su fotografía, es algo expuesto; pero en la ocasión presente, ni la más leve duda me queda.

— Cuando vea el cuadro, si alguna tuviera, se le desvanecerá al momento.

Verdad que los familiarizados con la obra velazqueña, ante ese retrato de Felipe IV, mozo aún, re-

conocerán, sin vacilar, la factura del pintor sevillano en aquel momento en que éste, atento a la plasticidad, aún construye al modo escultórico, con pinceladas como facetadas, con ya alguna soltura, pero sin aquella fluidez y mucho menos aquella abreviación que en las postrimerías de su labor constituye precisamente el resultado de ese estudio concienzudo de un principio. A ningún otro que no sea Velázquez cabe atribuir esa pintura, tanto más cuando en la edad que en ella representa el monarca español, nadie más que él, Velázquez, estuvo autorizado

para retratarle.

Y aunque algún otro compañero del artista, de cuantos por entonces sentían sobre sí la sombra que empezaba a proyectar el paisano del valido — tales Vicente Carducho, Eugenio Caxés y Angelo Nardi — pudieran pintar el retrato del rey, — y quizá alguno de ellos lo pintó, — en modo alguno cupiere confundirlo con cualquiera de los debidos a don Diego, el mecanismo de quien es tan



VELÁZQUEZ

RETRATO DE FELIPE IV. MUSEO DEL PRADO



RETRATO DE FELIPE IV, POR VELÁZQUEZ
CUYA EXISTENCIA SE IGNORABA

distinto al de aquellos, que ni admite parangón. Tiénese que desechar, pues, en absoluto, que sea de cualquiera de los mentados una pintura tan marcadamente del Ugier de Cámara de Felipe IV.

Además, hay algo verdaderamente español: la paleta, y en ella algo muy velazqueño, y que, aparte de la edad del soberano, permiten asegurar que la obra corresponde a la primera etapa del artista, y al momento en que los negros conjugan con grises, y las carnes aún conservan aquellos tonos en que el ocre fué muy empleado. Estas circunstancias permiten, así mismo, afirmarse en la expresada clasificación; y aún más, si relacionase esa pintura — en poder de Su Eminencia el cardenal Gasparri, — con el retrato de *Un desconocido*, del Museo del Prado.

Si enderezamos la investigación hacia los primeros retratos de Felipe IV pintados por Velázquez, — retratos acerca de los cuales la autenticidad está de sobra comprobada, — veremos como también nos hallamos con que la comprobación es favorable a reconocer como de su mano el de que se trata. Uno de ellos reproducimos para que se vea la semejanza, aunque debiendo hacer la salvedad de que fué retocado por el autor años después, cual ha sido advertido por tantos historiógrafos, y según lo delata la factura de la banda y la armadura.

Con este retrato hay el de cuerpo entero, también en el Museo del Prado; del cual retrato pasaba por estudio del natural el anterior. Pero aquí empiezan las suposiciones con relación al que motiva estas líneas. Por lo que escribió Pacheco estamos sabedores de que en 30 de Agosto de 1623 dignóse el rey servir de modelo a Velázquez por primera vez. Esta obra se vino considerando extravíada. ¿Cabe que lo sea la que ahora surge inesperadamente fuera del solar hispánico? Claro que a esto es difícil dar una contestación categórica. Lo único que puede afirmarse es que, si no es tal pintura, al mismo período corresponde esa otra, año más, año menos; ateniéndonos, para asegurarlo, a los elementos de juicio que proporciona tanto la

edad del personaje evocado, como lo que al oficio mismo y al colorido resta expuesto.

¿Quiso el tiempo devolver a la luz del estudio esa producción que permaneció ignorada lejos de España, en uno de los antiguos dominios de su corona, en Cerdeña y en casa nobiliaria, de abolengo español? Entre los que sucesivamente fueron poseedores de esa tela, transmitida por herencia, guárdase la tradición de que la regaló el propio Felipe IV a uno de los duques de Villahermosa que durante aquel reinado estuvo en la mencionada isla mediterránea, donde queda una rama de esa familia. Punto ese a esclarecer.

Sea de esto lo que sea, lo indiscutible, a mi juicio, es la autenticidad de la obra, respecto de la cual abundo en el parecer del señor Chicharro. Nos hallamos, pues, con otro lienzo de don Diego de Silva Velázquez que súmase al índice de los que no dejan lugar a dudas. Con sólo echar una mirada a la reproducción que acompaña a esta nota, escrita para señalar tal acontecimiento y la importancia de la exhumación, y justificar la paternidad del autor, se echará de ver en seguida que sólo el marido de doña Juana Pacheco pudo pintar ese retrato, que en adelante será incorporado a la conocida y popularizada labor del insigne artista hispalense.

Luego vendrá, si la suerte acompaña, a ponerse en claro si el tal retrato es el que se reputaba perdido o si es otro pintado, así mismo, como estudio del natural para uno de cuerpo entero, aunque parece que existe, en la misma casa de donde ese procede, y formando pareja con él, otro que representa a la primera mujer de Felipe IV; esto es, a doña Isabel de Borbón.

Con la reproducción que damos se juzgará del mérito de la pintura a que me vengo refiriendo, de la firmeza de su ejecución, del inconfundible sello velazqueño que ostenta, y, sobre todo, de la seguridad reveladora de que se trata de un original. Por lo menos, tal criterio sustento.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



CARLOS COTTET

EN EL FONDEADERO

EL PINTOR DE LAS TRAGEDIAS DEL MAR

CARLOS COTTET

LOS pinceles del artista cuyo nombre va al frente de estas líneas, prestan no sé qué de patético a los cuadros donde yuxtaponen tintas graves; a los cuadros donde el autor deja rastro de emoción inconfundible. El drama de quienes viven del mar; de quienes saben de las zozobras de los temporales que se echan encima inesperadamente; de cuantos vertieron lágrimas de desesperación ante la impotencia de librar de la muerte a aquellos pedazos de su alma que lucharon, sin valerles, contra los embates del oleaje enfurecido; el drama ese en que una embarcación queda hecha astillas y unos po-

bres pescadores desaparecen tragados por el Océano, mientras en la playa las mujeres interrogan anhelosas el alborotado horizonte, es el drama del cual es frecuente que saque Carlos Cottet las escenas evocadas en sus lienzos.

Vivió en Bretaña. y allí, ante el espectáculo del Atlántico, protagonista que de vez en vez contemplaba crecerse dominador y sembrando el luto en el país, interesóse por aquellas gentes que llevan consigo la tristeza del ambiente que las circunda. Y se penetró por entero con ella, llegando a compartir el duelo con las viudas y los huérfanos

que un día vieron marcharse para siempre al esposo y al padre, que pagaron el tributo al elemento insaciable. Los dolores trágicos que tienen por escenario la costa bretona, hallaron a quien debía perpetuarlos en la superficie de la tela. Y un realismo intenso, anegado en profundo sentimiento, particulariza esas pinturas luctuosas, en las cuales la figura humana aparece presa de desgarradores tormentos interiores, como desplomada, en ocasiones, al peso del dolor que la agobia.

En este respecto, uno de los cuadros alcanza la mayor expresión patética a que se elevó el artista. Se trata del lienzo *Dolor en el país de la mar*. En torno a la parihuela con el cuerpo del náufrago, la multitud silenciosa clava las pupilas en la víctima de la tragedia, y entre aquella quietud se cree oír el clamor doliente de la esposa que desfallece en la tortura de su desconsuelo, los entrecortados sollozos de la madre que se lleva el pañuelo a los ojos, y el musitar de la

mujer orante junto al cadáver. El padre posa fijamente la mirada en el hijo difunto, y los compañeros de éste permanecen en actitud meditabunda. En el cielo todavía hay trazos de tempestad; pero en el mar las barcas ni se mueven sobre la aquietada superficie líquida. Los pescadores, con las manos hundidas en los holgados calzones; las comadres que participan de la desgracia ajena y el mozalbete y la niña que se acercan curiosos, todos ellos dejan adivinar que su alma está empavorecida por lo que le ocurrió al prójimo, por lo que mañana puede acaecerles a ellos mismos o a alguien que lleve su sangre. Están como aturcidos, como si vieran por primera vez una víctima del Océano. Esa escena, tan emocionante, tiene algo de religiosa, como si en la tragedia del Gólgota se hubiese buscado inspiración para darla una equivalencia pictórica valiéndose de rudos personajes agrupados por anecdótica incidencia lúgubre y desconcertante.



CARLOS COTTET

VELATORIO



MUJER DE OUESSANT, SOSTENIENDO
EN EL REGAZO EL CADÁVER DE SU
HIJO, POR CARLOS COTTET



CARLOS COTTET

DUELO

Al verla, semeja que reviva, en la concepción de la obra, el espíritu de algún artista medioeval que por un milagro estuviese en posesión del mecanismo del día. Algo singular es, a causa de ello, la sensación que esa pintura despierta. Y es precisamente ese sentimiento, que responde a lejana época, lo que, al hallar manifestación sensible a la moderna, hace que acrezca el interés del espectador por el cuadro. En aquel apiñado concurso, donde el valor de humanidad es intenso, se advierte, con todo, un no sé qué espiritual que se antepone a todo lo otro.

Pero a modo de canto anterior, del poema del mar, del que muchos de sus cuadros son una estrofa, compuso Cottet el famoso tríptico *El adiós*, que tanta impresión dejó a quienes lo vieron en el *Grand Palais*, cuando la Exposición Universal celebrada en París

en 1900. Ahí está, en las tres escenas que completan el pensamiento del artista, el comienzo del drama: la presentación de las sencillas criaturas sobre las cuales se desencadena la fatalidad, con frecuencia irremediable. Es la despedida de quienes van a lanzarse mar adentro, y que aparecen agrupados alrededor de la mesa humilde con sus mujeres, sus hermanas, sus novias, sus hijitas, bañándolos a todos la amarillenta luz que desciende del quinqué de petróleo que pende del techo. No semeja ello la cena de una familia de pescadores. De tal solemnidad aparece revestida, tan dominados por voces interiores aparecen aquellos seres, a quienes embarga la emoción: que tras de los que en la composición nos vienen de frente, ruge el mar que el gran ventanal permite distinguir. Y en el pensamiento de aquellos hombres y



TRICROMIA THOMAS-BARCELONA



PLAZA DE SEGOVIA, FOR CHARLES COTTET



CARLOS COTTET

MALA NOTICIA EN EL PAÍS DE LA MAR

de aquellas mujeres están precisamente vivas las traiciones del gran raptor, que cuando se enfurruña saca la zarpa y arrastra consigo a los que confiaron en demasía en él, o que supusieron que su experiencia permitiriales capear el temporal. Y del concurso se alza, con el vaso en la mano, uno de quienes han de embarcarse. Pero aseguraríamos que sus palabras hunden todavía más en vagas inquietudes a cuantos escúchanle sin mirarle. En los que van a partir, reviven las horas pasadas en la noche triste, navegando ensismismados, — según cabe contemplar en el plafón de la derecha; — en las mujeres que permanecerán en tierra, agólpase a su mente el recuerdo de tantas veces como acudieron a la playa a interrogar el horizonte, — cual se vé en el plafón del lado opuesto, — temiendo

que la tardanza del retorno no fuese nuncio de viudez u orfandad.

Los graves tonos del conjunto aumentan la honda emoción que esa pintura despierta. Con ser compleja la resolución del colorido en su austeridad, no nos atrae acercarnos a estudiarlo, como tampoco se nos suscita el anhelo de analizar el mecanismo que empleó el artista. Sobre ambas cosas subyuga el profundo sentimiento que emana de esa obra, en la cual adivínase algo tristemente vaticinador.

La importancia que entre los artistas es corriente que concédase a la factura, diríase que aparentemente se niega Cottet a reconocerla. Estima el oficio tan sólo un medio, nunca el fin primordial que haya de perseguirse en la producción pictórica. Huye de



CARLOS COTTET

ENSENADA BRETONA

fascinar con él, para que sólo reste patente el fondo de dolor o de melancolía que se afana por hacer que prevalezca en sus telas.

* *

El espectáculo de la muchedumbre sumida en una misma inquietud, agrupada por un mismo sentimiento, atrajo al artista en más de una ocasión. Ya en una fiesta tradicional, ya en una romería a cumplir un voto, ya reunida a la vera de la iglesia destruida, ya de retorno a la aldea, le despertó el propósito de retener lo que de emocionante encerraba el cuadro que ofreciale el escenario del mundo, en aquellas tierras bretonas donde a sus moradores el mar determina la vida. Ahí está el cuadro *Las hogueras de la noche de San Juan en el país de la mar*, con los chiquillos viendo como

chisporrotea el fuego, con las comadres frente a él, encapuchadas, con severo continente, poseídas de tristeza; ahí está, además, la *Romería de mujeres de Plougastel-Daoulas al Perdón de Santa Ana de Palud*, escena bañada de luz, la cual da más viveza a los atavíos pintorescos, a las cofias blancas que acentúan la morenez de los rostros curtidos; a los corpiños, a las faldas, a los pañuelos cruzados sobre el busto; a las cintas verdes, azules, bermejas, anudadas a la cintura. Esta escena al sol, con la multitud en el fondo, una dulce melancolía la inunda. Y las romeras de primer término, reponiendo sus fuerzas, parecen efectuarlo aún bajo la impresión del recogimiento interior con que de sus labios fluyeron las oraciones unos momentos antes. Pero donde el enjambre devoto presta ma-



CARLOS COTTET

COSTA BRETONA

por valor expresivo a lo evocado, es en el cuadro *Lamentaciones de las mujeres en torno de la iglesia incendiada*. Semeja ésta cual un buque quilla arriba y sin su costillaje, y en su rededor desfilan unas sombras negras y adoloridas al hallarse con el santuario sin la techumbre que lo coronaba, y mostrando los restos calcinados que crepitaron cuando las llamas los devoró. En otra ocasión ya dije que este cuadro es de esos que luego de mirarlos no recuerda uno como fué pintado, por ser únicamente la inefable emoción que en él se halla lo que cautiva.

* *

Otra tanda de las telas de Cottet, está consagrada a la representación del dolor individual, aparte del que participa el pueblo por la magnitud de la catástrofe. Ahí está el

impresionante cuadro *Mujer de Ouessant teniendo en el regazo el cadáver de su hijo*, pintura de expresión concentrada en la línea que arruga la frente entre ceja y ceja, y en los ojos que parecen mal reprimir unas lágrimas; ahí tenéis, además, *El velatorio*, de acento trágicamente ingénuo. Asimismo, en *Mala noticia en el país de la mar* y en *Duelo en Ouessant*, ¡qué austeramente el dolor se muestra! En su manifestación sensible, tan íntima y tan digna, existe algo que hace de aquellas mujeres, que saben llorar por dentro, ejemplos de resignación cristiana.

El pintor traduce esos sentimientos que no requieren de aparatosas actitudes, ni de gestos desvirtuadores del carácter de los rostros, con una técnica exenta de habilidades; como si fuese en él previo deseo compagi-



CARLOS COTTET

LAS HOGUERAS DE LA NOCHE DE SAN JUAN EN BRETAÑA

narla con la misma gravedad de los humildos personajes que tuvo por modelos. De ahí que al retener las pupilas del espectador, lo haga por la intensidad emotiva que se desprende de sus producciones, antes que por el halago de la factura. Realista por temperamento, sobre la verdad de la forma, pone aquel caudal de emoción por él sentida frente a la vida de aquella gente del país donde halló abundantes motivos dramáticos para la mayor parte de la obra que lleva realizada. Y cuando en la tierra no encuentra todo el caudal expresivo de que ambiciona dotar una de sus pinturas, entonces eleva los ojos al firmamento, y en el espectáculo de la bóveda celesté inquiere para dar con un elemento que, sumándose al resto, lo eleve al grado de elocuencia patética a que aspira. De tal suerte, el pintor, sin dejar de acu-

dir a la realidad, nos dice lo que en esta hay de suscitadora: lo que a él le sugiere el medio que le rodea, buscando, en cada caso, el valor expresivo allí donde entiende que se le ofrece más determinadamente. Es, por esto, — porque la forma no aparece en sus lienzos sólo como tal, sino con el sentimiento con que lo vislumbró el autor — que Cottet interesa sobremanera. El público, comprendiendo los artistas, no pasará indiferente cerca de esas producciones en que la verdad y el sentimiento se aunan para el logro de una emoción, cosa tan difícil de obtenerse por quien no posea sensibilidad delicada, por quien no tenga, en suma, alma de artista. Y con ella se nace. Ciertamente que son contados los que pueden blasonar de tenerla. Emocionarse, y acertar luego a emocionar a los otros, es cosa que no depende de la voluntad.



DOLOR,
POR
C. COTTET



* *

Merece fijarse en el caso de Cottet en la pintura francesa contemporánea. Revela, por lo menos, una convicción. Cuando el problema de la atmósfera traía obsesionado a muchos de sus paisanos, ninguna atención le prestaba él en sus cuadros. Se alejaba de la corriente, para pintar con arreglo a su manera de sentir. En vez de afiliarse entre los impresionistas en boga, para que no se le tuviera por un rezagado, creyó mejor entregarse únicamente a la manifestación de su personalidad. Merced a esto, llamó la atención sobre sí. Y cuando el divisionismo tenía por la última palabra del credo artístico, pintaba a pinceladas francas, según su leal saber y entender; y cuando las delicadezas cromáticas considerábanse triunfo indiscutible, en las tonalidades opacas buscó la armonía de su colorido.

Pero por sobre de esas cuestiones meramente del oficio, llevaba él algo superior; el penetrante dramatismo expresivo; el acorde de su emoción con lo que revestía la escena que evocaba. No era mera cuestión de meca-

nismo lo que hacía que sus obras atrajeran la mirada de inteligentes y profanos; era ese poder oculto que tienen las producciones sentidas, ante las cuales se diría que desaparece lo atañadero a su gestación.

Apartado de las candentes cuestiones de técnica, que apasionan siempre, siguió realizando su obra, allá, en Ouessant. No era la interpretación material de aquel ambiente lluvioso, de aquellas mujeres con sus capas monjiles, de aquellas muchachas tocadas con la cofia negra, de aquel mar de roncros bramidos, lo que le preocupó. Fué la vida trágica de los seres en perpetua zozobra. Sus dolores íntimos hallaron eco en su corazón de artista; adivinando en ellos lo que pesan en quienes, viviendo del Océano, le temen como a un amo adusto que, si a cambio de esfuerzos da la soldada, a veces su adustez se trueca en alborotado desmán, en cólera implacable. Y entonces se es juguete en sus manos, cuando no se es víctima.

Ante el lienzo blanco, no atendió el autor a acometer un problema pictórico; sino a suscitar una impresión auscultando en la



CARLOS COTTET

UNA TARDE EN DOUARRENEZ

DÍA DE LUTO
EN EL PAÍS
DE LA MAR,
POR
CARLOS COTTET





CARLOS COTTET

LAMENTACIONES DE LAS MUJERES EN TORNO DE LA IGLESIA INCENDIADA

vida que rodéabale. Las criaturas humanas aparecíanse a sus ojos con la existencia determinada por el medio. Y el acorde entre éste y ellas llevóle a expresarlo en esas telas donde encontramos, por lo general, conmovedoras anécdotas.

El concepto que guióle a poner de relieve el valor de lo patético, hizo que llegase a una conjunción feliz entre los seres humanos y el escenario donde sufren, lloran o meditan resignados. Semejan inseparables de aquel ambiente que presta no sé qué de sombrío al conjunto.

La tristeza contemporánea, de que tanto se habló en los comienzos de este siglo, tiene en el arte de Cottet una manifestación bien definida. Reflexionando acerca de su labor, surge esa impresión, como nota que la caracteriza, claro está que desde el punto de mira expresivo. Pero es que, además, contribuye a subrayarla el colorido, que pónese a tono

del asunto con indiscutible acierto. Esto requiere encomiarse porque constituye una prueba de como es dable reforzar la sensación que preténdese comunicar, haciendo que coadyuven a ello todos los factores integrantes de una obra artística. El partido que de ello saca el pintor que en Ouessant encontró tantos motivos de sana inspiración, bien a la vista salta cuando se contemplan sus lienzos.

* *

En 1905 el artista visitó España. De su estancia en algunas poblaciones españolas, son varios lienzos en los que se refleja la impresión que le causó el vario carácter que a su paso íbase ofreciendo. Pero en el fondo de esas pinturas hallamos siempre aquella melancolía de que saturóse durante sus permanencias en tierras bretonas.

Los encendidos espectáculos de luz no fueron lo que le atrajo. Semejaba que, si-



CARLOS COTTET

DE RETORNO

quiera por contraste, era lo que había de subyugarle como pintor, intentando reproducirlo, buscando en su paleta el mayor poder cromático. Los efectos a pleno sol, en Castilla o Andalucía, nada le dijeron. Sintiendo las entonaciones opacas y graves, los esplendores de las regiones donde la claridad deslumbra, no despertáronle emoción alguna; pero, en cambio, hubo de interesarse en Avila, Segovia y Salamanca, por los espectáculos del anochecer, cuando declina el día y los últimos rayos del sol poniente son vencidos por el misterio que avanza envolviendo en vaguedades las formas. En la poesía de esa hora intermedia, fué cuando los graves y pesados macizos de las construcciones que hablan de la España del pasado le impresionaron. Esa visión de las ciudades castellanas, donde aún el espíritu de otros siglos está latente, hace inconfundibles los cuadros

del pintor francés correspondientes a ese viaje suyo por el solar hispánico.

Se diría que son evocaciones de pueblos en reposo, dormidos luego de una tragedia, o envueltos en silencio para no ver turbada la solemnidad que encierran. En algunos semeja que haya de oirse el ruido de las pisadas. El pintor no pasó indiferente por aquellos sitios: algo le sobrecogió el ánimo, algo de tal fuerza espiritual que le reveló lo que tantos no advirtieron jamás, apesar de frecuentar aquellos parajes.

El talento del autor se manifestó entonces, al no pretender sacar de su paleta sonoridades a que no estaba avezada; siguiendo en la yuxtaposición de tintas austeras, que acordasen con la impresión que a él le produjeron los escenarios de Castilla la Vieja. Su visión particular, sostenida en esas obras, de gamas opacas, las dota de positivo encan-



CARLOS COTTET

CÓRDOBA

to. Una vez en España, las viejas ciudades, de plazas con soportales, de rojos tejados, mostraronle su carácter y fugitivo encanto precisamente cuando respondían a coloraciones que él sentía.

En la totalidad de su producción pictórica, esas telas constituirán para algunos sólo una nota de curiosidad con que conocer como interpretó nuestro ambiente. Sin embargo, por el resultado conseguido, por el acento que tienen, no puede regateárseles el valor que poseen. Para nosotros, los españoles, son un documento de interés; porque siempre lo reviste conocer como otros ven nuestras cosas. Como de ellas desentrañan, a su manera, el sentido espiritual que ocultan.

Sorprendidos quedamos, con frecuencia, de como un pintor extranjero vé nuestro paisaje o reproduce los trazos físicos de los indígenas. Parece que por la novedad del espectáculo o por no estar familiarizado con los rasgos étnicos, haya de advertir lo más señaladamente característico. Contados lo al-

canzan. A menudo se adivina que es alguien de fuera del país el autor de la obra. En los lienzos de Cottet damos, por el contrario, con quien se adentró en el alma de las ciudades castellanas.

Tal es lo que nos sugiere la abundantísima labor del artista a quien se consagra este trabajo. La ruta que siguió desde un principio llevóle a ir sosteniendo su personalidad a través de su varia producción. Esto merece señalarse, porque revela un temperamento que no se dejó influir por modas transitorias, antes fué celoso defensor de su individualidad, por la convicción de que al juzgarle en lo futuro serán mejor apreciadas sus pinturas cuando menos se asemejen a las de sus coetáneos, cuando más se presenten diferenciadas de ellas, por responder a una visión y un sentimiento propios. Lo que no es tan fácil de encontrar.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



CARLOS COTTET

SALAMANCA

ECOS ARTISTICOS

DESCUBRIMIENTO ARQUEOLÓGICO. — En el término de Moncada (Valencia) se ha descubierto, en un viñedo, un pavimento de mosaico romano, en excelente estado de conservación, que representa las nueve musas. Se han tomado las medidas convenientes para que no sea destrozado.

Ese hallazgo aumentará, en la expresada región, el número de antigüedades de la época de dominación romana, enriqueciendo así el caudal de que ya está en posesión.

UN MUSEO EN SALÓNICA. — Durante la guerra en este país restauró el arquitecto M. Ernest Hébrard la Rotonda de San Jorge, precioso monumento del siglo III, que sucesivamente fué una especie de panteón, una iglesia bizantina, una mezquita, volvió luego a ser una iglesia y en breve será un museo de antigüedades de la Macedonia. La decoran mosaicos anteriores a la expresada fecha.

REPARACIÓN DE UNAS PORCELANAS. — Ha ya algún tiempo se vendió en Londres, en una almoneda, un lote de porcelanas y objetos de arte

que habían pertenecido a la ex-reina Amelia de Portugal, y con ellos algunos de Cholsea. La sorpresa del público fué grande cuando uno de los tasadores ingleses identificó esos jarrones de porcelana como los famosos de Dudley, tan conocidos de los coleccionistas.

Con ello se ha sentido la satisfacción de recuperar lo que estimábase perdido, lo que fácilmente hubiera podido pasar sin rehabilitarse, a no ser el mentado tasador.

La colección de porcelanas de lord Dudley fué vendida en cien mil francos en 1886, pero se exceptuaron de la venta los famosos jarrones, que son siete, y que se vendieron aparte por cincuenta mil. Desde entonces habíase perdido el rastro de ellos. Tasados en la aludida almoneda en cinco mil, llegó a darse por ellos diez y seis mil cuatrocientos francos.

ARTE DEL EXTREMO ORIENTE. — En el museo de Estrasburgo han sido abiertas al público las salas donde han sido instaladas las colecciones de arte antiguo de la China y del Japón donadas por Mme. Langweil. Esas colecciones están integradas

por muy importantes obras, entre ellas por algunas pinturas chinas, especialmente retratos de la dinastía Ming (siglo xv), de gran valor psicológico y efecto decorativo. También constan de una serie de más de ciento veinte estampas japonesas de primer orden, en la cual está representado cada uno de los grandes maestros con algunas de sus mejores obras.

—
OBRAS HOLANDESES. — Cuatro pinturas, procedentes de la familia del burgomaestre Six, el amigo de Rembrandt, han sido puestas a la venta en Amsterdam, habiendo alcanzado la suma total de un millón doscientos mil francos. Dos cuadritos de Rembrandt vendiéronse por doscientos veinticinco mil y cuatrocientos cuarenta mil francos, respectivamente; un Juan Steen, en trescientos veinticinco mil, y un Isaac Ostade en doscientos mil.

—
ACUARELAS DE WHISTLER. — Con la serie de grabados legada al Instituto de Baltimore por el coleccionista don Jorge Lucas, han sido hallados, a más de dos dibujos de Rosa Bonheur y un album con cuarenta apuntes — figuras y paisajes —

del bávaro Gottleb Boimer, cuarenta acuarelas originales de Whistler.

—
ESCULTURAS POLICROMADAS. — Distinguidas personas amantes del arte han tenido la iniciativa de organizar un concurso de escultura policromada, iniciativa que obedece, tanto al deseo de resucitar los antiguos procedimientos de talla policromada, que en España alcanzó altura envidiable, como a facilitar a los artistas un público palenque a que puedan acudir, por escasos que sean sus recursos, donde puedan darse a conocer, y ocupar, como consecuencia, dentro de ese sector del Arte, el puesto en que deben figurar por sus merecimientos.

Podrán tomar parte en el concurso todos los escultores y tallistas españoles que acrediten su suficiencia, ya presentando certificaciones de Centros o personas competentes, bien por referencia a obras ejecutadas por ellos.

Toda persona que quiera que por los artistas cuya suficiencia haya sido reconocida por el Jurado de admisión, se ejecute el busto o figura que quisieran encomendarles, habrá de depositar en las oficinas de la Sociedad de Amigos del Arte la cantidad de setecientos cincuenta pesetas.



CARLOS COTTET

PROCESIÓN



SAN MIGUEL DE ESCALADA

PRETIL UTILIZADO COMO DINTEL EN EL PÓRTICO

IGLESIAS MOZÁRABES

ARTE ESPAÑOL DE LOS SIGLOS IX A XI

LA España cristiana del siglo x se nos ofrece pobre y modesta. Ofuscábala el imperio cordobés, tan espléndido y rico en su apogeo, imponiéndola cuanto era transmisible en instituciones, administración, mercaderías, etc. Recibió tal vez hasta su habla como lengua culta entre ciertas clases sociales, produciendo el gran caudal de voces árabes que la documentación de entonces arroja, y explicándose así la mísera latinidad de los poquisimos escritos conservados. Toledo, con sus escrituras y sus monedas, patentizó luego cómo la lengua árabe pudo conservar categoría oficial entre cristianos hasta el siglo xiv, cuando ya casi nadie la entendía, y válida entre gentes que al parecer ni siquiera eran

mozárabes. Además, si Andalucía solamente ha conservado de este siglo x un escrito latino, las actas martiriales de Argéntea, la heroica hija de Omar el rey, en cambio sabemos que escribieron en árabe cristianos insignes, ya tratados científicos, ya versiones de obras clásicas y de los libros santos, puestos así al alcance de los fieles, olvidados ya del latín. Sólo en Cataluña los estímulos transpirenaicos dieron de sí un cierto esplendor literario propio, aunque en parte sobre base igual, puesto que allí se tradujeron libros del árabe.

El arte cristiano del siglo x parece asimismo una hijuela del cordobés completándose la semejanza en punto a la imaginería



SAN MIGUEL DE ESCALADA
PRETIL DEL PRESBITERIO



SAN MIGUEL DE ESCALADA
PRETIL DEL PRESBITERIO

religiosa, que lo musulmán no hubiera podido inspirarle, ya que igualmente fué ajeno a ella de antiguo el culto cristiano español. Pero, en general, revélase lo mozárabe del norte con un sello de inventiva que le presta siempre fisonomía propia respecto de los tipos califales. Las iglesias de entonces en territorio cristiano son, pues, un perfecto reflejo del ambiente social determinado por el influjo absorbente de la España árabe, merced al contacto con los meridionales, antaño sometidos a ella dándose lugar a un período histórico propiamente mozárabe. Y no sorprenda este rendimiento de lo cristiano a lo moro, puesto que, por una parte la Europa del siglo x no estaba en condiciones de transmitir sino barbarie guerrera, y por otra, los Estados cristianos peninsulares, sin excepción, acabaron por acatar la soberanía del Califa, ya obedeciéndole, como hacían los condes de Cataluña y Portugal, ya bajo pacto de clientela, con poca fide-

dad guardado, siendo verosímil que ciertas campañas guerreras contra los cristianos, tra-



VALDEDIÓS. CELOSÍAS DE LAS VENTANAS DEL PÓRTICO

ma tendencia: su arte, con rasgos pujantes de orientalismo, ya no es andaluz ni mozár-

tados siempre como rebeldes, tuviesen carácter jurídico de incitaciones a la observancia del vasallaje. Así se explica también la promiscuidad de tropas cristianas y moras en el ejército cordobés, y su intervención mutua para resolver conflictos de soberanía.

En el siglo xi los valores se trocaron: España perdió su predominio mundial, una vez aniquilado el Califato; la presión que éste ejerciera en todos los órdenes sobre los principados cristianos relajóse, y un empobrecimiento general fué su consecuencia. En contrario y a la par los Estados europeos reaccionaban favorablemente: Italia avivó su arte a base de bizantinismo, propagándolo hacia occidente y norte, y fué una Era nueva de prosperidad y adelantos. A España llegó rápidamente por Cataluña, relajándose desde entonces para esta región el vínculo nacional; el resto de país cristiano, unificado bajo el señorío de los hijos de Sancho el Mayor, siguió la mis-



SAN MILLÁN DE SUSO
MODILLONES DEL ALERO

rabe, pero se ingerta en cepa castiza y es nuestro, como resultó antes nuestro el arte cordobés, aun tomada de Oriente asimismo su esencia. El mal vino a la postre cuando se rindió nuestra personalidad en aras de instituciones exóticas, uniformándonos a gusto de los cluniacenses franceses y de los legados pontificios, desconcertados aquí ante una sociedad sobre bases que les eran extrañas. Entonces fermentaron otra vez por acá las heces bárbaras que tan extrañamente habíamos raído a fines del siglo IX; pero, en compensación, el espíritu de conquista llevónos de nuevo y con más fuerza sobre los centros de vida musulmanes, empeñándose la gran lucha entre influjos transpirenaicos y sugerencias andaluzas, que dió a la España medieval su complejidad, sus antítesis desconcertantes, su transigencia de ideas, escándalo del mundo por igual entre cristianos y entre musulmanes, su poesía enjundiosa, su razonar a la europea y sentir a lo oriental: es decir, cuanto nos caracterizara mientras no volvió a romperse el equilibrio, echándonos contra Europa.

Según estos datos, el arte mozárabe puede circunscribirse a partir del movimiento reorganizador del siglo IX, fomentado por el avance cultural de Abderrahman II, que fortificó el alma española dotándola de ideas puras, convertidas para

la vida práctica en ansia de gloria y de conquististas, a base de un ideal justiciero puesto por encima de las leyes, y termina con la ruína del Califato, que fomentó un despotismo regional contrario a los intereses morales de todos, imponiéndose al fin una reacción, pero venida de afuera: por Francia en favor de los cristianos, y por Berbería con carácter de invasión entre musulmanes. En aquel período, entre 850 y 1030, se nacionalizó España, en cuanto era posible, y según ello es de valor enorme su estudio.

Otro punto es la realidad del arte mozárabe; es decir, su existencia dentro del período susodicho, su desarrollo entre mozárabes, y caracterizarse con suficiente individualismo para ser definido. Los argumentos directos y positivos que sobre ello tenemos van consignados en las páginas de mi libro *Iglesias Mozárabes*; lo que falta es su contraprueba,

o sea la serie de datos circundantes, que nos llevarían a reconocer, por diferencia, que el contenido artístico mozárabe no puede ser, en cuanto se nos alcanza, otra cosa ni de otro tiempo.

Atribuirlo a período anterior, es decir, al godo, solamente era lícito, sobre documentos, respecto de una iglesia, la de Hornija, fundación de Chindasvinto; las otras hipótesis formuladas en igual sentido, respecto de Bamba, San Pedro de Rocas y la Cogolla, care-



CATEDRAL DE BRAGA

COPA DE S. GIRALDO



SAN BAUDEL DE BERLANGA.
INTERIOR, DESDE LA CABECERA



SAN BAUDEL DE BERLANGA
ÁNGULO DE N. E.

cían de tal base, y, por consiguiente, *a priori*, sólo habría razón en un caso para envejecer nuestras atribuciones. Por el contrario, hay edificios y restos de ellos que se excluyen de este trabajo por juzgárselos godos; si con razón, será cosa de verlo cuando de lo godo tratemos; baste ahora decir que sobre esta idea y contra el criterio por fin adoptado intentamos un día resolver el problema, cuando menos en parte, sin llegar a fórmulas de clasificación aceptables. Especialmente el esfuerzo ha sido grande respecto de San Pedro de la Nave, edificio que, por su anticlasicismo, cuadra mejor dentro del período de la Reconquista; mas aun resuelto así, tendríamos que dejarlo aparte, como supervivencia extraña y sin conexiones con lo mozárabe reconocido.

Más de temer es que, sobre todo fuera de España, se defina como erróneo todo nuestro aparato de cronología, repitiendo lo que a la ligera sentaron Marignan y Enlart, a saber, que en España no hay arte cristiano anterior al románico francés, o que si algo hay carece de valor y notoriedad, salvo accidentes.....

Aunque no dejen de doler las injusticias, estamos acostumbrados a que lo español se vilipendie, sobre la norma de nuestra moderna inferioridad; el patriotismo francés actúa de buena fe juzgándonos; pero aun es creíble que a la larga se nos estudie y haga justicia, siquiera respecto de siglos lejanos.

Aparte prejuicios, este punto de vista es legítimo y ha de tenerse muy en cuenta, sobre la experiencia de que ni documentos ni inscripciones bastan en absoluto para fijar la edad de un edificio. La evidencia en este punto casi no existe, y sólo un criterio muy amplio e ilustrado hará fe sobre el valor que los datos documentales merezcan. En el caso actual, la abundancia de ellos, su coordinación mutua y conformidad, por analogías y diferencias,

con los demás datos cronológicos admitidos, parecen dar seguridades de acierto. Podrá dudarse en años más o menos, dentro del período; un margen de error posible va descontado, y aun, apurando mucho, quizá raras fechas de las abajo consignadas se garanticen absolutamente; pero, tras pasadas ciertas lin-



CATEDRAL DE ASTORGA

REDOMA DE CRISTAL



SAN BAUDEL DE BERLANGA. TRIBUNA



CATEDRAL DE ASTORGA

CAJA DE ALFONSO EL MAGNO

des artísticas y llegando cerca del siglo XII, ya no cabe admitir de buena fe la posibilidad de que nuestras iglesias se produjesen, ni todas ni aun siquiera una, teniendo para contrastarlo gran número de otras románicas y moriscas imposibles de asociar con ellas.

Cierta severidad en la selección ha hecho que dejemos fuera, como obras godas o asturianas, porción de miembros decorativos y aun edificios relacionados con el ciclo mozárabe; y que asimismo juzguemos aparte, por moriscas, iglesias de Toledo, Salamanca, Segovia y Andalucía, aun en caso de abonar su mozarabismo algún dudoso epígrafe. Las obras románicas con influjos árabes caracterizan más fácilmente, y si se da cabida a una — Villarmún — es por vía de ilustración muy significativa sobre el caso. He aquí ahora registrados los datos documentales sobre cronología, tocantes a iglesias de tipo mozárabe:

S. Juan de la Peña: edificación hacia 850; ampliación y dedicación hacia 928.

S. Salvador de Valdediós — Boides, concordancia explícitamente declarada por Lucas de Tuy: fundación de Alfonso III; consagrada en 893.

S. Miguel de Villardeveyo — Velio: bajo Alfonso III (866-910).

S. Salvador de Távra: fundación de fines del siglo IX.

Sta. Cruz de Montes; en 905.

S. Pedro de Lourosa: fecha de 912.

S. Miguel de Escalada: por monjes cordobeses; consagración en 913; restauración en 1126.

S. Cebrián de Mazote: por monjes de igual procedencia; fundación antes de 916.

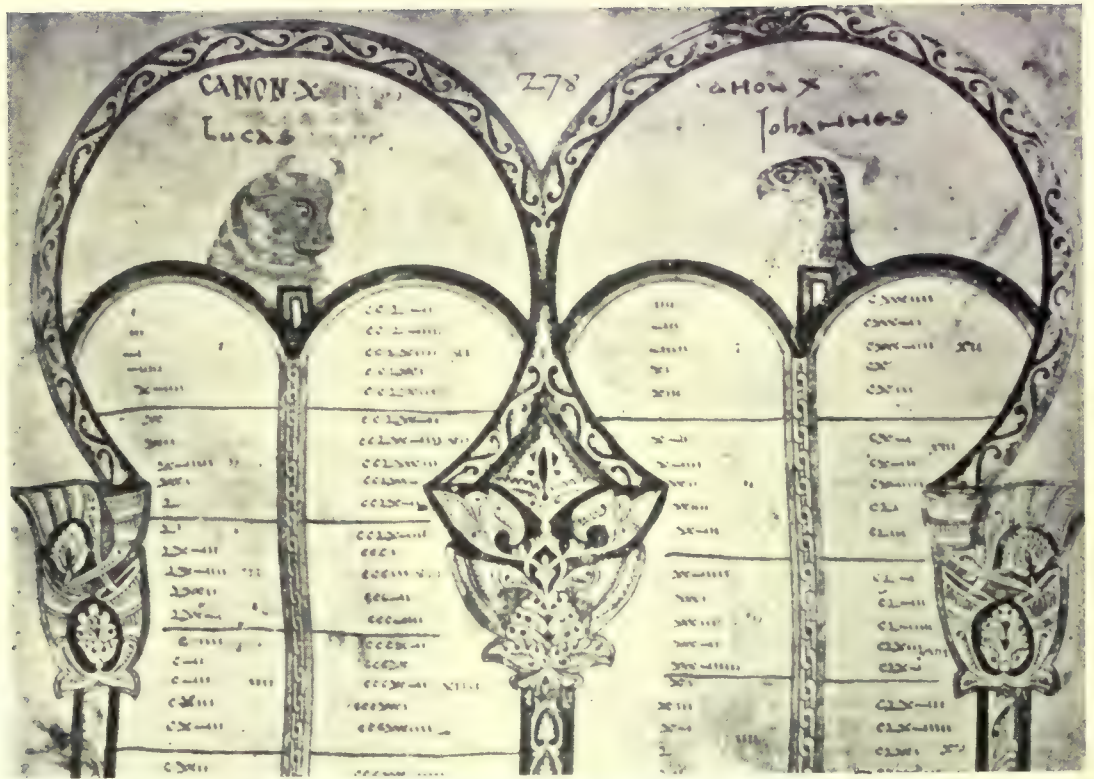
S. Pedro de Montes: consagración en 919.

S. Salvador de Priesca: consagración en 921.

S. Martín de Castañeda: fundada por monjes cordobeses; consagración en 921.

Sta. María de Bamba: citada desde 928.

S. Adriano de Boñar; consagración en 929.



BIBLIA HISPALENSE

DECORACIÓN DE ARCOS, RECUADRANDO EL CANON DE EUSEBIO

S. Miguel de Olérdula: fundación hacia 930; renovación y dedicación 991.

Sahagún — San Facundo: fundación por monjes mozárabes; consagración en 935.

Sta. María de Lebeña: fundación hacia 930.

Santiago de Peñalba: construcción de 931 a 937; consagración en 1105.

S. Miguel de Celanova y Sta. María de Vilanova: hacia 940

S. Salvador de León: entre 931 y 951.

S. Martín de Salas: renovación en 951.

S. Salvador de Boñar: construída en 980.

S. Millán de la Cogolla: dedicación en 984; restauración hacia 1030.

Estos datos de cronología, ceñidos a tan corto período y a un área geográfica relativamente pequeña, parece que habrían de responder a iglesias uniformes o cuando menos dotadas de organización fija, como impuesto por un medio social consciente de sus necesidades y de sus gustos. Sin embargo, la rea-

lidad es totalmente otra; no hay uniformidad, no hay repeticiones, no hay tipos; cada iglesia de las subsistentes busca por camino diverso la satisfacción del ideal cristiano, y este desconcierto no lleva consigo marca de evolución progresiva, de selecciones y de perfeccionamiento, como si cada artífice pugnase por acertar en cada obra, y como siguiendo su capricho, contra la ley de ideal colectivo a que la arquitectura para ser fecunda obedece.

La comprobación de esta ley nos llevaría lejos; baste recordar cómo la depuración clásica creó los órdenes griegos, cómo de la disciplina monacal es hijo el estilo románico, y cómo de catedral en catedral llegó a fijarse el gótico. Entre nosotros, la pobre organización asturiana tiene su tipo de iglesias, pobre también; la Cataluña del siglo XI revela, desde este mismo aspecto, un esfuerzo consciente hacia grandes empresas, y nuestro arte moruno, en evolución mantenida, es reflejo de las bases inquebrantables sobre que cada

sociedad musulmana actúa. Frente a ello la arquitectura goda, en cuanto podemos conocerla, marchó sin rumbo fijo, y es natural, puesto que desconcertada se nos ofrece también la sociedad a que servía; luego, respecto del período mozárabe que estudiamos, puede imaginarse fácilmente cuán dislocados hubieron de entrar los factores meridionales en el solar de galaicos, astures y cántabros, entre quienes aun hoy día suelen fallar, como no asimiladas bien, las características latinas. Entonces la cultura andaluza hubo de implantarse allí, como bajo romanos la suya, en colonias, monacales o aristocráticas, varias entre sí, conforme a su procedencia, y que, lejos de obtener la conquista espiritual del país, fueron reabsorbidas por la rusticidad ambiente, aunque dejando rodeadas sus creaciones de justa admiración por peregrinas y singulares.

Ahora bien, si causas sociales malograron la selección de tipos sobre que desarrollar un estilo propio; si quizá los artífices no supieron cristalizar en un edificio el modelo que para iglesias hubiera satisfecho a la sociedad española premilenaria; si faltaron arrestos para erigir el monumento digno de fijar en arte los ideales de todo un pueblo, la base técnica sobre que ello pudo haberse realizado, esa sí existe

y se revela en la serie de edificios aquí estudiados. Así, pues, hoy, que tan locos andamos sin ideal y sin rumbo, pudiéramos completar aún la obra que entonces se planteó, mirando hacia nuestros fondos con espíritu de laboriosa jactancia.

Los caracteres de este arte nacional cristiano arraigan en lo visigodo y guardan paralelismo, según va dicho, con la evolución musulmana, de que evidentemente se aprehendieron formas típicas en una fase postrema, como también y antes se las incorporó asturianas; de modo que una tendencia de unificación parece

parece animarle, con progresivo y hábil enriquecimiento.

Así resulta que su arco típico, el de herradura, pasó de las oscilaciones godas a fijarse con mayor amplitud de rosca. descentramiento del trasdós, aliz y dove-laje subradial, acusando su intradós algo de concavidades laterales; las jambas y columnas son monolíticas o poco menos; hay arcos doblados, arredrándose el inferior para aligerar su masa; también los hay gemelos, y suelen ser abocina-

dos los de ventanas. El cañón de bóveda se desarrolló parejo con los arcos; además campean las bóvedas de gallones, a base de la baída y de la de aristas capitalizada, sin trompas ni pechinas siempre, pero arrancan-



BIBLIA DE S. ISIDRO

ADORACIÓN DEL CORDERO

do sobre arcos murales, que concentran sus empujes en los ángulos sabiamente, y también las hay esquivadas con nervios, de inspiración cordobesa. Para contrarrestos, ya se anulan al exterior los alzados curvilíneos, ya se emplean estribos a conciencia de su función, ya se desliga del muro la bóveda para que el actúe a favor de la segunda solamente, ya por último la combinación de ellas constituye un sistema de fuerzas en orden de equilibrio. Cier- to que son recursos aplicados en escala muy corta, pero también susceptibles de grandes desarrollos, si en grande se acometiese el problema de los abovedamientos.

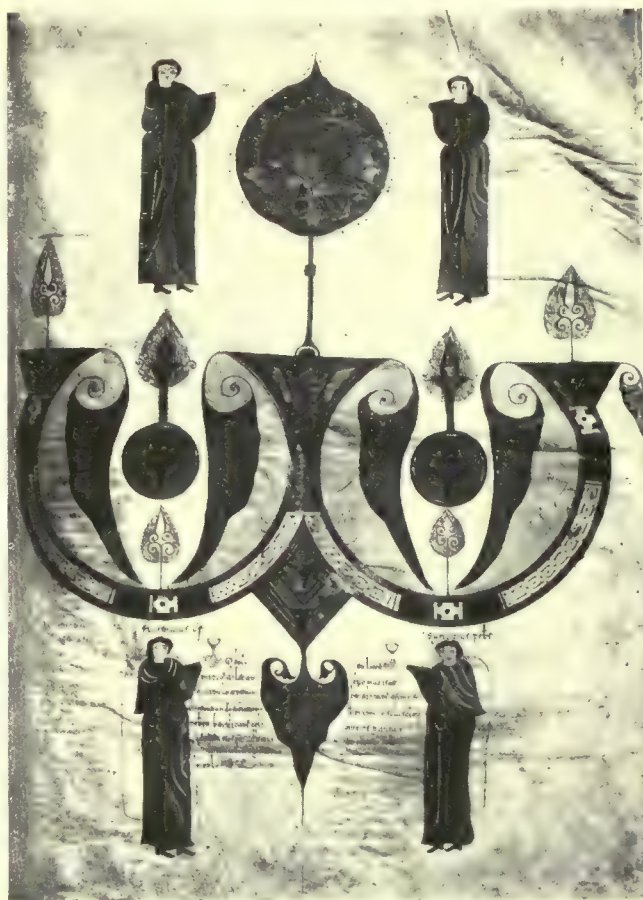
En lo accesorio es novedad plausible la sustitución de cornisas por aleros de gran vuelo sobre modillones, que además alcanzan considerable valor decorativo por razón de su tra-

za; en moldurajes llegó a prevalecer la nace- la, simple o en grupos, formándose así el cimacio de las columnas. Sus capiteles mantuvieron el tipo corintio, aligeradas las volutas, con talla de hojas francamente bizantina y adherido el collarino, que remeda una sogá, tipo superior en belleza y arte a cuantos el Occidente medieval produjo hasta la revolución gótica. Lo demás de ornamentación, cuando la hay, mantúvose fiel a cier-

tos prototipos godos, con fauna estilizada bien pobre y faltando absolutamente representa- ciones humanas: la ley eclesiástica, prohibi- tiva en este punto, no registra infracciones.

La composición de edificios huye de la sencillez basilical y de los ámbitos diáfanos, buscando algo de misterio, estructuras com- plicadas, perspectivas breves en que la ele- vación predomi-

na y que susci- tan a cada paso novedades im- previstas: y aun quizá el arte li- túrgico por ex- celencia, los can- tos polífonos a varios coros, evocarían allí ex- trañas resonan- cias, vagando de nave a nave y de bóveda en bó- veda sus modu- laciones. Las luces oscilan- tes de coronas y candelabros, los velos de seda y oro, los meta- les refulgentes, las vestiduras es- pléndidas, todo provocaría emo- ciones vivísimas en estas iglesi- tas, ahora mu- das y plebeya-



CÓDIGES CASTELLANOS

COLOFÓN DE LA BIBLIA DE S. ISIDRO

mente alhajadas. Y si todavía cupiesen du- das acerca de la individualidad del arte mo- zárabe, bastaría recorrer las series de códices, epígrafes, marfiles, bronces, etc., conservados.

Realmente no sabemos qué parte lleva- rían nuestros mozárabes en el desarrollo de los estilos andaluces bajo el dominio musul- mán; sin embargo, lo verosímil es que, fieles o renegados, a españoles se debiera casi todo el impulso artístico, por lo menos hasta los

días de Abderrahman III, cuando artistas orientales coadyuvaron con nuevos elementos sobre los tradicionales de acá. Pero como los edificios mozárabes conservados, en su mayoría son anteriores al apogeo del Califato, no se adaptan generalmente a esta fase última, sino a un período de evolución previo, mal conocido en Andalucía. Quizá por

ello lo mozárabe aparente más originalidad de la que le corresponda; pero desde luego una base goda, impregnada de bizantinismo, señorea sobre todo. Ciertas formas, por ejemplo los gallones, acreditanse de andaluces, puesto que, a más de haberlos en Córdoba, predominan de antes en la gran mezquita de Cairuán, tan andaluza: añádanse cosas venidas a lo mozárabe de hacia norte por influjo asturiano o carolingio; todavía rasgos hay que más bien son típicos de aquel siglo X en general,

que de escuela determinada; pero aun aquilatando cuanto va dicho, queda para lo mozárabe un cierto cariz peculiarmente suyo.

De este ciclo artístico no poseemos en realidad sino segmentos, y ellos muy cercenados ya por la guadaña de los siglos; mas cabe presumir si su mayor auge se obtendría en los linderos septentrionales, donde el recuerdo de la patria andaluza estimularía a los desterrados mozárabes para crear obras bellas y lucidas, puesto que allá en el sur las restric-

ciones musulmanas, la pobreza o el estado de guerra coartarían para el culto cristiano lograrlas. Además, si nos atenemos a la única serie artística de mozarabismo andaluz conocida, las inscripciones, ellas enseñan que su esplendor coincidió con el Califato, ya que la primera y bien ruda es de tiempo del omeya Mohámed (852 a 886), de suerte que ni

aun allá es dable traspasar los linderos arriba señalados para este período. Si en Andalucía y Toledo, como es probable, las iglesias eran basílicas, resulta natural que al mismo tipo obedezcan las primeras fundaciones mozárabes en León, a saber: Lourosa. Escalada y Mazote; pero al contacto de otros tipos septentrionales cruciformes y abovedados, o por la concurrencia de algún artífice oriental acaso, la estructura de las iglesias complicóse, y progresivamente fueron sur-

giendo las de Melque, Bamba, Lebeña, Peñalba, Celanova, etc., mientras daba testimonio de esta evolución en tierra leonesa el tipo de modillones que, a base de lo cordobés, desarrollan en sentido especial estos mismos edificios. Ni se olvide que aun el área musulmana experimentó igual reacción, como prueban las mezquitas toledanas de tipo bizantino, refluyendo sobre lo morisco en iglesias como San Martín de Segovia y Santa María de Lebrija. Separadamente for-



CÓDIGES CASTELLANOS

VISIÓN APOCALÍPTICA

móse otra derivación mozárabe del arte del Califato hacia la parte oriental, de que poseemos dos ejemplares en San Millán y San Baudel, testimonios de la riqueza de soluciones posibles dentro de aquel arte, y que, por responder a una fase andaluza más avanzada, tienen ciertas conexiones con lo morisco posterior.

Este otro gran ciclo de nuestro arte nacional arranca de la conquista de Toledo, cuando el dominio cristiano se ejerce por primera vez en un medio musulmán culto, amparado bajo leyes privativas que dan lugar socialmente al mudejarismo: cae fuera de nuestro tema, pero es su complemento inmediato.

Queda explicar algo el proceso de este libro: Trabajos de catalogación artística emprendidos en tierras leonesas por quien esto escribe, le pusieron en contacto con algunos edificios de la serie mozárabe, cautivándole desde luego. A poco, un escrito de carácter técnico sobre el arco de herradura le llevó

a extender la investigación, aunque por medios indirectos

Entre tanto habían ido preparándose materiales gráficos, o sea, delineaciones, perspectivas y dibujos, y redactándose monografías de iglesias, de modo que en otoño de aquel año pudo decidirse ya esta publicación.

La lentitud con que ella avanzaba dió margen después a intensificar el contenido de las introducciones a cada capítulo y formar los dos últimos, supliéndose con los muy escasos e improvisados recursos del autor algo de lo que en un principio y con esfuerzo colectivo de competentes pudo realizar el Centro, a saber: un estudio integral de nuestra sociedad en el período prerrománico

Generalmente este libro escusa toda polémica, y se dan por justificadas incorrecciones

ajenas, en obras de tan gran comprensión como las aludidas y respecto de edificios singularmente complicados; mas si todavía el observador quedase perplejo ante informes contradictorios, solamente podríamos advertirle que nuestro trabajo se basó en las informaciones previas; que cuando no bastaba una inspección del monumento, se repitieron hasta tres en algunos casos. de suerte que los errores de bulto parecen salvados; y si no se habla de edificios que otros

ponen como de tipo mozárabe, se han tenido razones para ello, después de estudiar la cuestión íntegramente. Declarado esto, si se nos coge en faltas graves, queda ya reconocida la imposibilidad de defensa, y solamente nos acogeremos al perdón.

M. GÓMEZ MORENO



CÓDIGES CASTELLANOS

VISIÓN APOCALÍPTICA



JUAN Y DIEGO SÁNCHEZ

UNA DE LAS CAÍDAS DE NUESTRO SEÑOR EN EL CAMINO DEL CALVARIO

PINTORES SEVILLANOS PRIMITIVOS

HEMOS venido desde hace años prestando el mayor interés por ilustrar la historia de la Pintura sevillana, de la cual no se conocían más datos hasta nuestros días, que los facilitados por Palomino y por Cean, especialmente.

En 1899 publicamos un artículo en el periódico *La Andalucía* dando cuenta del descubrimiento, en la iglesia de San Julián, de esta ciudad — Sevilla — de la mutilada tabla que llevó la firma de Juan Sánchez de Castro (siglo xv-xvi): en nuestro *Diccionario de artífices* publicamos centenares de nombres de pintores sevillanos desconocidos y de no pocas obras por ellos ejecutadas: en 1900 la *Revista de Archivos* insertó la noticia del hallazgo de la firma de Cristóbal de Morales (siglo xvi) en una tabla de nuestro Museo,

atribuida a su coetáneo Pedro Fernández de Guadalupe: en el de 1909 el de otra tabla interesantísima, que hasta entonces había pasado inadvertida entre la inapreciable colección de cuadros de esta catedral, igualmente firmada por un Juan Sánchez, que no creemos fuese el mismo autor de la mencionada de San Julián: en 1910 y en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones de Madrid*, publicamos otro artículo acerca del magistral retrato del sacerdote Bernardino Suárez de Ribera, con la copia del monograma con que lo firmó su autor; lienzo tan admirable que algunos críticos lo consideran de Velázquez y que si no lo es, acaso el inmortal maestro no hubiese tenido reparo en prohijarlo; en 1911 insertó *El Correo de Andalucía*, de Sevilla, el artículo intitulado «Un cuadro de Murillo

y otro de Roelas», desconocidos, refiriéndonos a los que procedentes de la Hermandad de la Vera Cruz se ven hoy en el Palacio Arzobispal; y acerca del primero mencionado en el mismo año escribimos otro artículo, dado a luz por *La Vanguardia* de Barcelona; y, finalmente, en la revista sevillana *La Exposición* dimos cuenta de dos lienzos de pintores desconocidos, Miguel de Esquibel, siglo xvi), y Luis Carlos Gijon, siglo xvii.

Muy grato nos es aumentar hoy estos datos con los relativos a una notabilísima tabla de los albores de la xviª centuria, procedente de Belalcázar, provincia de Córdoba, que posee el afortunado coleccionista londinense Mr. Leonel Harris, que ofrece la particularidad de estar firmada por Juan y Diego Sánchez, pintores sevillanos que florecieron en aquellos días.

Es esta obra de singular importancia, pues, además de pertenecer al grupo o seno de *primitivos*, que tanto interés despiertan actualmente, su técnica es de indiscutible mérito y además la rareza de las dos firmas, son todas circunstancias de tal valía, que por ellas la consideramos como una de las páginas más estimables de la gloriosa escuela sevillana. ¿Cómo no lamentar, pues, en esta ocasión, como lo hemos hecho en tantas otras, la funestísima apatía, hija de la supina ignorancia que en materias artísticas demuestran las personas que rigen los destinos públicos, al mirar indiferentes cuanto se relaciona con nuestros monumentos históricos, arqueológicos y artísticos?

Hace años vimos pasar a manos de un príncipe ruso el famoso grupo escultórico de barro cocido, formado por el insigne imaginero Pedro Millán, representando una *Piedad*; poco después pasó a poder de extraños la bellísima imagen de San Miguel o San Jorge, obra también del mismo eximio escultor, que formó parte de la colección Goyena; así como al Museo de Budapest la inapreciable tabla firmada por nuestro paisano Pedro Sánchez, con el asunto del *Enterramiento de Cristo*, obras todas de fines del siglo xv o de los principios del xvi, y así podríamos hacer

larga enumeración de los espolios verificados en nuestro tesoro artístico durante los últimos cuarenta años; esto no obstante, que en ocasiones fueron advertidas las autoridades, de que se iban a efectuar las enagenaciones, a fin de que impidiesen el despojo, que entonces pudo evitarse sin grandes sacrificios pecuniarios para las arcas municipales o provinciales; requerimientos y consejos que fueron desoídos, perdiendo Sevilla para siempre tan inapreciables objetos.

Perdone el lector estos desahogos, hijos del amor patrio, y tratemos del cuadro de Belalcázar.

Mide 1 m. de alto por 1 m. 030 de ancho y el asunto elegido por los artistas fué *Una de las Caídas de Nuestro Señor en el camino del Calvario*: al representarlo cuidaron aquéllos más que de la verdad, de conmover el espíritu de los que contemplasen la triste escena; así que lo que falta de realismo, lo suple la piadosa interpretación, la candorosa y convencional ingenuidad de sus autores, cuyo principal objeto no fué otro que el de herir el sentimiento y despertar el fervor y devoción de sus contemporáneos; así vemos la figura principal de frente al espectador, en actitud inverosímil, desplomándose de espaldas. única manera de que el Santo Rostro apareciese también por completo de frente, caído sobre el hombro derecho con expresión de mortal desfallecimiento, y sosteniendo la cruz sobre el izquierdo, cuyas grandes proporciones, hacen suponer el peso agobiador que aquélla ejerce sobre el Redentor, contribuyendo a facilitar su caída, la cual trata de evitar el Discípulo amado, que con una rodilla en tierra y con la mano derecha sostiene al Señor por debajo del brazo, mientras que con la izquierda levantada empuja hacia arriba el extremo superior de la cruz, conteniéndola para que no cayese; en tanto que un sayón tira con todas sus fuerzas y ambas manos de una sogá que rodea el cuello de Jesús, a fin de levantarlo, y apoya su pie izquierdo desnudo en el extremo del Santo Madero para ayudarse en su inicuo martirio. Otro sayón, cuyo rostro revela la saña

y crueldad de su espíritu, acércase al Divino Salvador, levanta su brazo derecho y descarga el puño cerrado en su sien izquierda. Contemplan la escena siete soldados, entre ellos uno bien anciano, de los cuales no se ven por entero más que los cuerpos de dos; uno de ellos completamente de espaldas, que abraza un gran pavés, casi del tamaño de su cuerpo, como lo es también el de un compañero con quien parece que habla y le escucha en actitud meditabunda. De los restantes no se ven más que las cabezas. Los referidos paveses están ricamente adornados con lóbulos, trazos flamígeros, un mascarón e inscripciones que son puramente decorativas, pues no obstante ser sus caracteres romanos, con algunos monacales, y por tanto de fácil lectura, no acertamos con su significado, hecho que vemos repetido frecuentemente en pinturas coetáneas de ésta, que ofrecen letreros ininteligibles; especialmente en los bordes u orillas de las capas y de las túnicas del Señor, de la Virgen y de los santos. En uno de los

escudos leemos: SAMADORES: V: BLOS, en otro QVMOA OLA OMEC: STV; palabras cuya significación, repetimos, no se nos alcanza, creyéndolas puramente ornamentales. La indumentaria de estos soldados corresponde a la de los españoles de los siglos xv y xvi, pues se compone de celadas muy enriquecidas de adornos que se prolongan por la nuca en forma aguda, para defensa de parte tan esencial del cuerpo, muy usada entonces, y los hay que llevan capacetes semiesféricos. Visten sayos de cuero terminando en mallas con mangas perdidas, que les llegan hasta la mitad de los muslos, dos de ellos, pues los otros quedan ocultos por los enormes escudos: el que está de espaldas deja ver su torso defendido por una coracina profusamente adornada con tachuelas, pero sin láunas; musleras y grebones de acero envuelven sus piernas y calzan zapatos de piel, por cuyas escotaduras se ven finas y aceradas mallas.

El soldado más anciano de que hemos hecho particular mención, apóyase en una



JUAN Y DIEGO SÁNCHEZ. UNA DE LAS CAÍDAS DE NUESTRO SEÑOR EN EL CAMINO DEL CALVARIO (FRAGMENTO)

pértiga que remata en una esfera, rodeada en su centro por una serie de chatones; otro empuña una gran hacha, viéndose solamente dos astas, cuyos hierros no cupieron en el cuadro; y por último, el que está de espaldas lleva un puñal pendiente de la correa que rodea su cintura. El sayón que tira de la cuerda, tiene por tocado en su cabeza un paño enrollado a modo de grueso cordón con un nudo sobre la sien derecha: encima de la camisa blanca lleva un sayo sin mangas, abierta su falda por el lado izquierdo, dejando ver casi toda la pierna y pie desnudos de excelente dibujo y delicadamente modelados. Con su cinturón de cuero, que adornan chatones dorados, sujeta contra su cuerpo un martillo y los tres grandes clavos de la cruz. El otro sayón que descarga su puño cerrado sobre la cabeza de Cristo, viste las mismas prendas y de su cinto penden unas cuerdas. El traje del santo Evangelista consiste en una túnica lisa sobre la cual vese el manto que se ha desprendido de sus hombros y que figura ser de riquísimo brocado de oro con hojarascas góticas. Resalta la blonda cabellera sobre gran nimbo dorado en que se lee: IHOAMES (sic) APOST. El de Jesús tiene sólo sencillos adornos.

A poca distancia del Evangelista hay una mata compuesta de solos tres tallos de cardos silvestres con sus alcachofas, tan ingenuamente dispuestas como finamente pintadas; más allá un grupo con cinco árboles todos de igual forma y tamaño: a lo lejos un recinto murado con edificios muy pequeños de sencillísima traza, y en último término se ve un castillo por cuya puerta de arco trilobado aparecen un guerrero a caballo seguido de otros; a la izquierda un grupo de pequeñísimas figuras compuesto por la Virgen y las Marías, que resaltan sobre un fondo de edificios, y otro a la derecha, muy numeroso, en que se representa a un sayón que tirando de una cuerda que rodea sus cuellos conduce al Calvario a los ladrones condenados al mismo suplicio que Jesús, seguidos de soldados con capacetes y escudos rectangulares, que adornan bandas diagonales; y entre ellos hay una

figurita que tañe una chirimía. Todavía en más último término, vemos un pequeñísimo grupo de hombres y mujeres, al parecer, que por sus dimensiones no nos atrevemos a determinar, los cuales se hallan a la puerta de un recinto murado y torreado. El pequeño espacio de fondo que resta en la parte superior del cuadro, imita un campo árido con montículos y celage. Las faltas de perspectiva son infantiles, pues pormenores de últimos términos son mayores y están más detallados que otros que figuran hallarse en segundo. La minuciosidad y delicadeza, el singular esmero con que sus autores ejecutaron los más nimios accesorios, revelan que pusieron de su parte cuanto les fué posible por agradar a la persona o comunidad que les encargara la obra, sin apremios de tiempo ni ligerezas, sino concienzuda y pacientemente. No creemos ocioso insistir acerca del estudio que hicieron de las expresiones. Bellísima es, por cierto, la cabeza de Nuestro Señor: sus entornados ojos apenas dejan ver las pupilas, y por los finos labios, suavemente entreabiertos, parece que se escapa un suspiro de profunda angustia, al sentir en su rostro el golpe que le descarga con bárbaro encono el sayón. La resignación sobrenatural del justo, el sacrificio de la vida del Dios Hombre, sentido por artistas creyentes, piadosos e ingenuos, fueron interpretados por éstos con gran acierto en la figura principal del cuadro. ¡Qué contraste el que ofrece la cabeza del Señor con las de los sayones que lo atormentan! En éstos todo es saña, encono, violencia; en el de Jesús, mansedumbre, dulzura y bondad. Cuanto en aquéllos es repulsivo y odioso, es en Aquél atrayente, y estos efectos, contrarios y tales opuestas impresiones, sin duda, se propusieron despertar los artistas, en quienes contemplaran su obra; y a fe que lograron su intento. La cabeza de San Juan, no se distingue por su expresión. Dada su postura y actitud y el empuje que trata de hacer con su brazo izquierdo para sostener la cruz, debía verse aquélla por su parte posterior, pero, tal rasgo de realismo no se compadecía ciertamente con el senti-

miento de sus autores que: ¿cómo habían de conformarse con ocultar el rostro de figura tan principal como la del Evangelista? Así fué que la colocación de perfil, tan levemente acentuada, que no da lugar a que se aprecien por entero las facciones, y éstas por tanto, no pueden revelar los sentimientos que experimentarara el santo.

Los pintores Juan y Diego Sánchez siguieron, sin duda alguna, las influencias de la Escuela flamenca: enamorados de sus peregrinas bellezas procuraron emularlas, demostrándolo así el convencional plegado anguloso de los paños blancos de la túnica de Jesús y los del rico manto de San Juan: así como los minuciosos detalles de edificios y figuritas del fondo, que recuerdan la manera y gusto de los hermanos Van-Eyck, especialmente de Juan, modelo seguido por los pintores e imagineros sevillanos de fines del siglo xv, que alcanzaron los albores del xvi. Har-

monizaron, pues, lo real con lo convencional y si en los rostros y desnudos y en el modelado de las carnes se inspiraron, seguramente, en el natural, en la disposición de los paños y en los accesorios, como fondos de edificios y paisajes los ejecutaban caprichosamente, a su entender, así como los efectos de perspectivas lineal y áurea que desconocían completamente.

Por último en la parte inferior del cuadro, y casi en el centro, parece leerse en caracteres góticos o franceses, tan usados enton-

ces y en la siguiente forma abreviadas, estas

palabras $\begin{matrix} \text{J} & \text{u} & \text{e} \\ \text{y} & \text{d} & \text{i} & \text{e} & \text{g} & \text{o} & \text{s} & \text{s} & \text{p} & \text{i} & \text{n} & \text{t} & \text{o} & \text{r} & \text{e} & \text{s} \end{matrix}$ JUAN?

SANCHEZ Y DIEGO SANCHEZ PINTORES? Como observarán los entendidos el nombre de Juan va interrogado, así como la conjunción y, porque la forma de la J no es ciertamente la

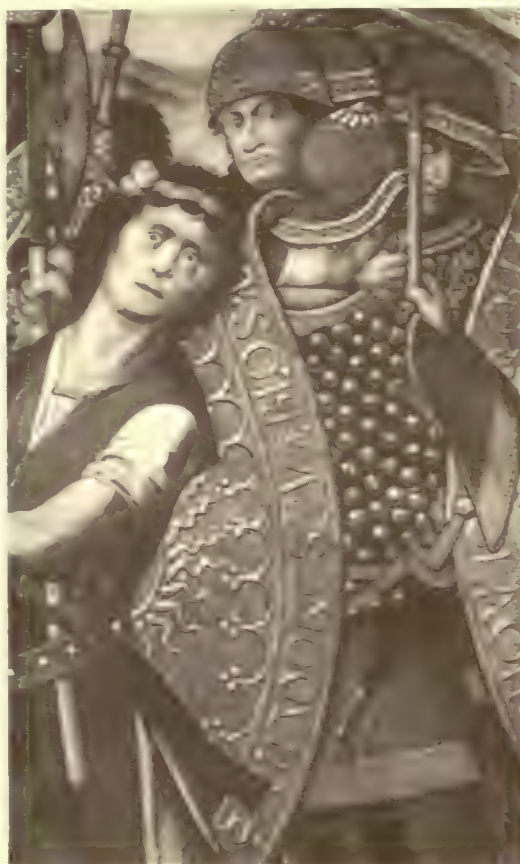
usual de entonces, antes bien parece una n, y con respecto a la y tampoco es la corriente empleada en la escritura de la época. No obstante lo dicho, y estimando tales variantes como caprichosas, nos parece que deben leerse las firmas de la manera que lo hemos hecho.

Ahora bien: ¿de dónde y quiénes fueron los pintores Juan y Diego Sánchez? En nuestra opinión trátase de dos maestros hispalenses; pero, no nos atrevemos a fijar su parentesco, que nos parece seguro, de padre e hijo o de hermanos, acaso nacidos del impropriamente llamado por Ceán,

Patriarca de la Es-

cuela sevillana, el notable artista Juan Sánchez de Castro.

En los tomos II y III de nuestro *Diccionario de artífices sevillanos*, hemos consignado numerosas noticias referentes a pintores del siglo xv, algunos de los cuales alcanzaron los primeros años del xvi, nombrados Diego y Juan Sánchez, apellido vulgarísimo entonces, por cuya circunstancia se dificulta en extremo la identificación de la persona o personas que los llevaron, como ocurre en el caso presente.



J. Y D. SANCHEZ. UNA DE LAS CAÍDAS DE NUESTRO SEÑOR EN EL CAMINO DEL CALVARIO (FRAGMENTO)

En el *Padrón de contias* que mandó hacer la ciudad en 1425 consta un Diego Sánchez que era Maestro mayor de los pintores del Alcázar en 1438. Dados los caracteres artísticos de la tabla de Belalcazar, no creemos que coincidan éstos con los que emplearan los maestros sevillanos del tiempo de D. Juan II, por tanto hay que descartar a dicho artista como autor probable de aquélla.

Otro del mismo nombre florecía en 1480 y le vemos citado en el Memorial que dirigió a la ciudad el gremio de pintores, quejándose de los perjuicios que sufría, el cual acaso sea el mismo que aparece en otro Memorial, también dirigido al Concejo, solicitando el fiel cumplimiento de sus Ordenanzas. ¿Será éste el mismo que falleció en 1495? En los de 1497-99 encontramos a Diego Sánchez de Parias, Diego Sánchez de Valencia y Diego Sánchez de Jerez. ¿Cuál de éstos es el cooperador en la interesante tabla de que tratamos? Dejemos la respuesta por ahora en suspenso, y tratemos de su compañero, cuyo nombre vemos en el primer lugar de las firmas, advirtiendo que en este segundo caso sube de punto la dificultad de la identificación, por tratarse de un nombre aún más vulgar que el de Diego.

De los llamados Juan Sánchez sabemos de uno que florecía por los años de 1413 a 1430. Otro que en 1456 se le llamaba *el mozo*; un tercero que moraba en la collación de la Magdalena en 1481, quizá el mismo que aparece como vecino en 1486 en la de Santa Catalina, que estimamos no es el famoso Juan Sánchez de Castro, pues éste debe ser el que vemos nombrado Sánchez de *sant román*, porque consta que moraba en la collación de este nombre. Por último, sabemos de un Juan Sánchez que falleció en la Isla Española en 1510. ¿Cuál de éstos es el coautor del cuadro de que tratamos?

De Juan Sánchez de Castro poseemos el notable fragmento de la tabla procedente de la iglesia de San Julián, con la Virgen del Rosario, San Pedro y San Jerónimo; y de otro su homónimo, llamado solamente Juan Sánchez, es la otra tabla con Cristo en la

cruz, la Virgen, San Juan, las Marías, Santiago el Mayor y el retrato del donante, ambas custodiadas en nuestra catedral y ambas, en nuestro concepto, de distinta mano, pues la segunda la estimamos inferior a la primera. ¿Con cual de ellas tiene más puntos de contacto la de Belalcazar? Seguramente con la de la Virgen del Rosario, pues en ambas resaltan como caracteres distintivos la entonación general, brillantez de colorido, delicadeza de las carnes, modelado suave y bien entendido, dibujo y disposición de los paños angulosos y bellamente convencionales, y hasta la técnica con que están hechos los adornos en relieve, y dorados que se ven en las capas de San Pedro y San Jerónimo (que acompañan a la Virgen del Rosario) con los de las celadas, escudos y coracinas de los soldados de la tabla del Sr. Harris. Como de otra parte tenemos sospechas de que Diego Sánchez de Parias fué hijo de Juan Sánchez de Castro; nos explicamos la cooperación de éste en la obra de su padre.

Lejos de nosotros la presunción de haber fallado el caso en forma inapelable; pues firmemente creemos que nos hallamos muy distantes de conocer la historia de la primitiva pintura sevillana, pero de todos modos la tabla de Belalcazar es otra página más de nuestra gloriosa Escuela, que damos a conocer con mucho gusto, no sólo por su gran interés, sino porque con ella se aumenta el caudal histórico, que poco a poco se ha ido reuniendo en el corto espacio de unos veinte o treinta años al presente.

Si contando, por supuesto, con la aquiescencia de su afortunado poseedor propusiéramos su adquisición a nuestras corporaciones, ¿qué resolverían éstas? No hay que intentarlas siquiera: la respuesta se supone (1).....

† J. GESTOSO Y PÉREZ

(1) El ilustre profesor Valerián von Loga, publicó una exacta reproducción de esta tabla en el núm. 1 del «Archiv für Kunstgeschichte», E. A. Seeman, Leipzig 1913, cuaderno 1.º, y el Dr. August L. Mayer en su «Historia de la Pintura Española», también la menciona: creemos, por tanto, que no está de más el presente artículo de vulgarización.



GÓMEZ MIR

IGLESIA DEL SALVADOR

SALÓN DE OTOÑO

MADRID. 1920

AL hablar de cualquier certámen general de arte celebrado ahora en España, no podemos por menos de consignar, una vez más, el cambio extraordinario aportado, en nuestra vida artística, por los años de guerra. Hasta estos años, no es exagerado afirmar que nos hallábamos por completo apartados del giro mundial del arte. No es que careciésemos de elementos, no; por el contrario, desde hace aproximadamente unos quince años la producción de nuestros artistas formaba un conjunto indudablemente más fuerte y más original, más *nacionalmente personal*, que el de cualquier otro país. Hace quince años había ya acabado la gloriosa época del impresionismo francés, y ninguno de sus rezaga-

dos podía ya equipararse a la fuerza de nuestro Zuloaga. Pero, ese conjunto de que hablamos, formábase, no dentro de la vida artística española, sino en contra de ella, en lucha abierta con su cauce general y sus resultados igualmente económicos que «de opinión». Y, dábase el hecho, por cierto nada halagador, de que todos, absolutamente todos nuestros artistas que hoy sabemos que valen, tuvieron que ir a hacer contrastar primero su valor por jueces extranjeros. Y no viene a cuento objetar que esto ha sucedido por igual en los demás países: en todos, es verdad, el arte innovador tuvo que luchar con rutinas elevadas a tradiciones; pero ello fué un momento. Cada artista tuvo, antes de su



JOSÉ RAMÓN ZARAGOZA ALDEANA DE FERRACINA

triunfo, años de combate, y hasta casi convenía que así fuera para no dejar dentro del templo más que a los devotos de fé inquebrantable. Más aquí, el combate no tenía motivo para acabar nunca: ¿qué hubiera sido del nombre de Zuloaga, de permanecer él en España?

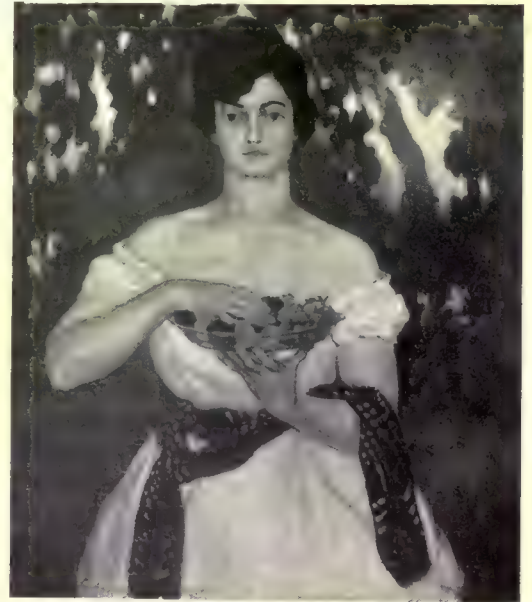
Algunos han querido atribuir este especial aislamiento de nuestros modernos artistas (aislamiento no es el término propio, pero no encontramos otro que defina más completamente nuestro pensamiento) en el hecho de que su formación realizóse fuera de España, principalmente en París. Este hecho es cierto, en efecto; mas la explicación a que da lugar no se nos antoja plausible, pues, ¿cómo creer que nuestros pintores hubieran, aún después de sus años de estudio, continuado un destierro en pugna con todas sus aspiraciones y sus arraigos naturales, a no ser que este destierro hubiera significado para ellos la única ruta abierta ante su necesario desarrollo? Pensemos en Zuloaga, no considerado en el grado justo en un principio, y admitido tan sólo ahora, por imposición de la gloriosa aureola adquirida en tie-

rras extrañas; y, sobre todo, pensemos en Darío de Regoyos, que, después de vivir y pintar largos años en España, creando algunas de las más bellas y definitivas obras del impresionismo, murió. ¡y hace poco! celebrado en Francia, en Bélgica y en Alemania, y casi desconocido entre los suyos. Y no olvidemos — porque ello es esencialísimo y debe tenerse siempre muy presente — que los pintores españoles son en el día, por muy exóticas, muy *internacionalizadas* que parezcan sus apariencias, los más intrínsecamente nacionales: es decir: los más necesitados del ambiente que los crea y moldea.

* *

Con la guerra, todo cambió. Los artistas españoles establecidos en el extranjero hubieron forzosamente de refugiarse en su patria, único hogar espiritual capaz de ampararlos en la total tormenta: junto con ellos vinieron también muchas firmas exóticas en busca de idénticos fines, firmas que, si bien no eran de prestigios ya definidos, no dejaban por eso de constituir un núcleo bastante valioso de aires de fuera.

A esos aires, España no podía por menos de abrir sus ventanas de par en par. El arte



A. SÁNCHEZ ARANJO

EN LA FRONDA

acostumbrado a vibrar libremente bajo otras latitudes más comprensivas que la nuestra para todas las audacias, no había de someterse de la noche a la mañana a nuestras asustadizas rutinas; todos estos artistas — lo mismo españoles que extranjeros, — estos artistas, aluvión de la guerra, fomentaron, quizás inconscientemente, una atmósfera que, poco a poco, iba a transformar por completo la visión de nuestro público, aún del más superficial, acostumbrándola a considerar como manifestaciones naturales, obras que poco antes, hubiera rechazado con mofa o con indignación. Ahora, si no asiente, por lo menos sabe



M. BENEDITO

VALENCIANA (ESTUDIO)



GÓMEZ MIR

PAISAJE

que debe respetar. Fácil es comprender el entusiasmo despertado, entre los artistas y

yesca, y no se exhiben tampoco lo bastante, para que de ellas nos enteremos, las produc-

los amantes del arte, por el anuncio de la creación, en Madrid, del primer Salón de Otoño. Aún después de estos años de guerra, tan beneficiosos para su comprensión artística, Madrid, en cuanto a manifestaciones de arte general se refiere, parecía un desierto. Se sabía que el arte existía por ahí; pero se clamaba su extinción. así como, con respecto al arte de la primera mitad del siglo pasado se sabe que en España fué en extremo floreciente, y se lamenta sin embargo, nuestra decadencia artística de aquella época: la culpa incumbe a la falta de conocimiento, a la ausencia de visión. No se difunde lo bastante nuestra admirable pintura post-goyesca, y no se exhiben tampoco lo bastante,



EUGENIO HERMOSO

EN LA HUERTA

ciones de este nuevo arte. Barcelona y Bilbao únicamente dan la pauta con sus diversas exposiciones particulares y colectivas; pero, para afirmación del movimiento, el grupo, los grupos, si así prefíerese, deben presentarse en su plenitud. Para hacer contrapeso a esas bienales exposiciones nacionales, en que sólo exhibense convenientemente las obras más flojas e impotentes de nuestro arte, las que halagan bajamente, no sólo el gusto medio de la más mediocre opinión, sino también «las corrientes directoras» norma de recompensas y encargos oficiales, para hacer, decimos, contrapeso a esas rezagadas estéticas que, por la época de su máximo empuje y máximo florecimiento, pudieron muy bien llamarse «de la Regencia», necesitábamos en Madrid algo similar al Salón de Otoño parisino. No era sólo un anhelo de algunos artistas de determinadas y avanzadas tendencias; era necesidad de toda la vida artística española.

* *

Y hé aquí la decepción máxima, el desengaño irremediable: la falsificación de nues-

tro deseo, la usurpación de nuestra esperanza. Ya, el tomar un título tan especialmente consagrado, era singular atrevimiento; pero, al fin y al cabo, podía ello pasar por petulancia juvenil, por intrepidez certera de sus bríos y, en este caso, el hecho no dejaba de ofrecer un carácter digno de toda simpatía. Más ¿qué decir al ver que este título fué tomado por cubrir con su pabellón de libertad, no sólo las rutinas de siempre, sino esclavitud mayor que nunca, más vergonzosa puesto que no se ignora y quiere perdurar revistiéndose con las más contrarias apariencias? ¿Qué decir de este Salón de Otoño tan anhelado? Porque aquí, no son ya los anticuados, de las exposiciones nacionales; son los más impotentes, los menos Salón de Otoño que darse pueda en España. Y ¿qué decir, además, de esa reunión, bajo este título de lucha, de obras atemorizadas, no sólo de estos años, sino de muchos años atrás?

Porque, no contentos con exhibir cuanto nuestro arte presenta de más antagonico a lo que pueda esperarse de un certamen ostentando este título, que ya, de por sí, es una



UNA SERRANA, POR EUGENIO HERMOSO

bandera, sus organizadores han querido reunir también las obras tipos de esas normas, como complaciéndose en reforzar el imperio del arte llamado precisamente a desaparecer bajo la presión de las exposiciones libres. Así tenemos, en este primer Salón de Otoño madrileño (¡y Dios quiera que también sea el último!) fórmulas cuajadas hace ya veinte, treinta años. Y tenemos incluso este absurdo, que nada puede disculpar, ni explicar: el de una retrospectiva hecha, como vulgarmente se dice, al buen tun-tun, con obras disparatadas, reunidas al azar como por mano de chamarilero, y cuyo arbitrario conjunto anulaba naturalmente alguna que otra producción significativa.

¡Oh retrospectivas del verdadero Salón de Otoño que reunís piadosamente la obra esencial de algún artista esencial para ofrecer esa enseñanza de la producción toda de uno de sus maestros, a los artistas jóvenes necesitados de dirección y de base que sirve de punto de apoyo, y garantía a su independencia!

Sí; cuanto se manifieste en contra de la organización de este Salón de Otoño será poco. Y es menester decir mucho, primeramente porque en arte es en lo que menos pueden tolerarse las usurpaciones, y después para que la opinión, desorientada, no crea que, efectivamente, eso es cuanto puede ofrecer en la actualidad nuestro arte moderno.

Hemos creído preferible definir las líneas generales de la exposición a que nos referimos, que hacer una reseña de sus obras o una crítica detallada de algunas de éstas. Lo que el «Salón de Otoño» debía de haber significado — (a falta de lo que realmente significó) — así lo requería.

* *

Ya poco espacio nos queda, después de describir el aspecto general del certámen, y, sin embargo, hay en él algunas firmas que, no sólo excepcionalmente, sino también por su valor, que las haría destacarse en cualquier sitio, merecen ser estudiadas. Aunque

no lo hagamos con la detención necesaria, no queremos dejar de consignarlo.

Vázquez Díaz, uno de esos artistas de que antes hablábamos, vueltos a España, devueltos, mejor dicho, por las circunstancias de estos últimos años, y que ha tenido el buen gusto de renunciar a sus demasiado *zuloaguescas* visiones toreariles, afirmase hoy artista original y potente. Son, las tres obras que aquí expuso, muy modernas; pero, contraria-



GUTIÉRREZ SOLANA

LAS PEINADORAS

mente a lo que suele ocurrir en la pintura modernísima, hay en ellas inefable serenidad. Se echa de ver que fueron pensadas, recogidas dentro del alma del artista, a quién debieron acompañar largo tiempo antes de separarse de él; son graves, en la más amplia aceptación de la palabra, con la gravedad de



LA TERTULIA
DEL CAFÉ DE
POMBO,
POR G. SOLANA

los sentimientos muy profundos que no vacilan en su ruta. Y son puras y sencillas, con la pureza y la sencillez de la obra hecha por necesidad propia, sin miras a impulsos exteriores. *El Cartujo*, sin duda, es la más completa de las tres; pero la *Madre* tiene una emoción deliciosa, y el retrato de Unamuno una gran fuerza de caracterización.

Gustavo de Maeztu es el polo opuesto, salvo en sinceridad. Aquí el sentimiento en lugar de recogerse, avasalla. La fuerza en lugar de emocionar, domina. Todo lo de adentro sale al exterior y se difunde, y gira y se arrebat: sentimiento, ordenación, color, todo es triunfo dionisiaco. Y todo se equilibra, porque la estructura, fría y fuertemente pensada, lo sostiene todo. ¿Obra decorativa? Sí; pero no según la fórmula admitida, sino según la



VÁZQUEZ DÍAZ

EL CARTUJO



VÁZQUEZ DÍAZ

UNAMUNO (MUSEO DE BILBAO)

primitiva definición; para decorar. Dadle a Maeztu paredes; dadle grandes superficies por llenar con su apasionamiento, que estas superficies se animarán entonces con la misma vibración de la vida; una vida que tiene los pies sujetos a este mundo; pero la cabeza en un mundo ideal de ensueños, refulgentes y macizos.

Y he dejado expofeso a Solana para la última anunciada de estas tres personalidades

originales. Ya no estamos frente a un ensueño: que muchos se encuentran frente a una pesadilla. Nosotros, no; a no ser que sea pesadilla la realidad disecada. Las mesas de disección no huelen nunca bien; los cuadros de Solana tampoco; pero dicen más verdad que la vida. ¿Llegará Solana a ser nuestro pintor del día, como algunos imagineros torturados lo fueron de otro tiempo? No sería ello im-



ENSUEÑO, POR YNURRIA



GUSTAVO DE MAEZTU

EL ORDEN

posible, lo cierto es que Solana evoca de nosotros un fondo que no tenemos más remedio que reconocer verdadero. Síntesis cruel y despiadada; pero la emoción de Solana no pretende ser compasiva. La fuerza que así se impone, tiene que ser tremenda, y no hay quizás más que ciertas producciones de Picasso — los *Apaches* — que puedan rivalizar en absoluto, en totalidad con estas *Peinadoras*, estos *Clowns* o esta *Tertulia del Café de Pombo*.

Vázquez Díaz, Maeztu y Gutiérrez Solana son, indudablemente, las figuras más interesantes de la exposición. Esto no quiere decir que sean las únicas; pero las otras dignas de estudio, como, por ejemplo, Mir y Hermoso, no necesitaron este momento para revelarse con tanta energía y, además, no se presentan aquí en su aspecto significativo.

En escultura mencionaremos tan sólo los nombres de Ynurria y de Clará, que se han



J. MIR

EL PATIO ROSA

presentado con obras de escasa importancia, con relación, claro está, a sus autores. Y una señora, Eva Aggerholin de Vázquez Díaz, presenta una cabeza y una arqueta de estilo bizantino que no dicen cuanto sabemos que su autora puede realizar.

Y terminaremos mencionando, entre las obras de la sección retrospectiva, un retrato admirable de Eduardo Rosales, nueva prueba del genio de este maestro singular, uno de los más gloriosos de nuestra escuela, y del arte pictórico español del siglo XIX. Seguramente el tiempo le elevará a una consideración todavía mayor de la que goza, porque es uno de esos contados artistas que, al contrario de lo que a algunos otros les ocurre, a medida que pasan los años, más crece su prestigio. Y se explica fácilmente. Su labor posee entraña tan profundamente pictórica, su visión es tan personal, que sin duda



JOSÉ CLARÁ

TERNURA (BRONCE)

verá si en lo que llevamos manifestado presidió o no el acierto — MARGARITA NELKEN

alguna, por mucho que cambien los gustos y el concepto que se tenga de la pintura, no podrá menos de reconocerse que Rosales tuvo vigoroso temperamento de artista.

Pero, aún con ser todo momento apropiado para hablar de los grandes pintores del pasado, no es esta ocasión para extenderse respecto a la briosa personalidad del famoso autor del lienzo *El testamento de Isabel la Católica*.

De lo que se trata, únicamente, es de recoger lo que fué y representó, en Madrid, el Salón de Otoño. Sobre ello ahí queda nuestra opinión particular, que valga lo que valiere, tiene siquiera el valor de la sinceridad con que manifestada resta. Admítase como tal. Con echar una mirada a los grabados de las producciones a que aludimos, se

RETABLO DE "LA CREACIÓN"

GALLARDA muestra del arte cristiano son los retablos de Rubielos de Mora. El arte gótico, lleno de convencionalismos y gráficas expresiones, es de admirar en esa joya pictórica, de indiscutible mérito, y aun inédita.

Retablos notabilísimos se conservan, aun en Rubielos: obras magistrales de Jacomard, el notable maestro, fundador de la primitiva escuela valenciana del siglo xv, que tan notables retablos legó. Pero de todas esas pinturas se ocupó ya extensamente el profesor y crítico en Historia del arte, don Elías Tormo; y fuera vana pretensión en mí, volver sobre tema tan admirablemente tratado, en un libro contemporáneo, seguramente conocido por los lectores de *MUSEVM*. Por eso me limitaré a dar a conocer el retablo cuya denominación intitula estas líneas, ilustradas por las fotografías de don Enrique Cardona.

El retablo, existente en el convento de Agustinas, es de ignorado autor primitivo, constituido por tres cuerpos y rudimentaria



LA CREACIÓN

RETABLO



EVA SALIENDO DE UNA COSTILLA DE ADÁN
(UNA DE LAS COMPOSICIONES DEL RETABLO)

ornamentación en la talla del encuadrado. El cuerpo de enmedio muestra, en su tabla central y mayor, la Santísima Trinidad con el Padre Eterno sentado, sosteniendo el simulacro de la Crucifixión y apareciendo el Espíritu Santo en forma de paloma, entre las cabezas del Padre y el Hijo. En la tabla superior de la espina, vese la imprescindible escena del Calvario. Los cuerpos laterales, constan de tres tablas cada uno, desarrollando el tema de la Creación en sus escenas de: *Dios creando el firmamento; Creación de los animales; Creación de Adán y Eva; Prohibición de la fruta del bien y del mal y Escena de la tentación; Nuestros primeros padres arrojados del Paraíso*, etc.

En la pradela o rebanco, figuran siete tablitas, con otras tantas escenas de la *Pasión y muerte de Jesús; La última cena; el Ecce-Homo; La oración del huerto; La flagelación; La calle de Amargura*, etc.

Lo más curioso sin duda alguna (y para mí sin precedentes), de este retablo de Mora, es la tabla inferior del lado izquierdo, donde se representa el acto en que Dios saca de una costilla de Adán a Eva.

DR. CARLOS SARTHOU C.

ECOS ARTISTICOS

AUGUSTO HENAULT. — Este artista, autor de la pintura *Gitana*, que reproducimos, ha sido una de las víctimas de la pasada guerra. Ella vino a tronchar una vida que, a juzgar por las obras del magno joven, hubiera sido gloriosa para el arte. Fué Henault discípulo de la Escuela de la Casa Lonja, de Barcelona, donde no tardó en sobresalir, alcanzando diversos premios, entre ellos una Bolsa de Estudio y de Viaje, por oposición, a los diez y ocho años de edad. El joven pensionado sacó gran provecho de sus estudios en el Museo del Prado, y de retorno pudo mostrar una serie de lienzos, entre los cuales había algunos interesantes retratos, que pregonaban el adelanto conseguido por el autor durante los meses en que estuvo consultando, en el expresado museo, a los grandes maestros de la pintura.

Cuando más lleno de ilusiones vivía, cuando soñaba en las producciones con que había de alcanzar fama, sorprendióle el aviso de que había de incorporarse a filas. Y se marchó a Francia, en cumplimiento de su deber. Fué de los primeros en

morir por la patria. Para que salvárase su regimiento, en una retirada, una sección de él debía sacrificarse, a fin de que los demás lograran ocupar un lugar estratégico. El teniente Henault no vaciló un segundo y ofrecióse de los primeros, y pereció a poco con los que siguieron tan noble ejemplo, en favor de sus compañeros. En el parte de ese heroico rasgo, se dice: «Valiente oficial muerto por el enemigo el 8 de Septiembre de 1914 en Croix-Idoux.» Había obtenido la Cruz de guerra con palma. Honra póstuma fué la otorgación

de la Legión de Honor. Contaba Augusto Henault, al morir, veintisiete años.

Equilibrado, de claro juicio, entusiasta del arte que cultivaba, trabajador en alto grado, todo permitía esperar de él a un artista destinado a obtener triunfos definitivos en su carrera.

—
EN BÉLGICA. — Uno de los espectáculos más interesantes de los que se organizan, con motivo del viaje de los Reyes de España, será la apertura del Salón de Arte español, en el que serán expuestas todas las obras de los artistas belgas inspiradas en asuntos españoles.

Se cuenta ya con cuadros de Meunier, Claus, Hermans, Wytzman, Van Rysselderghé y otros artistas belgas, así valones como flamencos.

—
UN ROBO EN LA ARMERÍA REAL. — En la Secretaría de Su Majestad el Rey se ha facilitado la siguiente nota:

«Al poco tiempo de dar entrada en la Real Armería ayer, lunes — 4 de Abril de 1921, — se advirtió que estaba violentada una vitrina, en la cual, entre otros

objetos, se hallaban los que constitulan parte del tesoro visigodo, hallado en Guarrazar en 1860.

Los objetos que faltan en la vitrina descerrajada son los siguientes:

Corona del rey Suintila. Está formada por dos semicírculos de doble chapa de oro, unidos con bisagras, y el aro, que resulta tiene 22 centímetros de diámetro y 6 de altura. La chapa interior es lisa; en los bordes de la exterior hay dos centros de relieve, con perlas y záfiro pulimentados, y otro en el centro, más ancho, cubierto de roseto—



AUGUSTO HENAULT

GITANA

nes calados, enriquecido con engastes de igual pedrería.

Pendiente del borde inferior tuvo la corona, cuando la ofrecieron, una cruz y veintidós letras: las necesarias para formar esta dedicatoria:

Suinthilanus rex offeret.

Eran todas y cada una de dichas letras verdaderos joyeles, rellenos de vidrios de colores a manera de esmalte, alveolados con chatones, perlas y záfiro periformes, pendientes los záfiro de las perlas y las perlas de los chatones.

Hay en la corona cuatro cadenas, y está cada una formada con cuatro eslabones; imitan hojas de peral caladas, y van unidas a un hermoso florón hecho con dos azucenas de oro, contrapuestas y separadas por un trozo de cristal de roca facetado. De una de las cadenas pende una hermosa cruz, formada con los trozos de otras dos de idéntica hechura, que debieron pertenecer a dos distintas coronas.

Florón, de oro y piedras preciosas, de una corona votiva grande, en todo parecido al remate de la de Suintila. El trozo de cristal de roca facetado que separa las dos azucenas se hendió a consecuencia del incendio de 1884.

Trozo de corona votiva, de oro. Pende del florón anteriormente descrito, un enrejado formando cuadros que resultan de tres líneas horizontales y seis verticales, unidas entre sí por medio de chatones de piedras, perlas y pastas de colores, de que sólo quedan los engastes, y lleva el objeto unos záfiro en el centro de cada cuadro y varios en el borde inferior. Había varias piedras sueltas de diferentes tamaños, de las que faltan diez y seis, y un florón central de una cruz votiva, compuesta de un záfiro engastado en oro, con orla de aljófara.

El objeto más voluminoso es la corona de Suintila; pero como está construido de chapas de oro, calado, pudo el ladrón ocultarlo fácilmente, aplastándolo, y así lo demuestran algunos detalles encontrados, como son: una perla rota y algún fragmento de oro que había en el suelo.

El valor material de lo robado es pequeño en relación con el arqueológico.»

MONUMENTO A MONTAÑÉS. — Han empezado las obras en la plaza del Salvador, de Sevilla, para la erección de la estatua al gran imaginero sevillano Martínez Montañés, autor de las maravillosas efigies del Señor de Pasión, del Gran Poder, de Cristo del Amor, y de tantas otras, que son orgullo de los sevillanos y admiración del mundo.

Inició la idea don Enrique Garro, y la secundan el Ayuntamiento y la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Pasión, que encargaron la estatua al notable escultor sevillano señor Sánchez Cid, quien ya ha presentado el proyecto, que ha merecido la aprobación de la Academia de Bellas Artes y los elogios de todos.

S. M. el Rey don Alfonso ha contribuido a la suscripción abierta para sufragar los gastos, la cual alcanza ya una fuerte suma.

DISPOSICIÓN OFICIAL. — La *Gaceta* publica la siguiente Real Orden del ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes:

«Siendo frecuentes los casos que por los Museos provinciales, Corporaciones o demás Centros a quienes se conceden obras en depósito, procedentes de

los Museos nacionales del Prado y de Arte Moderno, no se hace efectiva la retirada de dichas obras, quedando, por tanto, en una situación especial que perjudica al ordenado funcionamiento



J. MESTRES

EL CALLEJÓN



DETALLE DE LA CAPA PLUVIAL INGLESA
DEL OBISPO BELLERA (1352 A 1377)

de dichos Museos nacionales, y con el fin de evitarlo en lo sucesivo,

Su Majestad el Rey (q. D. g.) ha tenido a bien disponer que, transcurrido el plazo máximo de un año para la retirada de las obras de referencia, caduca la concesión si dentro de este plazo no se hubieran retirado.»

—
DEL MUSEO DEL PRADO. — Ha sido publicada la Memoria correspondiente al año 1918, presentada por el Patronato del Museo del Prado.

Se ocupa el documento de las diversas obras realizadas, entre ellas la reapertura de la sala de Ribera, después de retirar de ella algunos lienzos de menos segura autenticidad y después de haber tapizado los muros de un color bayo, propio para hacer resaltar las pinturas, y de colocar un espejo que permita ver cómodamente el techo, pintado por Vicente López.

En la rotonda central se ha colocado un cuadro de caoba, donde se consignan en letras de oro el nombre de las personas que han hecho donativos al Museo. En el taller de restauraciones se han restaurado, con respeto absoluto del cuadro, sin aumentar ni repintar, obras de Sassoferrato, Teniers, Panini, Snayers, Orley, Gouvri, Patinir, Lanfranco, Murillo, Goya, una copia de Correggio y diferentes cuadros de escuelas española, flamenca y holandesa.

Las copias de cuadros efectuadas en el año fueron las siguientes:

De Murillo, 201; de Velázquez, 179; de Goya, 178; de Tiziano, 69; del Greco, 58; de Rubens, 33; de Van Dyk, 26; de Ribera, 24; de P. Veronés, 12; de Menéndez, 11; de R. Madrazo, 9; de Tintoretto, 7; de Teniers, 5; de Alonso Cano, 5; de Mengs, 4; de Castiglioni, 4; de Giordano, 3; de Giovanni Battista Tiepolo, 3; de Zurbarán, 3; de P. de Vos, 3; de Ranc, 3; de Watteau, 2; de Cas-

tillo, 2; de Guercino, 2; de Correggio, 2; de Mazo, 2; de Fra Angélico, 2; de L. de Vinci, 2; de A. de Sarto, 2.

Y una sola copia de Morales, Jacobo, Bassano, Rembrandt, Memling, Espinosa, Pereda, Spada, Padovanino, Nattier, Utevael, Esquerra, G. Dou, Van Kessel, Giovan Domenico Tiépolo, Guido Reni, B. Crespi, Durero, Furrini, Claudio Coello, Nocret, Holbein, Herri Mea de Blas, C. Procaccini, March, Moro, Jordaens y Navarrete.

El número total de visitantes durante el año fué de 134.911. De éstos, 10 911 mediante el pago de la entrada, y 124.000 gratis.

—
MONUMENTO A JULIO ANTONIO. — Varios admiradores de este malogrado escultor han regalado un busto del mismo, con su pedestal, ejecutado por don Enrique Salazar, para ser emplazado en los jardines del Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid.

El Director general de Bellas Artes ha aceptado la donación y concedido permiso para el emplazamiento de la obra en el lugar que se pretendía.

—
LA RADIOGRAFÍA Y LA PINTURA. — Se ha descubierto un medio de conocer a la perfección si en un lienzo o tabla que se nos vende como legítimo, hay o no fraude. La aplicación de los Rayos X a la pintura, permite saber qué colores se han empleado y qué tiempo llevan aquellos colores en el cuadro. No hemos de entrar en detalles técnicos. Baste saber que la acción de los Rayos X sobre los colores no es la misma si éstos son antiguos o modernos. También la radiografía permite averiguar en los óleos las figuras borradas para pintar otras encima, los palimpsestos de la pintura, vamos al decir. Se trata de establecer en el Louvre una estación radiográfica para examinar los cuadros que lleguen y saber en ocasiones a qué atenerse.



BURGOS. MUSEO PROVINCIAL

FRONTAL DE ALTAR, EN BRONCE ESMALTADO. (SIGLO XI)



157

VILLARREAL

PREDELLA DE UN RETABLO GÓTICO

EL ARTE CRISTIANO RETROSPECTIVO EN LA PROVINCIA DE CASTELLÓN

POCAS provincias habrán en España que tengan una personalidad tan definida en el campo del Arte — especialmente en el período gótico, — como la de Castellón. Aquella escuela primitiva de pintura del Maestrazgo de Montesa, fundada por el famoso retablista Montolíu; y más tarde, la escuela naturalista del castellonense Francisco Ribalta; y los célebres orfebres del siglo xv, cuyos punzones hicieron sonar los nombres de Morella y San Mateo; los bordadores de ternos de imaginaria en la gloriosa época del Renacimiento, y los hábiles maestros en el labrado de la piedra y la madera, cuya fama aún pregonan nuestros templos y sus altares; toda una pléyade de artistas cuyos nombres intentaré rememorar, convirtieron nuestro suelo provincial en inmenso museo durante los siglos xiv a xvii, para que, en tiempos posteriores, la ignorancia de unos y la picardía de los más, se encargase de desvalijar templos y monasterios, lenta, pero constantemente, reduciendo su caudal artístico de un modo lamentable.

Con todo, aún queda mucho que admirar. Y ese tesoro artístico, que diseminado se cobija (como resto de un espléndido pasa-

do), al amparo de parroquias, ermitas y conventos de la provincia de Castellón, lo tengo estudiado ya, en su mayor parte, porque, al sorprenderme la *Gaceta* con mi inesperado nombramiento de Delegado regio de Bellas Artes, fué mi primer impulso emprender la catalogación de todas las obras de arte existentes en Castellón, en gran parte ignoradas. De ellas llevo obtenidas centenares de fotografías, y gran acopio de datos. De mi cosecha — si no rica, abundante al menos — hice carpeta aparte, de lo referente al arte cristiano provincial; y llevo ya publicado algo, por secciones, en varios artículos de revistas españolas y extranjeras (1). Hoy me propongo hacer una síntesis de tan simpático tema; pero muy resumida. La falta de nimias descripciones, súplanla, en parte, mis pobres fotografías, entresacadas del montón de lo inédito.

* *

El arte cristiano valenciano tiene su cuna en los azarosos tiempos de la reconquista — aquella guerra religiosa de ocho siglos que

(1) *Boletín de la Sociedad española de Excursiones, Heraldico de Hamburgo, Rosas y Espinas, La Esfera, Hojas Selectas, Blanco y Negro, MUSEUM, etc., etc.*



VILLARREAL

LA VIRGEN DEL ROSARIO

comenzó en Covadonga, y acabó en Granada. — Promediado el siglo XIII comenzaron a elevarse monumentos (cruces y capillas) en las fragosidades de las sierras castellonenses; especialmente en aquellos puntos o lugares, do convenía conmemorar una victoria ganada a los enemigos de Cristo. El rey Don Jaime I de Aragón, en su avance triunfal, iba cimentando templos, purificando mezquitas y fundando parroquias, generalmente bajo la advocación mariana. Casi a la par,

ibanse desenterrando viejísimas imágenes adoradas por los godos, quienes, para librarlas de posibles profanaciones por parte de los musulimes invasores del suelo hispano, las habían escondido en el fondo de las cuevas, o enterrado bajo campanas. Y en el sitio mismo del hallazgo — hallazgo que las tradiciones adornan con detalles portentosos, — se edificaban tradicionales ermitas, que vemos hoy esparcidas por las sierras y llanuras de esta provincia meridional.



VIRGEN DE VALLIVANA

(DE BARRO COCIDO)



BURRIANA. CRUZ DE LA PARROQUIAL DEL SALVADOR

En Cataluña, Aragón y otras regiones donde los árabes fueron barridos antes que en Valencia, quedan muchos monumentos románicos. El litoral levantino fué tardíamente reconquistado — en el siglo XIII — y de ahí la escasez de ejemplares de aquel arte primitivo. En cambio, el período gótico, repito que fué aquí esplendoroso, abundante y rico. Además de las «encontradas», se esculpieron muchas imágenes para el culto religioso. Los maestros de obras, elevaron soberbios templos por todos los pueblos castellonenses, con filigranadas portadas y atrevidas bóvedas de crucería ojival. Los pintores primitivos producían inspirados retablos, de inocentes composiciones; al propio tiempo que los orfebres del Maestrazgo maravillaban con sus delicadas custodias, cruces, cálices y relicarios. En arquitectura, especialmente, abundan los restos góticos; pero en su mayor parte desfigurados con el pesado disfraz de la máscara churrigueresca, que, tales estragos consumó, que al fin las reales Academias del

neoclacisismo, a mediados del siglo XVIII, declararon guerra a la invasión renovadora. Pero ¡ah! los neoclásicos no fueron en zaga a los churrigueros en lo de revocar con abundancia de yesos y adornos, los sencillos muros de los templos ojivales y substituir con mármoles los primitivos retablos de batea. Algunos pueblos montaraces de la región Noroeste de la provincia, se salvaron de las «restauraciones», no sé si por su arrinconado apartamiento topográfico, su pobreza de medios o su fanatismo tradicional. Y aún siguen orando en templos góticos desnudos de toda ornamentación, y se postran ante sus retablos primitivos, y usan orfebrería del siglo XV, y veneran imágenes más antiguas. Catí, por ejemplo, hasta en sus edificios civiles es aún un raro ejemplar de pueblo gótico, mientras otros de la Plana han dejado emigrar sus tesoros artísticos que al finalizar la Edad media aún enriquecían sus templos. Y las pocas tablas primitivas que se conservan, son valiosos botones de muestra, mudos testimo-



MORELLA

CRUZ DE TÉRMINO



VILLARREAL

CRUZ DE TÉRMINO (ANVERSO)



VILLARREAL

CRUZ DE TÉRMINO (REVERSO)

nios que abonan la fama de la gloriosa escuela primitiva del Maestrazgo, cuyo mérito, en opinión de respetables críticos modernos, está por encima del de otras escuelas tan famosas como la valenciana de Joanes y la castellanense de Ribalta.

ARQUITECTURA. El austero estilo románico comenzó a apuntar su redondo arco, metamorfoseando en la naciente ojiva. En el siglo xv, elegantes tracerías, graciosas puertas de arquivoltas, historiados capiteles, ménsulas y claves, rasgados ventanales, de caladas claraboyas, fueron enriqueciéndose con filigranadas labores y diminutas estatuas, esbeltos doseletes y delicados detalles que elevaron el estilo gótico a un admirable grado de perfección, en los templos del territorio.

Durante los siglos xiv al xvi, de grandeza histórica en la provincia de Castellón, las artes alcanzaron, no solamente un relativo esplendor, sí que también, una propia personalidad. Al propio tiempo que progresaban las

artes suntuarias y de orfebrería (con influencias francesa e italiana) y la pintura (con influencia flamenca), se iban cimentando soberbios templos ojivales en Segorbe, Castellón, Burriana, San Mateo, Morella y otros pueblos, de cuya interior magnificencia dan ya anuncio sus frontisticios, pregonándola, a lo lejos, sus esbeltas torres. Y de igual modo que a la primitiva bóveda de medio cañón o al tejado de barraca ensamblado a doble vertiente y arco de medio punto, se habían sucedido la graciosa ojiva y la bóveda de crucería, el ventanal apuntado con calada tracería, las arquivoltas y tímpanos de fina estatuaria, floridos chapiteles e historiados relieves....., así también, al esplendoroso período gótico del siglo xv, de los grandes arquitectos, canteros, retablistas, orfebres, y pintores, tras un período de decadencia y transición, en la siguiente centuria se sucedió un resurgir vigoroso de las artes cristianas al florecer nuestro glorioso Renacimiento. Pero más tarde, a fines del xvii y comienzos del



CHEST

CRUZ DE TÉRMINO

xviii, sobrevino una fiebre desordenada y contagiosa de pomposa ornamentación churrigüesca, impropia de la seriedad del templo. por su abigarrado amontonamiento de pintarrajeados yesos, y antiestética combinación de postizas columnas, pesadas cornisas, y metopas y triglifos; guirnaldas de flora, ángeles, frutas, etc. Sólo en algún monumento, (en la capilla de San Pascual de Villarreal, pongo por caso), se encuentra combinado con gusto ese recargo de ornamentación; pero las más de las veces borró, con poca suerte, la delicada línea y simpática sencillez del arte antiguo.

Y ¡qué lamentable espectáculo el de las «restauraciones» barrocas!..... ¡Cuántas preciosidades arqueológicas sepultaron, aquí, para siempre, los discípulos de Churriguera y los neoclásicos!.....

Un maestro valenciano en Historia del Arte, insigne crítico a quien admiro y quiero sinceramente, — D. Elías Tormo, — en su discurso de recepción en nuestro «Centro de Cultura Valenciana» hizo una defensa —

erudita y elocuente como todo lo suyo — del Arte barroco, que, con sus notas de protochurrigüerismo castellano, tuvo su iniciación en la región valenciana en el citado templo villarrealense de San Pascual. Indudablemente este arte decorativo, como todos, tiene sus bellezas, y hoy toma turno, en la moda, el barroquismo. Pero, a la vez que admiro y respeto la serena imparcialidad del docto Maestro, confieso mi romanticismo por aquel arte gótico de esbelta sencillez, y seguiré lamentando siempre toda profanación contra el mismo. Y quien quiera juzgar, que me siga en mis excursiones por estos pueblos castellonenses, para ver el caso reincidido con harta frecuencia, de revoques desgraciados.

Casi simultáneamente surgieron esos templos de gusto más moderno, cruz latina, con tres naves, elevada cúpula y amplio crucero, como los de Villarreal — el de mayor buque, del reino valenciano, y uno de los más vastos de España — imitado en más modestas pro-



VILLAFRANCA. DETALLE DEL RETABLO DE MONTOLIU, FUNDADOR DE LA ESCUELA DEL MAESTRAZGO



JÉRICA

CASULLA DEL SIGLO XVI



JÉRICA

DALMÁTICA DEL SIGLO XVI

porciones por los de Sueras, Lucena y otros; el de Alcalá de Chisvert — con monumental frontera de tres puertas, — los de Onda, Benicarló, Vinaroz, etc.

En torres, portadas, ábsides, cúpulas, retablos, sepulcros, cruces y otros detalles, hay sobrado material para llenar, con su descripción, un libro. En una importante revista madrileña he publicado otro trabajo mío sobre la escultura gótica y del renacimiento en la provincia de Castellón, y otra, tiene en prensa un estudio sobre arquitectura religiosa; lo que me releva de insistir aquí sobre este extremo, para no incurrir en repeticiones. Solamente y a fin de no dejar lunares, haré escueta mención de lo más principal, prescindiendo de toda descripción que me restaría espacio, y evitando críticos comentarios, pues me falta autoridad para hacerlos. La más antigua de las torres de la provin-

cia se conserva en Burriana: es románica del siglo XIV, de cuadrada base, y de bóvedas de cañón en su escalera. La de San Mateo, es gótica, de amplia base, octógona y sin remate.

Como original y única en su género, merece especial mención la de Jérica, dominando el poblado, encumbrada sobre viejo torreón del castro romano, y edificada de ladrillo al estilo mudéjar, a semejanza de las torres de Aragón. Torres militares, de cuadrada base y pesada edificación, las hay en Viver, Vinaroz y Vistabella. Al alborear el Renacimiento se elevaron torres octógonas, de gigantes proporciones, y bien labrada sillería, adoptando el modelo gótico de la de San Mateo y adornándose de cornisas, columnas, etc. Y resultaron monumentales las de Villarreal y Burriana, muy parecidas y sin remate; — la de Castellón — más alta,

pero más sencilla (1); — la de Alcalá de Chivert — de 68 metros de altitud y rematada por monumental corona imperial de piedra blanca. — Y, por fin, las de Vall de Uxó — muy elegante y adornada (2), Traiguera, Altura, Cuevas de Vinromá, y otras.

A la vez que existen en la provincia, templos, a cuya grandiosidad no responde la mezquindad de sus imafrentes, otros, por el contrario, muestran tan artísticas puertas que, por sí solas, constituyen preciados monumentos. Del período romántico quedan todavía, algunas en pie. En Peñíscola ví dos: una, en la basílica pontificia de Benedicto XIII, en lo más alto del castillo de los templarios; y otra en el templo parroquial, — que es un muestrario de estilos arquitectónicos. — La de la ermita de San Juan, de Albocacer, es de sencillas dovelas, y se surmonta con cuadrada «arrabá», al igual que en la puerta lateral gótica de Santa María de Castellón,

que muestra igualmente ese detalle artístico que nos legó la civilización semítica. De pu-

(1) Su aspecto es algo frío, por la carencia absoluta de adornos, si exceptuamos las cornisas. La separa del templo una calle intermedia. Su propiedad se la disputan la Iglesia y el Ayuntamiento que, en su inventario, la estima en sesenta mil duros. Mide 58 metros de elevación por 29 de perimetría en la base. En el interior tiene cuatro cámaras superpuestas y abovedadas: la del reloj; la prisión eclesiástica; la habitación del campanero y la sala de campanas, con siete ventanales y el de la escalera que asciende a la terraza, sobre la cual tiene un pesado baldaquino que cobija la gran campana horaria. Comenzó a construirla el Consejo de 1591, y se terminó de edificar en 1604. Sobre la puerta de acceso a la escalera se ve una lápida que conmemora la construcción de la torre.

(2) Es la más moderna, pero la más hermosa. Comenzó a construirla D. Juan Barceló en 1783 hasta las campanas; y después de mil vicisitudes, terminó la obra D. Blas Teruel, cuando agonizaba el siglo XVIII. El remate es una prolongada corona imperial, de piedra blanca, atrevidamente labrada, a 68 metros de altura y 14 de arcaduras, sobre 27 de perimetría octogonal. Ocho arcos terminan en pirámide achaflanada, sosteniendo una colosal estatua de San Juan, labrada por J. Bosch Ariu, de dos metros y medio de altura y 32 arrobas de peso, y que un acróbata temerario se encargó de colocar en su sitio.



JÉRICA SEPULCRO DE LOS FUNDADORES DEL SECÓS



BURRIANA LUCILLO EN LA IGLESIA DEL SALVADOR

reza románica son las puertas de la Sangre, en Onda; las de la iglesia de Catí, y sobre todo, la principal de San Mateo, resto de primitivo templo y con capiteles ligeramente historiados. De más fastuosa presentación es la puerta del templo monacal en la excartuja de Vall de Cristo: es blasonada, muy elegante en sus proporciones; y en la dovela central del arco redondo,

inicia la naciente ojiva. En Bel, Benifaçá y otros lugares, ví otras puertas románicas, más sencillas. Del período gótico perduran muchas más y de mayor labor artística. Sobre todas ellas descuellan, por su magnificencia, las dos de la arciprestal de Morella, denominadas de los Apóstoles y de las Virgenes, por su respectiva estatuaria. La arciprestal de Santa María, de la

capital, nos ofrece tres puertas ojivales: la principal, cuya falta de esbeltez perdona la belleza de sus capiteles numerosos e historiados con bellas figuritas; y las laterales, una con arrabá, blasones, y Virgencita gótica en el tímpano; y la otra algo semejante a la lateral también de San Mateo y a la de la capilla recayente al claustro en la catedral de Segorbe. Más sencilla y menos pura de estilo es la de Canet lo Roig; y más antigua e interesante es la que en su parroquia tiene

Chert, cuyas puertas de madera, claveteadas, muestran un enrejado de sabor morisco, si bien de menor belleza que las puertas principales de Morella. — De la época del Renacimiento son ejemplares puros, las del incendiado ermitorio de los Angeles, en San Mateo; la del Sacramento, en Vinaroz, y la de Traiguera: las tres muy parecidas, con adorno de angélicas cabezas en su arco redondo y laterales columnas que sostienen un friso superior. La de Zucaina remata en triple hornacina con estatuaria. La de Adzane- ta (1), que detalladamente describe Teodoro Llorente en su libro *Valencia*. Más monumental aún, por su yuxtaposición de cuerpos arquitectónicos de distintos órdenes, es la de Vistabella, con gran aparato de columnas, cornisas, hornacinas y esculturas, remedando un gigantesco retablo. La de la catedral de Segorbe es menos pretenciosa.

Y de arte más moderno, son los monumentales frontispicios de los templos parroquiales de Alcalá, Onda, Benicarló, Jérica, Lucena, Vall de Uxó — sin terminar — y otros.

Absides góticos, recuerdo los circulares de la catedral de Segorbe y la basílica ponti-

(1) Obra probable de Juan Anglés.



SAN MATEO

INTERIOR DE SU GRANDIOSO TEMPLO GÓTICO

ca de San Mateo; la del Sacramento, en Vinaroz, y la de Traiguera: las tres muy parecidas, con adorno de angélicas cabezas en su arco redondo y laterales columnas que sostienen un friso superior. La de Zucaina remata en triple hornacina con estatuaria. La de Adzane- ta (1), que detalladamente describe Teodoro Llorente en su libro *Valencia*. Más monumental aún, por su yuxtaposición de cuerpos arquitectónicos de distintos órdenes, es la de Vistabella, con gran aparato de columnas, cornisas, hornacinas y esculturas, remedando un gigantesco retablo. La de la catedral de Segorbe es menos pretenciosa.



SEGORBE. CAPILLA EN LA IGLESIA PARROQUIAL
DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL

ficia de Peñíscola; y los poligonales de Morella, San Mateo, Castellón, Jérica (ermita del Castillo), Forcall y especialmente el del Salvador de Burriana por su complicada construcción de cinco capillas absidales, numerosos contrafuertes y estriados ventanales que sólo en su parte exterior puede contemplarse, ya que el interior fué revocado y desfigurado total y lamentablemente. Sólo en algunas capillas del trasagrario, perduran bajo espesas lechadas de cal, preciosos capiteles y nervaduras del siglo XIV.

La basílica profanada del Papa Luna corona la pétreo fortaleza de Peñíscola, sobre el precipicio recayente al mar. Es de recios sillares, incluso su bóveda de cañón estilo románico, obra del siglo XIV. En la misma ciudad histórica, conserva su templo parroquial parte de edificación románica. Muy primitivas, también, son las ermitas de San Juan,

San Pedro Mártir y la Esperanza de Albalcácer; la iglesia mudéjar de San Pedro, en Segorbe, la Ayuda parroquia (recientemente restaurada y flamantemente desfigurada) de la Sangre en Villarreal; y la de San Roque de Jérica, puramente conservada, gracias a su abandono. La mentada iglesia del Salvador de Burriana, es también de lo más primitivo e interesante de la provincia en su parte absidal y adjunta torre románica; pero su interior se revocó al orden toscano. Gótico, también, es el templo de Santa María, de la capital, de cuyo interior, en 1869 fué barrido, con buen acuerdo, el postizo decorado de estatuas, cornisas, columnas y yesos que desfiguraban su estilo; pero a fines del pasado siglo XIX mancharon sus muros venerandos con una divertida policromía, más propia para salón de espectáculos que para templo de oración. Como filigrana de templo gótico hay que señalar la iglesia de Santa María de



SEGORBE

SEPULCRO DE LOS ESPOSOS ESPEJO



MORELLA ARCIPRESTAL. PUERTA DE LAS VÍRGENES

Morella, preciado monumento que, a las maravillas de arte que atesora, hay que sumar sus recuerdos históricos, pues en 15 de Agosto de 1414 albergó, bajo su triple nave, a un papa, Benedicto XIII; un santo predicador, Fr. Vicente Ferrer; y un monarca, Fernando I; con sus respectivas cortes pontificia y real. En esta fábrica secular, también arraigó el parásito churriguero, mazacotando el presbiterio y otras capillas laterales. El campanario gótico se surmonta al ábside. El coro se alza sobre bóveda plana que apoya en cuatro columnas; y la escalera volante, que se arrosca a una de ellas, resulta un dechado de atrevimiento. El trascoro es una filigrana de arquetería y estatuaria ojival. Hasta la bóveda es todo el templo de sillería enmohecida por la pátina de los siglos. Más majestuoso y esbelto, aunque de una sola y sencilla nave, es el templo gótico de San Mateo. Su imponente fábrica comenzó en 1350. Su retablo mayor es esculpado ya del Renacimiento, y

muy semejante al del Salvador de Burriana. Es obra de Pedro Borja (siglo XVI), mejor aun que el de Burriana, y lo mejor, sin duda alguna, de la provincia de Castellón. En la misma villa quedan restos escultóricos del primitivo retablo cuatrocentista. El coro lo tiene tras del altar mayor, en capilla absidal como en la iglesia de Santa María de Castellón. También es ojival el templo parroquial de Villafranca. La única catedral de la provincia está en Segorbe. El templo mitrado es de una sola nave, de gran buque, que fué gótica, y hoy es toscana, flamantemente estucada en 1920. Afortunadamente el dinero no llegó a los antiguos claustros ojivales, que también quería, el cabildo, remozar. El carácter gótico se conserva con mayor pureza en dichos claustros y sus capillas cerradas por rejas forjadas del siglo XV, y retablos de su época. Templos de transición del gótico al renacimiento, son el parroquial de la Jana, el Socorro de Jérica y otros; del



CHERT

PUERTA LATERAL DE LA IGLESIA



VALL DE CRIST. DETALLE DE LA PUERTA DEL TEMPLO

renacimiento, el de Puebla de Arenoso; de gusto jesuítico, el del seminario segorbino; y de época posterior, muchos otros. Si no se toma a patrio desahogo mío, citaré tan sólo, para terminar, el inmenso templo arciprestal de Villarreal, de tres naves y crucero, edificado sobre amplia planta cuadrilonga de 75 metros de longitud por 45 de anchura; su altitud es exagerada. Y la capilla de San Pascual, primer monumento barroco del reino valenciano, verdadero alarde de churriguerismo y rica ornamentación en su nave, cúpulas, sacristía y camarín, que se adornan con el regio donativo de preciosos zócalos de azulejos. La celda que moró el Santo Lego, es también un ascua de oro. De este diminuto oratorio dan idea las fotografías que acompañan este trabajo, únicas existentes, y que obtuve mediante especial permiso de S. S. el Papa.

Sepulcros, se conservan varios: románicos, como el de Juan Brusca, fundador de

Albocacer, en la primitiva iglesia de San Juan. El lucillo del exterior del ábside del Salvador de Burriana, y que la tradición atribuye a una criatura abortiva de la reina Doña Violante, esposa del Conquistador. Y en la iglesia de Peñíscola hay una lastra sepulcral, de mármol negro, con efigie de un prelado de la Corte pontificia del cismático Papa. Góticos, existen varios, en la iglesia de Catí. En la catedral segorbina fotografié el monumental sarcófago esculturado de D. Gonzalo de Espejo y la condesa de Villanueva, en la capilla del Claustro; y en éste, un lucillo sepulcral, sin inscripción. Del renacimiento, recuerdo el sarcófago del mercader, navegante y soldado Pedro Miralles, con estatua orante, en el templo jesuítico que él fundó. Y el del noble D. Roque Ceverio y su esposa, en el templo monacal del Socorro, que fundaron en Jérica. El marmóreo monumento es de 1550. En la citada capilla barroca de Villa-

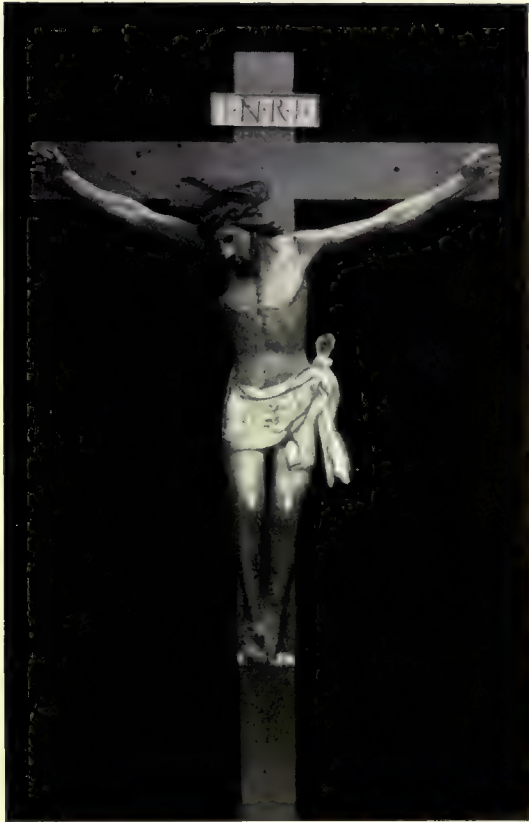


VALL DE CRIST

CAPILLA DE SAN MARTÍN



SEGORBE. CATEDRAL. RETABLO
DE LA SALA CAPITULAR



VILLARREAL

CRISTO DEL HOSPITAL

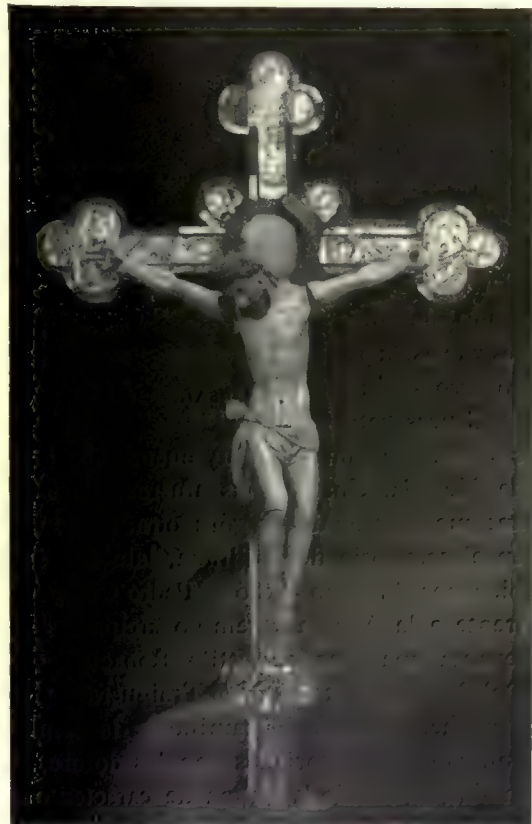
rreal permanece, en el crucero, frente a la puerta, el sepulcro de Fray Diego Baylón, con la gótica imagen de la Virgen de Trapaná, sobre el mismo.

Fué antigua costumbre, en la comarca castellanense, elevar cruces de piedra frente a algunos santuarios y monasterios, o junto a los caminos de los pueblos; en conmemoración de alguna fecha, o como meros testimonios de piedad. Algunos de dichos monumentos son verdaderas obras de arte de cantería. Catí, el arrinconado pueblo montañés, que tanta arquitectura gótica conserva, nos ofrece, en pie, cinco cruces de los siglos xiv y xv. Una de ellas fué transportada al cementerio nuevo; otra, la de la Abadía, está rota. Las otras tres pueden verse en los caminos que irradian del pueblo. Los capiteles son historiados y sus brazos filigranados, de forma semejante a las cruces procesionales de orfebrería de su misma época que se hacían

en el Maestrazgo. Una de dichas cruces, — la del cementerio, — lleva fecha 1374, y consta como hecha por Mateu de.... Amo. Las otras, quizás, sean labradas por Antoni Arbó y Pere Crespo, que labraron la losa sepulcral de Juan Spigol (donante del retablo de Jacomart).

En Albocacer hay una cruz cuyo capitel parece del siglo xvi. En él aparece un cometa superado por un lunel. Tiene cuatro escudos iguales (que quizás sean el blasón del comendador de Montesa, que la hiciera construir). Está en el camino de la ermita de San Pablo, a medio kilómetro del pueblo. En otra cruz del término, rota por cierto, aparece grabado en el capitel el escudo de la villa. Es un hermoso ejemplar, sito a cien metros del poblado, junto al camino de Vinromá o de las Cuevas.

En Adzaneta tienen varias; la del interior de la villa — cerca de las ermitas del Calva-



VILLARREAL

CRUCIFIJO DE MARFIL

rio y de Loreto — es gótica, con capitel blasonado. En el término municipal existen otras dos, una de ellas de estilo Renacimiento, con la imagen de la Virgen en el reverso. Del estilo ojival son: la de Almenara (con falta del remate superior o espiga de la cruz); la de la ermita del Losar, y otras del término municipal de Villafranca. Y las tres esculpturadas de Chert (una de éstas en el interior del pueblo).

Más pequeña que las anteriores, pero más antigua, es la de Jérica, en la carretera (o carretera) de Segorbe. La cruz (sustituída hoy la primitiva por otra metálica), la sufragó, en 1511, el vizcaíno, residente en Jérica, Lope de Aredio, y la cubierta, que es gótica, de sillares y tejas, la pagó otro vecino.

Cruces góticas las tiene también muy buenas la ciudad de Morella. Una, en las afueras, junto al antiguo camino de Aragón; otra, más lejos, en el ermitorio de Vallirana, labrada también por Antonio Arbó y Pedro Crespo. Y frente a la Abadía y templo arciprestal, se levanta una cruz de estilo Renacimiento. Del Renacimiento las ví en Traiguera — siete muy hermosas en el camino de la ermita, con capiteles historiados con los dolores de la Virgen, siendo la última de carácter monumental, bajo amplio baldaquino, frente al santuario. Cubierta también es la de la Bal-

ma, en Zurita. Más sencillas, las tienen Benasal, Albocacer, Chodos, Villafamés, etc. En Villarreal conservamos una del siglo xvii, con una labor de imaginería admirable y blasón de la ciudad.

De monasterios cuatrocentistas tan famosos como el de Benifaçá, la ex-cartuja de

Vall de Cristo, y otros que dominaron con rico esplendor artístico en la provincia de Castellón, nada digo en este estudio porque tengo preparado otro, sobre monasterios valencianos.

ESCULTURAS. — En cuanto a la *Escultura* cristiana, la vemos tan íntimamente relacionada con la arquitectura, que, a veces, es difícil señalar su límite. Cruces terminales, como las que acabo de citar; retablos escul-



VILLARREAL

SEPULCRO DE FRAY DIEGO BAYLÓN

turados como los de Burriana y San Mateo; portadas de templos como las de Morella, Vistabella, Zucaina, Castellón, Burriana, Alcalá y otras; relieves como en la escalera del púlpito y trascoro de Morella; sepulcros con estatuas de Jérica y Segorbe y otros monumentos arquitectónicos ya apuntados, perderían su vida si les restásemos el complemento de la escultura. Y labradas en piedra, modeladas en barro, o talladas en madera, hay una pléyade de imágenes antiguas que reciben todavía culto en los santuarios castellonenses.

Período gótico: La *Virgen de Gracia*, venerada en su ermitorio de Villarreal. Aparece sentada sobre un sitial cuyo respaldo le fué arrancado para vestirla con traje y manto tales, que, con la peluca y corona imperial, de exageradas proporciones, prestan al conjunto un aire antiestético. Tiene al Niño Dios sentado sobre la rodilla. Presúmese que el origen de este simulacro sería de la antigua Boriána, cuyos viejos cristianos la enterraron en una cueva del Mijares para evitar las profanaciones de la morisma; y allí la encontró un pastor (1).

En la vecina ciudad de Burriana, en un altar lateral de la parroquia del Salvador, está la gigantesca imagen, sedente, de la Virgen de la Misericordia, restaurada (o estropeada) con re-

toques y pinturas. Se semeja a la *Mare de Deu grossa*, de San Bartolomé (Valencia), y fué hallada en *el Clot* de la desembocadura del río de Burriana, donde, nadando unos niños, removieron las aguas del estanque, y salió a flote la escultura, que debió ser enterrada en la orilla por los antiguos cristianos. Además, también en Burriana, sobre la puerta principal del mismo templo parro-

(1) Otra imagen muy venerada en esta ciudad de Villarreal es el Santísimo Cristo del Hospital, que la tradición atribuye al rey Don Jaime «el Conquistador», y que lejos de ser un crucifijo gótico, parece, a lo sumo, del Renacimiento.

quial, se ve otra escultura gótica — labrada en piedra ordinaria, — de la Virgen en pie y que, seguramente, procede del tímpano de la primitiva frontera del templo, desaparecida al prolongar la nave.

En Castellfort está la imagen de la *Virgen de la Fuente*, que es de barro cocido (30 centímetros de altura y época anterior al año 1476) (1).

En Albocacer hay una imagen antiquísima de *San Juan* — que parece del *Salvador*. Labrada en madera. Puede verse en la ermita que era primitiva iglesia cuatrocentista del pueblo, donde fué enterrado el fundador Brusca

En San Mateo se quemó, a fines de 1918, una preciosa imagen gótica, de mármol policromada en «*u ermitorio de la Virgen de los Angeles*. Fué

encontrada en 1580 por un ermitaño, en los cimientos de un antiguo altar de la primitiva

(1) Según tradición, fué escondida esta escultura, por cinco vecinos godos, cuando a la invasión agarena, y tras de la reconquista, hallada en una fuente por Pedro Amadeo. Según cierto manuscrito valenciano, que se conserva en el archivo del Ayuntamiento, consta que en 1476 el sacristán P. Monter hizo el inventario de joyas y objetos pertenecientes a esta imagen y su capilla; dato que atestigua su antigüedad. Esta es de tierra cocida y hállase sobre peana de madera tallada. Sus facciones son morenas, y apenas si conserva resto del colorido en los ropajes. Lleva en el brazo izquierdo al Niño Dios, y en la mano derecha cetro imperial. Todo ello cubierto por talares vestidos sobrepuestos, gran peluca, rica diadema, joyas y adornos con que el fervor religioso de la comarca afea la expresada imagen gótica.



SEGORBE

SEMINARIO. SEPULCRO DE D. PEDRO MIRALLES



VALL DE CRISTO

EX-CARTUJA

ermita. Medía medio metro de altura y tenía el Niño Dios en el brazo izquierdo. Su cabellera era dorada, bajo corona real abierta. Pusiéronle hábitos talares, peluca y corona postizas. Por casualidad conservo una pequeña fotografía de aquella imagen gótica.

En la catedral de Segorbe hay una Virgen yacente, gótica. En Cervera, la imagen cuatrocentista de *Nuestra Señora de la Costa*, sentada sobre sitial, con el niño Dios en la rodilla alzando graciosamente la mano hasta el escote del hábito de la Virgen Madre. Ha sido trasladada a la iglesia parroquial del pueblo, desde la ermita donde recibía antiguo culto.

La imagen mariana más curiosa y primitiva de la provincia, quizás sea la de la *Virgen de Vallivana*, en término de Morella. Es de barro cocido. Mide 25 centímetros de altura. Ostenta corona mural, túnica blanca y manto azul. El Niño que lleva en brazos, resulta añadido; y toda la obra, de tan remota antigüedad que la tradición la retrotrae

nada menos que a tiempos apostólicos; si bien parece visigótica, con posteriores restauraciones. La encontró un pastor, en 1234, en el mismo lugar del ermitorio; semeja una copia de la *Virgen del Pilar*, de Zaragoza. En la puerta principal de la parroquia de Santa María, de Morella, sobre el fuste que sostiene el tímpano, hay otra imagen gótica de la Virgen, labrada en piedra, y muy bonita.

También quieren remontar a tiempos apostólicos la *Virgen de Ermitana*, de Peñíscola, ante la cual oraba el papa Luna en su destierro. Mide medio metro de altura. En una mano tiene al Niño Dios, y en la otra un ramo de flores. No he podido verla despojada de ropas talares; pero por el rostro dedúcese su antigüedad.

En el solitario santuario de la Cueva Santa — confines del término de Altura, —



JÉRICA. ESCULTURA DEL RENACIMIENTO, EN EL SECÓS

se venera la popular efigie de la Virgen, muy conocida en España por su abundante bibliografía. Recibe antiguo culto en la capilla subterránea, entre ricos jaspes, bajo custodia de plata y en relicario de oro orlado de valiosa pedrería. El bajo relieve o efigie del rostro de la Virgen aparece en un medallón de yeso, liso por la parte superior y que mide unos 20 x 10 centímetros de superficie. Su origen es del siglo xiv y procede de la Cartuja de Vall de Cristo. Fué hecha a molde por Fray Bonifacio Ferrer, General Cartujo y hermano del dominico San Vicente. De fijo que la regaló a algún pastor, quien la abandonó en la cueva del Latonero, refugio de su ganado, y allí la encontró un leproso de Jérica, a principios del siglo xvi.

En la misma villa de Altura, y en su altar y camarín de la parroquia, se rinde culto a la *Virgen de Gracia*, patrona del pueblo. Según unos, la dejó aquí el rey D. Jaime I *el Conquistador*; según otros, la donó el rey D. Martín



SEPULCRO DE SAN PASCUAL

LÁMPARA BARROCA



CASTELLÓN

PUERTA LATERAL DE SANTA MARÍA

a la Cartuja de Vall de Cristo. Según nosotros, aunque gótica, no es tan antigua. El culto a esta imagen es inmemorial, y en el siglo xvi ya se le fundó una capellanía.

La *Virgen del Adjutorio*, de su ermita en Benlloch, es de fines del siglo xv, tallada en madera, y mide 75 centímetros. Espinait, en su *Atlante español*, dice: «no obstante que Nuestra Señora del Adjutori se venera desde 1365 en que fué encontrada. Seguramente esta imagen sustituye a otra más primitiva, o de ser ella la antigua, ha sido desfigurada con restauraciones.»

La escultura de la *Virgen del Avellá*, venerada en su ermitorio de Catí, — templo del siglo xvi, sustitutivo de otra ermita primitiva ojival, — es talla muy antigua y quizás la misma imagen mariana encontrada a raíz de la reconquista.

En Villatranca rinden culto, en otra ermita, a la *Virgen del Losar*. Es de mármol blanco y mide 70 centímetros de altura. Viste túnica talar con cinturón dorado y cúbrese con manto

pendiente de su cabeza. Lleva corona labrada de la misma piedra, así como también el ramo de frutas y flores que sustenta en una mano, y el Niño, del brazo izquierdo (que a su vez tiene un pajarito en la mano). Los rostros y manos de las imágenes son de encarnadura. En su cara ofrece, la Virgen, un surco que le produjo la reja del arado que la desenterró. La tradición pretende que sea una imagen visigótica. Realmente es obra de remota antigüedad.

En la ermita de San Sebastián, de Vinaroz, ríndese antiguo culto a la *Virgen de la Misericordia*, imagen que ya se veneraba en el siglo XIII en la ermita de San Antonio, perteneciente a Peñíscola (antes de la fundación de Vinaroz). La actual ermita, que corona un cerro, fué edificada en el siglo XVIII, sobre el solar de la primitiva.

En Pina hay una escultura gótica, de madera mal restaurada, representando la Virgen.

También del siglo XV son la Virgen de la Salud de Traiguera

y otra pequeña imagen policromada, de su templo parroquial. Igualmente es digna de mención la escultura de la Virgen de la Estrella que veneran en La Mata, obra de artista morellano de principios del siglo XV.

Esculturas del Renacimiento. — En Jérica y en el casi abandonado templo del ex-

convento del Socós, en un altar lateral, ví un busto de santo, con corona circular (madera) y peana poligonal, con cabezas angélicas, que es un puro ejemplar de escultura Renacimiento. En Onda tienen, en su ermitorio, la

imagen del *Salvador*, que, con suma inocencia, mi difunto tío D. Bernardo Murrodina defendió (1) la tradición de que dicha escultura es de tiempos apostólicos, esculpida por Nicodemus y encarnada por San Lucas. Pero se trata de una

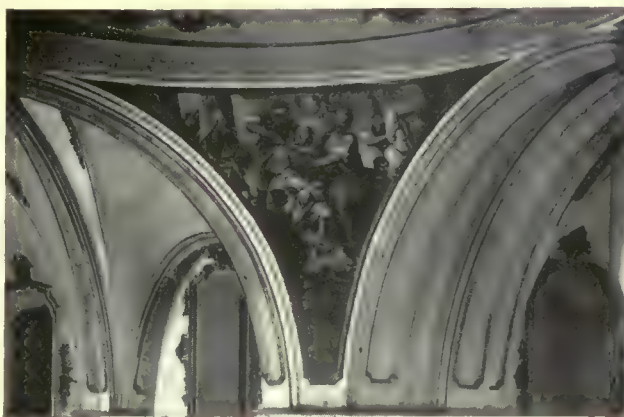
imagen de estilo Renacimiento que Juan de Joanes pintó o encarnó por once libras, que recibió del ermitaño de Onda, en 3 Enero de 1555, según recibo obrante en el archivo del Colegio del Patriarca de Valencia.

En un altar lateral de la iglesia de Adezaneta guárdase un precioso grupo escultórico del *Calvario*, con imágenes de tamaño natural, de la más pura escuela flamenca.

En Alcora — ermita de la Sangre — hay dos esculturas: una del *Ecce Homo*, en pié, y otra del *Cristo yacente*

(sin peluca), de ignorado autor. Otro Cristo yacente, muy bueno, es el de la capilla del Seminario de Segorbe, procedente de la Cartuja de Vall de Cristo, obra de Juan Valenzuela en 1556.

(1) En su *Reseña histórica de la milagrosa imagen del Salvador de Onda*.



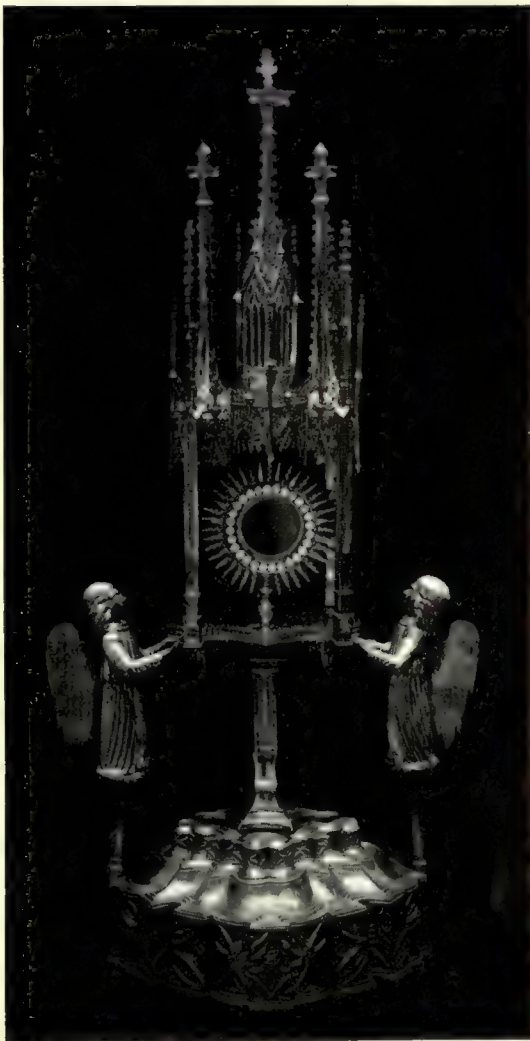
ARCIPRESTAL DE VILLARREAL

FRESCO DE VERGARA



ARCIPRESTAL DE VILLARREAL

FRESCO DE VERGARA



VILLARREAL PARROQUIA DE SAN JAIME. CUSTODIA



VILLARREAL PARROQUIA DEL SALVADOR. CUSTODIA

De época quizás posterior, son la *Virgen del Niño Perdido*, de Candiell, la del *Pié de la Cruz*, de Montán, y otros patronos de pueblos. Muchos trabajos escultóricos y de talla son de los Ochando de Almasora; del morellano Cruella; de Manuel Bisbal, de Cabanes; de los valencianos Modesto Pastor, Esteve Bonet (1), Capúz, Pedro Borja, Vergara y otros artistas de los siglos XVI y XVII.

Retablos esculturados del siglo XVI, los hay tan valiosos como el de Burriana — con la imagen del Salvador, — y su parecido ya mencionado de San Mateo (obra de Pedro Borja) con imagen del titular de gran tamaño. Ambos son de muy buena talla (2).

(1) Del valenciano Esteve Bonet, que floreció a fines del siglo XVIII, hay infinidad de esculturas en muchos pueblos de la provincia; sirvan de ejemplo la Dolorosa, de las Capuchinas de Castellón; el San Isidro, del pueblo de San Mateo; la Virgen, de Villafamés; otra imagen, en el convento de Santa Clara, de la Capital; tres, en Alcalá de Chisvert, y otras varias en Segorbe, Soneja, etc.

De Ignacio Vergara, aparte de sus esculturas en Onda y las del exconvento de San Agustín en la ciudad de Castellón, hay que citar su obra magistral, «notabilísima» al decir del crítico D. Elías Tormo; «lo mejor que tiene Villarreal», según dijo el gran tribuno D. Emilio Castelar. Me refiero al San Pedro Alcántara, de la iglesia conventual del Rosario, junto a la capilla de San Pascual. Es una escultura orante, de madera, de mayor mérito artístico que el San Pedro Alcántara que labró en mármol, para el Vaticano, su primo y escultor rival Luis Vergara.

(2) La escultura procesional de San Mateo es obra de Modesto Pastor; y la de San Isidro de la misma parroquia, de Esteve Bonet y año 1799.

Aparte de la arqueta de Cirat con inscripción hebrea, se guarda en la parroquial de Traiguera una arqueta marfileña esculpada, con preciosa ornamentación de figuras rodeando las cuatro caras de la caja, labor quizás anterior al Renacimiento. La cubierta sí que es del siglo xvi con sus finas tracerías, embutidas de marfil con adornos geométricos y espléndido friso de figuritas en relieve, al desnudo.

PINTURAS. — Por lo que a ellas concierne, tengo ya publicado una detallada información en otra revista, sobre las pinturas góticas y del Renacimiento existentes en la provincia de Castellón.

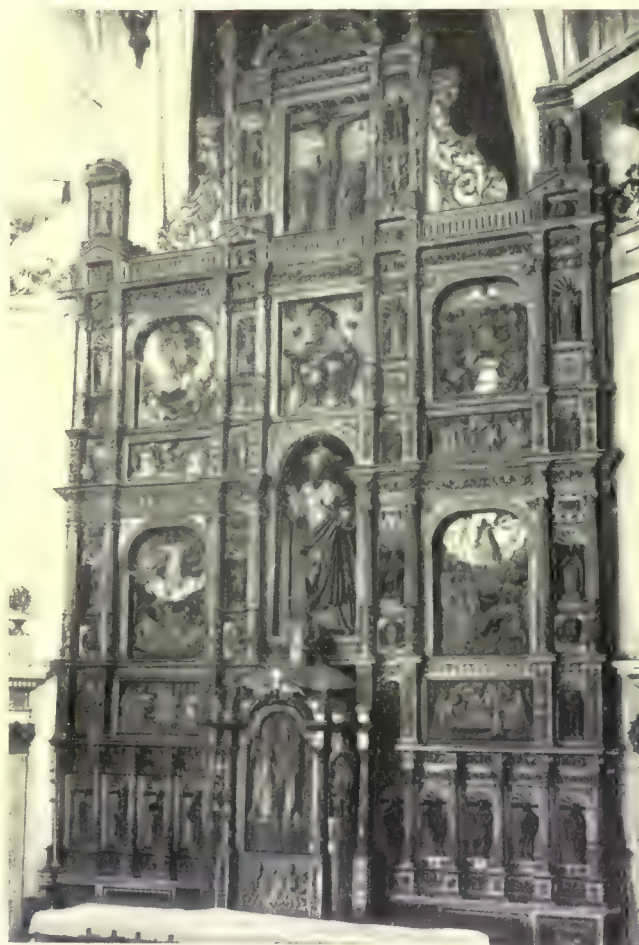
Jaime Baço, apodado Jacomart (1413 a 1461), fué el fundador de la escuela valenciana de primitivos. Fué el pintor aulico de Alfonso V, el conquistador de Nápoles, representando en España, y especialmente en la región valenciana, la influencia de aquel arte flamenco del que no pudimos abstraernos durante las centurias xv y xvi. En la historia de la pintura primitiva valenciana comienza hoy a estudiarse una escuela castellanense del siglo xv, que podemos denominar

del Maestrazgo, o más concretamente de Valentín Montoliú, famoso retablista, natural de San Mateo. De éste se conserva el precioso retablo de la sala capitular de Villafranca de Cid, y pintó en 1468 para la iglesia de Morella, el que pereció en el asedio de 1771. De Jacomart es el famoso retablo de Catí, cierto por lo documentado, y piedra de toque para poder contrastar su atribuida paternidad de otras tablas y retablos de Játiva, Valencia, Segorbe, etc. (Unas tablas de Morella, por ejemplo, atribuidas a Jacomart, resulta que son de Creixach, según propia afirmación del señor Tormo.) Pues bien: el retablo, ya célebre, de Catí, está dedicado a los santos mártires San Lorenzo y San Pedro de Verona, y se encargó su pintura a Jacomart en 1460

(1). Su descripción la hizo minuciosamente el docto don Elías en su moderno libro, titulado *Jacomart*. A continuación, también, describió el retablo de San Martín de las monjas agustinas de Segorbe, atribuido igualmente al primitivo pintor.

De San Mateo fué también otro pintor, imaginero y re-

(1) En la ermita de Santa Ana de Catí hay otro retablo gótico del mismo siglo xv (el principal, todo pintado, es ya de 1590). Y en la ermita de Salvasoria otro retablo mejor, obra de Valentín Montoliú.



BURRIANA

RETABLO DE LA PARROQUIA DEL SALVADOR

tablista; Bartolomé Santalinea quien en 1418 recibió encargo de hacer un retablo para Nules, que, probablemente, es el mismo del Cristo conservado aún en la sacristía de la arciprestal.

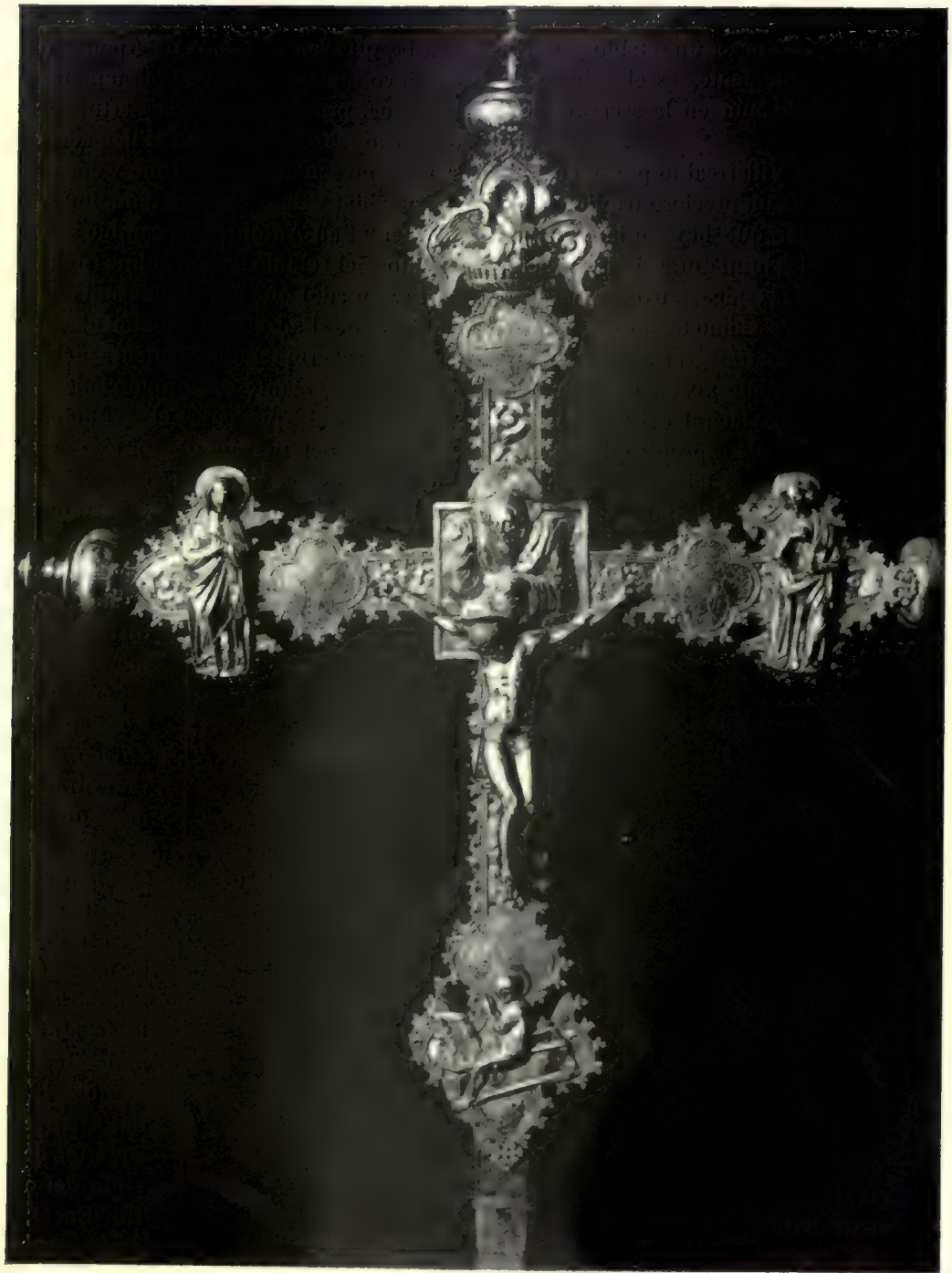
El retablo de Villarreal lo pintó, en 1400, un tal Monsó. Es un precioso tríptico de artesa, de lo mejor que hay en la provincia, especialmente las miniaturas de la predela y la Anunciata de la espiga, cuyo remate está ya falto de polsera. Como trasto viejo estuvo arrinconado en el trasagrario, hasta que, a fines del pasado siglo XIX, conseguimos su traslado a una nave lateral del templo. Además, en la sacristía de la propia iglesia se conservan seis magníficas tablas procedentes de otro retablo, obra magistral de Pablo de San Leocadio, quien nos trajo, a la región valenciana, los albores del renacimiento. Y en la iglesia del Hospital queda una buena tabla de 1490, representando a Santas Águeda y Lucía, mártires, resto del primitivo retablo de la que fué allí su ermita, obra, quizá, de Perea. Muchos y muy buenos retablos góticos quedan en la provincia de Castellón; pero en su mayoría nos resultan de anónimos autores, ya que nadie se ha cuidado aún de estudiar su procedencia. Así es que los enume-

raré en mera relación anónima. En la capital se sabe que son de Pedro de Aponte tres de las cinco tablas góticas de gran tamaño y belleza que, procedentes de la Cartuja de Vall de Cristo, se conservan en el llamado «museo». Representan a San Bruno y dos escenas de su vida; y las otras dos anónimas a San Miguel y San Antonio. En cambio se ignora el autor del retablo de San Jaime (siglo XVI y mal repintado) que hay en la ermita del despoblado de Fadrell; e igualmente, quién pintó la soberbia tabla flamenca del Nacimiento, de gigantescas proporciones y factura magistral, que posee el Ayuntamiento, — salvada del desván de trastos viejos en que yacía olvidada hasta hace pocos años. — Si de la capital pasamos a la ciudad mitrada,

además del citado retablo de las monjas, atribuido a Jacomart, se conserva en el oratorio del palacio episcopal otro muy grandioso, formado por tablas procedentes también de la Cartuja; y en la sacristía, una tabla — Calvario, de la escuela de Montoliú, o de Jacomart — que, sin duda, es el remate superior del retablo del oratorio. En la catedral, aparte de una bonita tabla gótica de la sacristía, obra incierta del repetido Jacomart, y de otros restos de retablos, guar-



VILLARREAL. PUERTA DE ACCESO AL CAMARÍN DE SAN PASCUAL



JÉRICA. CRUZ PROCESIONAL,
DE PLATA, EN LA ARCIPRESTAL



VILLARREAL. COPÓN DE PLATA DORADA
DE LA PARROQUIA DE SAN JAIME

dan completos, tres más: el de la sacristía (1) dedicado a la Virgen María (sin predela); el de la capilla del claustro, dedicado a santas Clara y Tecla, con quince tablas similares al arte catalán de Luis Borrásá, el de la sala Capitular, arte aragonés, de mediados del siglo xv, muy hermoso por sus pinturas y dorados, del cual ofrezco una fotografía. Única que se ha permitido obtener del retablo (2). A un kilómetro de distancia, en la ermita de la Virgen de Altura, fotografié otro retablo de complicada y rara factura, pues está combinado con los restos de otros tres; más un retablito del renacimiento en su parte central.

Dando un salto de gigante, pasemos la confín Oeste de la provincia, y en las solitarias extremidades del término de Villahermosa encontraremos

una solitaria ermita dedicada a San Bartolomé. El aspecto del caserón no hace sospechar

(1) Sus 15 tablas son obra de un rudo maestro español desconocido, del cual conoce D. Elías Tormo otras obras en Alemania y otros países.

(2) En el archivo de la Catedral se conserva un valiosísimo libro capitulario miniado; y un grandioso tríptico con doce grandes esmaltes de la Pasión, obra de Limoges, siglo xvi.

que alberga en su interior un museo de primitivos, mil veces más valioso que el pretensioso museo de la capital. Tres tablas de más de un metro, en la sacristía; muchas otras en una capilla lateral del templo y varios retablos completos que por su cantidad

y calidad suman un tesoro de los siglos xiv y xv, está confiado a la custodia de un pobre ermitaño. Entre dichos retablos, descuella como más primitivo (sin dorados y con pintura de brocha) el de la «Verge del Roser», con numerosos letreros en valenciano y caracteres góticos; el de la Cena (compuesto de numerosas tablas); el de San Lorenzo; el de Santa Catalina (hermosísimo; de rica ornamentación dorada, y los trajes, de brocado); el de la Virgen; y otros. En Albocacer también hay retablos gó-



CASTELLÓN

SAN BRUNO, POR FRANCISCO RIBALTA

uticos, pero menos numerosos y meritorios que los de Segorbe y Villahermosa; y están en las ermitas de San Juan (año 1400), de la Esperanza (año 1408) y de San Pedro Mártir.

En Villafranca, además del citado retablo que pintó Valentín Montolíu en 1445, hay tablas de su época en el altar de San Pedro; y otro retablo completo, pero menos merito-

rio aunque semejante, en la ermita de San Roque, y otro del año 1400, en la de San Miguel. Y otros retablos del siglo xv, guardan, en fin, muchos pueblos, como: Onda (el de las Almas, en la iglesia de la Sangre); Todoella (el de la ermita de San Onofre); Lucena (el tríptico de los Apóstoles, en la Arciprestal); Alcora; Olocáu; Benasal; Chert (el de la ermita de San Marcos); Portell (en la de Albareda); La Mata; Bel; Castellnovo (el del Cristo); Jérica (el precioso retablo de la Virgen, en la ermita de San Roque, con preciosas pinturas de Antón Pérez, año 1420); en Morella (la Piedad de la Arciprestal, y las tablas en San Juan) (1); Burriana (la tabla cuatrocentista de San Blas); San Mateo (el retablo de las Almas, en la Arciprestal; y siete tablas sueltas procedentes de otro retablo);



CASTELLÓN

SAN ROQUE, DE RIBALTA

Bechí (tríptico del Ayuntamiento); Vallibona, Sot de Ferrer, Fuente la Reina, La Jana, Pina, Cortes de Arenoso, Ayodar y otros varios. Otro período de la pintura valenciana, lo inició, con posterioridad a las precitadas pro-

(1) La pequeña tabla de la Resurrección, en la abadía, es de un discípulo de Rodrigo de Osona. En el Hospital hay dos grandes pinturas de Martín Torner (año 1497), representando la Natividad y la Asunción.

ducciones, Juan Masip, conocido por Juan de Joanes, en el año 1500. De este pintor conservamos el precioso retablo de la Purísima Concepción en la sacristía de Sot de Ferrer; un buen retablo en la parroquia de Onda, que un señor cura tuvo a bien arrinconar en el desván de los palomos de su abadía, ante la

indiferencia del pueblo que veía parecer esa joya pictórica bajo espeso sudario de polvo y suciedad. Del padre de Joanes son las tablas que, procedentes del tercer retablo de la catedral, se conservan en Segorbe; y un retablo de San Vicente en la iglesia de la Sangre de la propia ciudad. Y en la de Villarreal hay una buena tabla de la escuela de Joanes, retrato del Santo Domingo valenciano. Purísimas juanjuanescas, las hay en Calig, en Altura y otros pueblos. Ya mediado el si-

glo xvi, y en pleno reinado de Joanes, evolucionó la pintura valenciana, en naturalista con la nueva escuela del glorioso castellanense Francisco Ribalta, hijo de otro pintor que fué maestro de Ribera (el Españolito) (1). Con

(1) De Ribera son las pinturas de los apóstoles Pedro y Pablo en las puertas del sagrario, en el templo gótico del Salvador de Villafranca; y las pinturas de un pequeño altar sito en el presbiterio del propio templo.



MORELIA. TEMPLO DE SANTA MARÍA.
TIMPANO DE LA PUERTA PRINCIPAL



MORELLA. ARCIPRESTAL.
PUERTA DE LOS APÓSTOLES

Ribalta alcanzó propia significación artística la provincia castellanense, en tiempo del Renacimiento. De Ribalta padre conserva Castellón pinturas en la parroquia de la Sangre; y del preclaro Francisco Ribalta, tenemos un precioso San Roque en la secretaría del Ayuntamiento (lienzo procedente de una desaparecida ermita extramuros); un estudio de la cabeza del mismo (propiedad particular de D. José Sanz); una réplica del Gólgota, idéntico al que conserva el museo de Valencia: el lienzo de San Eloy y Santa Lucía, que fotografié en el desván de la Arciprestal; el lienzo del altar de las Almas, en el propio templo de Santa María; y el San Bruno de los Cartujos que, procedente de Vall de Cristo, se conserva en el Instituto de 2.ª enseñanza. En la provincia, se conserva



ALTURA

RETABLO DE LA VIRGEN

de Ribalta: el lienzo de la Asunción de la Virgen en Vall de Uxó; otro San Roque en Morella; y un Descendimiento al limbo, en las Agustinas de Segorbe. También se atribuye a Ribalta un cuadro de San Miguel y las Almas, existente en Artana; y de su escuela, un «Bautismo» en el convento de Santa Clara de Villarreal.

La nota característica o modalidad de Ribalta la acentúa Jacinto Espinosa (año 1600), quien también nos legó gran número de lienzos, en el citado convento de monjas de Se-

gorbe; y en su catedral el retrato del obispo Marín; en la iglesia parroquial de Onda; y en la ermita de San Juan de Peñagolosa del término de Vistabella: el cuadro que cubre y retrata la imagen del titular, y un soberbio lienzo del altar lateral representando a San Juan Bautista y Santa Bárbara.

El padre de Espinosa, significó el enlace de la escuela valenciana con la castellana del extremeño Zurbarán — del cual se conserva una valiosa colección de nueve cuadros representando a otros tantos santos fundadores, en el convento de las Capuchinas de Castellón —; y con Espinosa hijo, termina el ciclo de la pintura valenciana del renacimiento. Bajo otro aspecto resurgió vigorosa dicha escuela desde Vicente López hasta los maestros modernos del pasado siglo XIX. De López

ví algo en la repetida catedral segorbina.

Otro pintor notable de nuestra escuela valenciana, L. Vergara, nos legó en la provincia de Castellón hermosas producciones: en San Agustín de Castellón en la ermita de la Misericordia, de Vinaroz. En la iglesia de la Sangre, de la capital; la «Cena» de Alcalá de Chisvert; y sobre todo en Villarreal: los frescos de la Arciprestal, dos grandes lienzos laterales en la capilla de San Pedro Alcántara (cuya soberbia escultura es de Ignacio Vergara), y la cúpula de dicha capilla. De L.

Vergara son también los preciosos medallones de la bóveda en la catedral de Segorbe.

Segorbe, que fué patria de muchos artistas, meció también la cuna de José Camarón (1) quien pintó al fresco una grandiosa Gloria en el cascarón de la catedral, el retrato del obispo Arganda y el lienzo que cubre el tabernáculo en el altar mayor.

Del castellanense Carbo, conservamos una inspirada Magdalena en la Arciprestal de Castellón, y un buen lienzo de las Almas en Villarreal; ello aparte de varios cuadros particulares. Y nada digo del villarrealense José Orient de Ponz, Oliet el morellano, Mundina; Puig Roda y otros artistas casi contemporáneos porque con Ribalta murió el espléndido período de grandeza artística castellanense,



MORELLA

ARCIPRESTAL. DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

ya que, si bien a su sombra se sucedió una escuela de pintores, el arte de éstos, fué modesto, comparado con la fama del maestro.

CERÁMICA PINTADA. — Fué espléndida en la fábrica del Conde de Aranda, en Alcora. Produjo buenas panoplias y objetos de loza con decoración religiosa, cuyos raros y valiosos ejemplares son buscados por los museos.

(1) J. Camarón Boronat, nació en 1730 y murió en 1803.

VIDRIERÍA ANTIGUA. — Apenas queda ya nada, en la provincia de Castellón.

BORDADOS. — Entrar en detalles de los muchos tesoros que en esta rama del arte posee la provincia de Castellón, sería tarea larga y pesada. Y solo cabe citar, como botones de muestra, algunos de los muchos ornamentos

sagrados que en iglesias se censervan con meritísimos bordados de imaginería. Sobre bordadores, vidrieros y orfebres primitivos en la región valenciana guarda inéditos muchos datos interesantísimos. el canónigo don José Sanchis Sivera, paciente investigador y fecundo publicista.

Del período gótico quedan ya muy pocos ejemplares. Como más antiguo ví la abandonada capa pluvial de

seda roja, en el ermitorio de San Juan de Peñagolosa. Su capillón y cenefas, ya borrosas, tienen restos de figuras bordadas en el siglo xv. Otra capa pluvial de la Arciprestal de San Mateo, que muestra una Anunciata, en su capillón, ya es del Renacimiento.

Del siglo xvi, son la mayoría de las telas bordadas que he visto, siendo algunas de ellas verdaderamente notables, como el terno bordado de imaginería de la Parroquia de San



VILLARREAL. DECORACIÓN DEL
CAMARIN DE SAN PASCUAL (DETALLE)



VILLARREAL. COMUNIÓN DE SANTA
TERESA, POR SAN PEDRO ALCÁNTARA
CUADRO DE VERGARA



CASTELLÓN

IGLESIA DE SANTA MARÍA. DETALLE DE LA PUERTA PRINCIPAL.

Juan de Morella. En la catedral de Segorbe tienen ternos y casullas soberbias, algunas con escudos nobiliarios de los piadosos donantes; pero no gustan de enseñarlas los capitulares, ni menos aun permiten fotografiarlas. También hay algo muy bueno, en la capital.

Suntuosa y rica es la capa pluvial antigua de Culla, por la perfección y abundancia de sus bordados de policromía. En Villafamés existe otro terno bordado con figuras de los Apóstoles, denominado «de los paisajes» por alguno de sus adornos. También del siglo xvi es el terno bueno de Morella. E igualmente, de imaginería, es la casulla de Pina. En Trai-

guera, entre los mantos de la Virgen de la Salud — cuya imágen se venera en una ermita — tuve en mis manos uno, muy antiguo, bordado en sedas todo él, y mostrando como principal motivo decorativo, un complicado blasón de la marquesa donante.

En Albocacer guardan otra casulla de la misma época medioeval y con el escapulario lamentablemente cortado por los pies de una santa mártir, a fin de adaptarlo a ornamento más corto y moderno. Eso mismo han hecho en Benasal, cuya parroquia posee la más numerosa colección de bordados del Renacimiento. De entre las muchas, sólo queda completo de



SEGORBE

RETABLO DE LA SACRISTÍA EN LA CATEDRAL



CASTELLÓN

IGLESIA DE SANTA MARÍA. DETALLE DE LA PUERTA PRINCIPAL.

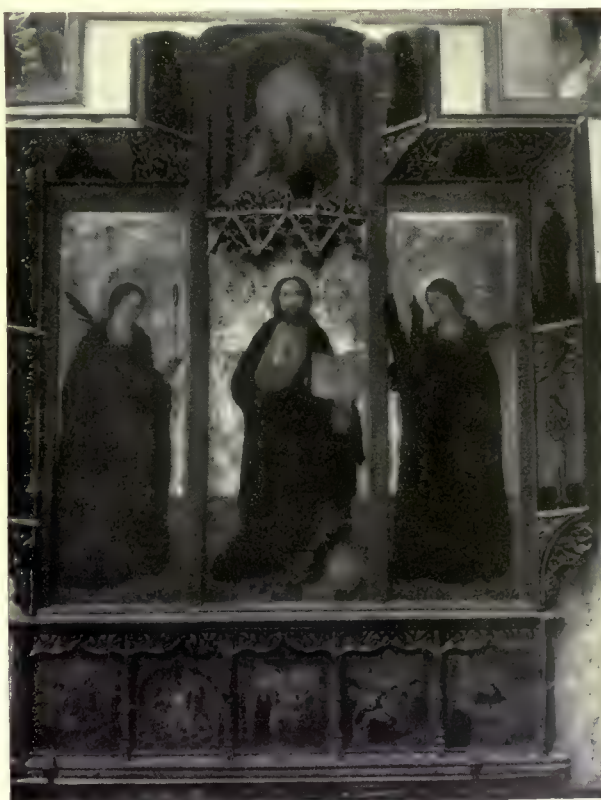
una casulla, el escapulario con su terciopelo antiguo, que es la que muestra bordadas las imágenes de la Virgen y San Cristóbal. Las demás han sido cortadas por las figuras inferiores para adaptarlas a casullas más pequeñas; y así vemos que, las que ostentan las figuras de San Pedro y San Andrés tienen la figura de abajo partida por mitad. Otro tanto puede afirmarse de las bordadas con imágenes de la Virgen y San Juan Bautista. De las dos capas pluviales, es sin duda la mejor, aquella que en el capillón aparece la Resurrección del Señor.

Villafranca conserva dos casullas de principios del XVI y un terno de la misma centuria; todo con magníficos bordados de época. En Jérica se tienen en mucha estima dos preciosos ternos, uno de principios y otro de fines del XVI, verde el primero y rojo el otro. Los borda-

dos son en oro fino y en sedas de colores, las figuras, de correcto dibujo y delicada entonación, el terno verde lo donó un jericano ilustre cuyos blasones mandó bordar en el respaldo de la casulla, a ambos lados del escapulario (que muestra los bustos de la Virgen en la parte alta, santa Agueda en la inferior y otra bienaventurada mártir en el centro). El terno rojo, aunque no tan

rico, es aun de más arte, especialmente en las dalmáticas.

ORFEBRERÍA. — Desde el punto de mira histórico ocupan la supremacía unas piezas góticas que custodia, en su pequeño tesoro, la iglesia de Peñíscola. Son testimonios mudos, pero elocuentes, del gran cisma de la Cristiandad. Recuerdos personalísimos de Benedicto XIII (Don Pedro de Luna). La cruz procesional gótica tiene el árbol y brazos de



VILLARREAL

RETABLO DE MONSÓ (1400)



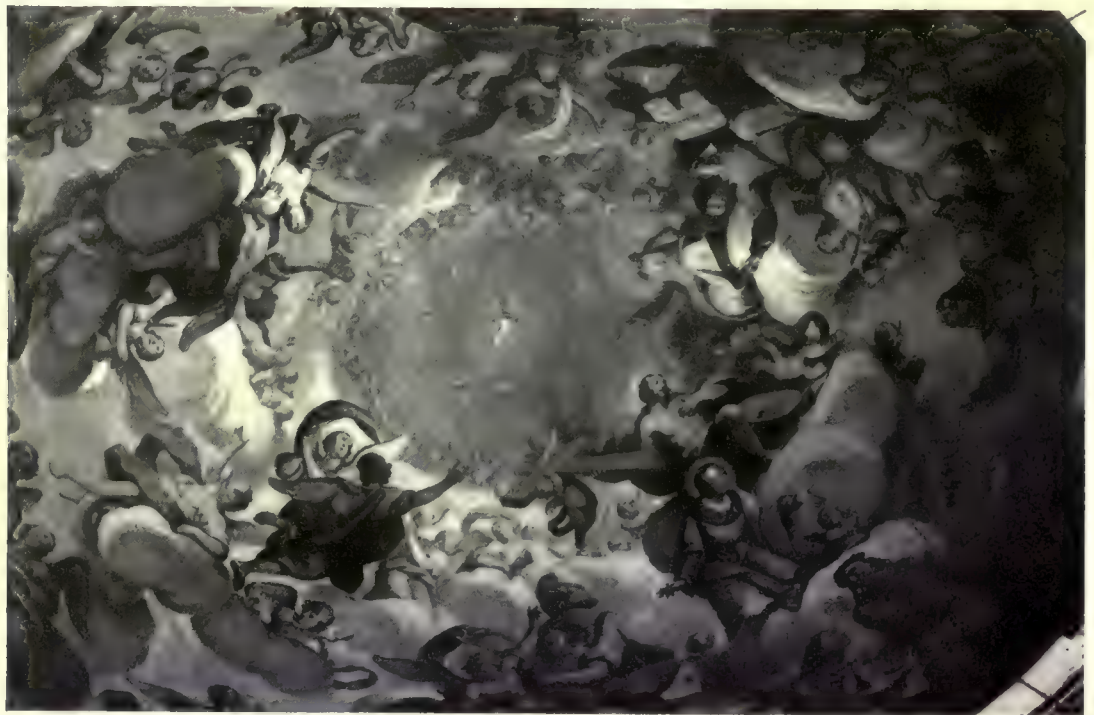
SEGORBE

CATEDRAL. SILLERÍA ESCULTURADA

fino cristal de roca festoneado de filigranada crestería gótica, de plata dorada. En la macolla, muestra imágenes religiosas de esmaltes. Ostenta el blasón del pontífice (luna menguante, tiara y llaves), y el escudo de Valencia (curioso detalle). El conjunto, es obra acabada de un orfebre de San Mateo. El cáliz papal de Luna, es orfebrería gótica catalana. El *lignum crucis*, relicario de su sucesor dimisionario don Gil Sánchez Mu-

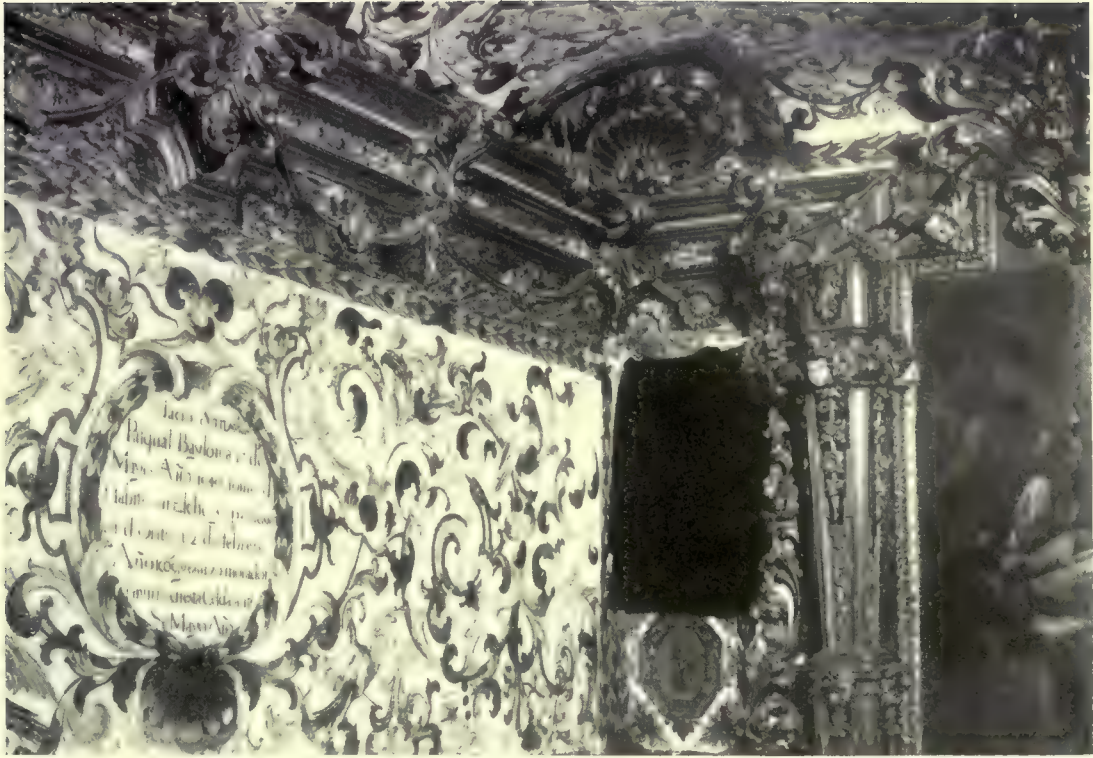
ñoz, es una preciosa obra de arte gótico valenciano, con abundantes esmaltes y blasón del noble turolense. En la Jana queda, oculto, un tesoro de orfebrería gótica, en cuyas piezas mutiladas no sabe que admirar más el visitante, si el valor material de los preciosos metales, o la artística labor ojival.

En Pina puede contemplarse un gran plato petitorio de plata (punzón de Valencia);— bonitas vinajeras del mismo metal (año 1718);



VILLARREAL

CÚPULA DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO ALCÁNTARA, DEBIDA A VERGARA



VILLARREAL

CELDA DE SAN PASCUAL BAYLÓN CONVERTIDA EN CAPILLA (DETALLE)



VILLARREAL

ALTAR DE LA CELDA DE SAN PASCUAL BAYLÓN (DETALLE)



SEGORBE

ESPIGA DE UN RETABLO PROCEDENTE DE LA CARTUJA DE VALL DE CRISTO

y una veracruz plateresca del siglo xvii. En Jérica y en Albocacer también ví platos o bandejas circulares de plata y de cobre con repujados; y en el ermitorio de San Juan de Peñagolosa, otro de gigantescas proporciones con relieve en su fondo, de Adán y Eva realizados en buen tamaño.

Traiguera tiene multitud de alhajas de orfebrería (ello aparte de su citada arqueta marfileña, de incalculable mérito artístico gótico-renacimiento). En la sacristía de su parroquia, relicarios, cálices, copón de arca, custodias antiquísimas, cruces procesionales, etc. De orden plateresco hay un relicario de arca, un ostensorio con esmalte de la Virgen María, y un cáliz de 1602. Mucho más valioso tiene Traiguera otro cáliz gótico, con esmaltes y punzón no descifrado.

Cálices magníficos los hay en Jérica — (uno de plata, oro y pedrería ricamente la-

brado y con gran patena repujada, regalo del noble marqués de Novaliches).—Otro, soberbio, gótico muy grande, en la catedral de Segorbe; quizás procedente, como varias piezas del siglo xv, de la histórica ex-cartuja de Vall de Cristo.—Y muchos, ya churriguerescos, en Albocacer, Burriana y otros pueblos.

CUSTODIAS.—En Villarreal, además de un copón (1) y el *lignum crucis* del renacimiento, y relicarios menos antiguos, posee la arciprestal de San Jaime una monumental custodia gótica del siglo xv, rematado su templete con filigranadas agujas que se elevan a metro y metro y medio de altura. La base de sustentación, así como las alas de los ángeles orantes, el viril y otros detalles. han sido ob-

(1) Es de forma de arca, fabricado en plata dorada y mide más de medio metro de altura. De esta pieza ofrezco una fotografía.



CASTELLÓN. EL NACIMIENTO
DE JESÚS. TABLA DESCUBIERTA
EN EL AYUNTAMIENTO

jeto de posteriores restauraciones. Más hermosa es todavía la custodia de Traiguera, con sus dos serafines orantes — uno de ellos con las alas ya perdidas. — El cuerpo sustentante es una arca ornamentada con numerosas figuritas bíblicas en hornacinas: y en conjunto es un bellissimo ejemplar del arte gótico castellonense y de la más primitiva orfebrería de la provincia. La fabricó el platero de Morella Juan Olcina.

Magnífica es, asimismo, la custodia de la parroquial iglesia del Salvador, de Burriana, muy primitiva también, pero de distinta factura. Semeja algo a la gran custodia gótica de Játiva, en menor tamaño, aunque en delicada labor. El remate superior fué adicionado, modernamente, con un Cordero Pascual, y a los orantes se les añadieron alas.

La mejor custodia gótica que hubo en la provincia de Castellón (y quizás en todo el reino valenciano), fué, sin disputa, la de Morella, la cual, en compañía de otras numerosas piezas de orfebrería de plata, emigró cuando

la dominación francesa, para ser acuñada. Era alhaja valiosísima que aún llora la montañesa ciudad del Maestrazgo con el recuerdo de otros famosos regalos de reyes y pontífices, que enriquecieron el tesoro de su parroquial, hasta 1822. Dicha custodia era obra inspiradísima del orfebre morellano Bernardo Santalínea, que habíala construído de 1383 a 1394, auxiliado de los plateros valencianos Tomás Parets y Guillem Real. Constaba de 348 piezas (sin contar los clavos) y pesaba 72 libras de plata. En 1743 la habían restaurado Tomás Alemany, de San Mateo, y José Piñol, de Vinaroz, invirtiendo en su cometido veinte libras de oro.

CRUCES PARROQUIALES. — Además de la ya descrita cruz papal de Peñíscola, hay tantas y tan preciosas cruces procesionales, de las parroquias castellonenses, que sólo algunas mentaré para dar fin a este inventario.

La de la Mata, es una valiosa obra del Maestrazgo, con esmaltes, fabricada a princi-



TRAIGUERA

ARQUETA MARFILEÑA



CASTELLÓN. CALVARIO, DE FRANCISCO
RIBALTA. (PROPIEDAD DE DON JOSÉ SANZ)



MORELLA

TRASCORO DE MÁRMOL FILIGRANADO, EN EL GÓTICO TEMPLO DE SANTA MARÍA

pios del siglo xv, por un platero de Morella. La de Villafranca luce, como muchas más del período gótico, esmaltes sobre planchas cuatrifoliadas, y tiene la imagen del Salvador en el nudo del anverso; y de la Madre Virgen en el reverso; más los cuatro Evangelistas en ambas caras de los brazos.

En Adzaneta tuve en mis manos las dos cruces góticas, de plata, de aquella iglesia parroquial. Una muy sencilla, de comienzos del siglo xv, y otra filigranada, de fines de la propia centuria, muy parecida a las de Burriana, Albocacer y otras. Es mejor, la de Villafamés. Y muy superior a todas, la de Traiguera; escultrada, de gran tamaño y peso, en plata, con perfecta imaginería bajo calados doseletes en los brazos, y la Virgen María en el anverso del crucifijo. Es obra del delicado orfebre morellano Bernardo Santalínea, que la terminó en el año 1415.

No le va en zaga la cruz parroquial de Jérica. Es de plata y gótica, salvo la macolla, que simula un bello templete de gusto renacimiento. Muestra ocho medallones en ambas caras de las extremidades, representando alegorías religiosas con imágenes sobrepuestas; y en su remate, el simbólico pelicano sobre amplia flor de lis.

En Morella, San Mateo (preciosa obra del Maestrazgo, del año 1397, con bellísimos esmaltes), Chilches y otros pueblos, no son menos estimables las cruces que poseen. La de San Mateo es de fines del xiv, con numerosas estatuillas en los brazos y árbol de la cruz. La de Onda es pesada obra de plata, plateresca o barroca, y que pregoná mayor valor material que mérito artístico.

Del estilo churriguero son ya la mayor parte de las cruces parroquiales.

DR. CARLOS SARTHOU CARRERES.



B. MERCADÉ

LA IGLESIA DE CERVARA

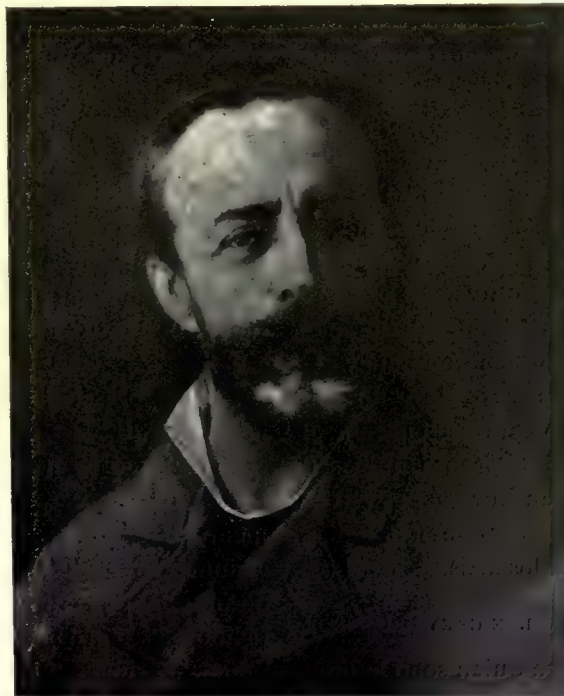
BENITO MERCADÉ

BENDITO sea el tiempo que otorga la razón a quien le asiste, aunque háyale sido negada durante años! ¡Bendito sea el tiempo que impele a convertirse en abogados de las buenas causas a los lapidadores de antaño! Una vez más, desde el quicio de la puerta, cabe contemplar el tropel de gentes que antes se desgañitaban en vituperios, y ahora bullen por rendir pleitesía a los vejados. Sea por lo que sea que se haga, reverenciamos al Señor que no permite que la injusticia sea duradera. ¿Que al reducido

coro que loaba a los viejos maestros y sobre el cual no hubo suficientes espuelas llenas

de desprecio para volcarlo, súmanse en el día los que negáronles multitud de veces? Con gozo hay que recibirlo. Y dejemos que acallen con aplausos el eco aun perdurable de sus propios silbidos.

Ayer Martí Alsina, hoy Mercadé, de un tiempo acá Fortuny... Tras de las mudanzas de la moda, emerge el mérito de los artistas a quienes se tuvo en poco, en esos casos, no por sus contemporáneos, sino por una generación



B. MERCADÉ

AUTORRETRATO



B. MERCADÉ

CORO DE SANTA MARÍA NOVELLA (FLORENCIA)

que desdeñó a sus predecesores inmediatos, suponiendo, soberbiosa, que antes que ella no hubo en su país nadie capaz de pintar o esculpir siquiera medianamente. Y el siglo XIX fué, por cierto, abundante en artistas prestigiosos, y en el haz que de ellos es posible formar, no echaríase de menos en Cataluña ni una de las facetas de que pueda vanagloriarse la pintura universal. y sobre esto contó, además, con salientes individualidades de espíritu local inconfundible y alguna, apartada de éstas, pero de valor tan único, que en su tiempo era recibida en el mundo del arte como si de pronto hubiesen rebrotado, distribuídos en Europa, los verdes laureles con que en el Renacimiento italiano tejiéronse coronas a los artistas excelsos.

LA HUMILDE GREY DEL SEÑOR

Benito Mercadé, para quien sonó la hora de la glorificación, era de aquellos que sus paisanos tuvieron en olvido. Que poco quie-

re decir en contra la exigua minoría que vino rindiéndole fervoroso culto. Sobradamente lo justificarán las obras que se acertó a reunir en el Palacio de Bellas Artes, y que serán admiradas por el espíritu austero que las informa, la severa dignidad que revelan, los acordes de gamas opacas — donde excepcionalmente canta alguna tinta viva — y el dulce sentimiento que embarga a los personajes religiosos, santos o frailes, grey del Señor.

En su presencia quizá asáltele a alguien la idea de que, de vivir Zurbarán en la época de Mercadé, hallara en él un espíritu afín. En todo caso, de sacar de sí el extremo la encendida brasa que de vez en cuando echaba llama devoradora, despertando inquietudes psíquicas, anhelos de maceración de la carne. Sólo para con preces cotidianas ganar blandamente el cielo, diríamos que viven los religiosos y las monjas surgidos de los pinceles del artista ampurda-



B. MERCADÉ

ÚLTIMOS MOMENTOS DE FRAY JUAN CLÍMACO

nés. Son sencillos, son humildes, son comedidos, son polvo de la tierra. Su alma no es recipiente de perturbadoras interrogaciones, sino modesta vasija de barro con agua en reposo. En el jardín del convento cuidan únicamente lirios, violetas y rosas, cual Santa Clara en el terradillo de San Damián.

EL HALLAZGO DE LA PERSONALIDAD

Una de las primeras obras de Mercadé, ejecutada en 1858, *Colón en la puerta de Santa María de la Rábida, pidiendo pan y agua para su hijo*, revela al discípulo de D. Carlos Luis de Ribera. El autor, inexperto, lánzase a empresa superior a sus fuerzas, y sólo una dosis de buena voluntad y mucha simpatía hacia él permiten dar con alguna condición en esa tela. Aquel mismo año parte a París, de donde, en 1862, envía el cuadro *Últimos momentos de fray Juan Clímaco*. Tal es el adelanto, en relación con la otra pintura,

que el cotejo pasmará a quienquiera lo haga. Multitud de figuras toman parte en la escena evocada, con intensidad por un igual demasiado viva, lo que presta afectación a algunas, y reviste a todas del mismo interés, que se mantiene tanto como en la esfera expresiva, en la pictórica. Pero, en cambio, las agrupaciones están razonadas, áurea claridad inunda el recinto, hay verdad en los paños, el colorido pierde la crudeza anterior y el dibujo adquiere estilo. Pinta Mercadé sin entornar los párpados y sus ojos ven el natural con limpidez, lo que impídele la fusión anegadora del ambiente. Aún teme perder el contorno, aún su mirada no cayó en la cuenta de la diferenciación por matices. Esto viene en obras sucesivas, hasta que alcanza el dominio de la totalidad, y en el diapason grave de sus armonías, delicados grises y pardos en un acento magnífico sin pompa. Las tintas de su paleta envuélvense en sigilo.



SANTA TERESA EN EL CORO, POR B. MERCADÉ



TRASLACIÓN DEL CUERPO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS, POR B. MERCADE

se ponen a tono de los asuntos solemnes. Al llegar este momento, es cuando en realidad Mercadé se encuentra a sí mismo. Entonces puede permitirse el alarde de no ser del todo original en la invención, porque lo es en el color y el mecanismo.

LA ACCIÓN DEL PASADO

Que sepamos, ninguna de las suscintas biografías del artista alude a su estancia en Florencia. Vienen a revelárnoslo alguno de los lienzos, desde el apunte de color del coro de Santa María Novella, y el cuadro para que sirvió ese estudio, hasta la *Traslación del cuerpo de San Francisco de Asís*. Aún sin aquéllos — documentos certificadores, — este lienzo fuera suficiente a atestiguarlo. Porque es en Florencia, sobre todo en Florencia, donde está la cantera de la cual extrajo los materiales. Fácil es

suponer a Mercadé penetrando un día en Santa Croce y hallarse ante el fresco que, representando los funerales del Padre Seráfico, pintó Giotto en la capilla Bardi; fácil es, también, adivinar la sorpresa que recibiría en Santa Trinita, frente al muro en que Ghirlandajo desarrolló igual asunto, sin acertar a sustraerse a la creación gíotesca. Impresionaríanle sobremanera ambas composiciones, de las cuales tal vez poseería alguna referencia de labios de don Pablo Milá, a

cuya cátedra en la Escuela de la Casa-Lonja pudo asistir, por lo menos durante un curso. Y él, reflexivo y emotivo, percataría en seguida de la noble sencillez que tanta serenidad comunica a la obra de Giotto, y del realismo que Ghirlandajo insufló a la suya.

El romero de la ciudad que el Arno cruza, más de una visita con seguridad hizo al claustro y las angostas y blanqueadas celdas de San Marcos, donde el Beato Angélico

trazó aquellos santos monjes que pasman por su fuerte vida espiritual, y donde abandona los resplandores de maravilla que en sus tablas bañan dulces tintas, como si figuras, edificaciones y paisajes los colorearan matices sacados de flores de exquisitos visos. Estas pinturas, sugerentes de que tal vez sea así la luz que esplende en el cielo, es sabido que ninguna relación guardan con los frescos del antiguo con-



B. MERCADÉ

SAN BUENAVENTURA

vento de los dominicos. Y eran esos frescos y no aquellas tablas, dado el temperamento de Mercadé, lo que forzosamente haríanle mella.

Las enseñanzas que su contemplación le reportaría, se nos antojan casi fuera de duda. Que de otra suerte no compréndese el enorme, el desconcertante, el asombroso progreso que realiza en cuatro años, plazo que media entre el lienzo *Ultimos momentos de fray Juan Clímaco* y la *Traslación del cuerpo de San Francisco de Asís*, donde a las remem-

branzas de las composiciones de los toscanos aludidos, hay que añadir la grave expresión de los personajes y una robustez formal de que pudo saturarse en las consultas a las pinturas de fra Angélico en los muros conventuales de San Marcos.

El menor escrúpulo sentiría al utilizar elementos de las que sugirióle su obra magna. ¿No hicieronlo otros antes, sin que alzarse voz alguna que los tachara de plagiarios? Porque contadas producciones fecundaron en el tiempo tantas, señalando una norma interpretativa, como el imponderable fresco de Giotto (1).

LA OBRA
CULMINANTE

En su composición rompe Mercadé con paralelismos que privan en la de Giotto, y rehuye la pesadez que domina en la de Ghirlandajo por la aglomeración de los personajes y la vida de

que les dotara el artista, en menoscabo de la sencillez exigida por el luctuoso episodio. Nuestro pintor resta, entre ellas, en un término medio, al modernizar la disposición escénica. Cambia de sitio y de posición a varias de las figuras — así al obispo, al turiferario y a los portantes del confalón y los ciriales. — abandona aquel linaje

de orden ingenuo, innegablemente de fondo religioso, de Giotto; apártese del excesivo movimiento de la pintura de Ghirlandajo y dispone en círculo a los asistentes al acto, pero dejando un hueco para que aparezca como centro de interés la parihuela donde yace el cadáver del santo, a los pies del cual está un grupo de afligidas monjas, de entre quienes adelantase Santa Clara, que sustituye al religioso que besa



B. MERCADÉ

LA CASA DE MATERNIDAD DE BARCELONA

de hinojos, en la capilla Bardi, la pálida

(1) Para que se juzgue de la estirpe pictórica de la *Traslación del cuerpo de San Francisco de Asís*, de Mercadé, he aquí, desde el discípulo de Cimabue, que da en Santa Croce, de Florencia, la pauta definitiva de la composición, cómo ésta perpetuase a través de los autores y obras siguientes:

Giotto. — *Antecedentes: Las visiones del monje agustino y del obispo de Asís y La despedida de Santa Clara* (frescos en la basilica superior de Asís). Solución: *La muerte de San Francisco*, fresco en la capilla Bardi, en Santa Croce, de Florencia.)

Beato Angélico. — *Muerte de Marta* (sendas tablas en la iglesia de Jesús, de Cortona, y en la Galería de los Oficios, de Florencia). *Muerte de San Nicolás* (en la Pinacoteca Vaticana).

Filippo Lippi. — *Funerales de San Esteban* (fresco en la catedral de Prato).

Benozzo Gozzoli. — *Muerte de San Francisco* (fresco en la iglesia del santo, en Montefalco). *Muerte de Santa Mónica* y *Muerte de San Agustín* (frescos en la iglesia de San Agustín, de San Gimignano in Valdesa (Siena)). *Funerales de la Virgen* (tabla de la *predella* de la *Assunta*, en la Pinacoteca Vaticana, Roma).

Antonio de Fabriano. — *Muerte de María* (tabla en el Museo cívico de Fabriano).

Ghirlandajo. — *Los funerales de Santa Fina* (fresco en la colegiata de San Gimignano in Valdesa). *Los funerales de San Francisco* (fresco en Santa Trinita, de Florencia).

Andrea Mantegna y Miguel Giambono. — *Muerte de María* (mosaico de la capilla Mascoli, en San Marcos, de Venecia).

mano del difunto (1). En el cuadro de Mercadé gesticúlase menos, como si el duelo de los circunstantes fuese tan hondo, que se hubieran recogido en sí. Domina silenciosa emoción y parece que sólo haya de oírse en la nave del templo el musitar del prelado entonador de las oraciones de ritual.

LAS INQUIETUDES DE LA GESTACIÓN

Cierta vez refirió el pintor catalán lo embargado que le tuvo el cuadro del Seráfico de Asís, lo mucho que le hizo reflexionar. Algunas noches saltaba del lecho impaciente por corregir lo que de súbito había-sele ocurrido. Y en la profunda paz de aquellas horas, a solas consigo mismo, sus pinceles rectificaban, afanosos, la labor de durante el día, restituyéndose al descanso al asegurarse del acierto de la modificación introducida. Sólo entonces venciale suavemente el sueño. ¡Es tan sensible el alma de un artista! Contemplando la obra, no diríase hija de un estado de febril desasosiego, antes labor de quien

(1) El episodio representado es el siguiente: «Pasando delante de la iglesia de San Damián, donde la nobilísima y eximia Virgen Clara, ahora ya gloriosa en el cielo, moraba encerrada con otras vírgenes consagradas a Dios, paró el cortejo un largo rato, para que pudiesen esas almas puras satisfacer su devoción y besar y ver por vez postrera al puro y angélico hombre, que las había engendrado en la gracia, y aquel frío cuerpo esmaltado con tan singulares piedras preciosas.» *Vida de San Francisco de Asís*, por San Buenaventura. Cap. XV, pág. 283. Versión española por el P. Fray Ruperto M^o de Manresa.

posee un gran aplomo, por haber llegado a la madurez de su talento.

EL DESTINO QUE CUMPLE EL ARTISTA

Corresponde a Mercadé la misión de cerrar aquí la etapa del romanticismo cristiano, superando a quienes lustros atrás volvieron de Italia alistados en la cohorte del dogmatizador Overbeck, que tenía en Minardi a celoso observante del credo purista. Con el pintor a quien enaltecemos, esa tendencia

elévase, por la dignidad y solidez del mecanismo y la austera nobleza expresiva, a un nivel muchos codos por encima de las frías timideces de los nazarenos. Un soplo de sincera emoción cunde en su obra, de sano equilibrio; que no en balde el autor, en vez de seguir a ciegas los mandamientos del definidor de la escuela, se acerca emocionado al manantial para recoger en el cuenco de sus manos, sin



B. MERCADÉ

RETRATO

intermediarios, el chorro de agua que, al ser canalizada por conducciones estrechas y sin oreo, perdía en el camino su pristino sabor y pureza. A más, el latente recuerdo de los antiguos maestros de la pintura española que estudiara en Madrid y en el Louvre, obraría en su ánimo, en evitación de que renunciase a lo que de ellos pudo aprender, y aprendió seguramente, de lo atañadero al oficio. Así queda ponderada su labor pictórica: ni fachendosa, ni insípida; sentida, sin alarde;

humana con espiritualidad. Su equivalencia en la música fuera el severo canto gregoriano.

LOS AÑOS DE RETRAIMIENTO

Desahuciado por los médicos, el pintor abandona Italia, en la convicción de que vuelve a la patria para en breve reposar en brazos de la muerte. Pero transcurren unos treinta años antes de que esto acontezca. Desde entonces, apenas si pinta... Y el recuerdo de sus éxitos se extingue lentamente. Verdad que su estado enfermizo hizo que más que nunca se apartara de la vida de relación. Con traje de americana, de color gris, con gafas ahumadas y sombrero de copa alta, le hubiérais visto dirigirse a la Casa Lonja, donde modestamente, simplemente, enseñaba principios de dibujo a todo linaje de muchachos, la inmensa mayoría de los cuales, hombres ya, viejos algunos, seguirán ignorando, con probabilidad, que tuvieron de maestro a una de las glorias más positivas de la pintura española del siglo XIX.

El día 10 de Diciembre de 1897 la muerte llevó consigo al artista. El entierro de su

cadáver revistió gran sencillez. Contados fueron quienes se dieron cuenta de lo que representaba la pérdida de aquel

gran pintor, de los que recordaban la importancia de las obras que produjo, de los que advirtieron que con él desaparecía uno de los que durante la segunda mitad del siglo XIX había cultivado en España con mayor dignidad el arte de la pintura.

El fúnebre cortejo partió de la casa — ya desaparecida — que habitó el artista en la calle de Consejo de Ciento, junto a la Rambla de Cataluña, y sobre el ataúd hubo quien depositó una rama de laurel con lazo de crespón negro. Era lo único que pudo señalar a los ojos de los transeuntes que aquella humilde caja encerraba los restos de alguien que en la vida se distinguió de sus coetáneos. Ya en el camposanto, en torno del féretro, en voz baja, sin aparato retórico,

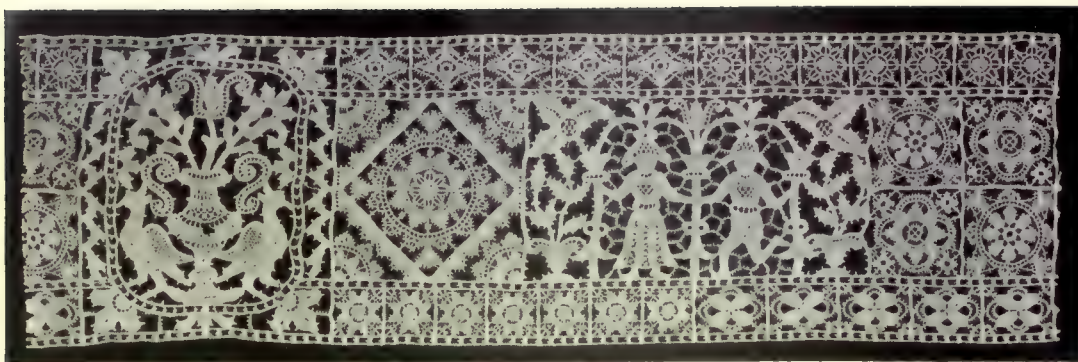
el presidente de la Academia de Bellas Artes, don Felipe Bertrán de Amat, ensalzó los méritos del artista que consagrara sus pinceles especialmente a los asuntos religiosos.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



B. MERCADÉ

SANTA RITA DE CASIA



ENCAJE DE PUNTO A RETICELLA

ENCAJES Y BORDADOS DE ESTILO

DETERMINADAS tendencias del espíritu humano, al expresarse harmónicamente en tal o cual forma material, dieron nacimiento a las artes; y, en cada arte hubo períodos durante los cuales el predominio de un sentimiento produjo modificaciones particulares. De ahí los estilos.

Su variedad es infinita: sea en la literatura o en la pintura, en música y en la arquitectura. El arte es un ritmo continuo, que cambia según los países y las épocas, y del cual sufren la influencia las costumbres. Resulta del deseo individual de expresar la belleza por alguna idea hecha tangible; o atendiendo sólo al embellecimiento de superficies, desligada de todo concepto intelectual, con lo cual se convertirá en arte decorativo puramente ornamental, cambiando aplicarlo a todas las cosas.

A este último punto de vista es al que hay que relacionar la creación de encajes y bordados, que surgen

un poco en todas partes y en lugares muy diversos, como corolario natural del tejido. Se desenvuelven en conformidad con la riqueza de los pueblos o la magnificencia de las cortes, para convertirse durante el siglo xvi en una industria importante. No sin dificultades se fué elaborando, merced a pacientes trabajos de hábiles obreras; después, por el descubrimiento y la perfección de la maquinaria. Esa industria se localiza y propaga, se forman centros de producción, cada uno con su especialidad, su género; en una

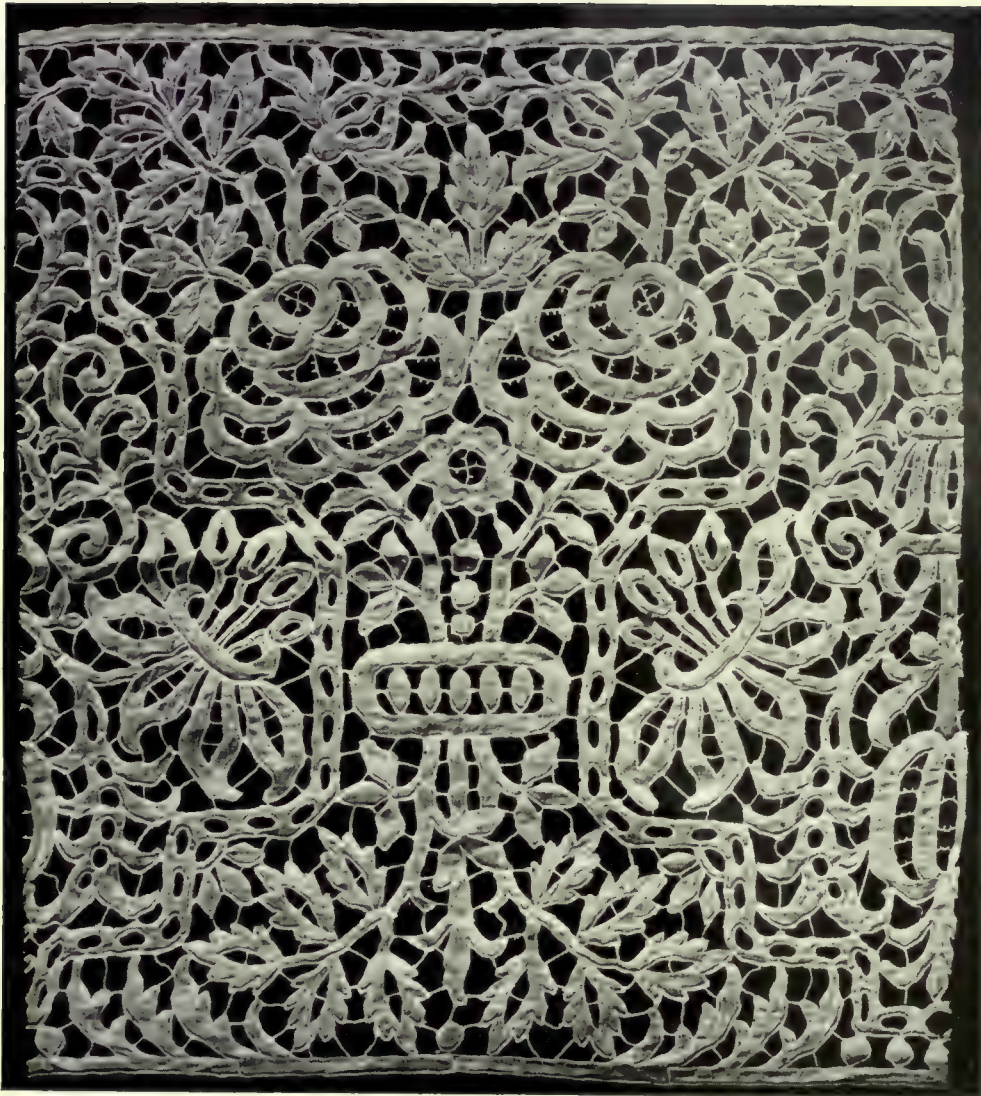
palabra, con su estilo. Para diferenciar el encaje del bordado hay que advertir que la primera no es más que el enlace, la combinación de hilos trabándose para constituir un dibujo sin el auxilio de un fondo, mientras que el bordado, por el contrario, requiere un tejido que sostenga los hilos. En 1856, un sacerdote inglés, W. Lee, inventó el procedimiento *à bas*. Pero es en 1656 que



ENCAJE DE PUNTO A RETICELLA



ENCAJE DE PUNTO A RETICELLA



ENCAJE RICHELIEU

la famosa máquina fué introducida en Francia, desde cuya fecha no cesa de ser perfeccionada. En el curso del siglo anterior, los progresos realizados son enormes; y se llega a la fabricación de bordados mecánicos, que, de una manera perfecta, repiten los estilos antiguos y realizan géneros nuevos, ocupando poblaciones enteras en la creación de esos tejidos ligeros que la insaciable moda pone en boga.

En Francia como en Inglaterra (nos dice Mme. Bury-Palliser en su *Histoire de la Dentelle*) los primeros encajes fueron desig-

nados con el nombre de pasamanería, término genérico que abarca los galones, los cordones y trencillas, sean de oro, de plata, de seda, de lino, de algodón o de lana. La mayoría de esos primitivos encajes y pasamanería diferían poco de un galón o cordón. Estaban hechos de hilos pasados o entrelazados entre sí; de ahí el nombre de pasamanería. Gradualmente ese trabajo progresó; se embelleció de variados dibujos, se empleó un hilo más fino, y la pasamanería perfeccionada de tal suerte, llegó con el tiempo a ser el encaje: obra admirable.



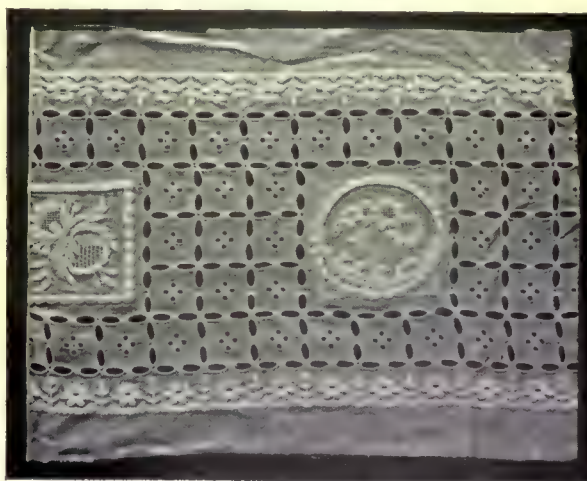
APPENZELL



APPENZELL

En Francia la palabra encaje no figura en los antiguos vocabularios; los diccionarios de R. Estienne (1549), de Frère de l'Aval (1549) y de Nicot (1606), no la contienen. La primera vez que se encuentra este vocablo, advierte Mme. Bury-Palliser, es en un inventario de Margarita de Valois, hermana de Francisco I, el cual inventario es del año 1545, y en él se lee: «*Payé la somme de VI livres pour soixante aulnes fine dantelle de Florance pour*

mettre à des colletz.» Se menciona también (1) un retrato de Enrique II (1519-1552), del Museo de Versalles, pintado probablemente hacia el fin de su reinado, retrato donde por vez primera se descubre el empleo del encaje: «El cuello bordado de entrelazos de color, está perfilado con un pequeño, simple y modesto encaje. El encaje mucho más que el bordado no existe aún, si bien tal cuadro de Carpaccio (1460-1552)



APPENZELL E INGLÉS

(1) Joseph Seguin: *La dentelle.*—Rotschild, editor. París.



APPENZELL

en Venecia y tal retrato de Gentile Bellini (una dama con cuello de encaje blanco) parecen mostrarnos los primeros ejemplares. Los libros antiguos sobre este asunto, el de Pierre Quinty, impreso en Colonia en 1527,

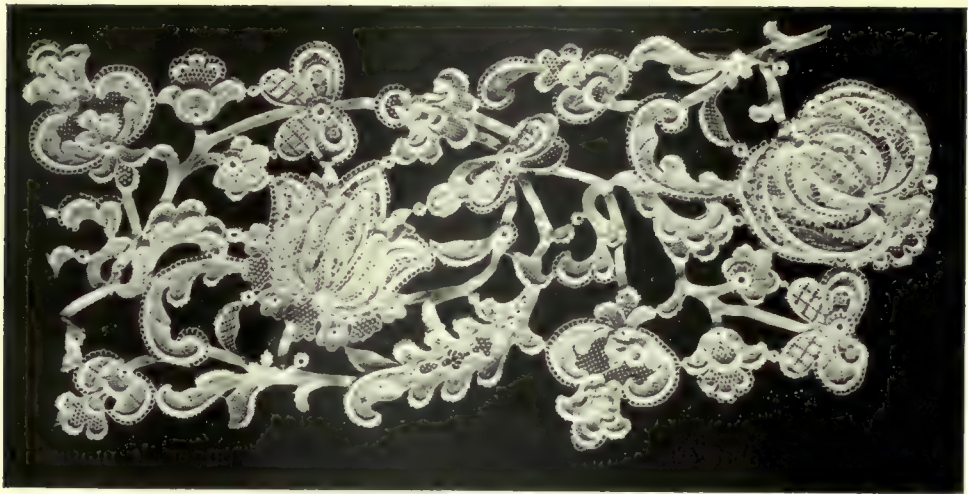
después aquellos publicados sucesivamente en Amberes, París o Venecia, dan apenas una idea de los encajes suntuosos que el siglo xvii había de poner de moda. No obstante, con el lujo extraordinario y el indu-



ENCAJE DE ESTILO ORIENTAL



ENCAJE DE PUNTO DE VENECIA



ENCAJE DE PUNTO DE VENECIA



ENCAJE DE VENECIA

mento intachable que llevaban los señores, la fabricación de encajes tuvo un gran desarrollo; sobre todo, dado el papel que desempeña en el atavío, pues adorna suntuosamente y halaga la vanidad. Venecia, la opulenta, tiene encajes pesados, ricos de ornamentación (el punto de Venecia) y esos *reticelli* admirables, de estilo heráldico, donde campean entesadas figuras entre flores y animales; es la conjunción de un sueño fantástico.

Nada tan encantador como la leyenda que refieren, en Venecia, acerca del origen del encaje: (1)

«Un joven marino, de retorno de lejanos países, trajo a su prometida una porción de coralina conocida con el nombre de *encaje de las sirenas* (la *halimedia opuntia* de Linneo). La jovencita encajera, cautivada por la graciosa elegancia de la producción marina, cuyos nuditos blancos parecían unidos por bridas, intentó imitarlo, y después de muchos trabajos infructuosos, consiguió producir a su vez la delicada *guipure*, que, en breve, fué la admiración de toda Europa.» Las primeras huellas del encaje en Italia, ha-

(1) Bury-Palliser.

llámoslas en el acta de casamiento entre las hermanas Angela e Hipólita Sforza-Visconti (1493). Pero, cuando la coronación del rey Ricardo III (1483) se ve ya aparecer unos a manera de encajes, y sobre todo esas fran-

jas de seda blanca, productos venecianos que se ponen en predicamento bajo el reinado de Elisabeth (1553-1603).

He aquí los principales géneros de encajes que hacíanse en Venecia:

Punto a reticella: hecho sacando los hilos de la tela.

Punto tagliato: en punto cortado, bordado al aire.

Punto in aria: especie de *guipure* hecha sobre dibujo trazado en pergamino.

Punto tagliato a fogliami: el más rico de todos los puntos; los contornos son en relieve: es el gran punto de Venecia preferido para las albas, los cuellos, los adornos, etc.

Punto a grupo: de hilos anudados conjuntamente.

Punto a maglia quadra: malla cuadrada.

Burato: en cañamazo, sobre el cual se borda el dibujo.

Punto di Venecia: el maravilloso punto de Venecia hecho por entero a la aguja.

Son los italianos, añade Mme. Bury-



ENCAJE DE MALINAS

Palliser, quienes reivindicaron la invención del punto o encaje a la aguja. Según toda apariencia, el arte de los bellos trabajos a la aguja lo aprendieron de los griegos que se refugiaron en Italia cuando la decadencia del Bajo Imperio. En cuanto al bordado, los italianos tendrían por maestros a los sarracenos de Sicilia, como los españoles a los moros de Granada y de Sevilla, y lo comprueba que en italiano y en castellano la palabra bordar (*ricamare*, recamar) deriva del árabe.

Cuando Catalina de Médicis fué reina de Francia, la moda, el gusto por los encajes se transportaron a ese país. Se fabrican en las ciudades de Alençon, Argentan y Bayeux; Caen utiliza hilos negros. Después Valenciennes, Dille y la Auvernia con sus famosos «puntos» españoles, célebres en el siglo XVII. Hubo, aún, los puntos de Irlanda y de Inglaterra, el de Francia; y personajes eminentes como Richelieu y Colbert dejaron unido su



PUNTO DE FRANCIA HECHO EN ESPAÑA



ENCAJE RUSO

Trabajo muy minucioso. Parece que exigía trabajar quince horas al día durante diez

nombre a variedades del bordado. Cuando Colbert, en 1605, fundó la manufactura *des Points de France*, el encaje era ya una industria importante del reino, a juzgar por la diversidad de géneros que datan de esa época, y que son los siguientes:

Le point (especies particulares de reticulados): hacíase, sobre todo en Venecia, Génova, Bruselas y España.

La bisette: estrecho y grosero encaje al bolillo, fabricado por las campesinas de los alrededores de París.

La gueuse: encaje de los pobres; en inglés: *beggars lace*. Muy simple y hecho de hilo grueso.

La campagne: estrecho y fino encaje blanco al bolillo.

La mignonnette: blonda de hilo, suerte de encaje ligero.

Le point double: semejante al punto de París, que exige doble número de hilos.

La valenciennes: floreciente bajo el reinado de Luis XIV.



ENCAJE DE IRLANDA

meses para hacer un par de puños de hombre.

La malines: nombre genérico con que son designados los encajes de Flandes, exceptuando el de Bruselas, de punto doble.

La dentelle: de hilo de oro.

La guipure: hecho en hilo de seda con dibujos en relieve.

Si Venecia trabajó especialmente a la aguja, Flandes conquistó renombre por los encajes al bolillo; Brujas y Malinas, fabrican el encaje ligero, transparente, y Bruselas, cuyo punto complicado exige la colaboración de seis obreras experimentadas, nos da, también, el *point de gaze*, encaje de malla exagonal; el punto denominado de *application* de Bruselas, etc. Esas poblaciones



ENCAJE DE JERUSALEN A MANO



ENCAJE DE BOHEMIA

se afirman como centros importantes. El gusto se modifica, y en Flandes el sentido decorativo abandona los efectos sobrecargados, y son a menudo, los bordados ligeros, los motivos más finos, más tupidos. Es algo de lo que ocurre en la pintura con los *petits maîtres hollandais*, tan personales, tan cuidadosos y tan minuciosos. Con todo, algo hay que ad-

vertir: que en el siglo XVIII la tendencia tiende un poco al ensanchamiento de formas, el heraldismo desaparece, el encaje es todavía el adorno discreto, precioso del hombre elegante, perfecto en sus maneras, espiritual y encanta-

tor. El conjunto se afina, los tallos se curvan más graciosamente, las flores se tornan más

tor. El conjunto se afina, los tallos se curvan más graciosamente, las flores se tornan más



ENCAJE DE BRUJAS A LA AGUJA

fantásticas, y el propio encaje refleja el espíritu ligero y frívolo del siglo de Luis XV.

Huelga manifestar que, además de todas las susodichas poblaciones de Italia, Flandes y Francia, la industria encajera se propagó por doquier: en los países eslavos y escandinavos, en Alemania y en Suiza, en España (1) y en Inglaterra. Muy a menudo se vió a los grandes estilos extranjeros arraigar y desarrollarse en detrimento de las especialidades locales, que no dejan de poseer su encanto; pero que es imposible describir en un estudio de carácter general.

Pero si los encajes de estilos locales han desaparecido algo, los bordados originales es-

(1) Véase la serie de artículos que don Carlos de Bofarull tiene publicados en *MUSEVM*, sobre *Encajes a mano*.



ENCAJE BÚLGARO



ENCAJE COLBERT

tán, por el contrario en boga, pues al lado de los encajes y bordados en blanco, se pueden todavía señalar todos los trabajos hechos de hilos de oro o plata, y los bordados todavía señalar todos los trabajos hechos de hilos de oro o plata, y los bordados rutilantes, de sedas multicolores, de efectos imprevistos y de gran carácter decorativo. Los colores llaman o se irisan, el bordado es algo viviente... En muchos parajes, el habitante del campo borda a la mano, y con éxito ha continuado ese método en París el inteligente director de la *broderie russe*, M. Friedberger, buscando en los estilos la fantasía decorativa. Sin embargo, son en la actualidad las fábricas de los grandes centros de la industria del bordado — especialmente Saint Gall, en Suiza, — las que propagan de una manera extraordinaria los

artículos de lujo, imitando engañosamente los delicados trabajos del Oriente (punto de Jerusalén, por ejemplo, o bordados persas y chinos) y los estilos de otros siglos (de Venecia, de Brujas, etc.), creando así el género moderno:

la novedad. De tal suerte, el empleo de la máquina contribuye a que cunda en el pueblo, y a vulgarizar, ante todo, un arte que antiguamente estaba reservado a los privilegiados.

Debemos a la amabilidad de la casa Jabhard y C.ª, de Saint Gall, poder reproducir algunos ejemplares de bordados mecánicos.

* *

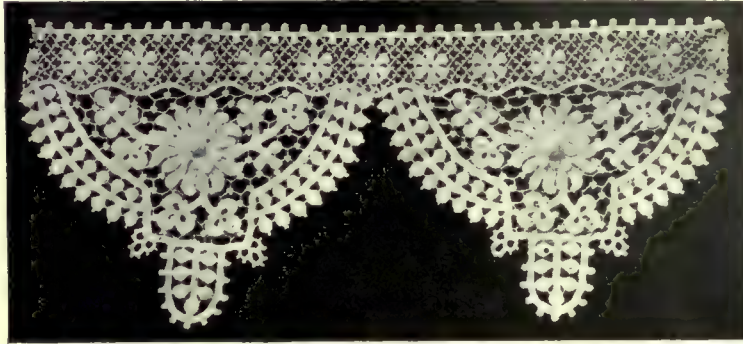
El encaje, que es obra de primor y de buen gusto, halla en la habilidad de manos

femeninas recursos para el logro de efectos decorativos. En su misma variedad encuentra la encajera medios de ir explayando su espíritu, y en la combinación de los hilos, inesperado medio para ir combinando moti-

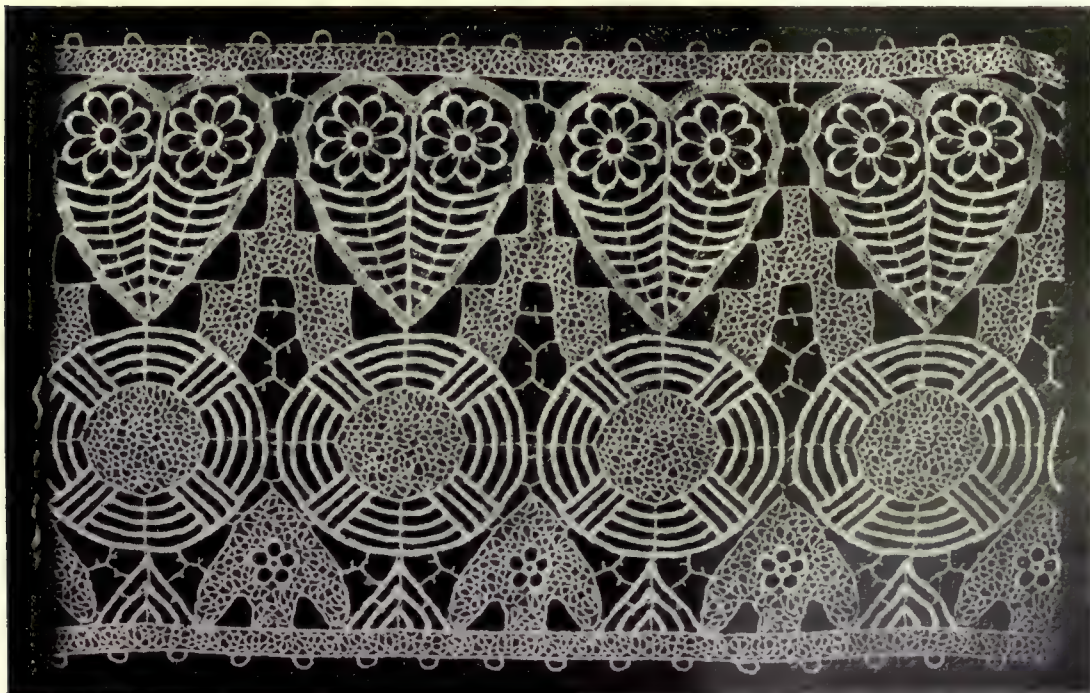
vos. Manos toscas realizan multitud de veces prodigios en ese linaje de labor. Viejecitas que se van ya de este mundo, jóvenes en la plenitud de

ilusiones, unas y otras realizan los encajes dejando en ellos mucho de su espiritualidad.

Por esto, nos cautivan sobremanera. El sentimiento femenino se refleja de modo noble, con exquisitez frecuentemente: en consorcio con el arte, cuando se auna la concepción depurada con la ejecución intacha-



ENCAJE ESPAÑOL



ENCAJE MODERNO



ENCAJE MODERNO

ble. Si esto se consigue por la combinación de hilos sutiles se obtienen resultados admirables.

¿Comprendeis, ahora, el inesperado goce que asalta a las damas frente a un encaje donde se junte, al primor de la ejecución, el buen gusto del motivo que lo decore? Porque el encaje para merecer el dictado de obra artística, requiere algo más que su intachable técnica. Exige que las formas que va describiendo respondan a un buen concepto decorativo y mantengan el carácter propio de tal labor. De otra suerte, eso podrá poner de manifiesto el perfecto e innegable adiestramiento de la encajera, pero no



ENCAJE DE BRUJAS



ENCAJE MODERNO

responderá al sentido de belleza que viene obligado a informar cuanto produce el hombre o sale de delicadas manos femeninas. Y esto es lo que redime de la vulgaridad. En este concepto, nunca se predicará lo suficiente acerca de la necesidad de no olvidar la educación artística de la mujer,

para que sea depurado su gusto y éste se refleje en cuantas labores realice. Y siendo el encaje una de las especialidades que cuenta con número incalculable de cultivadoras, dicho se está lo que importa que sépase conocer lo que es composición en efecto artística, y lo que es dibujo meramente banal.

FRANÇOIS GOS.



ENCAJE DE CARÁCTER BÚLGARO EN REDECILLA ITALIANA



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA

BORDADO CHINESCO SOBRE GASA DE CHINA
 (De la casa Labhard & Co. - St. Gall.)





DIADEMA DE ORO, DE TIPO IBÉRICO. COLLAR FENICIO, DE ORO

JOYAS FENICIAS Y CARTAGINESAS

EL TESORO DE ALISEDA (CÁCERES)

EL día 10 de Marzo de 1920 dieron noticia los periódicos de Cáceres de que en la inmediata villa de Aliseda, sacando tierra para un tejár, la tarde del 29 del mes anterior, se habían descubierto unas antiguas alhajas de oro y piedras finas, que los descubridores habían vendido a plateros de dicha capital; pero que en virtud de denuncia sobre la licitud de la venta, interpuesta por el Secretario del Ayuntamiento del pueblo, puesto que el hallazgo había ocurrido en terreno comunal, acabava de incautarse de ellas el Juzgado, unas por haberlas recuperado la policía y otras por haberlas entregado un religioso franciscano a quien fueron confiadas bajo secreto de confesión. Siguiéronse de esto en el Juzgado de Instrucción de Cáceres y en aquella Audiencia laboriosas actuaciones; y enterado del hallazgo el Gobierno, dictóse por el Ministerio de Instrucción

Pública y Bellas Artes, una Real orden, con fecha 21 de Mayo del mismo año, declarando ser el tesoro de la propiedad del Estado, por haber sido hallado en el subsuelo, según lo dispuesto en la vigente ley de Excavaciones y Antigüedades, y que para los efectos consiguientes pasara al Museo Arqueológico Nacional.

A todo esto, avisado yo a raíz del hallazgo por el Presidente de aquella Comisión provincial de Monumentos, para que fuera a ver y dar opinión sobre el tesoro, fuí a Cáceres y en el Juzgado lo ví el día 28 del referido mes de Marzo. Viva impresión me causó la importancia y el mérito de lo descubierto, pues desde luego pude apreciar que componía el cuantioso tesoro una serie considerable de productos de la más rica joyería fenicia y cartaginesa, un brasero de plata y fragmentos de otro de igual carácter,

y otros objetos, todo ello superior a lo hasta entonces descubierto de ese género en España y aun a algo de lo descubierto en Oriente.

Fallada la causa, de conformidad con lo dispuesto por el Estado, y como se ofreciesen dificultades para el traslado a Madrid de tan preciosos objetos, sin vacilar me ofrecí yo mismo a ser el portador de ellos, lo que con las posibles garantías de seguridad realicé, llegando a Madrid y depositando el tesoro en el Museo el día 25 de Septiembre. El conjunto de que se me había hecho entrega la víspera por el Juzgado de Cáceres, era de 354 piezas, de las cuales 348 son de oro, y 3 de plata, no teniendo las otras tres valor intrínseco. Procedimos en el Museo a pesar las piezas de metales nobles, y vimos que las de oro daban un total de

1 kilog. 104'85, y las de plata 2 kilog. 480.

Saltaba a la vista que ese conjunto de piezas pertenecían en gran parte a alhajas desbaratadas, y algunas rotas o abolladas, denotando todo esto que si en alguna parte el deterioro era hijo del tiempo y de la acción de la tierra, el daño mayor bien claro ma-

nifestaba haber sido obra de la barbarie de los codiciosos descubridores. Fué necesario, pues, remediarle, sometiendo antes dichas piezas a un riguroso examen arqueológico, para conocer la naturaleza de las alhajas y el modo de concertar en algunas las piezas dis-

persas; con todo lo cual han podido ser reconstituídas hasta donde la falta de algunos trozos lo han permitido, las que componen los bellos conjuntos que vamos a describir.

Conviene decir previamente que a pesar de que las noticias de las circunstancias del hallazgo han sido tan confusas e incompletas, como puede suponerse dada la ignorancia de sus descubridores, por algunas referencias puede pensarse, con bastantes visos de certidumbre, que lo descubierto por modo tan inesperado fué una sepul-

tura a modo de arca formada por algunas piedras, sobre la cual se elevaba un pequeño montículo de tierra y que las alhajas se encontraron sueltas a un metro de profundidad.

Robustece la presunción de que fuera una sepultura, la naturaleza de las alhajas, pues las de oro permiten reconstituir el riquísimo



PULSERAS FENICIAS, DE ORO



COLLAR FENICIO, DE ORO

aderezo de una dama. Lo componen un aro que acaso sujetó el velo sobre la cabeza, una diadema, un par de arracadas, numerosas piezas de collar y un cinturón, a lo que se añaden unas sortijas y anillos signatorios, más gran cantidad de piezas de aplicación para adorno de una prenda de vestir.

El aro, que por su diámetro, de 0'233, suponemos de cabeza, para adaptarlosobre un peinado o mitra de ancha forma, se cierra por enlace de sus extremos, cuyos remates son unas bellotas que están aplastadas.

La diadema frontal, de labor afilegrana-da y compuesta de muchas piezas articuladas, es del tipo ibérico de la conocida de Jávea, pero de distinto estilo, pues en ésta predomina el gusto clásico, y en la de Aliseda, recargada

de adorno compuesto de rosetas, resalta el gusto del arcaísmo oriental. La forma general es la misma: una ancha faja, con una caída, aquí de cadenillas y dos placas triangulares para ceñirla a los temporales. La de Aliseda, tal como ha venido a nosotros reconstituída, es corta, y algunas piezas sueltas que no se han podido engarzar, indican que fué mayor. Una de las rosetas conserva una turquesa y muchas otras piedras faltan de los

alveolos correspondientes. Era pues de un efecto riquísimo esta joya. Por su labor y su estilo difiere de las demás del tesoro, de donde puede pensarse que sea la única, entre las de oro, que deba ser considerada como producto de un joyero de la Península, acaso indígena, formado en la técnica de los coloni-

zadores orientales. En cambio, el par de arracadas fenicias, de exquisito gusto y delicadísima factura, no pueden haber salido más que de alguno de los afamados talleres de la Fenicia, posiblemente de Tiro. Su labor calada desarrolla en forma radial, al rededor de un arete. una serie de flores de loto alternadas de palmetas de carácter asirio y a sus lados repetida la figurilla del buitre sagrado egipcio. Realzan esta finísima la-



ARRACADA DE ORO, FENICIA

bor, perfiles de granulado, que es un procedimiento que sólo se obtenía al soplete, y tan difícil, que ha constituido el rompe cabezas y el escollo de los joyeros modernos que han imitado los productos de los antiguos. Una de las arracadas está peor tratada y más incompleta que la otra. Ambas tienen gancho para la oreja y además cadenilla de suspensión, para aliviar el peso, que pasa de 36 gramos. El diámetro es de 0'07.

No conocíamos antes más que una arracada semejante, hallada en Andalucía, también con lotos y palmetas, pero no de labor calada ni tan exquisita; ni conocemos nada parecido de Oriente; por lo cual, por su buen arte y su belleza consideramos las arracadas de Aliseda como de lo mejor que se conoce de la joyería fenicia. En la misma línea está el par de brazaletes formados por sendos aros de labor calada, con doble serie de ondas enlazadas y en los extremos palmetas de estilo asirio sobre fondo granulado. Las piezas de collar tienen, en cambio, algunas similares entre las encontradas en Cádiz, en Ibiza y en otros puntos. Son las de Aliseda 53, y aunque evidentemente faltan algunas, hemos podido reconstituir los tres hilos de que esa clase de collares al modo egipcio se componen. Forman esos hilos piezas de suspensión y

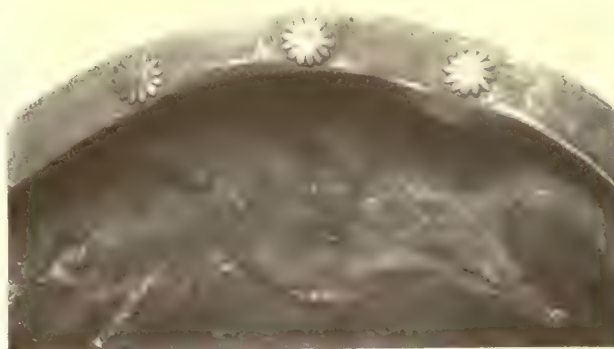
canutillos y cuentas que los separan. Diez y nueve de dichas piezas, repartidas en dos hilos, afectan forma de glandes achatados, de varios tamaños, como los que lleva en su collar la Dama de Elche y que parece un adorno hispano. Las quince piezas colgantes del hilo inferior son en su mayoría estuches tubulares de talismanes o amuletos, y es de

notar que de casi todos hay dos de cada modelo. Dos de ellos están adornados con la cabeza del gavilán simbólico egipcio, coronado con el disco solar. Otros colgantes afectan distinta forma y motivos. En una pareja es el sol y la luna menguante, el motivo, muy repetido en Cartago; en otra es una cabeza de serpiente.

De un motivo ornamental hay cuatro dijes, que son otras tantas esferillas de primorosa labor granulada.

La pieza capital del tesoro, por su tamaño y por su fastuosidad, es un cinturón, formado por una ancha faja, compuesta de una placa a modo de cinta que se extiende en la parte media y en toda la longitud, que pasa de 58 centímetros, y cincuenta y nueve placas pequeñas con figuras, en relieve por estampación, sobre fondo granulado, repartidas en dos series, o cintas, superior e inferior, más dos pla-

cas del broche, también con figuras y festones de palmetas. Los motivos representados en las placas pequeñas son dos. En treinta y cinco de ellas cuadradas y en las del broche es una lucha entre un hombre y un león, asunto tomado de la mitología caldeo-asiria; y en veinticuatro placas rectangulares es una esfinge en pie, sobre una base adornada con



BRASERO DE PLATA, CARTAGINÉS
(TROZO CORRESPONDIENTE A LOS CLAVOS DEL ASA)



BRASERO DE PLATA, CARTAGINÉS
(FRAGMENTO CORRESPONDIENTE AL ASA)

tres flores de loto. Dichos dos motivos se repiten de seis en seis, en cinco series por faja. Todas las placas pequeñas llevan en sus bordes superiores e inferiores unos clavillos que taladrándolas las sujetan a un cuero y que sujetan también la cinta media en cuyos bordes eran visibles las huellas de los dichos clavillos.

mayor parte, es tan prolijo como delicado. Su arte, sin llegar a la pureza y al exquisito gusto de las arracadas, es bien característico.

Las piezas de aplicación para adorno de alguna prenda de vestir son, por una parte, dos cadenillas festonadas de un hilillo ondulado para coserlas al borde de la tela, y



ANILLOS SIGNATORIOS Y SORTIJAS DE ORO, FENICIOS

Se ha llegado a reconstituir este cinturón, que vino en piezas sueltas, al cabo de un detenido examen de todas ellas y de una hábil cuanto prolija labor, aprovechando los clavillos auténticos que había y no supliendo más que muy poca cosa, puramente necesaria. Este cinturón, todo de oro, no tiene par entre lo descubierto dentro y fuera de España.

Pedía sin duda la aplicación de esta joya a cinturón, que para facilitar el juego del mismo se emplearan tantas piezas pequeñas; y como el cinturón ceñido forma un elipse, favorecía dicho juego que las placas estrechas fuesen las correspondientes a las curvas menores de los costados. Las placas del broche exceden un poco en altura o ancho al de la gran faja compuesta del modo dicho; regular es que los bordes de ésta se completaran con algún bordado o festón sujeto al cuero con los mismos clavillos que bordean las placas. El trabajo de joyería en este cinturón, en el que el estampado y el granulado llevaron la

ciento noventa y cuatro piezas estampadas, cada una con dos palmetas, con canutillos y taladros para sujetarlas también a la tela formando orla.

Los anillos signatorios y las sortijas constituyen un grupo interesantísimo de objetos. El mayor no es propiamente un anillo, sino un sello en forma de escarabeo, tallado en una gruesa amatista, de más de dos centímetros de diámetro, que lleva grabado un asunto místico en el que figuran dos deidades barbudas, una con mitra y otra con cuernos, con cetros en las manos, sentados ante un altar, a cuyos lados hay dos animales fantásticos, campeando encima el disco solar alado; y este escarabeo está montado en oro que le permite girar sobre los extremos de un grueso aro ondulado con canutillo de suspensión.

Otros dos anillos están formados por chapa de oro sobre cuyos extremos gira el sello, que es también un escarabeo. El de un



BROCHE DEL CINTURÓN FENICIO DE ORO

anillo es de ágata roja y su grabado representa un dios sentado, con dos cabezas miradas y adornadas con la *uraeus*, y con cuatro alas, ostentando en la mano la cruz con asa, símbolo de la vida divina. El otro escarabeo tallado en jaspe oscuro lleva grabado un personaje barbado, con amplia ropa, en pie y con cetro.

Dos de las sortijas son signatorias también y llevan los sellos grabados en los chatones de oro. El más singular es de estilo griego primitivo: en el chatón se representa un hombre a caballo, y el anillo está adornado con un motivo de ondas enlazadas, como se ve en la ornamentación de Creta y de Micenas. Pudiera creerse que esta joya sea más antigua que las demás del tesoro. La otra sortija,

toda de oro, tiene chatón oblongo, de la forma de la cartela real egipcia y egipcio es el asunto grabado en ella, pues representa una barca con un cinocéfalo sentado y un remero, en el Nilo, donde no faltan los peces ni la cigüeña ibis en la orilla.

Completan este curioso grupo de joyas tres sortijas, de preciosa labor y ornamentación, con dos escarabeos de pasta vítrea en cada una, azules en la más completa y de color violado el que conserva la otra. La tercera sortija lleva cuatro escaraboides, cuyos perfiles de oro dibujan sendos rostros humanos sobre turquesas.

A todas estas joyas hay que añadir un arete o colgante, circular, con dos esferillas y dos fragmentos muy pequeños de adorno de



BROCHE DEL CINTURÓN FENICIO DE ORO



TROZO DEL CINTURÓN FENICIO DE ORO

filigrana verdaderamente microscópica.

Aparte los diez y nueve productos de joyería de aplicación indumentaria que quedan mencionados, solamente hay que señalar un objeto de oro, y de aplicación bien distinta. Es un plato cóncavo, liso y abollado, de 0'185 de diámetro y 161 gramos de peso. Es idéntico a las copas fenicias de plata encontradas en Chipre y en otros puntos, las que no sólo se diferencian en el metal, sino en llevar grabados adornos y figuras.

El brasero de plata descubierto en Aliseda es evidentemente cartaginés, como el de cobre descubierto, en 1895, por don Jorge Bonsor en la vega de Carmona, en la cañada de Ruiz Sánchez, ambos caracterizados por las manos humanas figuradas en los arranques de las asas. Sólo una tuvo el ejemplar de Aliseda, y desprendida y rota se conserva. Mide el brasero, de diámetro 0'45 y pesa 1 kilo 425 gramos. A este objeto se añade más de un centenar de fragmentos de otro brasero o receptáculo grande, de plata, que pesan en total cerca de otro kilo. Observa oportunamente el señor Bonsor que esas manos de dedos jun-

tos, el pulgar plegado al índice, que es como está también en las de Aliseda, son iguales a las que se ven en las estelas cartaginesas, y aun añadiremos, que esa mano de tipo africano, es la que se ve asimismo en los monumentos árabes, como la Puerta de la Justicia de la Alhambra, de Granada.

De metal, sólo resta por mencionar una pieza: es un espejo discoidal, de bronce, en estado fragmentario.

Por último, dos objetos sin valor intrínseco, siquiera uno de ellos lo tenga arqueológico, completan el conjunto de lo ingresado de Aliseda. Son una piedra de afilar oblonga,

con un taladro a cada extremo y un fragmento de un vaso de vidrio, que con ser en apariencia tan poca cosa, es, sin embargo, importante, siendo muy de lamentar no se haya conseguido el vaso entero, pues sería la pieza capital de la colección. Entero se halló el vaso en lo hondo de la sepultura, según referencia, pero fué bárbaramente roto, y tan sólo dos pedazos que componen ese fragmento del cuerpo del vaso y arranque de su cuello, se ha podido salvar. Su importancia está en que



TROZO DEL CINTURÓN FENICIO DE ORO



BROCHE DEL CINTURÓN FENICIO DE ORO

lleva grabadas inscripciones geroglíficas; en el cuello dos cartelas como las que encierran los nombres de los reyes, y en el cuerpo del vaso una zona de leyenda. Pero dichas inscripciones, además de estar incompletas y apesar de estar bien grabadas, son incorrectas y su lectura apenas da sentido, al parecer de carácter místico en las cartelas, y no le da en la zona, donde apenas si puede leerse *consagración al dios*.

El inesperado hallazgo de tal conjunto de joyas exóticas en un sitio tan tierra adentro de la Lusitania, es tan sorprendente como la rareza y mérito de ellas. En Aliseda se ha tratado de situar, sin pruebas, la *Isalaecus* de Ptolomeo. La situación a la parte septentrional de la sierra de San Pedro, en la cuenca del Tajo y en el *cordel* o camino de ganados trashumantes, justifica desde luego la existencia de un poblado, que pudo tener origen antero-romano; pero no sería esto suficiente para justificar la presencia, en tan ignorado sitio, de joyas fenicias tan preciosas, si no se ofreciese como prueba elocuente la existencia de minas de hierro, cuya explotación por fenicios y cartagineses es sobradamente verosímil. Esposa o hija de algún opulento minero pudo ser la dama

que con esas joyas se engalanó y fué enterrada. Las excavaciones que van a practicarse en Aliseda podrán aclarar esos extremos y acaso acrecentar tan interesante colección

arqueológica. Veinticinco objetos son los que consiguió rescatar el Juzgado de Cáceres y se hallan en el Museo.

Lo enviado al mismo por D. Jacinto Aceedo Pedregal, farmacéutico de Aliseda, a excitación mía, para poder examinar cuanto

se hubiere encontrado en aquella tierra removida, consiste tan sólo en cuatro asas de vasos ordinarios de barro, de las cuales, dos debieron ser de una tinaja del tipo *dolium*, y las otras dos de ánfora.

Tal es el tesoro de Aliseda. Por todo lo dicho, sin otro fin que presentarlo al público y a los doctos, se habrá comprendido cuán inesperado, cuán extraño y cuán estimable se ofrece este peregrino conjunto de antigüedades a la observación y al estudio, que ha de colocarlas en

el lugar preeminente que les corresponde, no sólo en la Arqueología de España, sino en la clásica oriental.

Es, pues, el hallazgo de esas joyas, de innegable importancia.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.



PIEZAS FENICIAS DE ORO, DE APLICACIÓN, PARA ADORNO DE UNA TELA



VASO DE VIDRIO CON INSCRIPCIÓN GEROGLÍFICA GRABADA (FRAGMENTO)



TRÍPTICO DEL SIGLO XVI

LA ADORACIÓN DE LOS REYES

ECOS ARTÍSTICOS

UNA PINTURA ANTIGUA. — El tríptico que va al frente de estas líneas lo poseen los señores Polo Iñigo, de Burgos, y constituye un ejemplar pictórico de arte flamenco de comienzos del siglo xvi, cuando aquella pintura fué influida por la de Italia, lo cual delátase en el expresado ejemplar con la serie de elementos secundarios donde privan los inconfundibles motivos del Renacimiento.

CABEZA DE DIANA HALLADA EN AMPURIAS. — En una de las campañas de exploración realizadas en Ampurias, fué descubierta la linda cabecita que, en grabado, puede verse en este fascículo. Es de aire encantador y serena expresión, atrayendo la mirada la delicadeza del tipo femenino que evoca.



CABEZA DE DIANA HALLADA EN AMPURIAS

JOYAS IBÉRICAS. — Al pie del monte Urdiñiera, y a dos kilómetros del pueblo de Parada de la Sierra, fueron encontrados dos magníficos brazaletes de oro puro, sin duda ibéricos. El uno, cilíndrico, es completamente cerrado, con adorno galoneado, de cinco centímetros de ancho y siete de hueco; y el otro, también cilíndrico, liso, tiene una anchura de cuatro centímetros y un hueco de cinco y medio, con agujeros en sus extremos para sujetarlo a la muñeca. En ambos bordes del brazaletes, así como en el cierre, tiene unos adornos lineales hechos como a punzón. El cerrado es igual, aunque de doble tamaño y mayor hueco que el que tiene el señor Blanco Cicerón, de Santiago, que posee la más rica colec-

ción de España y quizá una de las mejores del mundo en esta clase de objetos. Y entre los muchos que atesora aquella valiosa colección, no hay ninguno igual al segundo que ligeramente hemos reseñado. Pesa el mayor 131 gramos, y el menor 96.

Con los brazaletes apareció también un pequeño objeto circular, de forma de botón, de unos cuatro y medio centímetros de diámetro, con dibujos geométricos. Parece ser de la época romana.

Es curioso el lugar en que fueron encontrados: dentro de la raíz de un brezo. Los objetos rodaron, sin duda, por la pendiente del monte Urdiñeira, cuya cima, según la tradición, estuvo habitada. Seguramente se trata de un castro.

La mujer que encontró tan valiosas joyas es una pastorcita llamada Josefa Gago Fernández, de Parada, y se las entregó al párroco para que las llevase a Orense, donde fuesen estudiadas.

—
LOS RAYOS X Y LOS CUADROS. — El arte de falsificar cuadros se ha desarrollado considerablemente en nuestros días; pero los aficionados podrán defenderse de estos engaños, gracias a los recientes inventos, que les ayudarán a conocer los trucos de identificación.

Lo mismo que podía atribuir un cuadro a tal o cual pintor, estudiando las pinceladas, podía también decir la fecha de origen de una obra totalmente desconocida, gracias al examen de los pigmentos coloreados que la componen, y que varían según los siglos.

M. Parenty, de Lila, por medio de la microfotografía, completó las investigaciones, y advirtió que la fotografía directa en negro pone en evidencia la transparencia de las capas superficiales de los cuadros y puede servir para identificar una tela

de Rubens, Rembrandt, Ticiano, etc. Recientemente el doctor Chirón, prosiguiendo el trabajo de varios técnicos alemanes, ha podido por medio de los rayos X, facilitar la tarea de los críticos.

—
PINTURAS MODERNAS. — Del pintor don Nicolás Raurich reproducimos dos obras suyas, en las cuales puede verse su técnica peculiarísima, áspera, encaminada a obtener con ella el máximo de luz. Esas telas vienen a sumarse a tantas otras que han hecho que se fijara la atención en el expresado autor.



N. RAURICH

BARRIO LATINO

«Barrio latino» y «Visión mediterránea» dicen lo suficiente para juzgar de ambos cuadros por cuenta propia. «Barrio latino» le valió al autor ser invitado por la Real Academia Escocesa, de Edimburgo, y la otra pintura fué adquirida por el Gobierno francés. Otra de sus producciones, «Tristeza otoñal», ha sido comprada por el Gobierno español con destino al Museo de Arte Moderno.

—
CONGRESO HISTÓRICO Y ARQUEOLÓGICO. — Se ha celebrado en Tournai ese Congreso bajo la presidencia de M. Soil de Moriamé, a quien tantos estudios se deben sobre la

historia del arte en Tournai, y quien pronunció un discurso en que reseñó cuanto se ha hecho y publicado desde 1895 en esa ciudad belga, atañero al arte y a la arqueología, exponiendo, de pasada, la importancia de las artes y las industrias artísticas, que justifica la consideración de que goza Tournai en el terreno artístico.

El Congreso se dividió en tres secciones: Prehistoria y Protohistoria, Historia, Arqueología e Historia del Arte. En la primera se leyeron trabajos del barón de Lœ acerca de los pozos de extrac-



N. RAURICH

VISIÓN MEDITERRÁNEA

ción de silix, y de M. Huybrigk respecto a la iluminación en las cavernas; en la segunda sección M. Verhaegen dió lectura de un estudio sobre Buenaventura Nicolás Melchiade; y en la tercera sección, el individuo del Instituto de Francia, M. Babelon, historió los orígenes de la orfebrería con esmaltes alveolados, los cuales no son invención de los bárbaros germanos, sino de origen oriental, quizá persa. Recuérdese que entre los ejemplares más admirables de ese arte figuran los que se descubrieron en 1653, en Tournai, en la tumba de Childerico.

El arqueólogo M. Camilo Enlart dió a los congresistas una conferencia sobre la difusión del arte turnesiano en el norte de Francia, desde el siglo oncenso al Renacimiento. En comprobación de

esto proyectó clichés de capitales, fuentes bautismales, losas sepulcrales labradas en piedra de Tournai y en su mayoría por artistas de esta población. En los días que duró el Congreso, los que a él acudieron visitaron el *beffroi* (siglo XIII), las casas que restan del siglo XII; el puente fortificado; la iglesia y el castillo de Howardries, y el castillo de Bruyalla.

—
ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES. — La Asociación de Pintores y Escultores pone en conocimiento de los artistas en general que el «Segundo Salón de Otoño» se celebrará en el Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid), de 1.º de Octubre a 15 de Noviembre. La admisión de obras será de 1.º al 15 de Septiembre. Para cuanto refié-

rarse a esa manifestación artística, dirigirse al domicilio social, calle de San Bernardo, 1, Madrid.

—
ARTE ESPAÑOL EN AMBERES. — El Gobierno de Bélgica, correspondiendo a la acogida que tuvo en Barcelona la Exposición de Arte Belga, invitó al Real Círculo Artístico para organizar otra de Arte español en Amberes.

Hechas las gestiones necesarias, se ha conseguido que nuestro Ayuntamiento patrocine tal manifestación, y por lo tanto, el Real Círculo Artístico ha acordado celebrar dicha Exposición del 1.º al 30 del próximo mes de Octubre.

A este fin han sido invitados los más prestigiosos artistas españoles para que, en unión de los socios de la entidad organizadora, contribuyan a dar la mayor brillantez posible a la susodicha Exposición de Arte Español en Amberes.

—
EL TRONO LUDOVISI. — Ha sido lanzada una nueva hipótesis sobre el trono Ludovisi, según la cual no representaría su relieve central el nacimiento de Afrodita, sino el baño de virginidad de Hera en la fuente de Canatos, y las figuras laterales a Hera Teleia y Hera Partenos o devotas de estos cultos. ¿Cómo, entonces, ha de interpretarse el relieve del museo de Boston? — se pregunta el autor de esa observación. — ¿En realidad es un *pendant* de la composición del trono de Ludovisi? Las alas de Eros no son de tipo arcaico, antes contemporáneas de las Victorias de la Balaustrada.

—
DANTE Y LA PINTURA FRANCESA. — El conde Durrieu, con motivo del centenario de Dante, se ha dedicado a buscar antecedentes sobre la época

en que el arte francés comenzó a inspirarse en la «Divina Comedia», habiendo enterado de sus investigaciones a la Academia de Inscripciones y Bellas Letras.

Sus exploraciones le han llevado a averiguar que hacia 1465, un ejemplar de la gloriosa obra de Dante, cuyo texto había sido probablemente copiado por un italiano, estaba enriquecido de tres encantadoras miniaturas, ejecutadas seguramente en Berry y debidas a un excelente maestro francés,

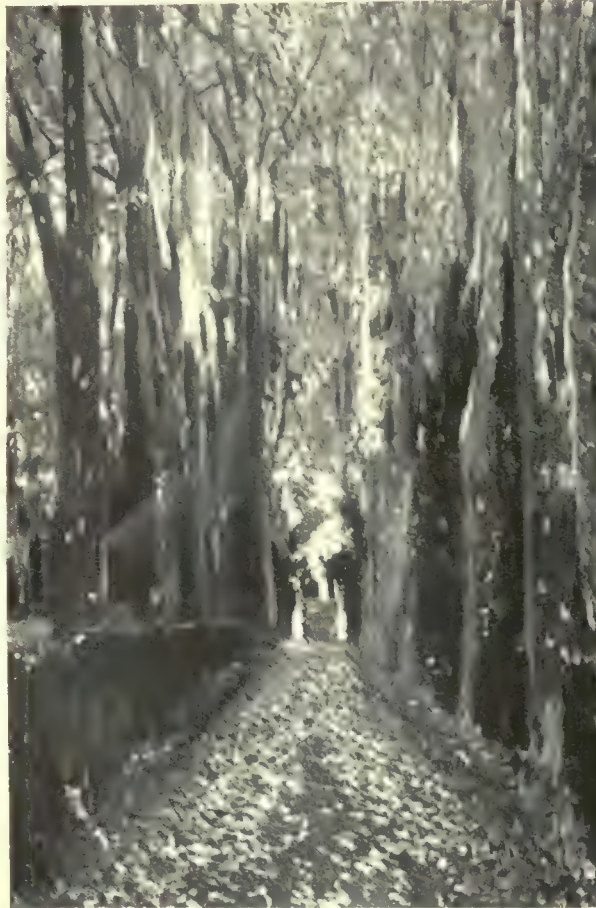
autor de una serie de ellas, correspondientes a otros manuscritos, especialmente de las que decoran un Tito Livio, traducido al francés, que desde 1827 guarda la Biblioteca de la Cámara de Diputados.

—
EL ENTALLE DE ASPASIOS. — Entre las joyas de arte recientemente devueltas a Italia por Austria, figura el entalle firmado por Aspasio, grabador de gemas de la época de Augusto, en el cual entalle se reproduce minuciosamente el busto de la Atenas Parienos, de Fidias.

—
LAS FAMOSAS TENERÍAS DE JAÉN. — Los famosos cueros de Jaén, se preparaban en considerable número de tenerías. En el siglo XVII había detrás de la Mag-

dalena dos que eran vinculadas de la casa del Conde de Villardompardo; dos que compró el Condestable don Miguel Lucas de Iranzo, y las donó en 1499 al Cabildo Catedral, su hijo D. Luis de Toro y Portugal, para una fundación de fiestas y misas, y otra de Luis Coello.

Existían, además, la llamada del Solar, en el Arrabalejo, propiedad de D. Joaquín Malgarejo Marqués de Quiroga; la de la calle del Matadero; la del Callejón de la Fontanilla, y la del Campillejo de San Agustín.



J. MIR

TARDOR



MUSEO DE JÁTIVA

DETALLE DE LA ORNAMENTACIÓN DE LA PILA ORIENTAL

LOS TESOROS ARTÍSTICOS DE JÁTIVA

LA ciudad de Játiva prepara sus galas para una gran fiesta artística. Consecuente con su historia, se dispone a dar una nueva nota de su cultura con la inauguración de un interesante Museo Municipal, solemnizando el acontecimiento con la celebración, en fecha no lejana, de un congreso regional de arqueología. Y todo ello no será más que la intensificación de su esencia artística; porque Játiva, como alguien dijo, «es un museo de primitivos». Toda Játiva es, en efecto, un inmenso museo, no sólo en góticas pinturas, sino, también, en arquitectura, escultura, orfebrería, bor-

dados y demás manifestaciones del Arte. Por eso no podré, aunque quisiera, circunscribirme a los limitados muros de su nuevo Museo Municipal, reducido a mero detalle de esta sencilla información de actualidad. Mr. Bertaux, profesor de Arte, en la Univer-

sidad de Lyon, asegura que quedó admirado de ver seis retablos del siglo xv reunidos en una sola ciudad valenciana: Segorbe. Imaginemos su extrañeza si hubiese visto reunidos doble número de ellos en esta otra ciudad ribereña; porque, perfectamente catalogadas, se han estudiado ya aquí *doscientas sesenta y ocho* tablas góticas.



MUSEO DE JÁTIVA. CLAVE, POLICROMADA, DE LA BÓVEDA OJIVAL, EN LA YA DESAPARECIDA CAPILLA DE LOS PAPAS SETABENSES

¡Játiva!... ¡Que grato suena este nombre al oído!... ¡Parece ser la síntesis o condensación de todo el arte cristiano, de toda la historia regional, de toda la poesía mora, de todos los encantos de la naturaleza, de todos los amores del alma mía!... ¡Játiva!...

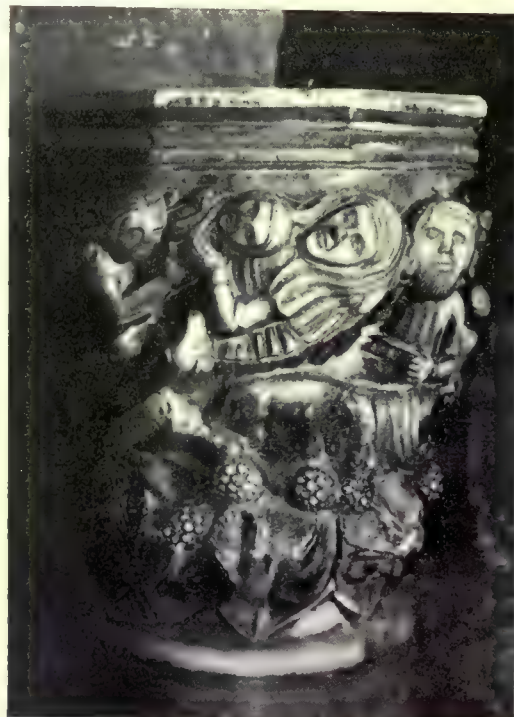
Llegué a ella por vez primera, hace ya muchos años, en el rápido de Valencia. Era en una noche otoñal, de espléndida luna. La impresión de su fantástica visualidad, no se borra nunca de la memoria: como fondo, la pintoresca montaña, con sus bosques y grutas, ermitas y escarpes, coronada de gótico castillo, cuyas ruinas almenadas recortan en caprichosa crestería el celaje nimbado de luz. En primer término, el señorial caserío se reclina sobre lecho de verdura, en la falda del Bernisa, que lo recibe con cariño, perfumándolo con el hálito de sus jardines y lo cobija y envuelve con la arboleda gigante de sus alamedas. Ante el rocoso fondo, destacan sobresaliendo de entre los tejados, los cuadrados campanarios de los templos y el gigante

centinela de la Seo, soberbia torre, de blanca sillería, que encumbra a respetable elevación el templete con la devota imagen de la Virgen, patrona del pueblo, cuyo sueño vela con maternal amor. A sesenta metros de altitud, una lámpara la ilumina toda la noche con poética devoción.

La curiosidad de turista, hizome rehusar el descanso que el lecho me ofrecía y lanzarme impaciente a la calle, sin esperar el nuevo día. Frente a mi hospedaje, alza su gótica portada, coronada de almenas, el real monasterio cuatrocentista, de religiosas clarisas, que en 1325 fundó la viuda de Roger de Lauria, doña Saurina de Entenza, cuyos restos mortales cubren marmórea estatua tomal y sendo blasón, en el presbiterio del templo monacal. Estamos en la aristocrática calle de Moncada, de solariegas casonas nobiliarias, de blasonados soportales y salientes tejados con recio maderámen, que infunden respeto: palacios que alzaron las linajudas familias de Galcerán. Belvís. Sacro Lirio.



PILA DE SAN FÉLIX
(ASPECTO LATERAL. LA VIRGEN DE LA LECHE)



PILA DE SAN FÉLIX
(ASPECTO DE FRENTE. EL NACIMIENTO DE JESÚS)



MUSEO DE JÁTIVA

RELIEVE LATERAL DE LA PILA ORIENTAL

Diego, Tárrega y Borja — el Maestro de Montesa, hermano de San Francisco el Duque de Gandía. — Junto a la misma calle de Mondaca, perdura en pie el vasto palacio condal de Pino Hermoso, de curiosos ventanales y alto friso ornamental por remate del frontispicio. En su interior, quedan restos de un *mirab*. Doble arco de herradura (enjalbejada la talla y roto el ajimez), con leyenda mora en el friso — bajo pareado ventanal. — da acceso al salón cuadrilongo de la planta baja, cuya obscuridad oculta un riquísimo aljarfe, la más preciada reliquia del arte musulmán en la ciudad.

Al final de la calle, rumorea incesante las añoranzas de la Játiva vieja, una fuente gótica, quizás el único ejemplar que en nuestra patria queda en pie. Sobre recia columna descansa una copa piramidal de ocho lados, que vierte otros tantos chorros en la sencilla taza poligonal que la eleva en su centro. El tiempo borró ya los angrelados de las aristas, los blasones, y la estatua de Santa Lucía que remataba el vetusto monumento.

A poniente de esta recta vía ciudadana, se tiende paralela, frondosa alameda, y una glorieta, que es un encanto en las noches estivales. Artístico bronce moderno, testimonio, en dicho paseo, la gratitud del pueblo a su protector; al igual que en otro jardín campea la estatua dedicada al pontífice setabense Calixto, y en la plaza del *Spagnoletto*, la que elevaron al no menos ilustre hijo y artista Ribera.

La ciudad, llana y moderna, con sus ensanches y arboledas, no me interesó tanto como el laberinto de angostas callejas de la vieja barriada que asciende hacia el monte. Ya en él, a cada punto hube de enfrenar el paso ante los sillares presuntuosos de los caesares medievales, labrados al gusto dominante en las pasadas centurias xvii y xviii; ventanales que añoran el arte gótico paliados por la visera de aleros ensamblados que vierten las aguas del tejado en mitad del arroyo. Grandes patios de sendos arcos, separan el portal del frondoso jardín interior, donde no cesa jamás el susurro de las fuentes.

La noche, tibia y soñadora, convidaba a ese yagar sin rumbo, en busca de lo ignorado. Quise dominar el panorama de la ciudad y emprendí solo y sin prisa la cuesta del Castillo. A la derecha dejé, lejos, las ruinas de una necrópolis hebrea (1) más allá de las ermitas intramuradas del monte; y a la izquierda, el solar de la *aljama* y el cenobio visigótico de Montsant, ya arrasado por completo. No sin cansancio, llegué al castillo,

(1) Fué descubierto este cementerio israelita, en 1907, por don Ventura Pascual, en el mismo monte Bernisa. Más de cincuenta sepulturas antiquísimas se asientan en fondo de roca y solar de un par de hectáreas. Ocupan los sepulcros, esqueletos de gran desarrollo, tendidos en dirección a Oriente, con cráneos doliacéfalos. Uno de ellos tenía en el dedo anular dos sortijas de plata, la una con inscripción, que el malogrado Padre Fita descifró y publicó en el «Boletín» de nuestra Real Academia de la Historia, diciendo ser visigótica y posterior al siglo iv; quizás hebrea, por la carencia de todo signo cristiano. El epígrafe *Maq Pason* es nombre hebreo del difunto, equivalente al latino Crispus, (en castellano, Crespo).

cuando las campanas horarias daban once notas con solemne lentitud.

La belleza del panorama que domina la meseta del cerro y el interés de sus ruínas guerreras, bien compensan la fatiga de la ascensión. Una neblina luminosa funde los límites del horizonte; y la penumbra oculta, por doquier, detalles, dando pábulo a la imaginación para que supla libremente a la realidad de las cosas.

Recorro la fortaleza, fantástica a la melancólica luz del astro nocturno. Góticas puertas apuntadas dan acceso a las distintas estancias de los castillos mayor y menor. Muros desmoronados ocultan sus lienzos bajo la hiedra trepadora. Ruínas yacen bordeando el precipicio; y la Naturaleza, más piadosa que el hombre, cubre con verde sudario el cadáver del histórico castro setabense, ofrendándole sus blancas siemprevivas y flores silvestres.

La prisión del castro setabense abre su puerta de carcomidos sillares, como boca de antro obscuro. A la luz de unas cerillas recorro el calabozo, de doble cámara, en ángulo recto, cuya pétrea techumbre aguantan recios arcos apuntados que enseñan, orgullosos, su pátina secular. Arriba, un alto muro desafia la inclemencia del tiempo, perforado

por ventanal de doble trilóbulo y como órbita sin ojo muestra el celaje. ¡Histórica ventana, por la cual se asomaron egregios y distinguidos prisioneros!... Los infantes de la Cerda, D. Alfonso y D. Fernando, los nietos de Alfonso el Sabio (años 1278 a 1288). En esta regia prisión murieron: el Conde de Urgel, en 1426, con sus pretensiones a la corona del reino; un D. Jaime de Aragón, en 1465; Roger, Conde de Pallars, preso en 1503; Moroto Ugolen, Caballero de Aviñón, Comendador de San Juan; Micer Damián Monserrat, de Tarragona, en 1466; D. Martín, el Marqués de Oristany; el Abad de Poblet don Pedro Quixal, en 1543; D. Diego de Borja, hermano de San Francisco, y otros varios personajes históricos. Y según los libros de la bailía de Játiva, presos lloraron en

tal lugar su infortunio, el trovador valenciano Ausias March y el Prior de San Juan de Navarra, Juan Beaumont, consejero de aquel infortunado Príncipe. Y entre ellos, el que más célebre hizo esta prisión, (que hundió un terremoto en 1848), fué aquel desgraciado Duque de Calabria, que diez años de juventud lloró su libertad perdida hasta las revueltas de la Germania, que contempló desde esta altura. Tras de la derrota de Estellés en Castellón, «los Trece»



MUSEO DE JÁTIVA

CRUZ GÓTICA DEL CAMINO DE VALENCIA

de Valencia, y «los Seis» de Játiva, vinieron a ofrecer su jefatura al egregio prisionero de este castillo, quien rehusó, caballerosamente, una libertad en tales circunstancias brindada. El pueblo, amotinado, tomó por asalto la fortaleza, asesinando a Crespi de Valldaura y a Sans, señor de la Llosa, apoderándose, además, de otros nobles.

Sublevada Játiva, resistió el ataque del virrey de Valencia, cuyo cerco rompieron los agermanados en furiosa acometida, haciendo retirar a Montesa al bravo Mendoza. El marqués de Zenete entró, al fin, en la ciudad, en Nochebuena; pero no pudo ya salir. Las cartas del Duque de Calabria consiguieron para Zenete una libertad que para sí mismo no gozaba; y en Febrero de 1522, el hermano del virrey

salió de Játiva, adueñándose de ella Vicente Peris, quien intentó sublevar Valencia (a cuya capital llegó disfrazado). Perseguido por Cabanilles, logró regresar a su casa, que

fué incendiada. El marqués de Zenete atacó a Játiva con cinco mil soldados, y murió de una pedrada; y Peris fué asesinado en su huída. Mientras su cabeza era colgada en Valencia y su brazo en Onteniente, sucedía a Peris, como jefe de la Germania, «El Rey Encubierto», misterioso personaje, temerario judío que luchó con el virrey; entró secretamente en Valencia, arrojando la amenaza de la Inquisición. Pregonada su cabeza en 400 ducados, el oro halló pronto lugar en el bolsillo de los asesinos; y una cabeza más rodó tras las de Estellés, Peris, Sorolla y otros valientes redentores del pueblo oprimido. Játiva, con su aliada Alcira, quiso vengarse, armando sus famosos tercios, que llegaron a las mismas puertas de la capital, desafiando al virrey, el

cual aprovechó su ausencia para amargar a Játiva; pero fracasó su intento, y Mendoza se cobijó en Montesa. Asesinatos, incendios, robos y tropelías sucedíanse con lamentable



LA VIRGEN DE LA SEO, PATRONA DE JÁTIVA

frecuencia, y el nombre de Játiva recorría toda Europa. El descalabro de Luchente cortó bríos a la Germania; y la desigualdad de fuerzas, la traición de 400 aventureros, las intrigas, el incendio y la sequía, con el regio perdón que consiguieron merced al arzobispo, rindió, al fin, a los agermanados en Noviembre de 1522. Y aquel ilustre don Fernando de Aragón, duque de Calabria, heredero de Nápoles, que tras diez años de encierro rechazó una libertad mal ofrecida, pasaba de esta prisión del Castillo, al real palacio de Valencia, abdicando sus derechos a la corona, para encargarse del virreinato, llevando al altar a la reina viuda, doña Germana de Foix.

Mas, no subí a rememorar historias. La noche avanza, la luna declina y el cuerpo requiere ya descanso.

La obra más formidable del Castillo, muéstrase en su extremidad S. O., o sea en la cúspide más elevada del monte. Recios contrafuertes de veinte metros de altura — verdadera «obra de romanos» — se apoyan en el precipicio del cerro, que cubren las chumberas; imponente pedestal falto ya de los edificios guerreros que unos hombres levantaron y otros mandaron derribar. Su pasada existencia nos la testimonia Laborde,

en su *Itineraire de l'Espagne*, del siglo XVIII. Más abajo, truncado torreón de ancha base parece cobijar, a su sombra, las románticas ruínas de una capilla. Es el rincón más artístico y poético de este solitario paraje. La puerta es gótica, de toscas dovelas y encuadrada en esa *arrabá* tan característica del arte valenciano de la reconquista, amasado

con fuerte levadura semítica. En el interior, preciosas ménsulas blasonadas con las barras de Aragón, aguantan las nervaduras de crucería ojival, las cuales, después de cinco centurias, se resistían ya a sostener por más tiempo una techumbre en ruínas. Esta capilla la mandó edificar la reina doña María, la esposa de Alfonso el magnánimo, en el primer tercio del siglo XV, aunque la puerta (que perfora un muro de más de un metro de espesor), recuerde la forma románica del siglo



ANVERSO DE LA CRUZ PROCESIONAL GÓTICA ESMALTADA (SIGLO XIV)

anterior. La superficie interior mide 475 centímetros por 650. La misma soberana mandó pintar al célebre Reixach, un retablo para esta capilla, que fué colocado en 1439, ignorándose hoy donde fué a parar tan valiosa joya de arte valenciano.

La alta torre del homenaje, temible defensa de la triple puerta de acceso, ya no existe, — como tampoco ésta. — En la parte

opuesta, la de Bisquert, otra torre gótica arraigada en cimientos de sillería romana, guarda otra puerta antigua, denominada del Socorro. Modernos reparos tratan de encubrir las brechas que en los muros árabes dentellaron las guerras de la unión y las germanias, de sucesión, de independencia y carlistas. En la unión de ambos castillos (2), su moderno propietario, — mi ilustre amigo, el senador don Bernardo Gómez, — levantó un *chalet* para su recreo, y emprende, con derroche de gastos, una restauración que deberá limitarse tan sólo a la conservación del histórico castro setabense.

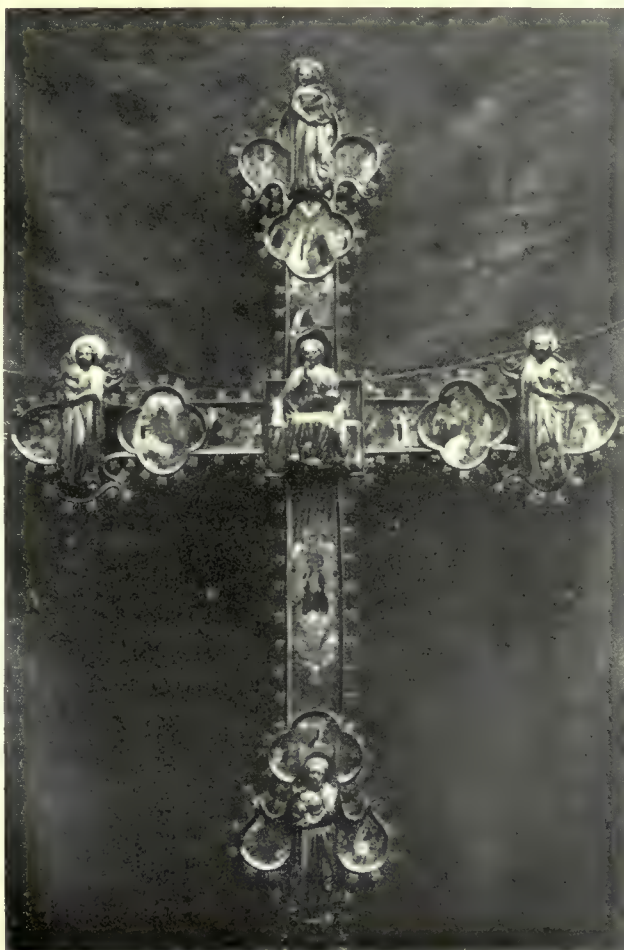
(2) El castillo denominado Menor, fué el primitivo Alcázar íbero, tan ponderado en los versos de Silio Itálico. En tiempo de Aníbal fué de los más estimados de España. De esta fortaleza se apoderaron los cartagineses en el siglo III antes de J. C. Luego fué la principal defensa de los romanos. Dominándola los godos, sucumbió a las armas musulmanas acaudilladas por Tavéli. Lo heredaron los árabes, reedificándolo Ali ben Yusuf Bentajasin. En 1249, quizás Pascua de Pentecostés, lo reconquistó D. Jaime I de Aragón, permitiéndole al alcaide moro Abul Husém Yahia, continuar temporalmente en el castillo mayor. Este histórico solar fué visitado por los soldados de Aníbal, de Scipión, de Viriato y de Quinto Sertorio; por los alanos y los hijos de la Siria y del Yemen; los Almogáveres, los tercios de Carlos I y los regimientos de Basset, según Boix.

Del histórico monumento me he ocupado ya en un libro de reciente publicación; y sobre la conquista del mismo, he de insistir más extensamente en un folleto que tengo en preparación.

La vista que desde esta altura se abarca, repito que es de inmensidad y belleza: pueblos, valles, cordilleras y ríos; hasta la capital, con su huerta encantadora, se atisba con auxilio de los prismáticos. El ferrocarril, como gusano de luz, se arrastra fatigoso por la llanura. hasta que un túnel traga la luciérnaga. Y a mis pies, duerme tranquila la histórica ciudad, titilando centenares de lucecillas en su prolongado caserío, cual si las constelaciones celestes hubieran caído al abismo. Es una ciudad noble, artista y laboriosa; víctima algún día de cruentas guerras y de la feroz venganza de un rey rencoroso. Penoso fué el calvario antedicho de las Germanias, pero salió de él con vida. La nota trágica, sin precedente, la reservaba la historia de Játiva para la guerra de sucesión, pues no faltó otro Nerón en los albores del siglo XVIII que orde-

nó, inclemente, el incendio de esta ciudad (3). Y hasta su nombre borró del mapa. Pero un pueblo que sabe elevar estatuas y

(3) En 22 de Mayo de 1707 los franceses, al mando del general D'Asfeld, entraron hasta la plaza del Españolito, teniéndose que retirar diezmos. Formalizado el sitio, se sucedieron los ataques. Horroriza recordar como entraron las tropas de Felipe V en Játiva, el día 24, conquistando calle por calle, casa por casa, entre montones de cadáveres y charcos de sangre, acuchillando a gentes reclusas en los templos, y



REVERSO DE LA CRUZ ESMALTADA DEL SIGLO XIV

rotular calles a sus protectores, tiene sobrada hidalguía para relegar al olvido un nombre tan nefasto como el de Felipe V.

De su vandálica destrucción, escaparon joyas de arte gótico y del Renacimiento, de un valor inestimable para nosotros: flores brillantes de la gloriosa Játiva antigua,

a los frailes, que, indefensos, salían a recibirles. Saquearon los conventos, desnudando a los religiosos. Las monjas huyeron despavoridas. Los austriacos y setabenses se hicieron fuertes en el castillo. En su cuesta se encontraban los indefensos, cogidos entre dos fuegos, sin hogar y sin pan. El hambre obligó a capitular. La guarnición inglesa del castillo salvó su vida y honor; pero dejó a los paisanos setabenses por blanco de la venganza política del sitiador. Los desmanes cometidos por otros, iba a pagarlos caros el pueblo de Játiva. En 18 de Junio ordenó Felipe arrasar e incendiar la población de Játiva, sin exceptuar edificio alguno, encargando a José Marmolillo la ejecución de tan atroz decreto. Las imágenes, ornamentos y objetos de culto fueron trasladados previamente a Valencia, bajo inventario. Al siguiente día, murió, en garrote vil, el Justicia de la ciudad. El día del Corpus ya no se celebraba culto en los templos. Ruegos, dádivas, humillaciones y nobles demandas de perdón se estrellaron ante el rencor vengativo del monarca. El incendio se había iniciado ya por las casas poco afectas a los Borbones; y duró *más de un mes*. Por más que, según cierto manuscrito de un testigo presencial, cuya copia guarda el señor Carchano, no fué el incendio tan general como cuentan los historiadores. Y sobre la muerte, vino la infamia de la degradación, pues, ensañándose en su memoria, el Rey mandó cambiar el glorioso nombre de Játiva, por el de San Felipe — el suyo — y borrar de su historia los honoríficos títulos de *Leal, Noble, Prestatísima y Augusta* ciudad.

que al regar con sangre fecunda sus raíces, hizo de ellas retoñar el jardín primoroso de la Játiva resucitada; de este pueblo que hoy descansa de su vida intensa, de su pasado azaroso, de sus glorias, de su prestigio histórico, de su noble vivir... Y duerme tranquilo, con dulce sueño, velado por la Virgen protectora que se encumbra en el templete de la torre... en su pináculo de Gloria...

A estudiar esas joyas de arte secular vinimos, y a intentarlo vamos.

EL MUSEO MUNICIPAL. — En uno de los más típicos edificios del Renacimiento, en el precioso almodín del siglo XVI, salvado del incendio general por su pétreo construcción, se ha instalado el museo setabense, próximo ya a su oficial inauguración.

Sobre la portada, que forma un arco de medio punto con largas y ajustadas dovelas desprovistas de ornato, campea, triplicado, el escudo valenciano — aragonés, encuadrado en moldura poligonal que apoya en sus extremos sobre angélicas cabezas, a guisa de ménsulas. Este blasón surmonta una

inscripción que dice: «La obra del present almodí font acabada en lo any MDXLVIII». El patio interior es cuadrilongo, rodeado de



ESMALTE EXTREMO DE LA CRUZ DEL SIGLO XIV



ESMALTE CENTRAL «LA CENA» EN DICHA CRUZ



SANTA ANA Y LA VIRGEN. MÁRMOL POLICROMADO; SIGLO XV



MUSEO DE JÁTIVA

PATIO RENACIMIENTO

claustro que muestra un arco semicircular de sillares en cada extremo, y tres por lado apoyando en ocho columnas jónicas de sencillo capitel. En los ángulos internos del claustro, sostienen las pesadas jácenas, unas ménsulas de flora, cuando no un figurón humano de curiosa factura. En un muro lateral vemos un gran retablo de azulejos valencianos, aceptable réplica de la «Concepción» de Juanes Masip. En el testero de fondo aparece dibujado otro que sirvió de marco a un enajenado cuadro que representó a las santas mártires setabenses Anastasia y Basílisa. Y por todas partes curiosos letreros de los precios alcanzados por el trigo en antiguas fechas. El arco que enfrenta con la entrada, cobija la majestuosa cruz gótica de término que durante muchos siglos estuvo a la intemperie, junto al viejo camino de Valencia, y ha sido trasladada al museo, con general aplauso (4); porque es, sin disputa, la mejor pieza de cantería de todo el reino valenciano. Es

lo más rico que he visto en su género, por la abundancia de estatuas y pureza de estilo. Hasta su tamaño es extraordinario. En su nudo, entre cuatro figuras angulares, alternan los escudos de Játiva y Aragón. Otras cuatro figuras se yerguen en la base de la cruz. Esta tiene a Cristo en el anverso, entre atributos o símbolos; y a la Virgen, entre ángeles, en el ennegrecido reverso.

En los claustros de la planta baja, se cobija una interesante colección arqueológica, de la que forman parte dicha cruz terminal; otra, fragmentaria, del mismo siglo xv; y una tercera, más sencilla, pero más interesante y antigua, del período visigótico. Aparece empotrada en la pared, falta ya de su tronco y el brazo derecho. Es del siglo vii y en su centro muestra un *Agnus Dei*, toscamente grabado en circular medallón. Referente a esta cruz, escribió Villanueva una memoria, que conserva inédita la Real Academia de la His-

(4) Frente a esta cruz, demanda puesto en el Museo otra, del más puro Renacimiento, que hay en la ermita de San José.



JÁTIVA. CRUZ DE TÉRMINO, ESTILO RENACIMIENTO EN LA ERMITA DE SAN JOSÉ

toria. Enriquecen dicha colección, piedras ibéricas (molinos de mano) y romanas (lápidas-pedestales con relieves e inscripciones; mascarillas, cornisas, etc.). Uno de esos cipos de la época clásica, fué convertido en mesa o ara de altar de la visigótica catedral de San Félix (de cuya espadaña procede la antedicha cruz catedralicia). Borrado el epitafio en la cara opuesta de dicho pedestal latino, fué grabada, en el siglo VII, esta inscripción: «In nomine Domini Athanasius Episcopus septimo anno sacrationis suae erexit hoc altare. Amen». (De modo que, el obispo Anastasio, en el séptimo año de su consagración, erigió el cipo en altar.)

Esparcidas por el suelo, esperando su ordenada colo-

cación, yacen aún numerosas piedras góticas: florones, ménsulas, capiteles y ventanales, procedentes de cenobio tan rico como el de San Francisco (hoy convertido en cuartel), templos y edificios derribados, de la ciudad. Varios objetos que constituían la anterior colección arqueológica municipal (5), tinajas árabes y objetos de cerámica antigua; los donativos del conservador del museo don

José Carchano; y la repleta vitrina con cráneos, del cementerio hebreo, fósiles, azulejos, hierros, barro ibéricos, romanos y mudéja-

(5) Las principales piezas procedentes del Ayuntamiento, fueron, según el primitivo catálogo provisional:

- N.º 1. La pila oriental. N.º 2. Pedestal romano: 2. X JV-NIO X 2. X F = CAL.EMIBELI. — N.º 3. Fragmento de lápida romana: IISIR - MP.E - A - M - V = TINA - SENTOE M X SAN. — N.º 4. Pedestal. — N.º 5. Dos pedestales romanos: uno con cabeza de mujer, y otro con cabeza barbuda de cuernos. — N.º 6. Un gran trozo de cornisa hallado al pié de la ermita de San Félix. — N.º 7. Ventanal bizantino en fragmentos, hallado al pié de la misma ermita, frente a la puerta. — N.º 8. Fragmento de capitel, hallado junto a San Félix, en Mayo de 1900: ECAECIIIVSGAL MVRVS. — N.º 9. Fragmento de pedestal, encontrado en el mismo paraje: D.M.COP.—N.º 10. Dos fragmentos de un jarrón árabe, de barro encarnado, y un fragmento de otro jarrón, árabe también. — N.º 11. Media cruz de piedra, signo de las antiguas catedrales



RETABLO GÓTICO DE LA ERMITA DE SAN FÉLIX

visigóticas. Fué arrancada de la fachada de San Félix en 1899. — N.º 12. Fragmento de lápida romana, hallado en la pared del cementerio antiguo de la repetida ermita en 1900: BIVSC. — N.º 13. Cornisamento romano, hallado en el patio de la ermita de las Santas en 1899. — N.º 14. Fragmento de un gran ladrillo romano, procedente de San Félix. — N.º 15. Fragmento de una lápida del siglo XVII, de la ermita de las Santas. — N.º 16. Bovedilla de yeso con una cabeza semejante a una efigie del rey Don Martín. — N.º 17. Una carilla romana, hallada en un pequeño barranco de la montaña del castillo. — N.º 18. Cacharro morisco, desenterrado también en ella.



RELICARIO GÓTICO



CÁLIZ DEL PAPA SETABENSE ALEJANDRO VI

res; piedras labradas y mil curiosidades, espléndido regalo del cronista local don Gonzalo Viñes.

En el claustro izquierdo álzase majestuoso el remate de lo que fué portal del León, — arbitrariamente derribado en 1908, — y que coronan trofeos simbólicos de las glorias de Játiva. Y al final de la misma galería baja, se admira la piedra más interesante de la colección municipal. Es una extraordinaria pila de mármol rojo Buixarró, cuadrilonga, de metro y medio de longitud y con sus cuatro frentes cubiertos de bajorrelieves con representaciones humanas y de animales, torneos, orgías, escenas de caza, luchas de animales y motivos de ornamentación. No es sepulcro pagano, como cree Villanueva, ni cristiano del siglo v, como apuntó Pérez Bayer. Amador de los Ríos lo cree obra del siglo xii y pila de una mezquita, representando la vasta composición de sus bandas, escenas de la Alfitra o Pascua musulmana; goces y place-

res subsiguientes a los ayunos del Ramadán. Don José Ramón de Mérida, sostiene que es una pila de abluciones, musulmana. El difunto Tramoyeres Blasco (Delegado regio de Bellas Artes y director que fué del museo de Valencia), le atribuyó carácter románico. Hübner opinó que no podía ser anterior al siglo xiii. Teodoro Llorente, en su libro *Valencia*, dijo que esta composición escultural es alusiva a una leyenda poética: el amor, la lucha, la destrucción, la paz, etc. El cronista de la ciudad, don Vicente Boix, ocupóse también de esta pila en su obra *Xàtiva*. Accidentalmente trató de aquélla, don Fortunato de Selgas, en el Boletín de la S. E. de Excursiones, de Madrid, criticando la opinión de Villanueva, que le atribuyó exagerada antigüedad; y asegura que perteneció a una mezquita, o a la Aljama mayor de esta ciudad. El sabio chileno Sr. Rucker Sotomayor, en su reciente visita a esta ciudad, disertó ante esta pila, confirmando su estilo

de evidente escuela oriental. Los símbolos que la adornan, dijo haberlos visto reproducidos en algunas pilas musulmanas de otros museos extranjeros. Y no juzgó aventurado suponer que esta pila fuese labrada por los cartagineses que colonizaron esta región levantina, después de haber recorrido, para comerciar, durante siglos, los países orientales. Es sólo una opinión más. Esta célebre joya arqueológica, fué descubierta por el citado Pérez Bayer en 1782, cuando servía para abrevadero de bestias en las afueras de la ciudad; y el gobernador don Pascual Gaspar de Bonanza, la mandó trasladar al patio del Ayuntamiento, después al ex-convento, y de allí vino al museo. De esta pila se han vaciado reproducciones para el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, y el provincial de San Carlos, en Valencia; y también para el de Londres.

En las galerías altas del museo municipal de Játiva, se exhibe, al fondo, el retablo gótico de arte primitivo valenciano que estuvo en la ermita de las santas setabenses, ex-convento de la Transfiguración del Señor, tema desarrollado en la tabla principal de dicho retablo. Por el gran tamaño de éste, su predela o rebanco aparece colocado en un muro lateral del mismo salón, y bajo otra rica ta-

bla del siglo xv, obra de un discípulo de Rodrigo de Osona.

Regios lienzos, de la escuela de López, oriundos de la Casa de la Ciudad, y otros cuyos marcos antiguos eclipsan el mérito de las pinturas que encuadran; dos retratos de mujer, originales del artista local Gimeno Regnier, en unión de otras obras antiguas y

modernas, cubren por completo las paredes de la sección de pintura. Pero echamos de menos una firma indispensable aquí: la del famoso Ribera. «el Españolito», hijo de Játiva. Y a impulsos de esta lamentación, aunque sin pretensión de subsanar tal falta, es por lo que he dedicado al museo una colección de fotografías de los mejores lienzos de Ribera existentes en el Museo nacional de Madrid, y en el Escorial; al propio tiempo que doné otra colección de fotocopias de mi archivo iconográfico, de los más notables objetos artísticos existentes en Játiva, y que, por su índole o circunstancias, no pueden figurar originales en el museo.

Antes de tomar la puerta, dediquemos la última mirada a una bella escultura

de madera policromada y dorada, que representa al arcángel San Miguel, y es propiedad particular de don José Bataller Carres. Con sillones, mesa y arcas de época, se



RELICARIO DEL SIGLO XV



COLEGIATA DE JÁTIVA. JACOMART.

TABLA DE SAN ILDEFONSO; DEL RETABLO DEL PONTÍFICE CALIXTO III

amueblaron los salones de este interesante museo local, que, por sus propios méritos y sin gravámen alguno para el Estado, va a abrir oficialmente sus puertas, dejando en ridículo a muchos museos provinciales que gozan del apoyo oficial, pero no son objeto del cariño predilecto de una ciudad culta.

ARTE RELIGIOSO. — Por precisión hemos de ocuparnos en él, porque, aquí, como en todas partes, es el más abundante. Y daremos una ojeada, por separado, en las parroquias, ermitas y monasterios. Respecto a las primeras, prescindiremos en absoluto de las intituladas Santa Tecla y Santos Juanes, por estar desprovistas de mérito arqueológico (6),

(6) En la primera, se conserva una pequeña escultura, de mármol, que parece del siglo diez y seis, venerada en un altar lateral de la capilla de la Comunión, con la advocación de Ntra. Sra. de la Salud.

y nos detendremos únicamente en San Pedro y la Seo.

El templo parroquial de San Pedro, fundado por D. Jaime I, el Conquistador, y sito en la plaza más extrema de la ciudad, frente a la iglesia y Casa de Beneficencia, es un vetusto edificio gótico, con puerta lateral ojival, y otra — la principal — encuadrada en el arco de románicas dovelas, entre dos nichos tapiados del imafrente. Su única nave se cubre con bóvedas de crucería. Aparte de un curioso crucifijo gótico, — pesada escultura siglo xv, bajada del inmediato Calvario — atesora este templo una preciosidad de pinturas de la misma época. Las valiosísimas tablas del retablo mayor, encuadradas en marquetería del Renacimiento; otra de la Piedad, en la sacristía, obra inspirada de Rodrigo de Osona, o de su hijo, y procedente



COLEGIATA DE JÁTIVA. JACOMART.

TABLA DEL BAUTISMO DE SAN AGUSTÍN; DEL RETABLO DE CALIXTO III

de la misma ermita del Calvario alto; el retablo, mutilado, de la capilla de San Vicente; y otro, también gótico, de «los siete Dolores», que seguramente es lo mejor de este museo de primitivos, — museo semejante al de la Seo y al de San Félix.

Antes de proseguir, importa hacer una advertencia. Se echará de ver que en estos apuntes me limito a hacer escueta mención de las pinturas, sin describirlas, ni menos aún, comentarlas. No es que las crea poco dignas de atención, ni regatee su importancia indiscutible. Es que se ha dicho ya la última palabra sobre este tema por el docto profesor de Historia del Arte don Elías Tormo; y no cabe ya decir más ni mejor, que lo expuesto en su notable libro *Las tablas de las iglesias de Játiva*. A él me remito, para no repetir (7).

LA SEO O TEMPLO COLEGIAL. — Su mole se divide de todas partes, dominando el caserío

(7) Según el señor Tormo Monzó, en esta primera iglesia ojival del llano — ya revestida de churriguerismo, — hay que distinguir: en el retablo mayor, siete tablas más antiguas de otro primitivo retablo gótico, de la tabla de la Virgen, predella y polseras (que suman veinte tablas) más modernas, añadidas para agrandar el retablo en el siglo xvi, con talla y marquetería del Renacimiento. El retablo lateral, junto a la puerta principal, es de mediados del siglo xv, con veintiuna tablas; mutilado en su centro para colocar la hornacina y la escultura churriguera de San Vicente. En el retablo de los Dolores, — hoy del Corazón de Jesús, — son del siglo xv sus diez y ocho magníficas tablas. Fechas probables de dichas tres obras, son los años 1430, 1460 y 1490, por su orden respectivo. Autor de las tablas antiguas del retablo mayor de San Pedro, fué un precursor de Jacomart, según E. Tormo; (Pere Nicolau, según aserto de Tramoyeres Blasco). Autores probables de los otros: un discípulo de Jacomart y otro de Rodrigo de Osona (o quizás el mismo maestro, pues se han ofrecido cerca de cien mil pesetas por esas tablas del último altar). La tabla valenciana, de técnica flamenca, de la sacristía, procede, también, de la ermita del Calvario, lo mismo que la bárbara escultura del Cristo.

de la ciudad (8). Su frontispicio principal es la última obra realizada; y aún le falta el atrio que ha de unir la torre existente con su gemela en proyecto. El sabor bizantino de esta fachada desdice del carácter interior del templo. Las portadas lateral del crucero — muy esbelta, por cierto — y posterior del trasagrario, armonizan más perfectamente con el conjunto. Penetremos; y sin malgastar tiempo viendo el trascoro con sus áureos mascarones pontificios, avancemos, sin penetrar tampoco en la flamante capillita de la comunión, más propia de cualquier parroquia rural que de la suntuosa Seo setabense.

La impresión de su interior es de imponente majestad, por lo vasto de su planta, gran buque de sus naves y la seriedad de su estilo clásico, del segundo Renacimiento. Toda su edificación es de bien la-

(8) La primitiva iglesia se construyó al estilo gótico en 1414; pero de ella ya no quedan restos. En 28 de Octubre de 1595 los Jurados de Játiva tomaron el acuerdo de levantar esta gran fábrica de sillares, mediante arbitrios contra los feligreses; pero la primera piedra no se colocó hasta muchos años después.

brada sillería, y las dóricas columnas que pareadamente separan las naves y las capillas, sostienen corrido cornisamento, ornamentado con métopas y triglifos. Dichas capillas son más de treinta, distribuidas en tres

naves principales, paralelas y prolongadas; la del amplio crucero y otra poligonal que se tiende en semicírculo por los lados y las espaldas de la capilla mayor. El coro es central — catedralicio; — y la cúpula metálica que sustituye, desde 1888, a la anterior, que hundió un terremoto, se eleva a temeraria altura, coronada de galería y linterna, disputando su preeminencia a la terraza del campanario. El coste de la obra fué de 80.180 pesetas. El púlpito es de mármoles, con artísticas labores.



CUSTODIA DE PLATA DEL SIGLO XVII

Prescindamos del conjunto y curioseemos en algunas capillas — no todas — para terminar nuestra rápida investigación en la sacristía mayor. En aquéllas veremos esculturas tan admirables como la esbelta imagen trecentista de la Virgen titular, verdadera maravilla de la escuela bizantina; y el Crucifijo — del siglo XVI, al parecer — proceden-

J. Benlliure



ERICROMIA LIBROS - BARCELONA



INTERIOR DE LA ERMITA DE SAN FÉLIX.
POR JOSÉ BENLLIURE OLLÉ

te del desaparecido convento del Carmen. Como obras de la escuela valenciana moderna, las doradas esculturas del altar mayor, labradas por Esteve Bonet, el autor del imponderable Cristo de la Columna — *La Flagelación de Jesús*. — Clóstermas tiene obras tan originales como el *San Sebastián en el martirio*, *Nuestra Señora de las Fiebras*, y el grupo escultórico, de colosales dimensiones, simulacro de la gloriosa *Asunción de la Virgen*. antigua titular y Patrona de la ciudad.

En la primera capilla lateral, junto a la torre, han empotrado, en el rebanco de un vulgarísimo altar (9), dos lindísimas tablas procedentes del retablo gótico del Pontífice, obra delicadísima de Baço Jacomart, maestro de la escuela valenciana de primitivos en el siglo xv. Representan el *Bautismo de San Agustín ante Santa Mónica*; y *San Ildefonso ante la Virgen*. Las tres tablas principales de esta obra se conservan en el archivo alto, en espera de adecuada colocación. La central representa a la Virgen con Santa

(9) El dedicado al Beato Castañeda, dominico setabense.

Ana y Jesús, y las laterales a los citados santos obispos Ildefonso y Agustín, con el retrato del cardenal Borja — Alejandro VI, — donante del retablo.

Un retablo compuesto de veintidós tablas, quizás cuatrocentistas, y escultura de mármol policromado, del período gótico, se oculta bajo llave en la oscura sala-trastería de la base del campanario, y puede curiosearse, sin necesidad de subir a la lejana ermita de Santa Ana, de donde fué traído, prudentemente, a la Seo. En una exposición de arte retrospectivo, celebrada en Valencia, llamó justamente la atención de los peritos. Es de batea, pintado al temple, y falto ya de la tabla principal, sustituida por una hornacina. Ignoramos por qué causa se retarda el sacar a luz este retablo, donde proceda.

Entre los doce pequeños altares del crucero, hay cuatro, al menos, que sobresalen por su interés extraordinario. El tríptico de la *Piedad*, es uno de ellos: obra maestra del prerrafaelismo itálico-valenciano, que en 1472 mandó Alejandro VI, — el papa de Já-



ARQUETA MARFILEÑA. ARTE ITALIANO DEL SIGLO XV (REVERSO)

tiva, — por conducto de Paolo di Sancto Leocadio, — el pintor de la duquesa de Gandía. Es un relieve esculturado, cuyo detalle más notable está, precisamente, lo que no se vé: las pinturas posteriores de sus puertas, que miden dos metros por uno y medio. En la capillita vecina, la del ángulo, medio oculta en la penumbra, vése la tabla admirable del *Juicio final*, pintada a principios del siglo XVI por Hernando Yáñez de la Almedina (Ferrate Spagnuolo): el discípulo manchego de Leonardo de Vinci. La composición pictórica es superior a todo encomio. Pasemos al extremo opuesto de la misma nave del crucero, y detengamos el paso ante el retablo de la Virgen del *Pópulo* que, si no es italiana más que de nombre, habremos de reconocer que el ignorado pintor valenciano tuvo gran habilidad para imitar el gusto y la factura que



CAPA PLUVIAL, DE DAMASCO, DEL SIGLO XVI, EN LA COLEGIATA

dieron a sus «Madonas» los artistas florentinos. Las nueve tablas restantes son de la segunda mitad del siglo XV.

Y hagamos, al fin, breve descanso ante la más primitiva e interesante *Virgen de la Armada*, pintada sobre cuero, y que pregona un valor técnico y estético admirable, por lo que trajo intrigados a Teodoro Llorente, Elías Tormo, Luis Tramoyeres, Roque Chabás, Martínez Aloy y otros muchos eruditos. ¿Es románica, cuatrocentista? ¿de dónde proce-

de, quién la trajo; estuvo en el castillo?... Pero me propuse no ocuparme aquí de pinturas, y la pluma resbala al imán del tema.

El retablo principal no tiene pintura alguna. La piedra y el oro son sus dos únicos elementos, combinados en perfecto consorcio. La obra es de orden corintio, trazada por los neo-clásicos de las reales academias de Valencia y de Madrid. Ocho monolíticas columnas de mármol Buixcarró, y dos pilas

tras, basadas sobre zócalo circular de piedra, aguantan a ocho metros de altura, la cornisa que sirve de sustentación a un cascarón majestuoso que cobija el pequeño camarín de la Virgen de la Seo. Los ángeles superiores del anagrama, los arcángeles de la cornisa, las estatuas simbólicas del camarín, y los santos Joaquín y Ana, de la base del retablo, con los demás relieves dorados que decoran los már-

moles, producen una impresión muy agradable del impecable conjunto (10).

Y entramos luego en la sacristía, para recibir en ella las más sorprendentes impresiones. La cruz parroquial y la custodia procesional, son las más preciadas joyas de orfebrería gótica de la Colegiata. A esta cruz de

(10) La obra fué comenzada en 1779 y terminó en 1808, bajo la dirección de Fray Vicente Cuenca, según proyecto de Ventura Rodríguez y Pedro Juan Guisart, valencianos. Véase el artículo publicado por D. Ventura Pascual en «Archivo de Arte Valenciano», 1919.

Játiva y su gemela la de Onteniente, dedicó don Elías Tormo un artículo, — notable como todo lo suyo — en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (Madrid 1920), en el cual me hace el inmerecido honor de reproducir mi afirmación de que es «grandiosa: la mejor y más admirable del reino de Valencia» (11). Y añade, por su cuenta, el docto profesor de la Universidad Central, que es «*excepcional, maravillosa, casi única en toda España*, por la belleza de sus esmaltes» (traslúcidos y de tal dibujo y calidad, que parecen italianos). Es una joya de arte valenciano de fines del siglo XIV, y su tipo, semejante a las cruces procesionales contemporáneas de los estados peninsulares de nuestra Corona de Aragón. Su macolla es octógona, de doble cuerpo prismático y filigrana de argentería sobre fondos de esmalte, y con escudo de la ciudad, ostentando sobre dicha macolla la cruz flordelisada, en sus extremos escultrada, y con cuadro en el cruce central. El árbol y los brazos los festonean, por ambas caras, aristas angreladas, con grumos de flora. En el anverso aparece Cristo crucificado, y en el reverso, Dios todopoderoso sentado en el centro. Sería prolija la descripción de los restantes ocho grupos escultóricos y estatuillas de plata y finos detalles que enriquecen las extremidades de la cruz, — las tres Marías, los



CAPA PLUVIAL, CON ANTIGUO BROCADO, ESTILO RENACIMIENTO

cuatro Evangelistas, etc., — así como la relación detallada, que omito, de los veintisiete bellísimos esmaltes que cubren totalmente ambas caras de la grandiosa pieza (12). — Sin contar el astil, mide la cruz 143 centímetros de altura por 77 la longitud de los brazos. El repetido señor Tormo, apunta y fundamenta su conjetura de que el autor de esta maravillosa cruz setabense debe ser el insigne platero y esmaltador Pedro Bernés, autor de la cruz de Onteniente.

similar a esta y perfectamente documentada, y autor asimismo de tantas notabilísimas obras cuatrocentistas de Valencia, Gerona y otras ciudades. Al docto canónigo señor Sanchis Sivera no le parece tan primitiva esta cruz, cuyos esmaltes tiene en estudio.

La custodia es otra gigantesca pieza gótica, de mayores dimensiones aún que la cruz. Su forma es de templete, rematado en triple aguja

calada, cobijando el ostensorio entre ángeles orantes y apoyando sobre columna formada sobre plataforma y con macolla central. Las agujas laterales, — copiando en menor tamaño la central, — así como el rico ostensorio adornado con ochenta y cuatro cabezas angélicas en círculos, los ángeles

(11) Mi tomo II de la *Geografía General del Reino de Valencia*, págs. 461 y 462.

(12) Véanse las páginas 197 a 199 del citado *Boletín de Excursiones*, tomo de 1920, donde se describen los citados esmaltes.

orantes y el dorado general del conjunto, son obra restauradora, realizada en 1633 por Pedro de Avendaño, platero de Valencia. Las cuatro estatuas angulares de la base, representando antiguos sacerdotes con atributos de pan, vino e incienso, son, como todo lo demás, de un gótico primitivo. La bóveda del templete, en su techumbre interior, es encantadora por su delicada crucería y lindísimos florones de las supuestas claves. En el ostensorio, que es de estilo Renacimiento, lucen gruesos brillantes, perlas y otras piedras preciosas de incalculable valor (13). Pero éste no nos interesa tanto como el valor artístico de la pieza, muy superior al material de sus metales y alhajas. Indudablemente, después de las célebres custodias de Toledo,

(13) La tradición pregona que la plata, que en gran cantidad entró en la fabricación de esta custodia, la envió a Játiva, su patria nativa, Alejandro VI, procedente de la que Colón trajo de América.

Barcelona, Teruel y Córdoba, habrá pocas en España como la de Játiva. (Y perdónese-nos este desahogo). Está fabricada en Lérida y restaurada en Valencia.

Para la exposición en el altar posee el Cabildo otra custodia, también de plata, y época posterior, pero no de inferior belleza en su estilo. Muestra en la base, a gran tamaño, las figuras de la Fe, la Esperanza y la Caridad; y uvas y espigas con cabezas angélicas adornan el nimbo del ostensorio, formando bello conjunto. Aunque eclipsada en mérito por la anterior, no deja de tener el suyo esta custodia, como puede comprobarse en el grabado que de ella publico.

Del período gótico vense, en el armario grande del tesoro, un buen cáliz de plata y oro, regalo pontificio al Cabildo; un *Lignum Crucis* — pequeña cruz que en el anverso muestra una linda miniatura del *Ecce Homo*. — dos relicarios góticos y otras preciosida-



(ANVERSO)



(REVERSO)

COLEGIATA. CASULLA DE BROcado, SIGLO XVI, CON BORDADOS DE IMAGINERÍA RENACIMIENTO

des. De los períodos Renacimiento y barroco, un gigantesco *Lignum Crucis*, una soberbia bandeja repujada, cálices, custodias de mano, relicarios, un báculo (14), juegos de mesa de altar (cruz, sacra y candelabros), una imagen de la Virgen, y dos mayores de San Pedro y San Félix; todo ello de plata, resto escapado a la rapacidad de la soldadesca invasora del suelo patrio, a principios del pasado siglo.

En el mismo tesoro se custodia, también, la bella arqueta marfileña, de puro arte italiano, que, llena de reliquias, mandó desde Roma el setabense Calixto III, y cuya descripción suple mi fotografía, que publico, del pequeño mueble.

En otros armarios roperos de la sacristía, hay que admirar, entre riquísimos ternos modernos, dos casullas antiguas, una sobre brocado y otra de terciopelo rojo, con cenefas bordadas de imaginería del Renacimiento. Y del

(14) Regalo de Fernando VII al cardenal setabense D. Francisco Cebrián Valda, quien lo legó a esta colegiata.



CASULLA TERCIOPELO ROJO, EN LA SEO. FAJA SIGLO XVI



DETALLE DEL BORDADO DE LA ANTERIOR CASULLA

mismo siglo xvi dos capas semejantes, con un derroche de labores en las cenefas y capillones. Dignas piezas de mayor estima, que requieren una vitrina para su conservación.

Antes de retirarnos de la sacristía, dediquemos una mirada de atención al inspirado Calvario, grupo escultórico de Esteve — el autor de la magnífica Dolorosa del ex convento de Agustinos, — y su esbelta imagen procesional de la Virgen de la Seo.

Y no sin esfuerzo, dejámos, al fin, la Seo, donde tan agradablemente nos retuvo unas horas la amabilidad exquisita, atrayente, de los ilustres canónigos y vicarios.

Ya en la plaza, nos deslumbra una cegadora oleada de luz. Al lado opuesto del jardín, que en su centro tiene la estatua pontificia, alza su artística fachada el hospital, noble palacio del siglo xvi, más apropiado para un potentado que para pobres desgraciados. La puerta central, con estatuaria; los ventanales principales y la galería que

corre bajo el saliente alero, son de estilo Renacimiento poco puro. La puerta lateral, recayente a la capilla, es de un gótico decadente; pero de agradable composición angélica. No traspongais la puerta, si no quereis sufrir un desencanto. Tan aparatoso frontispicio, no encierra ninguna preciosidad interior, como no sea esa joya inestimable, esa excelsa maravilla, que se llama la Caridad.

Allí, junto a la Seo, en solitaria calleja, es hoy objeto de reforma, el histórico *palau* restaurado por los Borjas, luciendo el blasón cardenalicio y papal sobre la puerta, un ventanal geminado en el patio y algún que otro resto de su pasada grandeza. Fué casa de los Alfaquies de la mezquita, donada por el Rey conquistador al obispo de Valencia. La

casa solariega de Alejandro VI, está en la plaza de Aldomar o de los Borjas.

LAS ERMITAS. — El ya mentado catedralicio de la Universidad Central, el erudito don Elías Tormo, dijo que «la iglesia romá-

nica de San Félix en Játiva, es la más antigua e interesante de todas las del reino de Valencia». Trecentista, como los templos románicos del Salvador, en Sagunto, y la Sangre, en Liria (Edeta). Por milagrosa coincidencia han escapado los tres a la invasión churrigueresca y neoclásica; y muéstranse

en su pura arquitectura primitiva, sin otro adorno en los sillares, que la pátina del tiempo, ante el espectáculo lamentable de tantos templos primitivos disfrazados con la pesada máscara churrigueresca de yeso, que vino a enterrar para siempre su gótica sencillez. Fué éste un gran mal.

En la falda del Bernisa, dominando la ciudad moderna, en el centro del prolongado escalón que sirvió de asiento a la *Sætabis au-*



OSTENSORIO DE ORO, PLATA Y PEDRERÍA (SIGLO XVII). DETALLE CENTRAL DE LA CUSTODIA GÓTICA DE LA SEO

gustanorum y la Játiva goda (no menos importante que la romana), en el recinto de arrasados muros evocadores de pasadas grandezas, álzase sobrio y solitario el linajudo templo, medio oculto por la arboleda, añorando su cruz catedralicia y convertido hoy

en notable museo de la reconquista (15). La actual iglesia de San Félix, ocupa el mismo

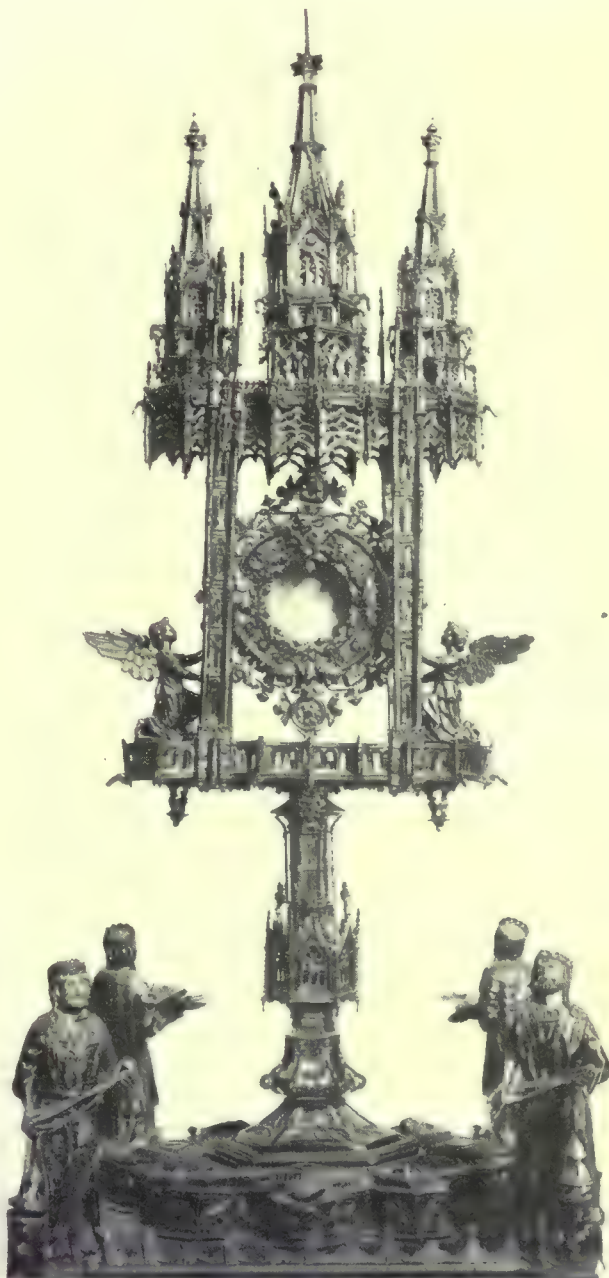
(15) El abad Sr. Pla Ballester en 1908, inspirándose en el *Viaje literario por las Iglesias de España*, (tomo 1, pág. 3), de Villanueva, practicó excavaciones en el interior de San Félix, y en el presbiterio y lado del Evangelio, encontró un pavimento cuadrilongo, de siete metros por cinco y medio, en cuyos vértices existen sendos basamentos de un metro cuadrado y de la misma clase de piedra que otros restos monumentales desenterrados anteriormente en estas cercanías. Pues bien, el pavimento hallado es, sin duda, de la primitiva basílica goda aquí mismo emplazada, y es de argamasa petrificada, de 15 centímetros de espesor, que resiste al pico y al hierro.

Aunque algunas crónicas afirman que la sede episcopal de San Félix remonta su origen al siglo IV, el padre Florez no halló antecedentes de la misma hasta la IV centuria, cuando el prelado setabente Mutto suscribió el acta del tercer concilio toledano en 589. La sede visigótica perduró a través de la dominación musulme, por la tolerancia del dominador, pues consta que en el siglo IX existía el obispado de Játiva. La creencia del historiador setabense Villanueva, referente a que los prela-

tenían su sede en esta basílica de San Félix, ha tenido confirmación con el feliz hallazgo del actual cronista don Gonzalo Viñes. del cipo romano consagrado en ara de altar de San Félix, por el obispo Atanasio, según reza la gótica inscripción.

lugar de la anterior basílica visigótica, de la que se conservan el cipo-ara y la cruz catedralicia que vimos ya en el museo, y también las columnas de mármol rosa Buixcarró.

Estas columnas forman el amplio atrio que se tiende ante la frontera lateral del templo actual, dominado por la espadaña donde anidan las palomas y que cobija la románica puerta principal del edificio. Los fustes se conservan en abundancia, pero capitel sólo queda uno y es, sin duda, como aquéllos, procedente de otro edificio latino, a juzgar por la labor, que evoca un período de decadencia greco-romana. Laborde, en su *Viaje por España*, del siglo XVIII, se ocupó de este notable pórtico de columnas romanas de la iglesia de San Félix, que aseguró fué catedral



CUSTODIA GÓTICA DE LA SEO. SIGLO XV, CON RESTAURACIÓN POSTERIOR

de los visigodos. A raíz de la reconquista (siglo XIII), el templo fué demolido y sustituido por el actual, contribuyendo a la obra



IMAGEN DE PLATA, DEL RENACIMIENTO

con sus donativos, el príncipe moro Ceit Abu Zeit, cristianizado con el nombre de Vicente.

El exterior muestra cuatro sencillos muros de hormigón, desnudos de todo ornato, como inmensa arca cubierta a doble vertiente. En el ángulo norte rompe su monotonía la antedicha espadaña con un sólo vano para campana. En el testero del fondo, dos pequeños ventanales románicos estriados, que tragaban luz por ambos lados del altar mayor. No hay ábside ni vestíbulo. La sillería sólo se muestra en zócalos y aristas. La fachada principal corre lateralmente a la nave única del templo, y en ella se tiende el precitado atrio. Bajo éste, casi a los pies del templo, perfora el imafrente, sobre gradas semicir-

culares, la puerta románica de sabor bizantino (fines del siglo XIII), que me recuerda las labores que ví repetidas en el monasterio de Piedra. Las grandes dovelas del arco de medio punto, muestran típicos relieves.

Ya en San Félix, después de la puerta, nos detiene el paso, la pila del agua bendita. No tiene igual en España este ejemplar. Se trata de bellissimo capitel románico que quizás sea del siglo XIII, apesar de la pretensión de



IMAGEN DE PLATA (SAN PEDRO). SIGLO XVII



TABLA CENTRAL DEL RETABLO MAYOR DE SAN FÉLIX



«CALVARIO». GRUPO ESCULTÓRICO DE ESTEVE BONET, EN LA COLEGIATA

Villanueva que hace remontarlo al siglo iv. Es de mármol blanco, con su tambor piramidal historiado en complicada agrupación de figuras labradas en alto-relieve; y a sus pies, sobre el collarino que le separa del fuste, se circunda una guirnalda de flora. La confusa composición bíblica representa el nacimiento de Jesús, con los magos orantes y los ofrendantes pastores. En la parte posterior, la Virgen de la leche, advocación muy común en el período de la reconquista. La planta del templo es un paralelógramo de 22'50 por 15 metros. Tres gigantescos arcos apuntados, de igual altitud que anchura, apoyan sobre bajos contrafuertes de sillares resaltados del muro, y aguantan la techumbre de barraca con alforge o ensambleado de maderas policromadas, con dibujos mudéjares. Pero, sólo en la techumbre de la capilla mayor y su inmediata lateral, puede verse ya su primitiva belleza. A este edificio dedicó un artículo

don Fortunato de Selgas, en el *Boletín de la S. E. de Excursiones* (Madrid, 1903); pero estuvo muy parco al mentar los retablos del templo, apesar de reconocer que son la nota más interesante. Tal omisión la suplió con creces D. Elías Tormo, en su obra *Un museo de primitivos: Las tablas de Játiva* (Madrid, 1912).

Repito que San Félix es otro museo de primitivos, pues atesora tres retablos completos y una gran tabla suelta de la Magdalena. Esta es de dilatadas proporciones, pintada, probablemente, por el propio Jacomart, o por un discípulo aventajado; pero restauradas al óleo las carnes de la santa, cara y piés. También vemos un crucifijo, del siglo xv, pintado sobre madera recortada, pero lamentablemente descascarillada su pintura al temple. El retablo mayor, dedicado a San Félix,



«EL CRISTO DE LA COLUMNA»
OBRA ESCULTÓRICA DEL VALENCIANO ESTEVE BONET



LA MAGDALENA, TABLA ATRIBUÍDA A JACOMART. SIGLO XV



TABLA DE JACOMART, DEL RETABLO PONTIFICIO DEL DONANTE CARDENAL BORJA (DESPUÉS CALIXTO III), RETRATADO A LOS PIES DE SAN ILDEFONSO

es de batea, gigantesco, — cerca de diez metros de altura, — y muestra sustituida la tabla central, por una hornacina del siglo xvii, con grotesca escultura del Santo Diácono de Gerona, pareada con otra del supuesto San Félix, evangelizador de Saétabis. Es de un pintor desconocido en su nombre, pero de los buenos del siglo xv, discípulo, quizás, de Rodrigo de Osona. Entre las veintisiete tablas aparece alguna substituída, y otras repintadas. Las tablas de la predella son vigorosas, y la principal, de la Virgen, muy buena; y la extrema derecha de la predela, la ví reproducida en la catedral de Valencia y en la arceprestal de Morella. Muestra marcada influencia flamenca; y florentina, las tablas del lado opuesto. Entre ambas puertas, a los

pies del templo, está el retablo más pequeño y de menor mérito, por los escandalosos repintes de sus veintitrés tablas, de los cuales sólo escapó la lateral de Santa Ursula y las once M (mártires. no «mil») vírgenes que la rodean. Es del siglo xiv, y en el centro, han colocado una tabla postiza del «¿Quo vadis?», que, a pesar de la opinión contraria del difunto señor Selgas, entiendo yo que es una mala pintura del siglo xvi. En las alas laterales de la polsera, figuran dos escudos, campo oro con águilas pasmadas de sínople, como en las esculturas de ángeles tenantes, de la escotadura, caprichosamente colocados por remate del tercer retablo. Es éste, el de los Apóstoles o Virgen de la Leche, asuntos de sus tres tablas principales, que casan bien con las siete pequeñas de la predella o rebanco; a diferencia de las superiores que, indudablemente, son de otro retablo y diferente



«LA PIEDAD», RELIEVE ESCULTÓRICO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI, REMITIDO DE ROMA POR ALEJANDRO VI



RETABLO GÓTICO PROCEDENTE DE LA
ARRUINADA ERMITA DE SANTA ANA



JACOMART. LA VIRGEN, SANTA ANA Y EL NIÑO JESÚS.
TABLA DEL SIGLO XV

autor. Las tablas de la mitad inferior, escuela del Maestrazgo, mejor que catalana, son lo mejor que hay en San Félix, en especial la tabla central de la Virgen, de muy diferente técnica a todas las otras.

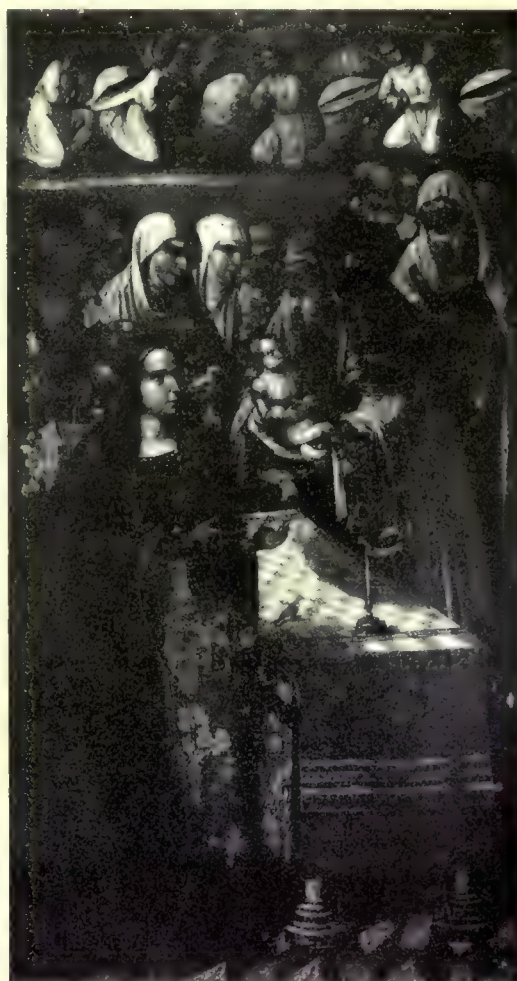
Cerca de la ermita que acabamos de dejar, está la de las santas setabenses Anastasia y Basílica, de cuyo vetusto edificio procede el retablo valenciano del Museo, que, sin duda, fué pintado para el primitivo ex-convento de Agustinos.

Al lado opuesto de San Félix está la moderna ermita de San José, con cruz terminal del Renacimiento, levantada en donde estuvo la puerta mural de la Aljama, — por la cual entró en Játiva, victorioso, el rey Don Jaime I «el Conquistador». — El interior de este templo, de ábside poligonal, nada de particular ofrece, como no sea la capilla del

Cristo, con su baja techumbre de bovedillas de esgrafiados, y las cuadradas tablitas del siglo XVI y de ignorado autor, con escenas del martirio de Santa Bárbara.

En la ermita del Calvario alto, poco queda ya de bueno, como no sea un retablo gótico desprovisto ya de la tabla central. Más lejos está la ermita de Santa Ana, de la cual fué trasladado a la Seo, su retablo, quizás de Reixach. La puerta de dicho ermitorio es románica, con su capitel primitivo, muy interesante. La crucería ojival de la bóveda apoya, interiormente, en grandes mensulones.

MONASTERIOS. — No he de tratar de los ya desaparecidos, como el de servitas del si-



LA PURIFICACIÓN DE LA VIRGEN; EN EL RETABLO DE LOS DOLORES, DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO



LA CRUCIFIXIÓN DE SAN PABLO (DEL ANTIGUO RETABLO MAYOR DE SAN PEDRO)

glo vi, cuya fundación se atribuye a San Donato — tradición fabulosa, quizás; — y los del siglo XIII, como los de la Merced — anterior al año 1251, (papa Inocencio IV). — Trinidad, (1259; Alejandro IV). — Dominicos, fundado por el rey Don Jaime «el Conquistador», en 1291. — San Francisco, 1294 y pontificado de Celestino V (hoy cuartel de Infantería). — Santa Clara, 1325 — y Montsant, que fundó Jaime I en Alcira y trasladó Jaime II a Játiva en 1320 (16).

En Mayo del pasado año 1921, el cronista don Gonzalo Viñes, ha descubierto, cerca del ex-convento gótico de dominicos, (actual teatro y cuartel de la guardia civil), restos de lo que entendió ser el primitivo

monasterio de frailes de la Penitencia de Jesucristo, del siglo XIII, favorecido del rey Don Jaime I, y desaparecido en 1285, según Diago.

El convento de Agustinos es obra del siglo XVI (17). Su templo sigue abierto al culto por otra comunidad distinta y contemporánea. El ex-convento lo ocupan el Ayuntamiento y los Juzgados, con el archivo municipal en lo más alto. Se conservan en él

(16) Sobre este sugestivo tema de los *Monasterios setabitanos*, me están editando, en Valencia, otro libro.

(17) Fue fundado en 1515, durante el pontificado de León X. De la misma centuria son los de la Consolación (monjas todavía existentes) y del Carmen (desaparecidos ya frailes y edificio), cuyas fechas de fundación respectivas son 1520 y 1570.

las valiosas y artísticas mazas de plata, del siglo XVIII, y el real estandarte, hecho para la proclamación de Carlos IV, en sustitución del primitivo pendón del Concejo, destruido en 1707, durante el arbitrario incendio de la ciudad. Es de tisú de plata y bordados de oro en los cuatro ángulos del lienzo, por ambas caras; y escudos de oro y sedas, en los centros.

El ex-convento de Franciscanos — cuyos restos de arquitectura gótica vemos en el Museo, — está convertido en cuartel de infantería. El templo, con puerta lateral ojival, que ostenta angrelados en el arco exterior, sustituye el primitivo de 1294, que existió en otro lugar. Junto a la otra puerta principal, a los pies de la nave, conserva un retablo de batea, de escaso mérito; pero con curiosas miniaturas en la predella. El retablo del Ecce-Homo procede de la iglesia del Castillo (18). Lo más valioso de esta iglesia son dos tablas empotradas en la pared de fondo



MUSEO DE JÁTIVA. MACOLLA DE LA CRUZ GÓTICA DE TÉRMINO, EN CUYO CAPITEL APARECE EL ESCUDO DE LA CIUDAD

(18) Hay documentos, en el Archivo del Reino de Valencia, acreditativos de que Juan Reixarch pintó un retablo para la casa de campo de cierto clérigo, que más tarde terminó, pero con destino a la capilla del castillo de Játiva, en la cual fué colocado en 1439. ¿Qué retablo será este, o dónde se encuentra actualmente? Era dedicado a la Asumpta, y de ello trató D. José Sanchis Sivera.

(19) En este templo están enterrados: el célebre conde de Urgel, pretendiente a la corona de Aragón; los abuelos del papa Alejandro IV, o sean D. Rodrigo de Borja y D.^a Sibila de Borja; y también D.^a Catalina de Borja con su esposo, la hermana del otro papa setabense Calixto III.

de una capilla lateral, que representan, respectivamente, a San Sebastián, vestido con noble traje, y a Santa Elena. Son admirables pinturas de la interesante escuela de Jacomart. Dos esculturas representativas de San Diego de Alcalá y del Beato Nicolás Factor, se atribuyen a Vergara (19).

Dediquemos, como punto final, una visita a las monjas de la Consolación, vulgo del «Portal Fosch». Son dominicas, y la fundación de este convento data de 1520. Aparte de una hermosa cruz procesional, de plata, y otras cosas buenas, nos muestran un magnífico tríptico de Juan de Juanes, que guardan en la clausura, y de un mérito imponderable. Y como más notable aún, la soberbia tabla de su Virgen titular, obra valenciana de la segunda mitad del siglo XV, en la cual, le sobrepusieron, tanto a la Madre

como al Niño, sendas coronas, collares y alhajas, de plata, oro y pedrería, clavadas sobre la tabla.

A paso gigantesco hemos llegado a la meta del tema. Supongo al lector fatigado de seguir al incipiente *cicerone*; pero satisfecho de conocer los tesoros artísticos de Játiva, los que, sobrepasando los estrechos límites del viejo «almudín», convierten todo el ámbito de la ciudad en un inmenso, riquísimo y atrayente *museo setabense*.

CARLOS SARTHOU CARRERES.



(A) PEDRO SERRA

RETABLO DE TODOS LOS SANTOS, DE SAN CUGAT. LOS APÓSTOLES Y LOS CONFESORES

PINTURA CATALANA TRECENTISTA

DE LA ESCUELA ITALIANA AL ESTILO PROPIO

LA pintura catalana del siglo xiv la vemos excepcionalmente inducida por las corrientes del arte italiano.

Las relaciones políticas, militares y comerciales, entre ambos países, eran sostenidas constantemente. La casa real de Barcelona dominaba en Córcega, en Cerdeña y en Sicilia, introduciéndose más tarde en Nápoles. En guerra los genoveses con los venecianos, sus respectivos embajadores suplican a Pedro *el Ceremonioso* el apoyo de la flota catalana, cuya preponderancia en el Mediterráneo se hacía sentir hasta los confines del ducado de Atenas. El tráfico marítimo llegó a ser una obsesión en Cataluña. No solo los mercaderes de los pueblos costeros, sino aún los del interior invertían sus capitales y sus energías

en fomentar las empresas de navegación.

Esto explica el gran número de obras de arte italiano, —pinturas, esculturas, bordados, etc.,— que se introdujeron en nuestra tierra; los frecuentes viajes de los artistas. y la fidelidad y rapidez con que se asimilaron las nuevas escuelas de la península itálica.

Nuestro arte es marítimo con vistas a Italia. En Barcelona primero, y en Valencia

y en Aragón poco después, se forma esta escuela mediterránea, que no llega a arraigar en las tierras castellanas, donde se produce con menos abundancia. Allí el arte irá de cara a los países continentales del Norte de Europa, de los cuales se recibe el máximo influjo en la segunda mitad del siglo xv, dando lugar al estilo flamenco-castellano.



(B) RETABLO DE TODOS LOS SANTOS, DE SAN CUGAT. LAS VÍRGENES Y MÁRTIRES

La orientación de nuestra pintura del trescientos, en su primera mitad, viene iniciada, por Ferrer Bassa, de ciertas tendencias giottistas; y en seguida lo dominan todo Jaime y Pedro Serra, adictos incondicionales a la escuela de Siena. Estos hermanos producen obras importantes con actividad inusitada, extendiéndose su fama más allá del Ebro. En 1361, el mayor, Jaime, pinta el retablo del Monasterio del Santo Sepulcro en Zaragoza, que acaba de ingresar en el Museo Provincial de esa ciudad. Luego, probablemente, les encargan el de Sijena y otros en Aragón, además de los numerosos compromisos que les llovían de Cataluña.

Una de sus obras más populares fué el retablo pintado para la cofradía de Todos los Santos, de la Seo de Manresa. No se ha conservado la pintura, pero sí la interesante contrata de la misma, fechada en 1363, firmada por ambos hermanos. Afortunadamente tenemos dos réplicas de esta obra: una incompleta, poco posterior al original, que fué adquirida por la catedral de Tortosa, (E) y otra entera, con destino al Monasterio de San Cugat del Vallés, (D) que después del fallecimiento de Jaime, pintó el hermano menor, Pedro, en los alrededores de 1395, según se desprende de la composición de la escena del Calvario, que fué evolucionando con el tiempo en el taller de estos artistas. Resulta que el Calvario, de San Cugat, es del todo semejante al del retablo manresano del Santo Espíritu debido a Pedro y fechado en aquel año, según consta documentalmente (C).

La cofradía de Todos los Santos, de Manresa, no era gremial sino simplemente de devoción, perteneciendo a ella los nobles y las personas cultas de la ciudad. El retablo de su capilla tenía que ser, por lo tanto, de un arte depurado. Además, los asuntos expuestos en

sus recuadros debían obedecer a una apropiada idea de conjunto que, revistiendo un alto valor doctrinal, fuera, a la vez, traducida inmediatamente por el vulgo iletrado. Esta característica instructiva constituye uno de los encantos principales del arte gótico. La fiesta de Todos los Santos data de muy antiguo, y entonces se celebraba con mayor esplendor que actualmente. Cuenta un autor

medieval, que en el siglo IX tenía lugar por el 13 de Mayo; pero que debido al gran número de peregrinos que acudían a Roma por este día, llegaron a escasear tanto las subsistencias en la Ciudad Santa, que se acordó trasladarla al 1.º de Noviembre, después de las cosechas (1).

Ciertamente que Voragine nos explica, de ordinario, el significado de las representaciones pictóricas y escultóricas, de las cuales los artistas apenas se separaban, sujetándose a lo preceptuado por la tradición o la liturgia. En la festividad de Todos los Santos nos expone este

autor, en su *Legenda Aurea*, la visión que en dicho día tuvo el sacristán de San Pedro, de Roma. Vió como Jesucristo, sentado en su trono de la Gloria, iba recibiendo a los santos por categorías, presididos por la Virgen María. Y una vez reunidos, observó aquel, en su sueño, como todos juntos entonaban solemnemente maitines. Sin embargo, el retablo de los Serra no se ajusta del todo a esta versión, pues toma el carácter de algo más conocido, más vivido por el pueblo, que no necesitaba explicación ninguna, y que, al mismo tiempo, constituía, entonces, una esplendorosa novedad.

Las procesiones fueron adquiriendo durante el siglo XIV insospechada importancia: la del Corpus, festividad instituida aquí en aquella misma centuria, suplantó pronto a

(1) Cf. Keller. *L'anno ecclesiastico*. - Ed. ital., pág. 277.



(C) PEDRO SERRA. 1395. REMATE DEL RETABLO DEL SANTO ESPÍRITU. LA CRUCIFIXIÓN. (Seo de Manresa)



(D) PEDRO SERRA. ~ 1395. RETABLO DE TODOS LOS SANTOS. SAN CUGAT DEL VALLÉS. (Museo Diocesano. Barcelona)

todas las demás. A ellas concurrían, en primer término, los santos y las comparsas de los Misterios, como todavía podemos, en parte, observar en varias ciudades, sobre todo en la del Corpus en Valencia, en la cual se ven, además del apostolado, de los patriarcas, de los profetas y varios santos, a Josué que, con ademán solemne, avanza parando periódicamente el sol que le precede,

a Abraham detrás de Isaac, con su leño al hombro, dispuesto al sacrificio, y otros asuntos bíblicos.

A la procesión de Gerona, según resulta de los documentos del Archivo capitular, no solamente asistían representaciones de figuras del antiguo y del nuevo Testamento, sino que durante el curso de la misma se representaban, a manera de entremeses, los *mis-*

terios, por el mismo clero de la catedral. Cuatro canónigos, simulando los evangelistas, iban delante de la custodia, provistos de incensarios y entonando cánticos. Juglares y coplas animaban el conjunto (1).

Más tarde se añadieron las luchas entre los ángeles y los diablos, o entre moros y cristianos, como aún se conserva en Berga; la fauna y los monstruos del visionario arte medieval; y los severos gigantes alternando con los traviesos enanos o cabezudos.

En 1445 el Consejo de Manresa encarga la pintura del entremés de los ángeles y los diablos, para la procesión del Corpus, al pintor Arnau Travessa (2).

Como curiosidad añadiremos que en 1671 el Capítulo de Lérida acordó hacer un dragón para la procesión de Corpus, igual al que antes había, en memoria del que mató el Conde de Barcelona en la montaña de Montserrat (3).

Este conjunto de representaciones religiosas y profanas tomaba un carácter de fiesta popular tan brillante y pintoresca, que, como cosa extraordinaria, se repetía alguna vez el cortejo enciclopédico en un día diferente del

(1) C. Girbal. *Revista de Gerona*. 1878. Agustín Burgas. *Vida cristiana*. Año II, página 282.

(2) *Manual del Consejo*. - Archivo Municipal de Manresa.

(3) P. VILLANUEVA. Tomo XVI, página 95.

Corpus, para obsequiar especialmente a los príncipes o al monarca al visitar una ciudad.

También por Todos los Santos parece que tenía efecto, de antiguo, una solemne procesión. A ella se refiere seguramente el dibujo miniado que acompaña la *O* inicial del *Omnium Sanctorum* que para este día se observa en el misal de San Cugat del Vallés, de principios de aquel siglo (6). Suscintamente viene representado el paso de la misma por una calle: se ven delante los gonfalones llevados en alto; y va detrás el Papa que la preside, cubierto con tiara cónica, asistido de dos cardenales, por entre los cuales y en el fondo asoman otros personajes. Varios diablos saltan por las ventanas de un edificio. Quiérese representar el culto de los falsos dioses expulsados del Panteón, que se consagró a la veneración de Todos los Santos.

La contrata del retablo manresano nos cuenta de qué manera el artista hará desfilar a todos los santos en el mismo orden y en la misma forma con que asistían a la procesión. En primer lugar, o sea en los cuadros superiores, abrirán la marcha los ángeles, puesto que fueron primeramente creados, dice el texto; luego seguirán los patriarcas y los profetas; después los apóstoles, los mártires, los con-



(E) JAIME Y PEDRO SERRA. ~ 1363. TABLA CENTRAL DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS, DE TORTOSA



(F) PEDRO SERRA. 1395. POLÍPTICO DEL SANTO ESPÍRITU DE LA COFRADÍA DE CURTIDORES. DETALLE DE LA TABLA CENTRAL REPRESENTANDO LA PENTECOSTÉS. (*Seo de Manresa*)

fesores y las vírgenes, *todos en procesión* (1). Cada personaje con su tipo característico y revestido con sus trajes y atributos, tal como el pueblo los contemplaba en la calle, los ángeles, con las albas sacadas de la sacristía; los patriarcas y los profetas, con los trajes prestados por los judíos; San Pedro al frente del apostolado con picada casulla gótica, tiara y guante blanco; los evangelistas, con su túnica y un libro en la mano (A); los confesores y doctores de la iglesia, con sus trajes respectivos; las vírgenes vestidas a la moda de las damas de la época (B).

En el centro del retablo, presidiendo a los santos todos, Madona Santa María, recatadamente envuelta en un gran manto, sostiene a su hijito en brazos con una flor o un pajarito en la mano. El delicioso sexteto de ángeles músicos, con delicados instrumentos, encuadra la composición y la llena de armonía a la manera de Cimabue o de Simone.

Esta Virgen no parece constituir un retrato representativo de nuestra raza. Es más bien un tipo ideal, aristocrático, creado por los Serra, que nunca lo abandonan y que muere con ellos. Es la Virgen que cantan los

(1) E primerament en las casas dalt de cada part, sia pintada la historia dels angels, a manera de professo, per ço com primer foren creats quels altrats sans. Item en las altrats casas seguens, avall sien pintats la historia dels profetas tots a manera de professo per ço com apres dels angels vengueren en lo mon e ja que aixis son començats de deblojar, en lo dit retaule, la hon fan las ditas casas. Item en las altrats casas, apres avall foranas sien pintats, los apostols per ço com vengueren apres dels profetas en lo mon, e estien tots a manera de professo, axí com demunt es dit, e sien ali hon es senyat daquest senyal de †, Item en las altrats casas insanas, foranas, sien pintats de la una part les vergas, e de la altra part los Martirs, e stien tots a manera de professo, axí com es ordonat en les ditas casas hon ha senyal de sent anthoni aytal L.

poetas catalanes. El trovador provenzal Foulques de Lunel, la invoca como la dama de su corazón.

Es curioso observar las concomitancias que, en algunos aspectos, presentan estos artistas con los hermanos Van Eyck, que medio siglo más tarde vendrán a iniciar la gran escuela flamenca. En unos y otros, el mayor es el que concibe las grandiosas composiciones: y el menor, que le sobrevive bastantes años, lleva su esfuerzo a una mayor perfección de detalle, luchando, dentro del adelanto de la época, por dar un mayor carácter a los personajes, tendiendo al retrato. Así vemos, como aquella Virgen ebúrnea de cuello alto, atenta al cuidado de su Augusto Hijo,

del cual no aparta la vista, al llegar las últimas composiciones de Pedro se ha humanizado y nos dirige una mirada tierna y atractiva, acordándose de que también es nuestra madre (F). Sin haber perdido el tipo de los primeros tiempos, esta cara es más nuestra; parece que ya la conocemos.



(G) MISAL DE SAN CUGAT.
INICIAL DEL REZO DEL DÍA DEL «OMNIUM SANCTORUM»

La representación pictórica de las procesiones populares, gozó de preferencias hasta el final del llamado período gótico. En la contrata que firmaba en 1493 el gran artista Pablo Vergós, del retablo de la Cofradía de San Antonio, en Barcelona, para uno de sus recuadros se fija este asunto, que debe ir con *grande acompañamiento* (1).

Sin embargo, el arte excelso de los Serra, sostenido por espacio de medio siglo e imi-

(1) ...item es concordat que en lo retaule de la punta, sobre lo Deu, haze una ystorie de la professó del Corpus Xristi, molt ben acompanyada e fornide e acompastada ab bons colors. — Archivo de Protocolos de Barcelona. Manual de Bartolomé Costa. N.º 16.



(H) PEDRO SERRA. 1395. POLÍPTICO DEL SANTO ESPÍRITU DE LA COFRADÍA DE CURTIDORES. TABLA LATERAL REPRESENTANDO EL PRIMER SERMÓN DE SAN PEDRO A LOS JUDÍOS. (*Seo de Manresa*)

tado con más o menos acierto por la mayoría de los pintores coetáneos, llevaba a un amaramiento rápido e inevitable al finalizar la centuria decimo cuarta. En la obra de aquellos hermanos se nota la aversión a toda escena violenta: su arte sereno y exquisito

no puede ser turbado por los martirios. En sus grandes polípticos con representaciones del Antiguo y del Nuevo Testamento, al llegar a la vida de Jesús, saltan de la Presentación al templo al *Ressurrexit*, sin evocar la Pasión. Solo en las tablas del remate de los



(1) JAIME CABRERA. 1406. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. RESURRECCIÓN DE LOS TRES ADOLESCENTES ASESINADOS. (*Seo de Manresa*)

retablos se ven obligados a pintar la Crucifixión: pero Cristo muere allí noblemente, sin apariencias de dolor.

Con todo, hemos de hacer constar que, al finalizar el siglo, no tan solo las Vírgenes de

Pedro son más reales, sino que, con frecuencia, los personajes los presenta admirablemente agrupados y constituyen verdaderos retratos tomados del natural, aunque siempre entre las clases más elevadas.



(J) JAIME CABRERA. 1406. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. EL SANTO SALVA AL NIÑO AHOGADO CON SU COPA DE ORO. (Seo de Manresa)

El punto culminante de este esfuerzo de última hora, nos lo dá el cuadro que se refiere al primer sermón de San Pedro a los judíos (H). El artista hace alarde de una gran distinción. Esos hombres vestidos con sendas hopalandas de mangas acampanadas; adornados con dobles collares de perlas; cubiertos con sombreros decorados de plumas

y pedrerías, y calzados de finos zapatos de puntas alargadas e inverosímiles, son, ciertamente, merecedores de las amonestaciones de San Pedro, que les echa en cara sus maneras afeminadas. Pero el mismo apóstol parece que también se ha contaminado en aquella atmósfera de elegante frivolidad: el pulcro rizado del cabello y de la barba, y sus manos

excesivamente afinadas, no permiten recordar el origen del rústico pescador de Galilea.

Esta pintura, a la manera de un esmalte translúcido, ya no podía dar más de sí. Por fortuna, como que el sentido artístico era una

realidad popular, surgen enseguida pintores jóvenes, que, con gran entusiasmo, marcan nuevos derroteros. Con enérgica sacudida procuran romper los lazos que los tenían estrechamente unidos a las escuelas italianas, y conservando de ellas la maestría de la técnica, su inspiración acude a refrescarse en las fuentes dimanadas de las vigorosas pinturas de nuestras antiguas iglesias románicas. Sorprenden los tipos raciales, indistintamente aristocráticos o populares, que pasan a encarnar los personajes de los retablos. Y dentro de la severidad litúrgica, inflexible en toda

la cristiandad, aprovechan la menor ocasión para presentarnos variados cuadros de nuestras costumbres, decoración de interiores, modas de la época, sistemas de defensa y, en fin, cuanto puede contemplar el

artista. Los temas, a menudo, son dramáticos; el procedimiento, en ocasiones, tiene un cierto impresionismo; el modelado, es enérgico; y el empleo de las medias tintas recuerda los antipendios y las pinturas murales.

Dos artistas marchan a la vanguardia de esta cruzada en pro del arte indígena. El primero, en orden cronológico, es Jaime Cabrera, siguiéndole casi coetáneamente Luís Borrassá, algo más joven. Borrassá es, quizás, el pintor de la escuela catalana más universalmente divulgado, aunque bastante mal conocido. Dejando para otra ocasión esta fuerte perso-



(K) JAIME CABRERA EL EMPERADOR DE BIZANCIO Y SUS MINISTROS



(L) JAIME CABRERA DETALLE DE LA CORTA DEL ARBOL DE DIANA



TRICROMÍA THOMAS - BAPULONA



(14) JAIMÉ CABRERA. 1405. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. MEDICIÓN DEL TRIGO DESEMBARGADO ANTE LAS PUERTAS DE BIZANCIO. - CORTA DEL ÁRBOL. CONSAGRADO A LA Diosa DIANA Y LUCA DEL DIABLO. *Sec. de Mallorca.*

nalidad, trataremos ahora del maestro Cabrera que, para nosotros, tiene el irresistible atractivo de presentarle por primera vez, ya que se trata de un pintor inédito hasta el presente. Jaime Cabrera fué un excelente decorador. Barcelona le encarga, en 1400, la pintura de los artonados de la casa comunal. Los restos arquitectónicos y escultóricos que se conservan de este edificio, indican que en el mismo intervinieron los artistas más distinguidos de la capital. Esta especialización decorativa, a grandes masas y a distancia, concuerda con su estilo, algún tanto impresionista, en contraposición del afectadamente miniaturista que entonces privaba hasta en las grandes composiciones.

De Jaime Cabrera, y del todo documentados, solo conocemos algunos fragmentos de la Cofradía de San Nicolás, de la Seo de Manresa. Esta

iglesia era un notable y vasto museo de pintura medieval. Al construirse, a principios del XIV sobre el derribo de la iglesia antigua, se dió a su nave central una anchura extraordinaria, en consonancia con el entusiasmo ciudadano y el estilo ojival predominante en Cataluña. Los tramos transversales tuvieron que ser, por consiguiente, grandes; y en lugar de cobijar dos o tres capillas cada uno, como

ocurre en la catedral barcelonesa y en Santa María del Mar, le corresponde a cada tramo una sola capilla, de anchura y altura excepcionales. Las grandes y desnudas paredes de estas capillas molestaron a los fieles, que recordaban con fruición el decorado pictórico de las pequeñas naves y ábsides de la derribada iglesia románica, la cual presentaba un conjunto de mayor intimidad y recogimiento.

De ahí que, toda vez que estaba en desuso el revoque y la pintura mural, sustituida por la de caballete, cubrieran los fríos y pétreos muros de las anchas capillas, con los retablos más gigantescos que por doquiera entonces se producían. El oro de sus arquitecturas y el esmaltado colorido de sus composiciones, enriquecieron el sóbrio edificio. Cuatro de estos polípticos colosales se asentaban en las capillas adyacentes a las puertas del cruce-

ro. Solo uno de ellos, el del Espíritu Santo, de Pedro Serra, queda todavía en su lugar, fulgurante de riqueza y de arte: en frente brillaba, en noble emulación, el de San Nicolás de Bari, de Cabrera: los otros dos eran de Jaime Serra y de Luís Borrassá.

El tecnicismo de Cabrera es franco, breve, más con tendencia a la conmoción profunda que a la superficialidad fácil y agradable; sus



(N) JAIME CABRERA. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS. PRODIGIO DE SAN MIGUEL EN EL MONTE GARGANO. (Seo de Manresa)

trazos y su modelado son enérgicos: su colorido presenta una gama extensa. Además, se reconocen sus retablos por la mayor profusión y estudio de sus tallas, que, en general, eran modestas en esta época; por el valor decorativo de la indumentaria y de los ropajes; por la iniciación del paisaje y de la atmósfera; y por las lejanas perspectivas, en las que se destacan edificios de estructuradas arquitecturas. Los fondos dorados, con frecuencia quedan suprimidos.

En 1406 pintó el retablo de San Nicolás de Bari por la cantidad de 170 florines (1).

La devoción a este santo taumaturgo se extendió por todo el orbe cristiano. Después de Santiago de Galicia, las peregrinaciones más nutridas y de las más lejanas tierras acudían a la ciudad de Bari, en la Italia meridional, atraídas por milagros extraordinarios. La fantasía popular los iba abultando, en formas tan disparatadas, que en varias ocasiones, como en el concilio de Trento, fueron severamente juzgados por las mismas autoridades eclesásticas. En la capilla donde se guardaba su

cuerpo, manaba una fuente de oloroso aceite, que recogían los peregrinos para curar toda clase de enfermedades.

En Cataluña este culto italiano, llegado a través del Mediterráneo, arraigó considerablemente: apenas se concebía que existiera una población sin un altar o una imagen del santo, profundamente venerada. Se le acostumbra a representar con los hábitos epis-

copales, capa y mitra, y tres bolas de oro en la mano o sobre de un libro, en recuerdo de las tres bolsas de oro con que rescató el honor de tres doncellas que su padre iba a vender.

El artista tenía que pintar principalmente aquellos prodigios cuya fantasía llegaba a sobrepasar los hechos caballescicos consignados en las trovas y en los romances. Interesaba, sobre todo, que no faltase el de los tres niños o estudiantes degollados por el mesonero de la casa donde se hospedaban, ayudado por su

mujer que alumbró la estancia con un candelil. (1) Después de sacrificadas las tiernas víctimas, fueron cortadas en trozos, que puestos en salazón se guardaron en una cuba. Pero gracias a la intervención del santo resucitan,



(O) JAIME CABRERA. EL OBISPO Y SUS ACOMPAÑANTES EN EL MONTE GARGANO

(1) *Libro de la Cofradía*. - Archivo Municipal de Manresa.



(P) JAIME CABRERA. 1406. CENTRO DEL BANCAL DEL RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS. EL ENTIERRO DE CRISTO. (*Seo de Manresa*)



(Q) JAIME CABRERA

DETALLE DEL ENTIERRO DE CRISTO

y el mesonero. al verse descubierto, pide de rodillas el perdón de su crimen. Mr. Mâle (1) hace notar como este milagro estupendo, que deja atrás la resurrección de Lázaro, no consta todavía en la *Legenda aurca*, que se escribió en el XIII, ni tampoco en el rezo del breviario del XIV. De lo que en estos se habla, es de tres oficiales, injustamente encarcelados, que fueron libertados por el santo, quien los arranca de manos del verdugo en la propia cárcel, cuando iban a arrebatársela vida. Pero como, al representar este episodio, los artistas románicos siguieron la costumbre de pintar los santos de mayor tamaño que las demás figuras, al cabo de unos siglos, el pueblo tomó a los pequeños oficiales por estudiantes o niños, y la cárcel o torre por cuyas ventanas asomaban aquellos la cabeza, quedó traducida en una cuba.

Al igual que el anterior, los milagros más estupendos y populares se refieren a los niños. Un caballero de lejanas tierras, falto de sucesión, prometió que si la tenía, llevaría

(1) *L'art religieux du XIII siècle en France.*

el vástago en peregrinación a Bari, haciendo la ofrenda de una copa de oro ante el altar del santo. Tuvo en efecto un hijo, y cuando fué algo crecido, se embarcó con él, llevando la copa que hizo fabricar, dirigiéndose a Bari para cumplir el voto. En la travesía, manda al chico que con la copa recoja un poco de agua del mar: pero quiere la mala fortuna, que el niño se abalance y desaparezca juntamente con la copa, en el fondo de las aguas (2). El desgraciado padre continuó contristado su camino; y al llegar a Bari cae de hinojos, llorando, ante el altar del santo. Entonces se le aparece San Nicolás, que le entrega el niño lleno de vida y con la copa en la mano.

De ahí que el santo viniera a ser el tutelar de los niños. En varios pueblos de Cataluña el día de su festividad, 6 de Diciembre, aún se celebran representaciones infantiles de sus prodigios. En el monasterio de Montserrat, desde los remotos tiempos medievales, jamás se ha interrumpido el sorteo de un pequeño estudiante de la escolanía, que se reviste de

obispo, a la manera de San Nicolás, siendo, durante aquel día, la máxima autoridad del convento.

En la pradela vemos un prodigio que atañe al tráfico mediterráneo. En la ciudad donde se hallaba el santo, el hambre hacía grandes estragos. A su puerto acaban de llegar unas embarcaciones repletas de trigo, que había sido medido de antemano al cargarlo en Alejandría, y que iba consignado a los graneros imperiales. Es inútil que los habitantes supliquen a la tripulación que ceda o venda una pequeña parte del cargamento. Preséntase por fin Nicolás y, bajo su palabra de que nada echarían de menos al llegar a su destino, le entregan una buena cantidad de trigo por cada barco anclado. Y, en efecto: al final de la travesía están el emperador y sus dignatarios en el puerto y ante las murallas, — por sobre de las cuales descuellan las torres y campanarios de Bizancio, — presenciando la medición del cereal. La cantidad medida resulta conforme con la nota de embarque que les entrega el capitán de la flota (M).

El artista aprovecha el momento de presentarnos sus personajes con sus trajes pin-

torescos y sus sombreros caprichosos (K).

En el cuadro adyacente de la pradela nos encontramos en una comarca pagana. Diana, la diosa cazadora, es adorada por muchos, que practican sus ritos bajo de un árbol consagrado a ella. Manda cortar el santo; y en lugar de saltar una liebre, con estupefacción de los concurrentes, se escapa un diablo por las ramas (M) y (L).

Es de notar como, en estas composiciones, cada personaje tiene el aspecto de un retrato concordante con su cargo y posición social.

Las tablas del remate no van destinadas a San Nicolás, sinó a otra advocación muy en boga en la edad media: al arcángel San Miguel, gallardo vencedor del diablo y cumplidor fidelísimo de los mandatos del Todopoderoso. Está encargado de la delicada misión de pesar las almas para decidir si pueden ingresar en la Gloria (S). A la izquierda vemos los ángeles guardianes que llevan, temerosos, sus respectivas animitas al arcángel, quien sostiene unas grandes balanzas con la mano izquierda y levanta la espada con la diestra. Al otro lado, un alma de buen peso, es presentada a San Pedro por su sonriente



(R) JAIME CABRERA ?

LA VIRGEN ENTRE ÁNGELES MÚSICOS. (Museo Episcopal de Vich)

ángel tutelar. El príncipe de los apóstoles guarda la puerta del Paraíso con las llaves en la mano; pero como nota que la faena va para largo y su ancianidad no le permite actuar de pié, se ha sentado cómodamente (N).

Pero ¿qué es lo que motiva que las escenas de San Miguel vengan formando parte de un altar dedicado a San Nicolás? La unión de ambas advocaciones va ligada al recuerdo del viaje que nuestros devotos hacían a Italia. Los peregrinos que de toda Europa se dirigían a Roma, no regresaban a sus lares, sin haber antes visitado los dos grandes santuarios italianos: San Nicolás de Bari y San Miguel, en el Monte Gargano. Apenas se comprendía visitar el uno sin llegarse al otro.

En la cumbre del monte Gargano, situado en la costa, entre bosques seculares se abría una gruta que descendía hasta el mar. Allí unos pastores, que buscaban un toro perdido, presenciaron el prodigio con que el Arcángel manifestó su voluntad, de que se le venerara en aquel lugar y en él se levantara una iglesia (N).

El detalle del obispo que acude, acompañado de sus asistentes, motiva una agrupación de masas muy bien dispuestas y ricamente decoradas (O).

Pero la obra capital de Cabrera es el entierro de Cristo; en ella la acción dramática conmueve profundamente. El maestro produjo varias veces esta composición, que se le pedía con insistencia. A últimos del XIV la pintó para el convento de Montesión de Barcelona; en 1400, para Vich; y en 1406, para Manresa, la única conservada (P). Es de suponer que todavía produjo otras varias réplicas.

No es de extrañar que esta pintura llamara poderosamente la atención. El salto dado hacia el realismo es colosal, y la escuela catalana marca, entonces, uno de sus principales mojones. Estos personajes parecen ahogar un grito de dolor insuperable; el desconsuelo de las santas mujeres (Q); y sobre todo la emoción con que la Madre de Dios besa febrilmente la mano yerta de su divino Hijo, apenas pueden expresarse con mayor intensidad.

San Juan llora tembloroso, sin apartar la mirada del Salvador; y Nicodemus y José de Arimatea, con sus tipos bíblicos y sus barbas pobladas, completan la solemnidad del cuadro.

En estas composiciones cada detalle tiene su sabor local y su vibración emotiva. La exhuberancia del gótico que, en la inmensidad de elementos decorativos de una catedral, no produce dos tracerías, dos capiteles o dos estatuas iguales, tiene en Cabrera un adepto de notoria prodigalidad. No solamente presenta gran variedad de tipos, sino que a todos los viste, los calza y los cubre con ropajes, tapines y birretes diferentes. Este artista gozaba de una grande reputación: es el único pintor catalán del siglo XIV y de la primera mitad del XV, que en las contratas se le designa con el nombre de *maestro*.

Del estudio de la manera de producir de Cabrera, se desprende que podemos atribuirle algunas obras, hasta ahora mal clasificadas. Entre otras, recordamos la hermosa tabla del Museo de Vich (R) representando la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles músicos. Mr. Bertaux (1) la supone de Nicolás Verdera, y en cambio Pijoán (2) afirma que es de Luís Borrassá. El tipo de los ángeles, los dibujos dorados del fondo, el burilado y el gofrado de los nimbos y de los tejidos, y hasta la misma talla del marco, nos lleva al convencimiento de que estamos ante una obra de Jaime Cabrera.

Así, gracias a los documentos que se van escudriñando y al mejor estudio de los retablos, es como la pintura catalana medieval, puede presentar, como pocas, la historia de su evolución con sus maestros perfectamente conocidos y sus fechas bien determinadas. Y llegado este momento, es cuando podemos apreciar las evoluciones que van sucediéndose en la pintura medieval de Cataluña y reconocer la parte que le corresponde en el ritmo en que fluctuaban las corrientes artísticas universales.

ALEJANDRO SOLER Y MARCH.

(1) *Histoire de l'art*. - T. III Segunda parte. Pág. 763

(2) *Historia del arte*. - Tomo II. Pág. 452.



TRICROMÍA THOMAS - BARCELONA



(S) JAIME CABRERA. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. SAN MIGUEL PESANDO LAS ALMAS, Y SAN PEDRO RECIBIENDO LAS ESCOGIDAS. (Seo de Manresa)



ALJAFERÍA MUDÉJAR

ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS. ESCUDO REAL, FINES DEL SIGLO XV

LA ALJAFERÍA DE ZARAGOZA, EN TIEMPO DE LOS REYES CATÓLICOS

EL tercer período del Arte mahometano occidental o español, comenzado bien adelantada la centuria décimo tercera, aportó, con la fecundidad imaginativa de sus artífices, incansables perseguidores de un tipo personal sin reminiscencias ni resabios de origen. cuanto podía apetecer la voluptuosidad y el afeminamiento, llegando a tal grado de aparatosa grandeza, de sublimidad y de encanto, que adormecida la Corte por aquellas exquisiteces, comodida-

des y lujo, perdió en la Andalucía el último refugio del poderío avasallador de aquella

raza dominadora, finando el siglo xv. Mas conviene no confundir dicha etapa, con otra desarrollada a la vez, dentro de España, en los reinos donde la reconquista se había verificado. En estos cristianos dominios, independientes, quedaron respetados por leyes prudentes, los árabes vencidos, quienes no sólo vivieron en barrios conservando sus usos y costumbres, si



ALJAFERÍA MUDÉJAR. VANOS Y PARTE DE LA ESCALERA PRINCIPAL



ALJAFERÍA MUDÉJAR

TRIFORIO DE LOS HUECOS DE LA ESCALERA PRINCIPAL

que además, se aceptó su labor de arte y se amalgamó con la arquitectura cristiana de la fecha en que se realizaba; por eso vemos detalles de lacería hasta en monumentos del arte románico del último período y encontramos estrecha unión en las obras del estilo ojival o goticista y en las del *Renacimiento*, de lo que resultó el *mudéjar* como lo rebautizó D. José Amador de los Ríos, o hispano-árabe como lo denominan otros arqueólogos; siendo tan atrayente tal combinación, que el mudéjar alcanzó vida muy próspera hasta bien adelantado el siglo xvii, y en nuestros días, en Aragón aun se emplea en la decoración externa de los edificios más importantes.

De ese gusto propio, exclusivo de España, participan las obras más espléndidas en su género, mandadas labrar para dar valor, realza y grandiosidad a la parte superior del alcázar árabe, que desde el siglo xiii hasta finar el xv, fué morada de reyes cristianísimos.

El descubrimiento de América, acto asombroso, emocionante, transcendental, debió influir no poco para verificar esta innovación y para llevarla a la realidad con tal riqueza y magnificencia, obligada por la suntuosidad muy anteriormente desplegada en las grandiosas galerías, en el *salón de los mármoles* (1), en el *de la gran chimenea*, en la *cámara de los paramentos*, en la capilla de San Jorge (2), que mencionan antiguos ceremoniales cortesanos.

Bien merecida y justificada fué la predilección de los católicos monarcas por la Casa Real aragonesa de Zaragoza, en días tan prósperos para España en los que se conmemo-

(1) En el Museo arqueológico nacional de Madrid, se exhiben cuatro capiteles procedentes del salón de los mármoles. Tiene su factura la elegancia del corintio, constituyendo sus atauriques, contorneados por un filete, hojas adheridas por la parte posterior al fondo del cual destacan *relevadas*.

(2) También en la referida Pinacoteca nacional se conserva un gran rosetón de estuco, perteneciente a la iglesia ojival de San Jorge.

raba el descubrimiento de un mundo, ya que el rey Fernando, el descubridor Colón y el tesorero Santangel que aportó de su peculio particular el dinero para tan atrevida excursión, nacieron en territorio dominado por la gran corona aragonesa, no *coronilla* como despectivamente algunos la denominan, la cual, además, al unirse las dos potencias Aragón y Castilla para constituir la nacionalidad hispana, cedió la bandera roja y gualda, gloriosa enseña que ondea en los diversos estados de la península. Después de la

Reconquista de Zaragoza efectuada por el emperador Alfonso I. cuyos restos descansan en una capilla del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. allí llevados desde el hoy ruinoso Montearagón. la *Yaferia* como el referido monarca la denominaba. fué ocupada por benedictinos procedentes del monasterio crasense de Carcasona dirigidos por el abad Berenguer, al cual obligó el *Batallador* a construir dentro del recinto, una iglesia dedicada a la Virgen, a San Martín y a San

Nicolás, bajo cuyas naves se celebraron enlaces matrimoniales y bautizos de príncipes e infantes.

Ignórase cuando dichos religiosos abandonaron este edificio defendido por diez y siete torres, pero el día 4 de Julio de 1271 allí nació doña Isabel (3), hija de Pedro III el Grande, de Aragón; en el siglo XIV se celebraron fastuosos banquetes, solemnes cere-

(3) Doña Isabel de Aragón, reina consorte, de Portugal, falleció en el año 1336: su sepulcro primitivo, esculpido, se colocó en Santa Clara de Coimbra, en el coro bajo; en el alto, se guardaron después sus restos, dentro de

arquilla de plata. En el palacio real portugués, existía su retrato de escuela alemana, del siglo XIV tabla interesantísima que acaso haya sido llevada al Museo, por el gobierno republicano.

Las Cortes aragonesas por fuero de 1678. acordaron edificar en Zaragoza un templo en honor de esta reina canonizada por Urbano VIII. Se ajustó la obra en 21,500 libras jaquesas, con los maestros constructores Miguel Sanclemente, Pedro Martínez y Miguel Cebollero, labrando la gran fachada el escultor Francisco Villanova, que la decoró con nichos conteniendo efigies orantes, querubes, follajes y targetones, terminándola en 1696 trece años antes que el resto del templo, cuyo interior consta de tres naves, con cúpula en el centro, ornamentado churriguescamente.

La mayoría de las imágenes que allí se veneran, las esculpió el mejor de los estatuarios de la larga dinastía de los Mesa, autor también de la magnífica estatua del Arcángel San Miguel, colocada en la fachada de su templo.



ALJAFERÍA MUDÉJAR

PUERTA DE INGRESO AL SALÓN DEL TRONO

monias, con motivo de la coronación del rey don Martín (4); en la centuria xv vemos la preferencia de los *Reyes Católicos*, más dibujada, con motivo del asesinato del Inquisidor mayor y canónigo del Salvador, Pedro de Arbués, por la orden de traslación de este tribunal a la Aljafería en cuya mansión continuó funcionando hasta el año 1706 (5).

Tan soberbio monumento fué demolido oficialmente en 1866 para construir un cuartel, con la orden de respetar la pequeña mezquita u oratorio, la escalera y los salones de los reyes católicos.

La pericia y previsión del señor Saviron y Esteban a la sazón secretario de la Comisión de Monumentos y conservador del Museo provincial de Zaragoza, si su labor no ha desaparecido, hizo que por los croquis y planos tomados del natural, pueda

formarse idea de la situación y estructura de los departamentos demolidos a los que pertenecieron los restos llevados a dicho Museo.

* *

Cruzando patios y pasillos, en dirección de la escalera principal, destacando del enja-

belgado, oscuro sobresale un luneto de bajo-relieve con la heráldica española incluso la granada, sobre la que campea amplia corona real y a ambos lados, dos grifos con cabeza, pecho y alas de águila, piernas con garras, patas, uñas y cola de león, sirven de soporte del escudo nacional: conserva muy amortiguadas la policromía y esto fas de oro.

La escalera principal es amplísima; ha sufrido algunas innovaciones y está enjabelgada. Seguramente su

pavimento fué de baldosas de esmalte esgrafiado, y quizá por su mal estado se susti-



ALJAFERÍA MUDÉJAR
PUERTA DE SERVICIO EN EL INTERIOR DEL SALÓN DEL TRONO

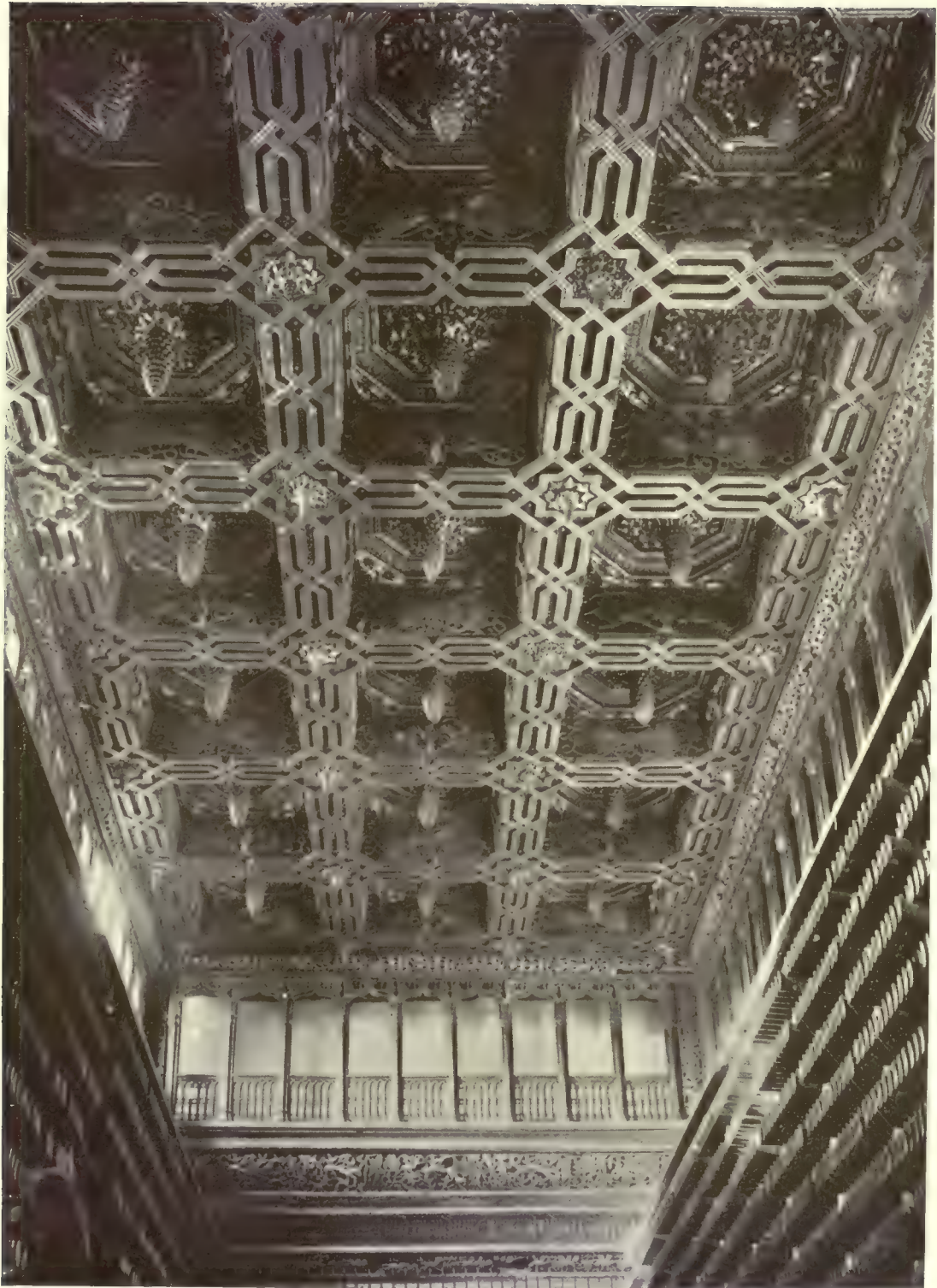
(4) El rey D. Martín en el año 1239 depositó en la iglesia del palacio de la Aljafería, el cáliz que se supone usado por Jesucristo en el *Cenáculo*. Este cáliz lo trasladaron a Roma los apóstoles y al ser obligado San Lorenzo por el César, para entregar los tesoros de la iglesia, con objeto de evitar una profanación y la pérdida, lo remitió a Huesca; cuando los árabes invadieron el Alto Aragón, al refugiarse los cristianos en la montaña, lo llevaron consigo junto con otras reliquias y vasos sagrados, ocultándolos en las escabrosidades de San Juan de la Peña, cuyos monjes lo donaron al rey D. Martín, que lo dejó en la Aljafería, pero en 1424

Alonso V juntamente con otros objetos, lo remitió a la Catedral de Valencia donde actualmente se halla, muy modificado.

Hay además de este cáliz otro que también se pretende fué empleado por el Señor: es el de Génova.

(5) En 1759 el tribunal de la Inquisición se trasladó al palacio del Ducado de Villahermosa en Zaragoza situado en la amplia calle de la *Democracia*, antigua de *Predicadores*, y allí funcionó hasta los primeros años del siglo xix que fué suprimido. Ahora sirve de cárcel judicial.

En el Museo provincial zaragozano existen algunos objetos de interés, procedentes de ese tribunal.

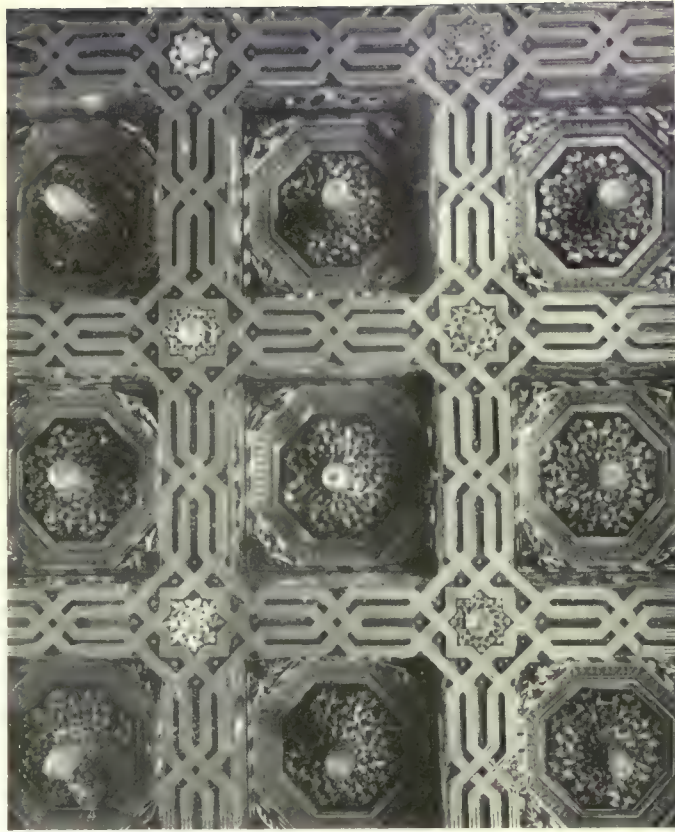


ALJAFERÍA MUDÉJAR. ARTESONADO DEL SALÓN
DEL TRONO DE LOS REYES CATÓLICOS

yeron al construir el cuartel, por ladrillos ordinarios, toscos.

El antepecho de estuco que sirve de límite a los escalones, es bellísimo, ornamental, magistoso: sus arabescos lobulados corresponden al ojival florido.

En los muros laterales de la primera meseta de la escalera, hay seis huecos, cuatro tapiados, uno abierto por el que penetra la luz y el sol, y



ALJAFERÍA MUDÉJAR
FRAGMENTO DEL GRAN ARTESONADO DEL SALÓN DEL TRONO

el otro sirve de ingreso a la sala de banderas. Los tres huecos de la derecha de la escalera, son ajimeces sin parteluz: se componen con arcos de medio punto moldurados y adornados con follaje, rompiendo la monotonía de la línea curva, tallos con hojas formando frondas y un florón; el tímpano lo ornamentaron con calados arabescos: arrancan tales arcos de una



ALJAFERÍA MUDÉJAR

OTRO ARTESONADO

faja a modo de cenefa, decorada con cinta ondulante.

Los arcos también cegados, situados en el lado izquierdo de la meseta, no tienen tímpano, sus arcadas arrancan de ambas bandas ornamentales, a modo de imposta, sirviendo como de capiteles prolongados, a junquillos ligerísimos que rememoran airo-sos fustes. El ingreso, tiene dos arquivoltas con relieves y molduras limitadas por la imposta decorativa; en la parte superior de los arcos también hay frondas y florón. Constituyen arcos florenzados o canopiales.

Las vigas planas de la techumbre, no componen artesones: son traviesas en sentido horizontal, dejando un vano prolongado, lavado de yeso, sobre el que pintaron el *Tanto monta*. Sin duda, dentro de la severidad, prefirieron esta sencillez, como buscando el mayor efecto al llegar a las habitaciones reales.

Pasado el segundo descansillo llégase a una galería: un arco lobulado, constituido por tres porciones de círculo, la central de radio más amplio, sirve de ingreso al *Salón de Embajadores*.

Sobre la banda decorada, ondulante, que sigue el trazado del arco, descansan dos leones, o soportes,—uno de ellos decapitado por algún bárbaro,—que miran al espectador; pre-

sentan coronado el blasón nacional en el que figura la granada, quedando dentro de otro arco de cinco porciones de círculo, con molduras y ornamentación, que se une al anterior, recordando el tímpano de las portadas construídas según el arte románico y del gótico. Está en blanco.

El salón de embajadores, sólo presenta su ejecutoria de nobleza en la techumbre. Los muros, lisos, quedaban cubiertos por ricas tapicerías, o mediante paños rojos y amarillos; sólo la parte superior de aquellas paredes, mudos testigos de grandezas fenecidas, fueron caladas con bellísimas galerías, cual el *triforium* catedralicio.

La techumbre de esta cámara, es de maderas talladas, policromadas, tocada con estofas de oro: está subdividida por tres hileras de artesones octogonales de bastante profundidad, cuyos vanos se hallan ornamentados con florones, de los que penden

grandes piñas de oro, y con el simbólico *Tanto monta*. En sus vigas planas, cruzadas, robustas, tallaron cordones enlazados, que producen bellos giros geométricos, y a modo de clave en los puntos de contacto verificado por el cruce de las vigas, relevaron dorados florones.

Una cornisa decorada espléndidamente, con motivos inspirados en los vegetales, sir-



ALJAFERÍA MUDÉJAR
PARTE CENTRAL DEL ARTESONADO DEL ESCUDO REAL

ve como de marco a tal conjunto, y por bajo de ella, abrieron en los cuatro lienzos de pared, galerías de arcos florenzados, con antepechos decorativos, en las cuales debieron presenciar ceremonias palatinas, los cortesanos y personalidades de más relieve del reino.

Tras otras molduras, voladizas, hay una amplia banda corrida, con tallados cardos, otra moldura paralela a la anterior y la inscripción siguiente en tipo *gótico*:

«Ferdinandus Hispaniarum, Sicilæ, Sardinæ, Corsicæ, Baleariumque rex, principum optimus, prudens, strennus, pius, constans, justus, felix, et Helisabet regina, religione et animi magnitudine supra mulierem insigni, coninges, auxiliante Christo victoriosissimi, post liberatam a Mauris Betycam, pulso veteri feroque hoste, hoc opus construendum curarunt anno salutis MCCCLXXXII.»

Tanto la moldura como la inscripción han padecido bastante.

Para ingresar en otra cámara, precisa pasar por debajo de un arco canopial compues-

to de fajas decoradas, onduladas por tres porciones de círculo desiguales que arrancan de una banda con relieves minuciosos y el fondo que resulta del coronamiento de frondas y florones, ostenta adornos.

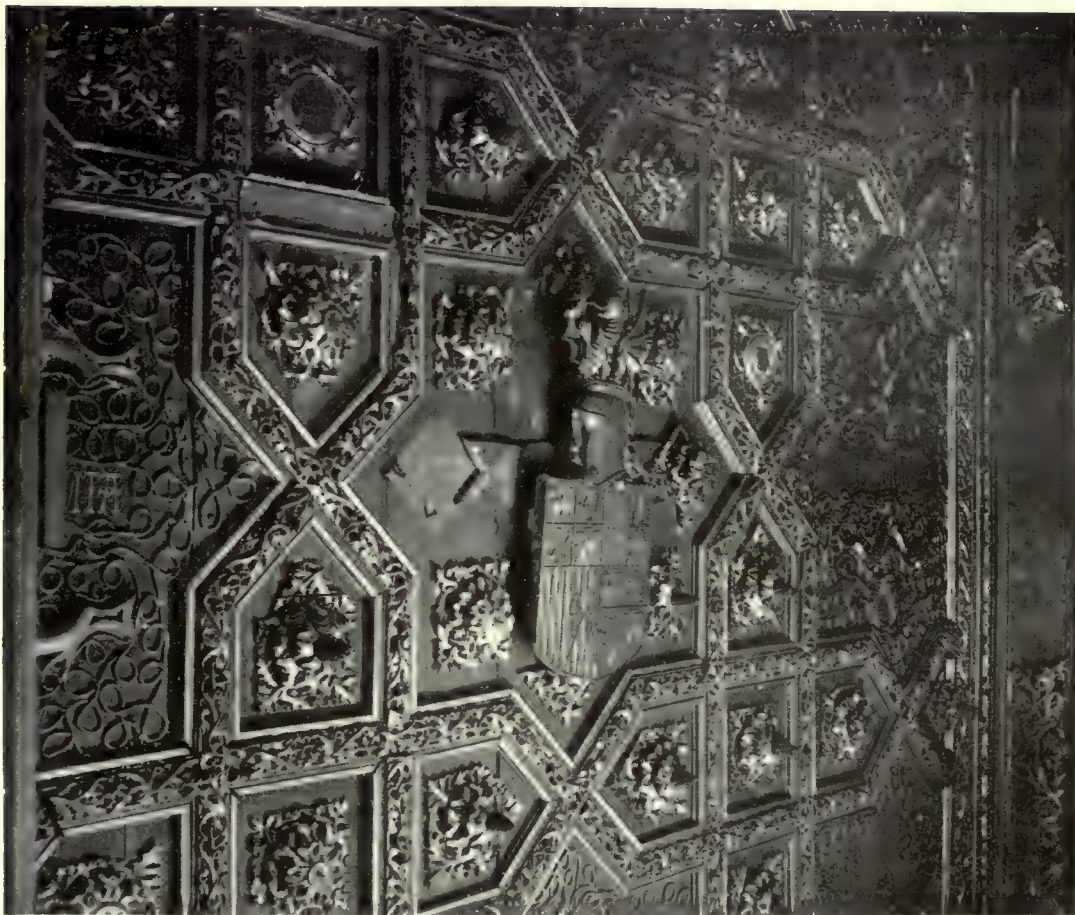
El artesanado de esta habitación se compone de un plano sobre el que destacan de relieve, en zig zag, molduras superpuestas, que dibujan polígonos estrellados y rombos, de los cuales penden piñas doradas, así como en las estrellas mayores campea el símbolo de la unión de Aragón y Castilla y en las más reducidas, de altorrelieve, colocaron florones y piñas. La faja que encuadra el conjunto es sencilla; se compone de algunas medias cañas y un ancho plano sin decorar y por debajo, queda rodeada por la leyenda conmemorativa, que se repite en todos estos departamentos, limitada por ostentosa banda de follajes tallados.

En la cámara inmediata hubo mayor derroche de gusto y de riqueza que en la anterior; después del salón de embajadores, es la más régia. Fajas planas entrelazadas, decora-



ALJAFERÍA MUDÉJAR

OTRO DETALLE DEL ARTESONADO DEL ESCUDO HERÁLDICO



ALJAFERÍA MUDÉJAR

ARTESONADO DEL ESCUDO REAL

das con tallas, describen rosetones estrellados y cruces de muy escasa profundidad: en los artesones primeros trazaron de bajorelieve, la madeja y la inscripción *Tanto monta*; en los cinco polígonos que constituyen las cruces, hay florones de muy limitado bulto y en la estrella mayor que ocupa el centro, rodeado de otros seis florones, destaca el escudo de España que aun no recibió en sus cuarteles la granada, pero que está coronado por el casco guerrero con el murciélago de Jaime I el *Conquistador*. Una pulsera con cardos tallados y la inscripción, rodean tan bellísima techumbre.

El salón *de la alcoba*, en el que la tradición afirma que vino al mundo doña Isabel de Aragón, después reina consorte de Portugal, guarda parte de su techumbre plana,

cruzada por delgadas cintas que contornean varias figuras geométricas, de cuyos fondos destacaron hojas rizadas que pueden ser de cardo o de escarola, y piñas. Rodea el contorno, que describe cuadrados y polígonos, una hilera o sarta de perlitas.

Un fragmento de este artesonado fué depositado en el Museo provincial de Zaragoza.

En las obras de alfarje de la Aljafería, excepto la del salón del trono, los casetones presentan escasa profundidad cual los del tercer período del arte mahometano occidental: domina en todos la lacería árabe, que antes que estos la conocieron los griegos y la practicaron japoneses y chinos, y como el alfarje fué trabajado en las postrimerías de la centuria xv, parece que ya se inicia en él, la esplendidez, fastuosidad y variación que encon-

tramos en los labrados durante el siglo xvi. Aun cuando como hemos visto, en estos trabajos de carpintería artística zaragozana, hay ingerencias del estilo francés u ojival, manifestadas más decididamente en el salón de embajadores, el arte ojival por sí, no usó los artesonados. Sin ningún género de duda estas techumbres superan a cuantas se entallaron en España; su disposición, su labra, el gusto refinado, el modo de distribuir sus masas que persiguen la ligereza, elegancia y suntuosidad, la policromía y dorados usados con maestría, hacen que sean admirados de paso que se lamenta lo secundario de su actual estado: destinaron estos aposentos reales, hace muchos años, para almacenar armas militares!...

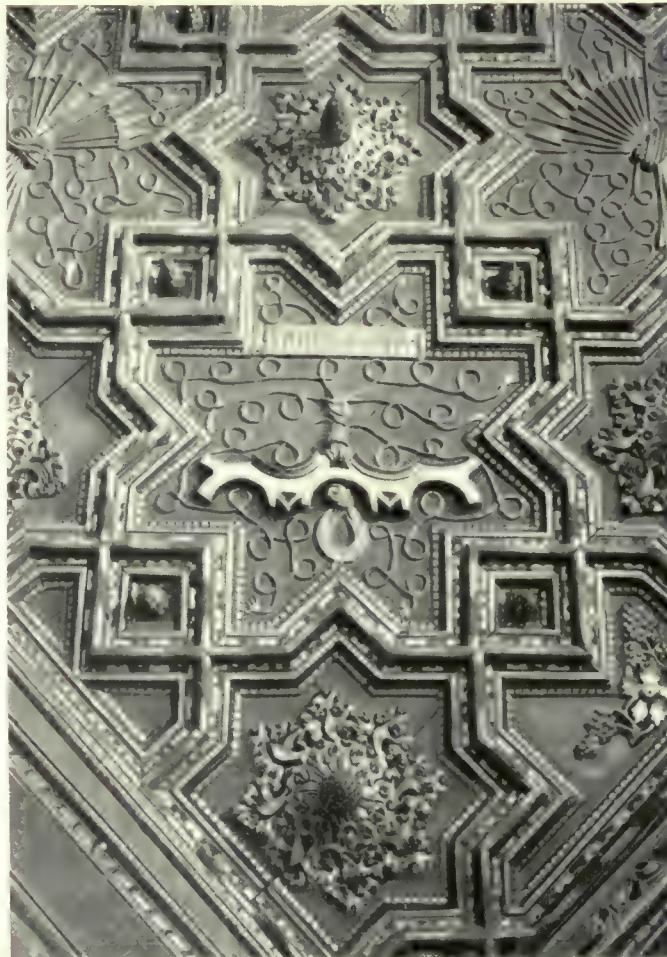
Si el Ministro de la Guerra lo consintiera, y seguramente que bien expuesta la pretensión reforzada con influencias decisivas sería viable, cuando el Ayuntamiento zaragozano se decida a construir su nuevo palacio, podrían ser trasladados a ese futuro edificio tales artesonados, que bien restaurados, juntamente con uno que había en el salón rojo del demolido casal municipal, si es que se

conserva, serían base de gran importancia para que el arquitecto desarrollara un proyecto grandioso, sin gastos excesivos, que recordaría pujanzas, poderíos, tiempos históricos florecientes, y a la vez testimoniaría el más justo y piadoso respeto a la labor realizada por aquellos artífices que legaron lo

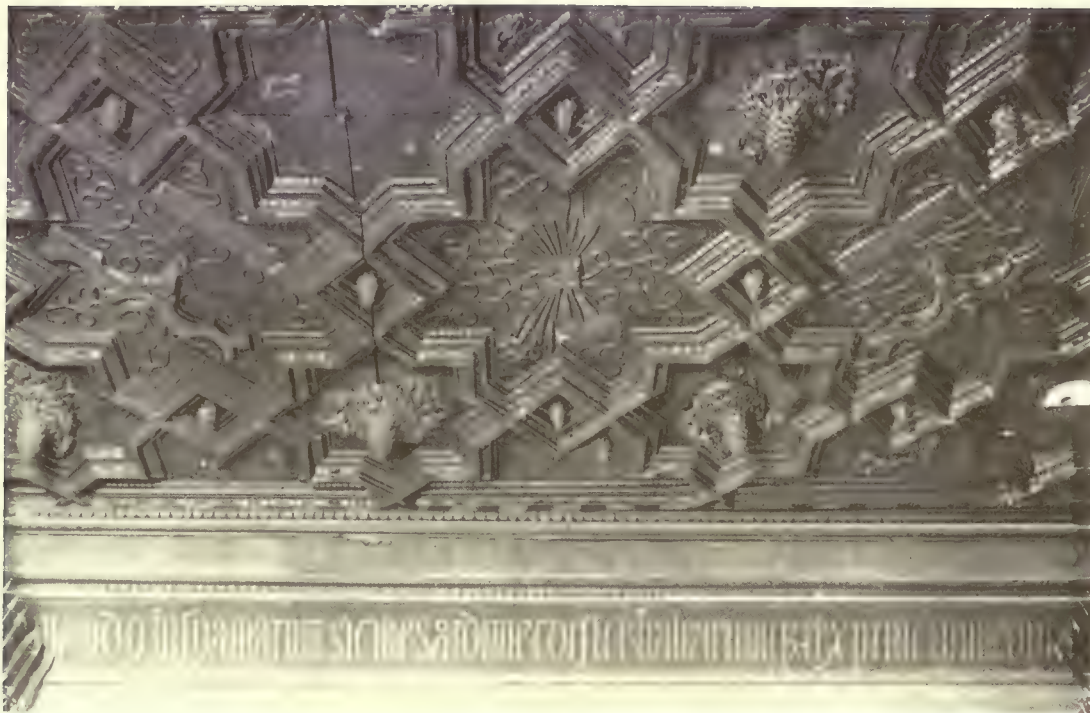
que despierta la atención primero y profunda admiración luego. Tan suntuosos ejemplares de carpintería artística, bien merecen cuantas loas se les tributen, y bien acreedores son a que se procure irlos conservando dignamente. En ello va, según queda indicado, el respeto del pueblo a aquellos antecesores suyos capaces de concebir y además ejecutar obras de tal linaje, demostrativas del abolengo artístico zaragozano y del gusto de quie-

nes acertaban a encargar labores de naturaleza tan noble. En presencia de tan magníficas obras, sólo cabe sentir la satisfacción de que ello haya sido ejecutado en esta región aragonesa y por entalladores que dejaron huella garbosa de su envidiable habilidad profesional.

ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.

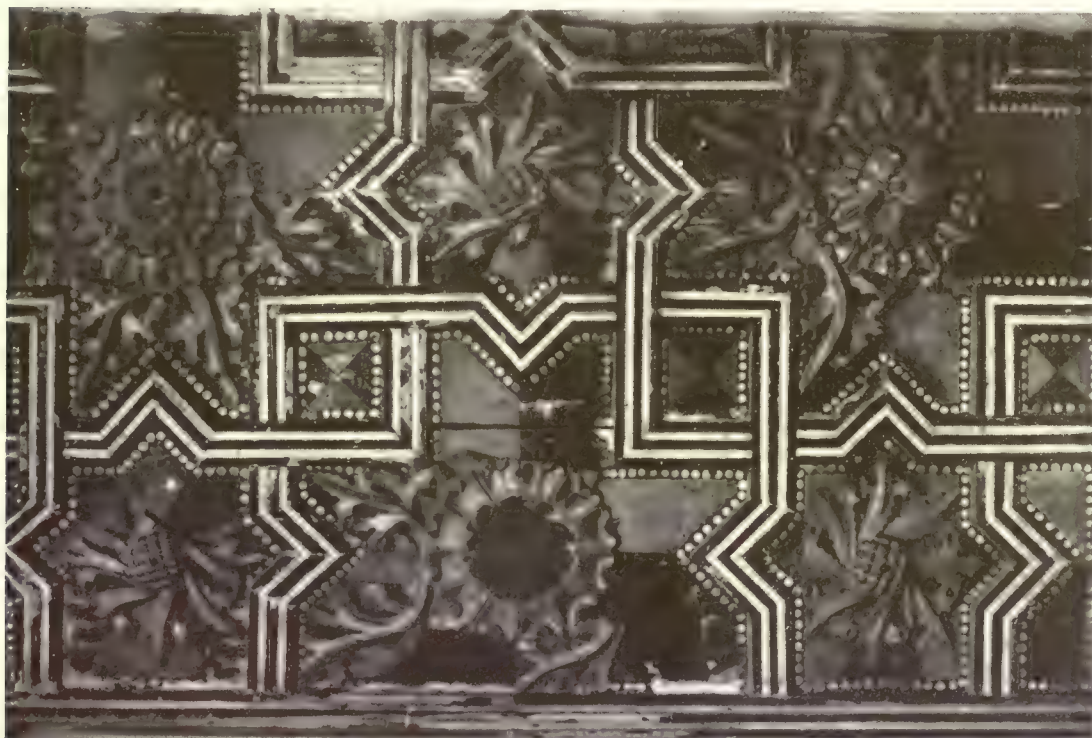


ALJAFERÍA MUDÉJAR
ARTESONADO DE LA SALA LLAMADA DE SANTA ISABEL DE ARAGÓN



ALJAFERÍA MUDÉJAR

PARTE DEL ARTESONADO DE LA LLAMADA SALA DE SANTA ISABEL DE ARAGÓN



MUSEO PROVINCIAL DE ZARAGOZA. ALJAFERÍA. FRAGMENTO DEL ARTESONADO DE LA SALA DE SANTA ISABEL



FRANCISCO GOYA

LA PROCESIÓN

EXPOSICIÓN DE ARTE ESPAÑOL

LONDRES, 1920

LOS severísimos salones de la «Royal Academy», de la ciudad de Londres, se cerraron al público, dando por terminada la Exposición de Arte Español que se abriera el 1.º de Noviembre de 1920.

Podeis comprender lo que representaba ese acontecimiento y el interés que suscitara. Joyas de nuestro arte habían sido reunidas amorosamente en aquellas estancias, como galana muestra del espíritu artístico español. Si en nosotros existía disculpable orgullo al mostrarlas, en Londres reinó un gran interés por acudir a contemplarlas.

Se esperaba un éxito: se obtuvo con ella un triunfo definitivo que artísticamente ha

«impuesto» España a Inglaterra. Puede añadirse que fué un éxito en toda la línea; tanto, que, especialmente, debe estimarse como la consagración definitiva del arte moderno español; de la serie no interrumpida, de los grandes clásicos primeros y de los que al arte se dedican desde Goya a nuestros días. Esta Exposición ha remachado el eslabón de una cadena muy firme que ata el recuerdo de los viejos maestros a la producción del artista atormentado y neurasténico que trasladada en rasgos llenos de arte, los caracteres canallescicos de una maja que cruza, altiva, por la Puerta del Sol. Para los mismos españoles que visitaron la Exposición, ofrecía

desusado interés el poder estudiar cerca unas de otras, en vecindad bien meditada, creaciones de pintores del pasado y obras de los del día; de los que vinieron recientemente a confirmar que el genio artístico de la raza no se extingue. Había que ver la admiración que despertaron muchas de las obras y el reconocimiento que haciase de la enjundia de nuestro arte.

Muchísimo se ha escrito en diarios, revistas y publicaciones del mundo entero, acerca del viejo arte español y de los artistas que desde el siglo XII han marcado, hasta el siglo XIX, épocas en las Bellas Artes de España. Vulgar sería, a más de otras muchas cosas, tratar en esta crónica de aquellos grandes maestros cuya personalidad, vida y obras, a más de muchas anécdotas y aventuras, son conocidas de todo el que sabe admirar una pintura y apreciar siquiera un detalle de aquellas soberbias obras de arte que son el asombro del mundo, alguna de las cuales lo han sido ahora del público londinense, que no ha regateado su admiración.

Sin embargo, quisiera, al volar de la pluma, hilvanar con algunos de los nombres de los expositores, una breve reseña de las pinturas más sobresalientes que se exhibieron en Londres, y que representan la parte antigua, que es una de las mejores del mundo y que tanto algunos museos españoles, como instituciones inglesas, a más de los Reyes de ambos países y con ellos las noblezas española y británica y los poseedores de las obras de arte, prestaron, con gran genti-

leza, para ayudar al lucimiento de tan bella manifestación de arte hispánico.

La Anunciación, con el retrato de D. Fernando Alvarez de Toledo, señor de Valdecorneja y primer Conde de Alba de Tormes, es una pintura que refleja el arte flamenco de las miniaturas que adornan los viejísimos Misales y los Libros de Horas del siglo XV y los anteriores. La figura del caballero armado de todas armas y que siguiendo el uso cortesano. lleva largo el pelo, es una fiel

evocación de los días del rey Enrique IV. Se trata de una tabla deliciosa por su candor, por la atención que puso el artista en la reproducción de los pormenores.

Tal vez si Jorge Manuel, hijo del Greco, terminó parte de *La Anunciación*, hay en ella mucho del genio de su padre, que contrasta grandemente por su fuerza y su atracción dramática con la ingénuo *Anunciación* del primer Conde de Alba. En la a que primero nos referimos, y de la que acompañamos un grabado, hay aquella

factura de las postrimerías del autor candiota, aquella descomposición de tintas, aquella riqueza de tonos, aquellos inesperados resultados que desconciertan y que tan personales son de Theotocopuli.

Pintábala el Greco esa *Anunciación* para el Hospital de las Afueras de Toledo, cuando le llegó la muerte, y si no fué su hijo, acaso fuera uno de sus discípulos más compenetrados con él, quien con tal maravillosos detalles terminase el rostro de María, así como también el ala izquierda del ángel.



LA ANUNCIACIÓN,
CON EL RETRATO DE D. FERNANDO ÁLVAREZ DE TOLEDO



PANTOJA DE LA CRUZ

FELIPE II

Pintura representativa, de toda una época, podría llamarse al retrato de Felipe II, en que el gran Pantoja se excediera a sí mismo. En ella se nos muestra la exangüe figura del Rey Prudente en los últimos meses de su vida, téticos y llenos de dolores físicos y morales y que el monarca pasara en El Escorial, como en tumba anticipada. El carácter y la ejecución de la obra no pueden manifestarse simplemente con palabras. Hasta en los menores detalles del cuadro se ve, se siente, el soplo del talento del artista. Ese retrato es de aquellos que poseen un valor documental, porque en él se adivina la psicología del personaje. Es, tal vez, una de las pinturas en que Pantoja de la Cruz se

adentró más en el alma del modelo. El severo continente está ahí patente; como también la expresión marmórea del rostro.

El *San Pedro Apóstol*, de Ribalta, es una de las últimas obras del Pintor de los Frailes. Sin adorno alguno, sin detalles pintorescos o anecdóticos, apenas sin colores, sabe Ribalta darnos en este cuadro una fortísima impresión de ascetismo concentrado, de vida espiritual intensa, de efecto maravilloso, desde esa cabeza, magistralmente dibujada, hasta los pies bárbaramente fuertes y prominentes. Apenas conocido ese artista valenciano fuera de su región, es, no obstante, uno de aquellos que por su potencialidad pictórica requiere gozar de mayor renombre del que disfruta. Contó España en el pasado



ESTEBAN MURILLO

RETRATO DE GABRIEL MURILLO

con una legión de artistas todavía por ensalzar en el grado que sus méritos reclaman, y entre esos artistas figura con derecho preferente el valenciano Ribalta. Y con él su paisano Espinosa, autor de la composición *San Pedro Pascual ayudado en la Misa por el Niño Jesús*.

En este tiempo Jacinto Gerónimo de Espinosa hace valer sus dotes de realista en las cabezas llenas de vida, verdaderos retratos. Ningún trozo aventaja en este género, dentro de la pintura española del siglo xvii, a la casulla, mitra y paño que cubre el cáliz.

Tampoco hay figuras tan sólidamente construidas, en algunos detalles quizá con excesivo realismo, como la a que ya hemos aludido, representativa de *San Pedro Apóstol*. Por su plasticidad, su valiente claroscuro y la vida de que rebosa, señala esa notable obra las cualidades que como pintor poseía Ribalta.

El retrato de Gabriel Murillo es quizá el mejor de los pintados por su padre; que resientense, generalmente, de lo poco estético que resulta el paralelismo de las blancas medias calzas. Las ropas talares evitan en ese lienzo tal efecto; mas,

prescindiendo de esta razón, puramente circunstancial, en el retrato de su hijo puso el pintor de las Concepciones, un sentimiento de distinción, que hace recordar a Van Dyk.

Vida, verdad no pintada, animación, movimiento, escenas caricaturescas, sentimiento moderno del paisaje, todo eso y mucho más hay en *La Proce-*

sión, de Goya. pintura anterior, quizá, pero muy próxima al *Entierro de la sardina*. En el siglo xviii acompañan a Goya, Luis Paret y Agustín Esteve. De la primera mitad del siglo xix, citaré a Vicente López, Alenza, Esquivel y Lucas, y posteriores a 1850, Federico Madrazo, Rosales, Francisco Domingo, Haes, Martín Rico, Aureliano de Beruete y Emilio Sala. Todos ellos alcanzaron el aplauso de los inteligentes; pues en cada uno de ellos se admiró su respectiva e inconfundible personalidad, demostrativa de la serie de facetas de que consta el arte pictórico español. Lo que sorprende al penetrar en su estudio.

En violenta y muy artística transición, se manifiesta aquí Mariano Fortuny, el genio de su época, que con sus obras *La Vicaría* y el *Jardín de los Poetas*, marca una



FRANCISCO DE RIBALTA

SAN PEDRO

etapa en la pintura española.

Ignacito, de Ignacio Pinazo Camarlench, es una entre las muchísimas obras de inapreciable valor del gran maestro valenciano: en torno al cual se desenvuelve una época floreciente, en la que triunfan en el arte español jóvenes maestros valencianos, como Benedito, Sorolla y José Pinazo Martínez, el arte de quien encarna, con cierto sentido depurador, tipos y paisajes levantinos, de sangre y pura cepa valenciana.

En Godella, el gran maestro Pinazo Camarlench, guarda sus obras, encerradas como él, en el ambiente romántico y encantador en que viviera los diez últimos años de su vida. Acosado por el hambre rehusa el venderlas, con un gesto de príncipe-artista que derrochara millones y para el cual jamás tuvo precio una de aquellas telas suyas en que pintara una Valencia dorada de flores y frutos y que rompe el caballete para estallar en pléctora de colores al aire libre, a la luz maravillosa de una fantás-



JACINTO GERÓNIMO DE ESPINOSA. SAN PEDRO PASCUAL AYUDADO EN LA MISA POR EL NIÑO JESÚS



PINAZO CAMARLENCH

IGNACITO

tica Valencia, que vive entre naranjales y arrozales en flor.

Muere después de tener la Medalla de honor, en plena consagración de su arte y dejando, a modo de dos brazos que se extienden hacia adelante, protegiendo su obra viva, sus dos hijos, José e Ignacio Pinazo Martínez, pintor aquél, escultor éste, que posee el uno en sus telas y el otro en sus mármoles, algo de lo que el mago de Godella transmitiera a sus obras muertas y encarnara en sus dos obras vivas. Prueba de ello son *Rosa de Te*, del primero, y *Rosita*, del segundo. Imposible se hace aquí marcar una diferencia apreciable entre José María López Mezquita, que presenta *Pilarcita*, Julio Moisés, con *Retrato*, y Ricardo Canals, también con un *Retrato*. En cambio, indicaremos el sello personal que ostentaba el cuadro, de Félix Mestres. *Las hijas del mayordomo de la fábrica*, en el cual se llegaba, felizmente, a sostener el naturalismo de las figuras dentro de un delicado sentimiento decorativo de con-



LA ANUNCIACIÓN, POR DOMENICO THEOTOCOPULI



RICARDO URGELL

CAFÉ CONCERT

junto. En su gama de grises dábase con abundancia de exquisitos matices. No puede tampoco pasarse en silencio el lienzo *Las dos máscaras*, de Claudio Castelucho, pintura de fácil y sabia ejecución. Imposible es, además, no decir algo de Santiago Rusiñol, el pintor de los jardines señoriles, el artista sensitivo a toda manifestación de belleza, que acertó a recoger en sus lienzos la suave melancolía de esos parajes en que la naturaleza aparece domada por la voluntad del hombre.

Deliciosa figurilla, de precioso colorido y rarísima filigrana de gran valor, es *La mantilla de colores*, de León Astruc, llamado a ser, dentro de poco, un excelente pintor en su género. Por lo menos esto se espera.

Ricardo Urgell muéstrase sencillamente un maestro en su *Café Concert*. Es ese artista, extraño pintor de sombras y medias luces, el primero, sin duda, de la escuela catalana, que pinta *almas* a las sombras con su pincel maestro. Su indiscutible personalidad, su visión de conjunto, su admirable paleta, merecieron elogios sin tasa. Y eran indiscutiblemente merecidos.

Patio de Ecija es la obra de grandes dotes que presentó Alfonso Grosso, discípulo de Gonzalo Bilbao y que tan gran talento se nos revela en esta obra suya.

Tanto de Capuz, que ha presentado *Amor*, como de Inurria, que exhibe *Forma*, me parece demás hablar. Ambos son lo su-



PILARCITA, POR LÓPEZ MEZQUITA



MARIANO FORTUNY

ALHAMBRA. PATIO DE LA ALBERCA

ficientemente conocidos, y quienes saben de su labor hallarán de justicia los elogios que se les tributó por el público londinense.

Tal fué, en breves líneas, en sencilla nota, la manifestación artística realizada en Londres y con tanto cariño acogida en esta capital insular, lo mismo por el público aristocrático como por los artistas del país; que eran, en rasgo noble, los primeros en otorgar aplausos a las obras de sus colegas españoles.

Cuantos presenciamos el éxito de nuestros paisanos, nos

sentíamos contentos y envanecidos de escuchar tan prodigadas demostraciones de admiración al temperamento artístico de la raza hispánica. Es conveniente que esto sépase en nuestra patria para que España agradezca los laureles que para ella recogen sus pintores y escultores. Al fin y a la postre por ellos se recaba en el extranjero el respeto y la estima que redundan en pro del país. Entre el arte universal, el español goza en el día de mucho aprecio. Llegó la hora de hacerle justicia.

IGNACIO SERRANO.



IGNACIO PINAZO

ROSITA



G. MOIRA

LUNETO DE UN SALÓN DE MÚSICA

GERALDO E. MOIRA

LA Inglaterra de nuestros días, como la de un siglo ha, y con ligeras lagunas durante el tiempo que media entre estas dos épocas, es una tierra de pintores decoradores. El siglo XVIII y los comienzos del XIX no fueron períodos exclusivamente decorativistas; pero bastante retórica y pompa ornamental hay en Gainsborough, en Romney, en Hogarth, en Reynolds, en Hoppney, Lawrence, Raeburn, Bonnington, Oppie, Chinnery, etc. Los paisajistas y los pintores de género realistas a la manera de los Países Bajos están en minoría en aquel fertilísimo momento de la pintura británica: los retratistas grandilocuentes y decorativistas son los que abundan, ni más ni menos que en la pintura contemporánea de la corte de Versalles. El mismo Turner tiende a un decorativismo por el color muy semejante en parte al decorativismo o colorismo (como quiera calificársele) de los tapiceros orientales. Antes y después del Prerrafaelismo, una sabrosa y solidísima pintura de género (1) que no ha sido aún debidamente reconocida ni ensalzada, representa ciertamente la tendencia

realista; pero en seguida se sobrepone de nuevo el decorativismo y, después de la *Prerraphaelite Brotherhood*, que es el movimiento moderno más voluntaria y tenazmente decorativista que se conoce, casi toda la pintura inglesa tiende al decorativismo. Así se da el caso de que hasta entre los más bucólicos paisajistas de la actual escuela inglesa, como, por ejemplo, Alfred East, Frank Brangwyn, etc., se den paisajistas casi exclusivamente decorativistas.

No mencionaremos el decorativismo de Aubrey Beardsley, de Charles Conder y de tantísimos artistas dedicados a la pequeña decoración, porque ello nos llevaría demasiado lejos, extramuros del tema que sugiere la obra de Geraldo E. Moira; la gran pintura mural, particularmente la pintura al

(1) Philip Connard, Ambrose Mac Evoy, John Everett Millais, William Nicholson, William Orpen, Henry Tonks y muchos otros pintores de género, de la segunda mitad del siglo XIX y de nuestros días, han producido obras de una fuerza y de una espiritualidad extraordinarias. En un género parecido, pero con intenciones trascendentales, habría que citar los nombres de otros artistas más que singulares: Charles Ricketts, David Muirhead, émulo de Rossetti, y sobretodo el fino y profundo James Pryde.



G. MOIRA

LUNETO DE UN SALÓN DE MÚSICA

óleo. Estos pequeños artistas decoradores, que son como el residuo del prerrafaelismo exausto, no fueron pintores en el amplio sentido de la palabra: fueron simples dibujantes, acuarelistas casi tímidos que rozaron la pintura como un *boy-scout* las aventuras de Stanley, Shableton y Hernán Cortés.

La escuela setecentista que se formó al influjo de los Países Bajos y de Francia, tomó más de los franceses que de los flamencos y holandeses; y de Francia tomó el *panache* y la retórica de los retratistas cortesanos, más que aquel realismo de los Chardin, Boilly, Mercier, Greuze y demás heterodoxos del llamado *bon ton*, los réprobos de la Academia Real.

Así se explica el decorativismo dominante en la pintura inglesa de nuestros días cuando este género semi-literario se practica solo esporádicamente en las demás escuelas europeas. Así este pintor que hoy *MUSEVM* se honra en acoger en sus páginas eclécticas, Geraldo E. Moira, se coloca naturalmente en la tradición más que centenaria de su país.

Y aquí estará en su lugar un inciso que aclare eso del literaturismo de las escuelas de pintura mural. Nos referimos a las escuelas modernas del género, La clásica pin-

tura mural es, naturalmente, sobreentendida como ejemplar. Los pintores murales de hoy día, tanto los ingleses como los de cualquier otro país que no sea Francia, torturan su creacionismo hasta anularlo; repiten vacuamente la manera, los temas, el composicionismo, el aire o tono de los clásicos: no saben ver la vida contemporánea, ni saben reconstruirla plásticamente sobre las paredes, Delacroix, Puvis de Chavannes, Hipólito. Frandrin, tal vez Ingres, Teodoro Chassérian, Alberto Besnard, nuestro compatriota José M.^o Sert, educado en la escuela francesa, son ejemplos varios que se unen en uno solo para componer una excepción colectiva que fortalece la regla. Francia se significa siempre elevadamente aparte en la historia de las modernas artes plásticas.

Así, pues, hay que considerar la buena pintura mural de los países extra-franceses, como una pintura retórica, afectada de prejuicios anacrónicos; más sensible a lo ornamental, al fasto, al deslumbramiento y a la sensualidad retiniana que a los purísimos y excelsos valores de la plasticidad: los que podríamos calificar de espiritualistas senso-intelectuales, si esta fórmula no pecase de excesivamente condensada y oscura, como una fórmula farmacéutica.



G. MOIRA

LUNETO DE UN SALÓN DE MÚSICA

Geraldo E. Moira no es un pintor que necesite presentación. Hace ya muchos años que su obra pródiga y brillante ha llamado la atención del mundo inteligente. Geraldo E. Moira hoy día es una de las principales firmas de esta notable pintura inglesa, una de las más justamente estimadas, por cuanto la labor de este artista está reconocida como una de las más honradas y más técnicamente pictóricas.

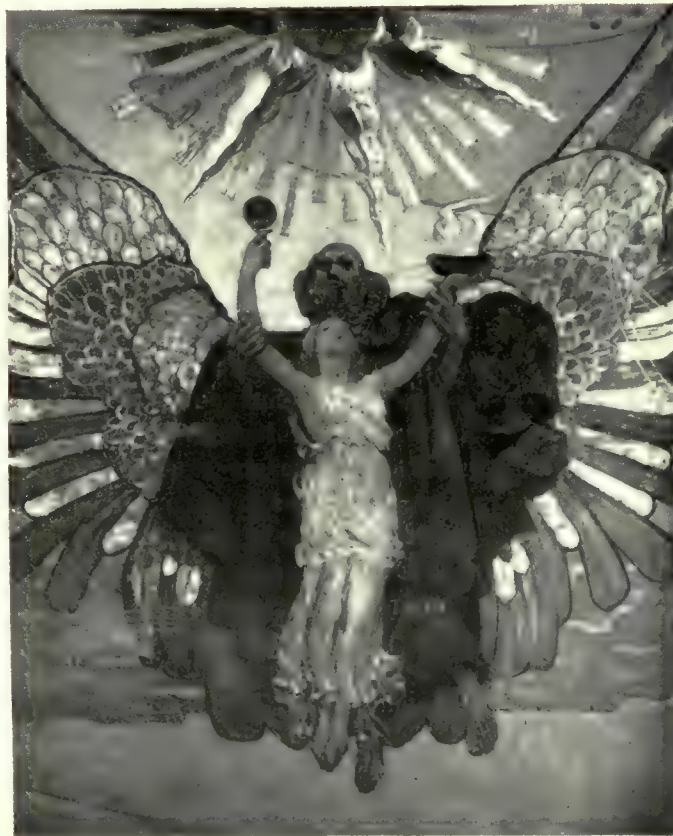
Sin embargo, nuestro país no ha estimado el arte inglés contemporáneo con tanto fervor y perseverancia que puedan holgar algunos datos biográficos sobre la carrera artística de este magnífico decorador. Por ellos vendremos en mayor conocimiento de su obra de madurez, su última producción, la que, reproducida, acompaña estas líneas.

Moira no es pintor por casualidad; su padre era conocido como pintor miniaturista. La infancia del pequeño Geraldo se deslizó en el taller paterno, entre colores y pinceles, y la vocación que aquéllos y éstos despertaran en el hijo del miniaturista no se vió nunca contrariada, sino estimulada por los padres. Por esto y por razón de las influencias del padre de Geraldo, nuestro artista pudo, desde la adolescencia, seguir des-

ahogadamente sus cursos de arte en las escuelas de la Real Academia.

Sus comienzos de pintor decorativista, se significaron mayormente en la vidriería, arte que por aquel entonces se hallaba en Londres en su renacimiento, gracias al impulso que la Hermandad Prerrafaelita le diera. Las grandes vidrieras policromas de la iglesia nueva de Stantonbury obra suya son. También proyectó las del célebre colegio londinense fundado y mandado construir por Mr. T. Hare, y las que, en estilo cincocentista, figuran en el suntuoso teatro Shakespeare, de Stratford-on-Avon. En estas vidrieras el estilo propio de Geraldo E. Moira no se ha manifestado aún del todo: la influencia del pintor J. W. Waterhouse, ídolo que fué de Londres durante quince años por lo menos, se deja sentir en todas ellas. Una característica muy personal se destaca, sin embargo, en estas pinturas transparentes: el contorno plumbífero de las figuras es en las vidrieras de Moira un contorno adecuadísimo al género; es un contorno muy simple y grueso, por manera que la síntesis de aquellas composiciones llegue incólume a los ojos del espectador al través de la grande distancia que habitualmente separa el objeto del sujeto en estas pinturas

de vidrio. Además de prescindir de todo detalle ocioso y perturbador, además del buen tino de acentuar con gruesísimos plomos el contorno de sus figuras, para que la distancia nada devorara, para imponer reciamente el dibujo y hacer más brillantes los colores, Moira tuvo en estas sus vidrieras un nuevo acierto magistral al *cuidar* de que este contorno no fuera el aliñado y casi inerte que buscan los profesionales de la vitraria. A la regularidad absoluta de los plomos tradicionales, Moira substituyó un trazado brutal, en el cual el plomo no tiene ni el paralelismo de los talleres industrializados ni su lisura mecánica. Así estos contornos son mucho más vivos e intencionados que los contornos atrevidos del común de las vidrieras modernas; tienen un vigor semejante al



G. MOIRA. TECHO DE LA «UNITARIAN CHURCH HOUSE DE LIVERPOOL»

de las primitivas vidrieras góticas. Más tarde, junto con F. Lynn Jenkins, emprende Moira la decoración. Jenkins esculpe y Moira policroma los relieves de su compañero como quien pinta sobre una superficie plana, prescindiendo, naturalmente, del modelado; pero matizando como en los cuadros de caballete. Este procedimiento de relieve policromado fué la última inquietud del último prerrafaelita: Roberto Anning-Bell. De él tomaron los dos jóvenes asociados la idea y el proce-

dimiento y con este intentaron abrirse camino en el proceloso vivir del Londres inmenso. Las principales obras de este género mixto, no muy recomendable ciertamente, tal vez sean las pinturas murales, en relieve, del «Trocadero» londinense, donde la policromía se sobrecarga con dorados y plateados. Estas pinturas datarán poco más o menos de 1897, cuando la reputación de Geral-

do E. Moira estaba ya establecida. Esta se inicia en 1892, al salir vencedor de la Exposición de la Real Academia con su cuadro *Victory*, obra que le vale la tan codiciada medalla de oro.

El proceso evolutivo de este pintor es lento y sin vacilaciones ni sobresaltos: la sangre fría y el aplomo ingénitos en la raza se traslucen bien en la obra entera de Moira. Si desde las obras de sus co-

mienzos, hasta la última aún húmeda sobre el caballete, seguimos una tras de otra su orden cronológico, no percibiremos en ellas movimiento evolutivo alguno. Para percartarnos del avance, del cambio de ideas, de procedimientos y de visión que desde los inicios hasta ahora ha modificado tan bellamente la pintura de Moira, tendremos necesidad de comparar dos telas grandemente separadas. Así y todo se comprobará la normalidad y fijeza de una trayectoria que pa-

rece innata. La pintura que Geraldo E. Moira produce en el día es más sólida, más espon-tánea y robusta que la de su juven-tud; pero el fondo, la voluntad pictórica, su sentimiento de la forma y del color son siem-pre los mismos. El color de Geraldo E. Moira es, sin duda, lo más in-terésante de su obra, toda ella ya de sí tan rica y feliz; el color por sí, como orna-mento, como se esti-ma en el Kaleidós-copo, por el conten-tamiento y satisfac-ción que da a los ojos, aunque no diga nada a la inteligencia, aun-que vista una mala o una ligera forma. Y cuidado que aquí en la obra de Geraldo E. Moira la forma es sentida y cuidada con amor. Bella cosa es este dibujo firme y gracioso, ese helenis-ticimo inglés, donde hay algo del roman-tismo prerrafaelita, algo también de la gracia femenina *fin de siècle* que cultiva-ba el enfermizo Char-les Conder, donde se percibe también algo del realismo de Bran-gwyn. Admirable y sabrosa es esta pastosidad que pone el color como es-maltes o *engobes* cerámi-cos, con pura sensualidad casi táctil. Pero lo esencial, sin duda, podemos repe-tirlo, en la pintura de G. E. Moira es el co-lorido, la preocupación secular de las escuelas

inglesas; la que nunca desmaya en cualquier género que sea; la que guía y exige al paisa-jista, al pintor de género, al pintor místico y al decorativista. Este

colorismo siempre cálido y brillante de las escuelas in-glesas no ha decaído ni en los momentos más críti-cos, cuando todo el mundo, hasta la mis-ma Francia, tierra de la pintura, agrisaba o enturbiaba su paleta en pleno siglo XIX.

Pero así como en un principio el colo-rismo inglés parecía eco del colorismo profundo de los lla-mados pequeños maestros de los Paí-ses Bajos, y del colo-rismo más brillante, pero en cambio más superficial de los fran-ceses setecentistas, hoy este colorismo de Anning-Bell, de Leonor Fortescue Brick-dale, de Brangwyn y demás maestros, he-rederos más o menos renegados del prerra-faelismo casi todos ellos, es, como el co-lorismo de Moira, un colorismo veneciano. Ya algunos de los prerrafaelitas, Millais sobretodo, usaban

perfectamente la paleta y los mismos refregados ve-necianos que ahora gusta-mos en Geraldo Moira; el que podríamos calificar de prerrafaelita francés, Gus-tavo Moreau, también era un admirable ve- necianista. Esta paleta cálida a la veneciana



G. MOIRA. TECHO DE LA «UNITED KINGDOM PROVIDENT INSTITUTION»



G. MOIRA

PLAFÓN DECORATIVO DEL TRASATLÁNTICO «MEDINA»

se manifiesta en las primeras obras de Moira, en su *Carlos V*, cuadro pintado en 1862: luego va el pintor acentuando paulatinamente su color hasta el año 1876 con su decoración de la Casa de Maternidad, que es cuando esta su paleta toma el tono decididamente tizianesco. Algo posterior a esta época será su última tentativa de pintura en relieve, de la cual es una muestra tímida este techo de la librería de la *Unitarian Church House*, de Liverpool, la cual se reproduce en estas páginas. Aquí se aprecian ya reminiscencias de relieve y patentes muestras de aplicación de oro y plata.

A partir del año 80, poco más o menos, se inicia esta tendencia a la pastosidad abun-

dante, este enriquecimiento rembrandesco del óleo, pero que, a decir verdad, no responde muy adecuadamente al oficio de la pintura mural. Entonces es cuando la fama de G. E. Moira crece más, equiparando su obra a la de los primeros pintores de Londres. Será también hacia esta época cuando sus composiciones abandonan algo de su simbolismo rebuscado para inclinarse a un alegorismo más realístico: estas composiciones pseudo-helenísticas donde se percibe el eco lejano de Alma Tadema, entre otras influencias insinuadas anteriormente. Y con este dibujo, con esta composición va infiltrándose en el venecianismo ingenuo y ase-



G. MOIRA

PLAFÓN DECORATIVO DEL TRASATLÁNTICO «MEDINA»



G. MOIRA

PLAFÓN DECORATIVO DEL TRASATLÁNTICO «MALOJA»

do, peculiar de aquellos anteriores venecianistas ingleses, una nueva paleta, la paleta del venecianismo patinado, invención de Frank Brangwyn, la cual no tarda mucho en invadir las paletas de todos los modernos pastichistas.

Nadie, sin embargo, ha usado tan graciosamente del truco patinador como estos dos ingleses. GERALDO E. MOIRA ha hecho prodigios en este colorismo frívolo y superficial; ha igualado a los mismos venecianos en la orquestación de los semi-tonos, de los tonos pútridos, cual se puede admirar en el fragmento de su composición titulada *Europa*, que damos reproducido en tricromía.

Buena idea tendremos del último momento de la pintura con estas gráciles composiciones cuyas reproducciones ilustran estas líneas, estos alegres y rítmicos plafones que adornan los salones de los trasatlánticos «Maloja», «Medina» y «Morea», y el magnífico techo, tan veneciano, que adorna la *United Kingdom Provident Institution*, de Londres. Imaginemos estas pinturas armonizadas con la paleta tizianesca de esta «Europa» que acabamos de señalar, y confesemos que en estas obras no sabemos que admirar más, si ese color tan suntuosamente rico, si estas composiciones tan nobles y equilibradas, si este su dibujo firme y gra-



G. MOIRA

PLAFÓN DECORATIVO DEL TRASATLÁNTICO «MEDINA»

cioso o si lo más seductor sea esta pincelada chorreante de pasta multicolor, tan confiadamente escurrida sobre la tela.

No caigamos, al juzgar a este pintor, en la alabanza incondicional; que ningún artista, acaso, será digno de elogio absoluto. Además, esta tan grande conformidad implica casi un agravio; que sólo a los necios se aplaude sistemáticamente. Al calificar la pintura de Geraldo E. Moira de superficial, no entendíamos rebajarla, sino colocarla en su debido lugar; en el lugar de simple decoración donde quiso el mismo



G. MOIRA

PLAFÓN DECORATIVO

pintor establecerla: en el mismo plan que los venecianos desarrollaron colorísticamente su pintura maravillosa. Decimos colorísticamente, y sobre este calificativo hay que insistir. Porque en verdad, el colorismo veneciano, que es el más brillante, el más armónico, el más cálido y rico de entre los de todas las escuelas renacentistas, no es, sin embargo, un colorismo a fondo. perforador del fenómeno, como sólo hoy, con el impresionismo, se ha logrado; no es tampoco un colorismo de influencia realística, profunda-

mente, equilibradamente mental, cordial y sensual como fué el de Velázquez, de Rembrandt y de los casi despreciados holandeses — los piadosamente calificados de «pequeños maestros». — Tintoretto se salía de la precariedad de este decorativismo fastuoso; Ver-

ronés se hubiera salido; el Greco se salió de él. Pero estos tres no serían más que heterodoxos inconfesos de aquel pobrecito dogma colorístico, conscientemente sentido y practicado hasta por el mismo Domenico Theotocopuli: la distinción y el refinamiento del color «bonito».

Concluamos, con todo, que esta Inglaterra famosa por sus riquezas, temible por su serenidad, terrible por su fuerza, se va a hacer estimable y admirable por su gracia, cada día creciente, en el arte de hacer sonreír los muros austeros de sus tribunales, de sus negras lonjas, de sus arsenales, de sus mazmorras, de sus ahumados caserones monumentales donde se administra sañuda e imperturbablemente la felicidad de todos los pueblos europeos.

F. ELÍAS.



G. MOIRA

BOCETO DE UN PLAFÓN



THOMAS SARGENT



EUROPA, FOR GERALD MOIRA

UNA AGUAFORTISTA RUSA. ANGELINA BELOFF

DESDE hace unos años se nota en el arte del grabado un renacimiento importantísimo y cada día más pronunciado. Como en la pintura y en la música. Rusia siempre original, fuerte y apasionada, ha impreso a este movimiento artístico su sello nacional. Y uno de los creadores que más fuerza, más pasión y más originalidad han dado al aguafuerte rusa contemporánea es una mujer. Angelina Beloff, que con el inglés Brangwyn y la alemana Kate Kollwitz, forma el *trío* principal del grabado moderno.

Las obras de estos tres artistas, si bien tienen grandes puntos de contacto, se distinguen netamente, tanto por su espíritu como por su forma. El realismo, a veces algo estrecho, de Brangwyn, el naturalismo vehemente socialista de Kate Kollwitz, y la visión que por relatividad podríamos calificar de más soñadora, de Angelina Beloff, se separan unos de otros. Y una vez puesta aparte la obra de esta artista se nos aparece en ella el

carácter completamente especial que la creó.

La tendencia hacia el estilo de los antiguos grabados en madera es una de las tendencias fundamentales del grabado ruso; la mayoría — y casi podría decirse que la totalidad — de los artistas rusos del *negro y blanco*

se sujetan a ella, y podemos ver que el grupo hoy tan floreciente de los ilustradores rusos: Bilibine, Doboujinski, Somof, Soudeikine, Benois, y sus respectivos discípulos, aun dibujando en papel, tienden siempre a dar la impresión fuerte y dura del grabado en madera.

Al lado de los pintores que formaban la vanguardia de los *salones* parisienses los más adelantados y que a limitación de

estos no guardaban ninguna consideración al «oficio», Rusia tiene un gran número de artistas que, adelantados en espíritu — los más adelantados quizá de toda Europa — guardan un cariño fervoroso a los ideales del pasado, a su culto por la línea trabajada y potente. Hay en el arte ruso contemporáneo un gran mo-



ANGELINA BELOFF

INTERIOR

vimiento estilista, y, para quien lo estudia detenidamente, este movimiento se manifiesta idéntico, con la misma libertad y la misma conciencia, en los sueños hacia el antiguo Oriente, de las decoraciones de León Bakst, en el arcaísmo sabio y casi cerebral de las ilustraciones de Bilibine, o en las aguafuertes apasionadas y vibrantes de Angelina Beloff.

En las aguafuertes de Angelina Beloff el carácter dominante, el que se presenta primero, es lo que podríamos llamar la nerviosidad. En todas las obras de esta artista, por sobre el recato y la paciencia obligados por la materia misma del trabajo, la línea aparece nerviosa y llena de subjetividad. Angelina Beloff no busca en los antiguos moldes de su arte inspiración estrecha o forma ya resuelta. Se sirve de ellos como de la concepción más adecuada a su sensibilidad; recrea su sensibilidad y agranda su visión en apariencias presentadas por ideales análogos, aunque muy diferentes y distantes. Y en esto Angelina Beloff es muy de su raza y de su época.

Son sus obras, en su forma severa y muy trabajada, vibrantes hasta la alucinación. La «Visión de Santa Teresa» es mucho más que la reproducción de un episodio o la representación de una vida: es la materialización más absoluta, la más desenfundada y la más estrecha de una hiperestesia. Este grabado no está hecho con una idea ni con un ensueño; está hecho con todo el ardor de unos nervios apasionados, con toda la fuerza de un tempera-

mento puesto entero en una obra, sin vacilaciones ni regateos.

Eslava tenía que ser quien nos diese esta obra. Eslava debía ser para compenetrarse tan íntimamente de un carácter español. Porque, por encima de todas sus exterioridades y de la variación accidental de sus aspectos, el carácter eslavo y el carácter de España son hermanos en su profundidad y en sus ideales.

El pueblo ruso y el pueblo español vibran lo mismo. Mejor que ningún artista de otro país — y casi diríamos, mejor que ningún artista español — Rimsky-Korsakoff ha sabido sintetizar, en unos cuantos ritmos, el ritmo fundamental de España.

Angelina Beloff pasa algún tiempo en España — en Toledo, que es el relicario del alma española — y nos da con un acierto y una justeza insuperables la nota invariable

de la idiosincrasia española. Es esto más que una coincidencia; es otra cosa que la curiosidad *diletante* de un artista turista. Para sentir de este modo una tierra a la manera del «Capricho español», de Rimsky, o de los grabados toledanos de Angelina Beloff, hay que llevar esta tierra dentro de uno mismo, hay que nacer con su visión.

Y como el arte es uno y siempre igual en todas sus formas, la violencia orgiaca de Rimsky-Korsakoff manifiesta su sentimiento de España lo

mismo que la violencia concentrada de Angelina Beloff. En los dos la misma seguridad, la misma fuerza, la misma impulsión. ¡Ah! no son estas obras de la gran aguafortista,



ANGELINA BELOFF

CALLE

las páginas ligeras, amenas y pintorescas de los *españolizantes* que pueblan anualmente, con su nota sensacional y externa, los *salones* de allende los Pirineos. No son la fantasía pasajera y obligada del artista que hizo su tradicional viaje a España como lo hará al año siguiente o lo habrá efectuado el año anterior a Nápoles y Florencia. Y no necesitamos estudiarlas largamente para obtener el secreto de su verdad: nos lo dicen a primera vista, estos alfareros encorvados, jadeantes, casi animales como los *Mujicks* de Tolstói y de la *Trágica infancia* de Gorki, y como ellos también casi sublimes; y nos lo gritan con



ANGELINA BELOFF

PROCESIÓN

la vehemencia del arte grande e intenso esas mujeres magníficas en su fealdad y en el cansancio de sus formas como sólo lo supieron ser las mujeres rudas y feas que el excelso Gauguin buscaba en el primitivismo de su Bretaña alucinada.

Son, estas mujeres inarmónicas de Angelina Beloff, una de las obras más atrevidas y más incontestablemente sinceras del arte moderno. No están compuestas ni están agrupadas. Están, y esto basta, y esto es todo. Están, como ellas estaban, o mejor aun, como seguramente debieron estar. Esto no

es realismo ideado ni naturalismo aprendido. Es vida, fuerza de siempre, fondo que siempre perdura, sensación, instinto.

Y junto a ellas, junto a su verdad cruda y desnuda, tenemos la verdad, no más alta ni más hermosa, pero si más pensada y más establecida, de esa extraordinaria «Procesión» que contiene un mundo entero de sensaciones y de instintos reflexionados, y tenemos la verdad tranquila, pausada y lenta del «Interior» y de la «Calle» de Toledo.

La «Procesión» se mueve: y no se mueve sólo por sus figuras, por sus grupos, se mueve por sus formas generales, por sus sombras, sus luces y su perspectiva. Se vé lejos y se vé profundo en esta obra. Se vé múltiple. Pero todo este movimiento y toda esta amplitud de atmósfera se someten a una unidad indefinible y precisa. En esta «Procesión», al parecer tan complicada, y en realidad tan sencilla, porque es sentida, comprendemos el equilibrio que preside todas las composiciones de Angelina Beloff y que hace tan enteras y tan ordenadas todas sus creaciones, lo mismo los «Alfareros», la «Visión de Santa Teresa», la «Procesión», que las «Mujeres», la «Calle» o el «Interior».

A la vista están algunas de estas producciones para que se juzgue de lo que sobre ellas indicamos.

Estas dos últimas obras son, de todas las de Angelina Beloff, las de más trabajo de oficio, *las más aguafuertes*. El «Interior» sobre todo. Se vé aquí la delectación del artista muy larga, muy íntima, llena de amor y devoción por la materialidad de su arte. En el «Interior», el espesor de los negros, la ostentación de los claros, el recorte aparatoso del perfil, no son el alarde superficial y frío del ejecutante que hace gala de su maestría. Los artistas sinceros que verdaderamente sienten, no son habilidosos; y Angelina Beloff no caería nunca en la pobreza de querer la técnica por ella misma. Su técnica es siempre una base; todo lo más una envoltura. y el «Interior» tan sabio y tan entendido es el resultado fervoroso de la comprensión, del sentimiento y de la reflexión de todas las obras que lo precedieron y en las que se fué silenciosa e invisiblemente formando poco a poco. Que en toda producción artística que precede a otra, existe siempre algo que después se manifestará más definitivamente.

Y la «Calle», apartándolo con menos brillo, es quizá aun más sabia y más entendida que el «Interior». Es ingénua, primitiva, directa e instintiva insuperablemente, esta interpretación de un paisaje en el que la visión eslava del artista debió divinamente encontrarse y esparcirse. También aquí las sombras y las luces se acordan e intensifican mutuamente con una justeza y una ostentación que lla-

man al virtuosismo. Y también aquí — y aquí más todavía — la fuerza material se olvida, relegada a término secundario por la fuerza espiritual que la domina. Y es que Angelina Beloff — la obrera, la que trabaja ella misma sus ácidos y sus planchas — conoce tan admirablemente todos los recursos de su arte que se olvida de qué manera, con qué aprendizaje ingrato y paciencioso los conoció. Y es su espíritu tan fuerte, su visión tan potente, que sobre su experiencia técnica siempre aparece la justeza de esta visión y el apasionamiento de este espíritu. Para el logro de esto requiere el adueñamiento del mecanismo, estar familiarizado con él, para que sea obediente a la voluntad del autor, para que responda plenamente a la emoción que

propónese causar. Gracias a su oficio, que domina como contados aciertan a dominar, su instinto se realiza en toda plenitud; y gracias a su sensibilidad vibrante, la realización de su instinto es sincera y ruda.

Junto a los más bellos aguafuertes del día, continuando dignamente los viejos grabados en madera que tanto le han penetrado, las obras de Angelina Beloff se nos presentan como interesante ejemplar del arte apasionado, seguro y tranquilo.

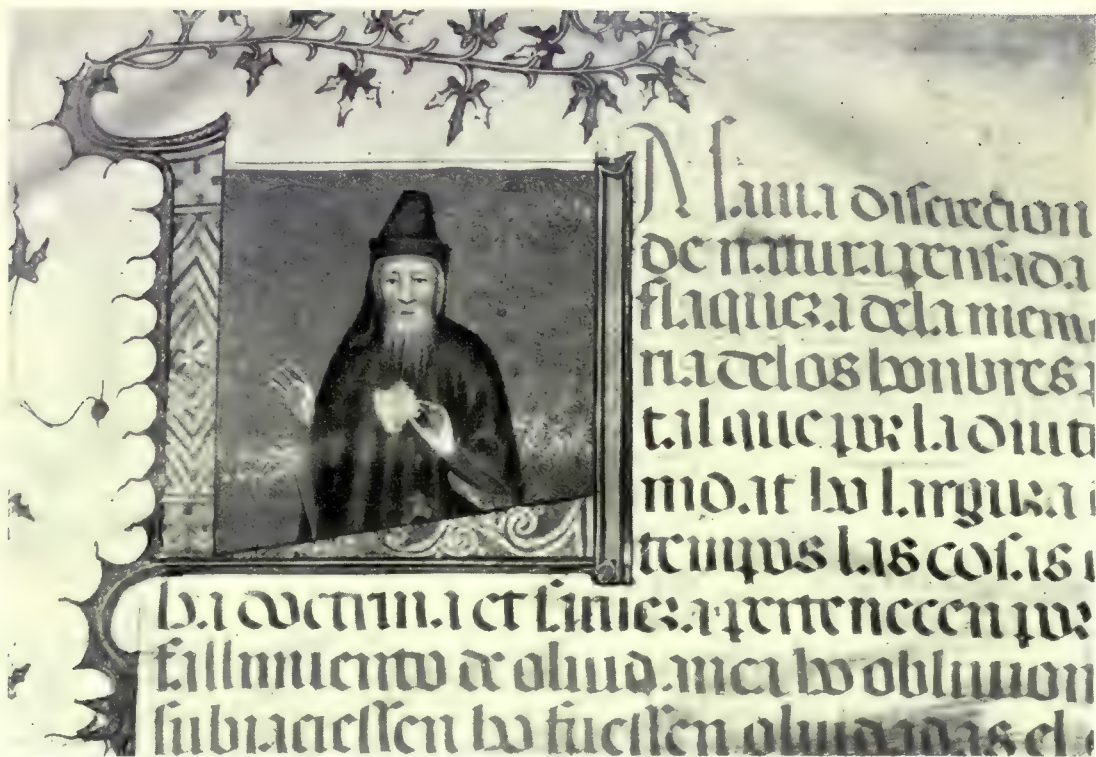
Es siempre tentador conocer como sienten y piensan sobre el país de uno los artistas extranjeros. Y muy en particular con que ojos lo ven, cómo distinguen aspectos que los nativos con dificultad advierten, por lo avezados que están a los espectáculos naturales de su tierra.

MARGARITA NELKEN



ANGELINA BELOFF

MUJERES



(A) RETRATO DE FERNÁNDEZ DE HEREDIA

(BIB. NAC. MSS. 10131)

LIBROS MINIADOS EN AVIÑÓN PARA D. JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA

LA personalidad de Juan Fernández de Heredia ha sido objeto de sabias investigaciones (1) y no se trata aquí de insistir acerca de ella; pero al dar a conocer los retratos del aragonés insigne, no parecerá ocioso recordar, siquiera sea en líneas muy generales, la prodigiosa actividad desarrollada durante su larga existencia en el triple aspecto diplomático, militar y literario.

Nacido en la villa de Munébrega, de la comunidad de Calatayud, en los primeros años del siglo XIV, y muerto en Aviñón, en

Marzo de 1396, su nombre vá unido a trascendentales sucesos de tal período, habiendo sabido poner glorioso remate al ejercicio no interrumpido de su vida con una empresa más recogida y silenciosa, pero no menos activa y entusiasta, de estudio y de reflexión.

Ingresó, después de su segundo matrimonio, en la Orden de San Juan de Jerusalén, obteniendo las encomiendas de Alhambra, Villed y Aliaga, disputando al hermano de Don Jaime de Aragón, Don Sancho, la castellanía de Amposta; y después de ser figura principal, a favor del monarca, en las disensiones entre Pedro IV y la nobleza aragonesa y valenciana, sus nobles ambiciones le llevan a la corte de Aviñón, en 1334. Representando

(1) Véanse muy especialmente: MOREL FATIO, en el *Preface al Libro de los fechos et conquistas de la Morea*. Geneve, 1885, y SERRANO Y SANZ, *Vida y escritos de Don Juan Fernández de Heredia*. (Discurso de apertura de la Universidad de Zaragoza. 1913).

a Clemente VI, fué mediador entre los pretendientes al ducado de Borgoña cuyas diferencias dan origen a la guerra de los Cien años, en la que también Heredia participa como combatiente, al lado de Felipe IV de Francia, siendo herido y hecho prisionero por los ingleses en la batalla de Crecy (1346). Intervino en las luchas entre Aragón y Castilla (1356); dirigió la flota en que Gregorio XI, con su corte, trasladó su residencia a Roma (1376), y puso singular entusiasmo en las empresas contra los turcos, sufriendo prisión, y no logrando, después de repetidos intentos bélicos y diplomáticos, ver realizado el sueño de su vida: la anexión de la Morea a los dominios de la Orden Hospitalaria.

En muchas circunstancias fué el brazo derecho del pontificado avinonés y los papas supieron recompensarle espléndidamente. En tiempo de Inocencio VI, se le otorgó el priorato de Saint-Gilles y la capitania de armas y gobernación de Aviñón y del condado Venaisin, dirigiendo la construcción de las hermosas murallas que rodean a la ciudad (1) y bajo

Gregorio XI, fué nombrado Gran Maestre de Rodas. Al regresar de su prisión en Albania (1381) toma partido por Clemente VII, enfrente de Urbano VI; fija nuevamente su residencia en Aviñón y se rodea de hombres

(1) Vid. ROBERT DE SOUZA, *Avignon et ses remparts* en *La Revue de l'Art ancien et moderne*, T. XIII, 1903, pag. 225.

doctos, a quienes, como el Rey Sabio, dirige en la redacción de vastas compilaciones históricas y en la traducción de clásicos griegos y latinos, enriqueciendo su copiosa librería, de tanto renombre, que ponen ojos codiciosos en ella, monarcas como Don Juan I de Aragón, y humanistas como Colluccio Salutato (1).

Lo que más admira en Heredia —ha escrito Serrano y Sanz— «es la complejidad de su psicología, lo múltiple de sus aptitudes: soldado y marino; escritor erudito y hombre de acción; tan ducho en las artes bélicas como astuto en las diplomáticas; codicioso, y, quizás, intrigante algunas veces, y luego desprendido; gran mecenas de todo género de estudios; por lo que nada tiene de extraño el ascendiente moral que logró en la corte pontificia y el respeto, no siempre mezclado de cariño, con que fué tratado por los de su Orden y por los extraños».

Poco sabemos de las vicisitudes por que pasó la Biblioteca del Gran Maestre (2). Un volumen. *Flor de las historias*, se conserva en El Escorial; las *Vidas paralelas*, en

la Biblioteca Nacional de París; el *Cartulario Magno de la Orden de San Juan de Jerusalem*,

(1) Cf. A. RUBÍO Y LLUCH, *La lengua y la cultura catalanas en Grecia en el siglo XV*. (Homenaje a Menéndez Pelayo. Madrid, 1899. T. 2.º).

(2) Para la bibliografía de F. de H. y descripción literaria de estos códices, véase, además de la monografía de Serrano y Sanz: MARIO SCHIEF, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905.



INICIAL DE LA «GRANT CORONICA DE LOS CONQUIRIDORES». (BIB. NAC. MSS. 10134 BIS)



(B) RETRATO DE FERNÁNDEZ DE HEREDIA

(BIB. NAC. MSS. 10133)

en seis volúmenes. pára en el Archivo Histórico Nacional: Pérez Bayer describió *Las historias de Orosio*, como existentes en el colegio del «Corpus Christi», de Valencia. Algunos libros irían a enriquecer las librerías de los monarcas aragoneses, y otros, de hecho, pasaron a la muy famosa del ilustre prócer Don Iñigo López de Mendoza, continuándose en la casa ducal de Osuna, de donde vinieron a la Biblioteca Nacional. Aquí se conserva, pues, el núcleo más importante de los libros del eminente aragonés, procedentes todos ellos del Marqués de Santillana, excepto el *Trogo Pompeyo*, que vino de la Biblioteca Real.

Al estudiar sus miniaturas, hay que comenzar por excluir el Códice Vit. II. 3, en el tejuelo del cual se lee: «Heredia. Crónica de España». Su verdadero contenido es la «Primera crónica general», como hace mucho tiempo reconoció el Sr. Menéndez Pidal. Pero, además, su escritura es del siglo xv y la orla y retrato de Alfonso X, del primer folio,

no guardan ninguna relación con los libros de Heredia, y deben reputarse obra de artista español o de aquel maestro Jorge Inglés, retratista e iluminador del Marqués de Santillana (1).

Los códices a que me refiero han sido hechos en Aviñón, durante el último tercio del siglo xiv, escritos por españoles y miniados conforme a la técnica y gusto de lo que en tales años se hacía en aquel país. Sus caracteres externos los hacen inconfundibles: todos están escritos en folios de pergamino, a dos columnas, desposeídos casi (aparte lo miniado y las capitales de un solo color, no muy complicadas) de todo adorno caligráfico en márgenes y rúbricas. La escritura es una minúscula gótica, de gran tamaño, más alta que ancha, poco rica en perfiles delgados, pero muy agradable por su claridad y uniformidad.

(1) Cf. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana*. (En el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1917-1918).

Algunos de los *scriptores*, dejaron sus nombres, después de las fórmulas de ritual:

Scriptor est talis — litera dicit qualis.

Ferdinandus vocatur — qui scripsit benedicatur.

Bernardus est dictus — qui scripsit sit benedictus.
De laqua vocatur — qui scripsit benedicatur.

En el retrato de la *Grant Cronica de Espanya* (10134) aparece, el Gran Maestre, de más de medio cuerpo, como en todos los demás, sentado y con un libro abierto sobre las rodillas. La cruz blanca de Malta destaca sobre el negro manto, y la túnica es de un violado muy tenue. De muy terrosa carnación, el miniatu-
 rista acusó cuidadosamente las arrugas de la vejez, las grandes cejas pobladas sobre los ojos almendrados, la venerable barba de padre rio, cayendo sobre el pecho, y supo dar al personaje, junto con una intensa vida interior aquella

apariencia heroica a que hace referencia un antiguo poema latino (G) (1).

Una carnación más suave, un menor esfuerzo en el detalle, pero un rostro más cuidadosamente modelado, se acusa en el retrato de la *Grant Cronica de los Conquiridores* (10134 bis) sin que pueda, en realidad, dudarse que sea de una misma mano y casi una re-

(1) «*Barbam bifurcatam gerit senex, tiriouque pollet vultu proceri | procellam superat nocte Ioannes Castellanus emposite | nobilis epaso barathro...*» Poema escrito por Fr. Abraham Bzovio describiendo el viaje de Gregorio XI a Roma (citado por Serrano y Sanz).

plica del anterior. El maestre está aquí en pie, sin libro, abiertos los brazos y extendidas las manos. Ha sido borrada la cruz del manto (F).

En ambos códices el retrato se pinta sobre una E (que es una de las letras que más se aprovechan para la iluminación). En ambos, los trozos de la letra son de colorosa y se encuadra en oro bruñido, con

un fondo azul sobre el que se dibujan muy parcamente algunos adornos blancos. Las orlas que acompañan a las iniciales, con grandes hojas naturalistas y puntos de oro, son de arte lombardo o, mejor, boloñés.

Igual aspecto y tintas análogas tienen los encuadramientos e iniciales que, además de los anotados, contienen los dos volúmenes.

En el 10134 hay un retrato de Alfonso XI de Castilla y León, joven. En la mano tiene una oriflama que era de

gules y ha sido borrada. Otro retrato del monarca aparece en la inicial del folio 36 (E). El manto del primero es rojo y lleva sobre él muceta de armiño; el del segundo, verde y sin muceta. Las facciones del rostro (con mucho albayalde y tintas carminosas), iguales en ambos. Todavía en el folio 186 v., se representa al rey Alfonso, pero ya con barba y vestido de guerrero.

En la *Grant Cronica de los Conquiridores*, véanse los supuestos retratos de cada uno de ellos, al frente de los respectivos libros. Son



(C) RETRATO DE FERNÁNDEZ DE HEREDIA. «FLOR DE LAS HISTORIAS». (BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL)

todos ellos, menos los de Gengiskan, Tarik, Muza y Jaime I, retratos idealizados del Gran Maestro (D). Todos visten de igual modo: corona ceñida al casco y gonela sobre la cota, y muestran en la mano una espada desnuda, excepto Constantino, a quien se representa con un modelo de iglesia. A la identidad de indumentaria y de semblantes hay que añadir la poca variedad en las actitudes.

Los personajes que se representan, son: Marco Antonio. Octaviano. Tiberio. Trajano. Aurelio. Constantino. Teodosio. Atila. Teodorico. Alboino. Herodes. Carlos Martel. Carlomagno. Vespasiano y Tito, Tarik y Muza, Gengiskan, Fernando III de Castilla y León y Jaime I de Aragón.

Un suavísimo tono morado que ocupa la letra, tiñe la túnica, se esfuma en las carnes y domi-

na en toda la composición, dá particular encanto al retrato de Fernández de Heredia que figura en el segundo volumen de la *Grant Coronica* (10133) (B). El azul del fondo es más intenso, el oro mejor aplicado y mejor bruñido que en lo anterior, el encuadramiento de toda la página, más espléndido. Las primeras palabras del texto: *Esta es*

la grant et ver..., unidas a la inicial, destacan, también en oro, sobre fajas azules y rojas. En cada uno de los once libros, hay una rica inicial en que se representan, por este orden: Hércules, Ulises, Aníbal, Cornelio, los Escipiones, Yugurta, Sertorio, Julio César, un rey godo, Wamba, un rey longobardo, un rey parto. El calígrafo fué *Alvar Pérez de Sevilla*,

canónigo de la Catedral de Jaén, y acabó su trabajo en Aviñón a 13 de Enero de 1385.

En las dos miniaturas del *Libro de los Emperadores y fechos y conquistas del Principado de la Morea* (10131), terminado de escribir por *Bernardo de Jaca*, en 5 de Marzo de 1393, el elemento francés domina sobre las influencias italianas.

El personaje, en proporciones más reducidas, se representa con el bonete cónico de los monjes griegos, y des-

taca sobre un fondo verde recamado de finísimos vástagos de oro. (A). El dibujo es correctísimo; las tonalidades muy finas y bien empastadas: ténues manchas verdosas acusan los perfiles de la boca, nariz y ojos. El semiencuadramiento, formado por fino vástago con hojas espinosas, de oro y bandas rojas y azules alternadas, es de arte francés. De igual



(D) MARCO ANTONIO PERSONIFICADO EN JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA. (BIB. NAC. MSS. 10134 BIS)

estilo es la bella A inicial del texto, en la que aparecen dos reyes sentados; en ella el ramaje de oro tiene un fondo carmín.

El segundo tratado de este mismo códice se encabeza con otra inicial en la que hay varios guerreros, con armaduras de plata, que se dirigen a la conquista de la Morea. La figura de primer término, de gran talla y sin casco en la cabeza, lleva la

oriflama roja con la cruz de plata de la Orden de San Juan, y probablemente aspira a representar a Fernández de Heredia en sus tiempos de caudillo. El fondo de la composición es de oro bruñido con punteado en seco.

Junto a estas miniaturas hay que colocar las del manuscrito. *Flor de las Historias*, de la Biblioteca de El Escorial (c). Fué copiado por Fernando de Medina. De dibujo más des-

cuidado y menos ricas de color, ofrece, no obstante, gran interés el retrato inicial por su vigoroso realismo. El fondo de la letra es carminoso exteriormente, y rojo con enrejado de oro en el interior. Lleva el códice otras dos letras miniadas, con las representaciones de Fr. Hayton y Marco Polo.

Tratemos, ahora, de buscar la filiación artística de los trabajos reseñados, tomando en

consideración especial los datos que suministra un crítico tan conocedor de las miniaturas de Aviñón, como lo es M. Labande (1).

El establecimiento de la corte pontificia, las relaciones comerciales con Italia y el regreso a su país de los pensionados franceses en la Universidad de Bolonia, fueron causas principales del poderoso influjo que ejercie-

ron el arte sienés y el boloñés sobre el elemento indígena, que llega a desaparecer por completo en muchos de los productos artísticos de Aviñón.

Durante el último tercio del siglo XIV, período a que corresponden los libros de Heredia, dos escuelas, o mejor dicho, dos talleres de miniaturistas parecen haberse repartido los trabajos más importantes encomendados por los pontífices y grandes señores de su corte: el taller



(E) RETRATO DE ALFONSO XI DE CASTILLA. (BIB. NAC. MSS. 10134)

de *Jean de Toulouse*, completamente italiano, y el taller de donde proceden varios manuscritos, como el de la *Vida de Jesu-Cristo* por Ludolfo de Sajonia, en los cuales el elemento italiano se yuxtapone, más que se funde, con el francés.

(1) L. H. Labande, *Les miniaturistes avignonais et leurs oeuvres*. (Gazette des Beaux Arts. 1907. T. XXXVII, páginas 213 - 305.)

De la escuela de Jean de Toulouse salieron dos españoles peritísimos: el calígrafo *Antonio Sánchez*, copista de la *Crónica* de Ptolomeo de Luca, de la *Crónica Martiniana* y de la *Historia de los Papas*, y el miniaturista *Sancho Gontier*, ilustrador, en parte, del *Pontifical* de Benedicto XIII (todos en la Biblioteca Nacional de París).

Jean de Toulouse se había educado en la Italia del Norte y llevó a su país los procedimientos de aquella región. Sus obras carecen de toda influencia francesa: son francamente boloñesas y no sorprende que alguna de ellas se haya venido atribuyendo a Niccolò da Bologna. Sancho Gontier — nos dice Labande, — pertenece a la escuela de Jean de Toulouse. Lo mismo que éste, supo disponer bien sus figuras y modelarlas sin afecta-

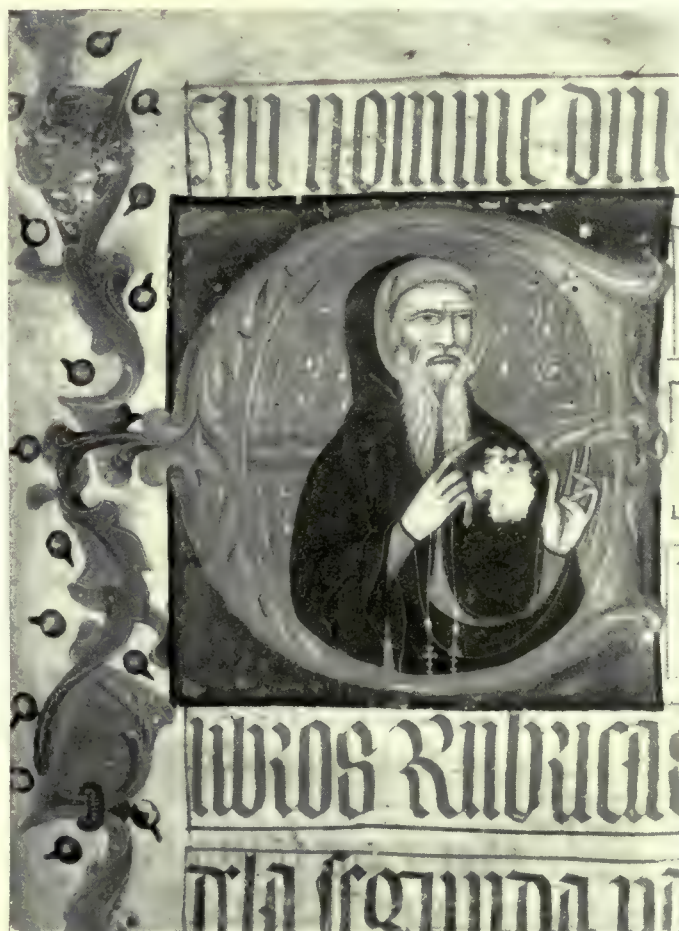
ción y sin exageración. Los colores de Gontier son menos suaves, menos negros que los de su maestro, tienen más brillo y más frescura. Pinta casi siempre sus letras, de color rosado (aunque también lo hace con un rojo vivo o un azul pálido violáceo) sobre fondo de oro al exterior y azul de ultramar al interior, con finos adornos blancos... Todo esto se dá en las miniaturas de los

códices de Heredia (menos en *El libro de los Emperadores*), y aunque los datos que proporciona el crítico francés no sean de una absoluta justeza para caracterizar a un autor, y menos en un arte como el de la miniatura, donde la imitación y la repetición de procedimientos y de motivos preconcebidos constituye una verdadera característica, sin em-

bargo no me parece muy aventurado suponer que el mecenas español encomendara la ilustración de estos libros a su compatriota Sancho Gontier, y que sean de su mano. si no todas, las miniaturas más cuidadas que en ellos se ofrecen.

Las diferencias entre discípulo y maestro no he podido comprobarlas por no disponer de otros códices positivamente aviñonenses de este tipo que los aquí estudiados; pero a

falta de obras de Jean de Toulouse, la comparación puede hacerse con espléndidos manuscritos boloñeses de nuestra Biblioteca Nacional, acusándose entre éstos y los de Heredia, las mismas diferenciaciones y analogías que señala Labande entre Toulouse y Gontier. Falta en los rostros de las miniaturas de que se trata, aquellas expresiones pasionales, atormentadas, de los boloñeses, pero también



(F) RETRATO DE FERNÁNDEZ DE HEREDIA. (BIB. NAC. MSS. 10134 BIS)

(advierte Labande) el miniaturista español «fué menos hábil que su maestro para variar las fisonomías y darles expresión».

Las miniaturas de *El libro de los Emperadores y Conquista de la Morea* (10301), de arte francés, pero con visible influjo italiano, deben incluirse entre las de un grupo de códices representado por la *Vida de Jesu-Cristo* de la Biblioteca de Aviñón. Este estilo, fuertemente italianizado, que caracteriza los manuscritos de Bohemia hechos para el canceller y obispo de Leitomischl, Juan de Neumarkt, por el canónigo Nicolás de Kresmier, que, entre 1360 y 1370, residió dos veces en Aviñón, parece tener su origen en esta ciudad, y alcanzó una expansión enorme. Deben hacerse notar también en el manuscrito 10301, numerosas pequeñas

capitales caligráficas, de las márgenes superiores, acompañadas de dibujitos en tinta realzados con manchas amarillas. Estos dibujos representan mascarones, ángeles tenantes, guerreros, con oriflomas y escudos que muestran, alternativamente, la cruz de Jerusalén y los tres castillos de la casa de Heredia.

Procedente, asimismo, de la biblioteca de Osuna es el manuscrito 10801 con las versio-

nes aragonesas de *Tucidides y Guido de Colonna*. Tiene interesante encuadernación mudéjar con las armas del Marqués de Santillana, y ofrece los caracteres de los libros de Heredia. Su ornamentación se reduce a dos semiencuadramientos, de estilo francés, al frente de cada tratado.— En 17 de Noviembre de 1384, Don Juan I de Aragón escribe a Fernán-

nández de Heredia, agradeciéndole el regalo de tres «muit bellos falcones sacres», pidiéndole cuantos «falcones de Romania e galgos de Turquia» pueda conseguir, y anunciando, a su vez, el envío de el *Vezerro* y el *Çapato* «dos podencos los mas bellos que nos agora tenemos». De este curiosísimo documento son las siguientes palabras, que a nosotros más nos interesan:

«Otróssi, hauemos entendido que

»vos hauedes aqui I libro nombrado Trogo
 »pompeo, e hauedes aqui un philosoffo de
 »Grecia que vos translada libros de grech en
 »nostra lengua. Rogamos vos muy caramente que embiedes el dito libro de Trogo
 »pompeo e de los que vos translada el dito
 »philossoffo o traslado de aquellos. E desto,
 »Maestro, nos faredes muyt grand servicio»(1).

(1) Rubió y Lluch. Obra citada.



(G) RETRATO DE FERNÁNDEZ DE HEREDIA. (BIB. NAC. MSS. 10134)

Desconocido el paradero del *Trogo Pompeyo*, a que el monarca aragonés alude, supuso Mario Schiff que pudiera identificarse con el manuscrito 10190, escrito en papel, y procedente también de la Biblioteca del Marqués de Santillana. Es de suponer que Heredia cumpliera los deseos reales, pero no sabemos si envió a Juan I un traslado del *Trogo Pompeyo* o el mismo ejemplar de su pertenencia.

De un modo u otro, el códice a que Juan I se refería, custodiase en la Biblioteca Nacional, signatura 2211 (antigua X. 97), y el motivo de haber permanecido ignorado, se debe, sin duda, a proceder de la Biblioteca de Felipe V, fondos menos estudiados que los de modernas procedencias.

Es un volumen de 237 folios que miden 393 × 280 milímetros y la caja de escritura, 317 × 220; se halla escrito a dos columnas, de

35 líneas, con igual caligrafía que los manuscritos anteriores, siendo de notar los dibujos lineales, de muy buen gusto, que sirven de marco a los reclamos. Está encuadrado con pergamino verde, característico de la Biblioteca Real.

Tiene en el primer folio orla a toda página y no han sido borradas las armas del escudo de Heredia, como sucede en casi todos los ejemplares que fueron del Marqués de Santillana. En la primera columna, un gran espacio en blanco, estaría destinado al retrato del Gran Maestre. La orla y las once grandes iniciales miniadas que en el libro figuran, son del mismo estilo y, al parecer, de la misma mano que las del 10134 bis. Los personajes representados en ellas: Hércules, Bruto, Arbaces, Ciro, Breno, Artagerges, Filipo, Alejandro, Pirro y Aníbal.

JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA.

LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS VASCOS, EN MADRID

LA «Asociación de Artistas Vascos», que comprende todos — o al menos todos los importantes — artistas de Bilbao, celebró en Madrid una exposición manifiestativa del desarrollo del arte vasco.

El número de obras ascendió a doscientas cincuenta, y ellas comprobaron suficientemente que ese arte ocupa lugar señalado en la totalidad del arte español. Además, la exposición que comprendía obras de pintura, de escultura, de arquitectura y de artes decorativas, abarcaba,

por la amplitud y lo completo de su organización, los varios caracteres artísticos de Bilbao.

Era, pues, antes que la exposición de un determinado círculo artístico, algo así como el resumen del ideal y los esfuerzos artísticos de un pueblo.

Ya hemos dicho el número de obras exhibidas; inútil es, por consiguiente, insistir sobre la trascendencia de esta manifestación. Baste

con añadir que, fuera de las exposiciones nacionales celebradas cada dos años, no se ha-



LUCIO O. DE URBINA

AUTO-RETRATO

bía celebrado aún en Madrid una exhibición artística tan importante. Además, la calidad de las obras, dióle un interés poco común, pues, si entre las obras presentadas hubo muchas medianas y bastantes francamente malas, hubo, también, buen número de ellas buenas, y algunas que quedarían de primera fila en cualquier sitio.

No se puede dudar del interés artístico que revistió; ahora bien, de lo que se puede dudar es de su interés precisamente desde el punto de vista de su valor como manifestación de una región determinada. Esta exposición de obras de artistas vascos, no era, en ningún modo, una exposición de obras de arte vasco; y es que el arte vasco, fuera de la producción popular, no existe, y no existiendo, ni en tradición, ni en ideal, no puede ser improvisado por una asociación — por muy valiosos que sean los elementos que la compongan.

El arte vasco, no sólo no existe en el sentido en que existe, por ejemplo, la pintura castellana, sino que le sucede algo de lo que le sucede al arte catalán; y es que, lejos de asentar su obra en su propia tierra, los artistas vascos buscan para ella modalidades exóticas: ni los artistas vascos, ni los artistas catalanes, por lo común, al querer hacer un arte regional piensan en su región; y, si piensan, es sólo para apoyarse en su nombre. Lo mismo los vascos que los catalanes no muestran, en sus obras que tan arraigadas quieren ser a su

país, más que ideales netamente extranjeros. Así puede decirse que la pintura catalana es un derivado de los últimos Salones de Otoño; así también, la exposición titulada *de arte vasco*, pudo muy bien titularse *de arte francés*.

Sabido es que gran parte de los jóvenes artistas vascos y catalanes se han educado, o al menos han perfeccionado su educación artística en París; desgraciadamente, las técnicas más o menos libres que los atraen, los ciegan luego, hasta hacerles olvidar su propio ideal. Cézanne fué interesante, por que en él se renovaba y se proseguía toda nuestra tradición: el mito de Anteo que recogía sus fuerzas cada vez que se apoyaba sobre su madre la tierra, es la ley inicial del arte, y el pintor, de Vasconia o de Cataluña, que quiere ser admirable del mismo modo que

lo fué Cézanne, es sólo un imitador, todo lo más, un admirable técnico, sin fondo para sostener su técnica.



ANGEL CABANAS OTEIZA

PUENTE DE ONDÁRROA

Estas fueron las impresiones generales que, en bloque, nos sugirió tal exposición; pero, junto a ellas, y adquiriendo precisamente por ellas mayor relieve, está la impresión fuerte y segura, que nos dejaron ciertas obras en particular.

En pintura tenemos seis firmas que se destacan con una autoridad inconfundible: Darío de Regoyos, Valentín y Ramón de Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, Juan de Echevarría, y Francisco Iturrino — estos dos



GITANILLA, POR JUAN DE ECHEVARRÍA

últimos demasiado afrancesados para conservar toda su originalidad.

Darío de Regoyos tuvo expuestas veintitrés obras; nunca se vió reunión tan completa de la producción del malogrado artista bilbaíno. Es de esperar que llegará el día en que se le reconozca como un gran paisajista moderno. Regoyos estudió a Monet; su división de los tonos es hija del *puntillismo* francés; pero Regoyos aparece como una personalidad que, por cima de los aprovechamientos de su técnica, se basta con su propia sensibilidad. Porque la característica de Regoyos, la que le separa tan absolutamente de los que después de su estancia en París se niegan a sí mismos, es la sensibilidad. Regoyos, no solo siente el paisaje, sino que se entrega a él por completo. Absorbe su visión y se anula en ella. Tiene para ella el amor infinito y humilde de un primitivo, y así el menor detalle en una de sus obras, más que un alarde de técnica es una prueba de sinceridad y una efusión. El, que fué virtuoso

como muy pocos, se salva así del virtuosismo; y ante esta interpretación magnífica de los cielos, de los campos, de las luces — ¡aquel camino de las neveras, aquella torre mudéjar de Sahagun! — se tiene la sensación vibrante de la misma naturaleza.

Aunque no fuera más que por esta presentación tan completa de la obra de uno de los artistas más potentes de España, la «Asociación de Artistas Vascos» pudo ufanarse de su exposición.

Los Zubiaurre son aquí los productores más arraigados al ideal de su raza, los que más fielmente siguen la severa y honda tradición española. Sin dejarse arrastrar por corrientes exóticas, que tan en contra están del sentimiento y del carácter del arte español, se nos presentan con una seguridad que no necesita el apoyo de ninguna fácil liberación. Frente a telas que, por fijarse demasiado en exterioridades, se quedan en la apariencia más exterior, sus obras aparecen como bloques inamovibles.



JOSÉ ARRUÉ

DISCUSIÓN DE UNA JUGADA



TAMBORILERO VASCO, POR ALBERTO ARRÚE



A. MARTIAREÑA

LOLA

Valentín es siempre el *constructor*, el artista moderno que une a su sabiduría un fervor bastante grande para construir manos y caras como las construye un flamenco. Sus *Versolaris* tienen ya la seriedad de la obra de museo. Este lienzo, con sus múltiples figuras y su fondo maravilloso, es una prueba decisiva del arte de su autor. Junto a este cuadro, los *Tipos Segorianos* son también muy representativos: con su paisaje iluminado y las pequeñas figuras del segundo plano, que parecen sacadas de una miniatura de misal, y por fin, en primer término, la figura del viejo y la muchacha pintada con sencillez admirable.

De Ramón vemos otra vez los *Remeros reñedores de Ondarroa*. Esta obra que tantas discusiones levantó al ser expuesta por primera vez, tiene ya el rango de obra maestra — una de las obras maestras de la

moderna escuela española. — Inútil es, pues, insistir sobre el sentimiento épico de su composición, ni sobre las incomparables tonalidades de su fondo. Ramón de Zubiaurre parece buscar cada vez más el carácter dominante, casi podría decirse que el carácter decorativo. Su colorido, que siempre fué transparente, llega ahora, en ciertas partes de sus obras, a una pureza extraordinaria. Lástima es que en algunos cuadros, por ejemplo en los *Intelectuales de mi aldea*, este gran artista se deje, en su deseo de arte espiritual, llevar por una sátira a lo Zuloaga, la cual, sin la fuerza personalísima de este pintor, resulta algo caricaturesca.

Gustavo de Maeztu tiende cada vez más hacia un sentido netamente decorativo, y digo sentido y no aspecto, pues es toda la obra, espíritu y técnica la que parece tender hacia la decoración. En el fragmento de *La tierra ibera* se afirman netamente estas condiciones. Del paisaje y de la composición de los primeros términos se desprende una fuerza tranquila y segura que presenta a Maeztu



A. MARTIAREÑA

LA SERRANA



A. MARTIAREÑA



A. MARTIAREÑA

CAPULLO POJO

CAPULLO POJO

como un pintor español posible para admetir una decoración. Aunque esta obra y *Las mujeres del mar* acusan un gran progreso, los cuadros anteriores a éstos y que ya conocíamos se sostienen dignamente. Y así admiramos de nuevo el hermoso medio-desnudo de *La Flora* y el paisaje, brillante como un esmalte y sereno como una obra muy lentamente producida, de *El ciego de Calatañazor*.

Echevarría es un excelente técnico: dibuja y construye sólidamente, y sus obras tienen un carácter que denota en este pintor un artista. Este carácter podría ser el carácter de una personalidad, si Echevarría no se hubiese impregnado tanto del de Gauguin y de Cézanne. El día que nos dé una obra que sea sólo Echevarría, tendremos en él a un notable artista. Mientras, es solo un muy buen pintor; y es de advertir que sus obras, principalmente su *Gitanilla* y sus *Dos amigas*, así como sus naturalezas muertas, demuestran dotes poco comunes.

A Francisco Iturrino le sucede lo mismo. Este pintor, que tiene su residencia en París, sin poseer el carácter declaradamente francés, no tiene ya el del arte español. Mirando sus obras sólo en su apariencia, encantan ciertos trozos de color frescos y puros. Pero se vé que Iturrino quiere hacer obras características de España; y no podemos impedirnos de ver que algunas son de un carácter español demasiado a usanza del carácter español que se produce en París.

No es cosa de hacer aquí una nomenclatura de catálogo: podríamos mencionar aún, en pintura, a Artesa que presentó unas buenas composiciones, con sensibilidad de ambiente, aunque algo fría de color; a Alberto Arrúe, que tantea todavía, pero que demuestra buenas cualidades; a Cabanas Oteyza que llegará a ser un buen paisajista, a Guezala que tiene una gran fineza de colorido y a Urbina que dá a sus tonos una gran riqueza. En escultura, Mogrobejo es de una gran fuerza, y Quintín de Torre, con sus bustos policroma-



GUSTAVO DE MAEZTU

LAS MUJERES DEL MAR

dos. revela preocuparse seriamente del carácter regional.

Anasagasti demostraba, una vez más, ser el arquitecto que comprende la relación de la palabra *mediterráneo* con la armonía que se desprende de la totalidad de la tierra ibera; Loygorri es un aguafortista que tiene el sentimiento de la calidad de su arte; José Arrúe un humorista que sabe dibujar y componer sus obras; Nemesio Sobrevila expuso dos vidrieras, de un aspecto decorativo muy agradable; y la señora Carmen Osaraja y la señorita Pilar de Zubiaurre, presentaron unos trabajos de metal repujado, de delicado gusto.

Tal es, aunque algo a la ligera, lo que principalmente se destacaba en la manifestación con que los artistas vascos acudieron a Madrid, como para que la capital española se diese cuenta del haz de artistas con que cuenta Vizcaya. Fué, en este aspecto, digna de la atención que se la prestó y de los comentarios que sugirió, y quedan indicadas cuales eran las características de los pintores y escultores de mayor mérito. El público los recibió con simpatía, aunque no todos los visitantes podían apreciar lo que encerraba de aprovechable la exposición de arte vasco.

M. NELKEN.



RAMÓN DE ZUBIAURRE

REMEROS VENCEDORES DE ONDARROA

SOBRE EL ESTILO PICTÓRICO DE "EL GRECO"

MUCHO se ha escrito sobre el arte del Greco y mucho más se ha de escribir seguramente sobre esta materia porque la pintura del cretense es de tal personalidad que, a pesar de tanta literatura, su exploración sentimental y crítica aún no ha empezado; y más evidente aún parecerá lo dicho, si tenemos en cuenta que esta originalidad no es más que una de tantas resultantes de su valor intrínseco, de su inmenso

valor de pintura pura. Pocos pintores ciertamente registra la historia de las Bellas Artes, que tanto y tan intensamente hayan ahondado en el fenómeno estético, que hayan tan profundamente visto y comprendido el objeto artístico como el pintor de *El Espolio*.

Pero la literatura de investigación que tantos y tan interesantes datos nos lleva ya ofrecidos sobre la vida del pintor y su desarrollo artístico, referentes al génesis de sus

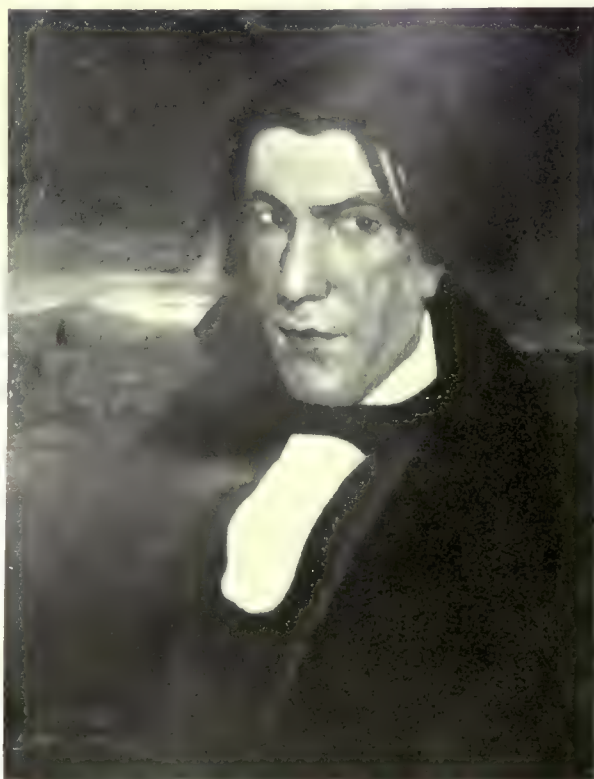
obras y su legitimidad; respecto a su paleta y su estilo; tocantes a su psicología y a la acción de ésta sobre su obra entera y sobre sus telas en particular — esta crítica histórica que tantos otros datos ha logrado para el conocimiento del artista excepcional, — no por eso ha agotado la materia: el estudio de la obra del griego toledano, se prolongará durante años, como insinuábamos al principiar estos renglones, y con más probabilidades de originalidad que estudiando otro cualquier maestro, porque el arte del Greco no ha otorgado todavía a nuestra indagación admi-

rativa toda su eficiencia. El contenido de esta pintura no ha sido captado enteramente por las generaciones de artistas y *amateurs* que la interrogaron desde que el pintor vivía hasta hoy. Por esta razón la pintura del Greco se mantiene, no ya moderna, sino impetuosamente avanzada al lado de las escuelas *vanguardistas* que van envejeciendo y muriendo junto

a su inmarcesible lozanía. Cézanne se nos aparece hoy, todo lo más, como un grecocisante; la escuela de los llamados *fauves* tam-

bién se alista bajo la bandera flamígera del colorismo tradimensional, del voluminismo calitativo, del puro fervor y austero realismo trascendente, del estricto e indistinto formalismo *per se* que informan la estética del Greco. Y si bien las escuelas y sub-escuelas cubistas y mandarinistas que dimanaron de Cézanne no responden tan cabalmente a la intención pictórica del Greco, ello se debe a un vicio de origen que ya desde la cuna las

llevó extraviadas por vericuetos apicturales o anti-picturales. Y si la crítica histórica no ha agotado la materia en cuestión, si la crítica de la técnica no fué más allá de un leve análisis de los instrumentos de trabajo del Greco, la crítica artística no ha avanzado mejor, ni mucho menos, en el estudio del estilo de este pintor: esta crítica ha sido or-



VALENTÍN DE ZUBIAURRE

EL VIOLINISTA COSTA



RAMÓN DE ZUBIAURRE

LOS INTELLECTUALES DE MI ALDEA



DARÍO DE REGOYOS

CAMINO DE LAS NEVERAS

dinariamente la más estéril, la más desorientada y la más gratuita: por lo general se ha limitado al panegírico más hiperbólico y azarado, simple retórica, lirismo y cordialidad desaforados.

Tiempo atrás, hacia el año 1913 ó 1914, un oculista madrileño, muy conocedor y buen gustador de la obra del pintor candiota, el Dr. Beritens, publicó un folleto donde se daban muy plausiblemente las razones del desencaje, del alargamiento, del desligamiento y desenfoque que se notan en muchas de las figuras pintadas por el Greco — y estas razones convergían todas en un supuesto y verosímil astigmatismo que la retina del pintor habría sufrido y el cual con la edad se habría acentuado. — Cuando salió a la luz el folleto del Dr. Beritens la crítica artística puso el grito en el cielo: aquel opúsculo del sabio oculista no era más que una *boutade* de ignorante, un *tiquis miquis* cerebralista, una

gansada de incompetente; nunca se viera atrevimiento mayor que el de medir científicamente las características del genio; porque el alargamiento y el desencaje y el desligamiento de las figuras de El Greco eran características capitales de esta pintura, eran precisamente la dicción del pintor, la estudiada voluntaria y feliz manera de expresar el fervor interno del artista, aquel ardiente misticismo que encendía el corazón, la mente y la paleta del gran pintor; aquellas figuras desdibujadas y exageradamente alargadas eran, en la verdad artística, puro espíritu, llamas de pasión mística, furia religiosa y anhelo delirante de beatitud. Y el Dr. Beritens quería destruir todos estos valores anímicos con una teoría, con un diagnóstico de insuficiencia física o de decrepitud...

La verdad es que el Dr. Beritens tenía razón, y los escandalizados no. Porque todo lo expuesto por el doctor oculista era inne-

gable y verosímil y porque no atacaba en nada la esencia del arte theotokopulesco, mientras que la defensa que de este arte hacían en aquella ocasión los incondicionales. sí que lo atacaba, por falsa y falsísima.

En efecto, el valor de la pintura del Greco no es esencialmente un valor de misticismo como quería suponer aquella crítica artística, como creyera y todavía cree buena parte del público que ama el arte con creencias prestadas y con leyendas. por una parte, y por otra, sin convicción, sin conocimiento y desde luego sin amor. El valor esencial de la pintura theotokopulesca es un valor realístico. No son llamas de pasión mística, no son espíritu aquellas figuras del Greco, sino materia vil, materia sublime, materia densa y terrena, materia por Dios creada: todas aquellas figuras o su inmensa mayoría representan ciertamente dramas sacros, pasajes del Evangelio o de las vidas de los santos y esta es toda su religiosidad — pero tales dramas los representan dichas figuras tan amaneradamente, tan melodramáticamente, tan afectadamente que en seguida se echa de ver al mimo, el disfraz, la *pose*. No de ninguna manera podemos tomar en serio esas actitudes estudiadamente paroxísticas, esos ojos arrasados en lágrimas por virtud de unos fáciles toques «brillantes»,

esos ademanes teatrales, esos aires de arroboamiento confiados a la sola virtud de los escorzos; bien nos percatamos de que el dramatismo de estas composiciones y retratos, todo el patético enormemente emocionante de que está saturada la obra del Greco reside exteriormente en el bizantinismo pujante de nuestro pintor: bizantinismo de composición de claroscuros, de color; e interiormente en

su poderoso realismo, que el Greco intuye, como de gran pintor; realismo captado en el mundo exterior como verdad íntima de las cosas, con las cuales se satisface plenamente y en cuya raíz descubre todo lo espiritual — y mucho más — que los exegetas y poetas, los metafísicos y los divagadores imaginaron con trabajo y sistematizaron tenazmente, cual tristes codificadores.

Este realismo esencial del Greco ya lo advirtió antes que nadie el Sr. Cossío, en su pequeña monografía del pintor cretense, libro que en todos conceptos aún no ha sido superado y no es por casualidad que en un principio aventuramos un paralelo entre el pintor del *Entierro del Conde de Orgaz* y el

más conscientemente realista de los pintores de esta nuestra época realística por excelencia, el francés Cézanne.

Todo ese desmesurado exordio es necesario para la exposición de lo que seguirá y



NEMESIO MOGROBEJO

EVA (BRONCE)



QUINTÍN DE TORRE. AMPARO (MADERA POLICROMADA).



QUINTÍN DE TORRE. AMPARO (MADERA POLICROMADA)

que es el nervio del presente artículo. Con este exordio pretendemos coartar a los piadosos abucheadores que un día cayeron sobre el Dr. Beritens y que ahora, por razones parecidas, pudieran dirigir sus iras legítimas sobre nosotros. A propósito del bizantinismo del Greco quisiéramos poner de manifiesto un vicio de composición que en la obra de Domenico Theotokópulos contribuye, aunque desimuladamente, al carácter peculiar de esta pintura greco-castellana.

Este vicio parece de carácter primitivista, señaladamente de primitivismo bizantino y es la yuxtaposición de las figuras y objetos, lo cual señalamos por oposición al entrecruzamiento del moderno arte de la composición pictórica. Es sabido que el Renacimiento trajo, entre otros grandes descubrimientos realísticos, el sintetismo; esto es, el valor sintético de la plasticidad, sea esta simple, como en un retrato, sea complejo, como una batalla, un pasaje bíblico, etc., donde varias figuras y objetos conviven homogéneamente

con relación a una común idea plástica. Antes del Renacimiento, y en toda labor de primitivos, la pintura obra analíticamente, discursivamente, como en las descripciones; exhibe los elementos de la composición yuxtapuestos, sin relación plástica entre ellos, cual si se tratara de una demostración.

El arte que el Greco abandonaba cuando se expatrió, el arte que seguramente educó su mano de artista, el que vió siempre practicado a su alrededor, el que a Candía llegaba con exclusión de todo otro arte cualquiera, procedente de los conventos griegos o de los talleres monásticos rusos, el arte en fin que el joven Domenico vió y vivió en su isla famosa fué el arte de las tablas bizantinas y bizantinistas que aún hoy día se practica escrupulosamente en aquel próximo Oriente. En este arte la yuxtaposición es, más que un vicio, tanto como una costumbre, una virtud; lo contrario acarrearía el anatema, equivaldría al sacrilegio. Este primitivismo bizantino que en aquellas tierras se siente tan arra-

gadamente que aun hoy no pudo tan siquiera ser mitigado, hubo de llevarlo también el Greco enterrado profundamente en su arte: no podría seguramente arrancarlo jamás de su estilo y ni todo el italianismo, ni los viajes, ni las nociones nuevas sobre la objetividad que el Renacimiento esparramó por toda Europa, y que a cada paso conmovían la conciencia artística de nuestro errante pintor, pudieron corregir del todo aquella visión primitiva, ni pudieron ser bastante fuerza para apartar los pinceles del vicio ascencial del yuxtaposicionismo que es, en aquella pintura icónica, uno de los caracteres más salientes y, por lo que se verá, probablemente el más inveterado de aquel



QUINTÍN DE TORRE. MARINO VASCO (PINTURA POLICROMADA)

temperamento pictórico. Y así es. Dicho vicio aparece terriblemente invencible en el Greco. Un ligero estudio de esta pintura delata en el pintor una verdadera tortura para vencer tal defecto, tortura que muchísimas veces resulta estéril y casi siempre aparece patente, con todo su dolor moral y muscular. Bien dibuja el pintor sus composiciones a la moda del día, haciendo que la interposición de objetos y figuras vaya construyendo en profundidad, desarrollo en tono mayor de la ley del escorzo y de la perspectiva según las normas que el Occidente recibió de Paolo Ucello y Mantegna y que con las perspectivas terrena y aérea han de dar a la composición su síntesis, en homogeneidad plástica, su sentido realista. Pero es en vano; a cada momento el Oriente revive en la mano del

Greco y allá van irremediablemente los pinceles, derrotando al Occidente, contraviviendo a la ley del dibujo rafaelesco antes trazado, traicionando sin remisión al pautado establecido a toda conciencia y con toda voluntad.

Parece que se vea el correr-del pincel saturado de color sobre la tela. Ahí está, por

ejemplo, dibujada la composición de *La Trinidad* (museo del Prado), con el grupo magno de los tres serafines que a mano izquierda sobresalen en último término; uno de ellos, el de en medio, debía figurar colocado más atrás que sus dos compañeros, su cabeza debía, para ello, quedar en parte truncada por el contorno de alguno de los dos serafines compañeros, pero ello

fué imposible. El pintor hubo de recortar allá, ensanchar acullá y acondicionar en fin un espacio donde incrustar por entero la cabeza que antes debía quedar solo parcialmente visible. Luego vinieron otras fatales yuxtaposiciones, que no por ser tan contiguas como en esta anteriormente descrita incrustación dejan de ser más dignas de atención tocante al estilo. Después vienen los que llamaremos paralelismos y que aparecen como reflejo del vicio de yuxtaposición: los paralelismos del ala del Santo Espíritu con la mitra del Padre Eterno, de esta con la nube, de la cabeza del serafín vestido de grana con su manga derecha, etc. Y aquí estos paralelismo y yuxtaposición son de poca monta si compáranse con los del cuadro de *la Purificación del Templo*, de la colección Beruete.



SEGISMUNDO DE NAGY

GITANAS GRANADINAS

Véase hasta que extremo, hasta que extraña pertinacia conjugan en la parte izquierda de la composición el torso del hombre que levanta la cesta, con la espalda del hombre del jubón verde; como se incrusta entre Jesús y el judío ceremonioso de las grandes barbas una restringida cabeza de mercader que se protege con su desnudo brazo levantado al nivel de sus ojos; como se incrusta la mujer echada entre el hombre semidesnudo y el hombre agachado de primer término; con que exactitud encaja el cesto de esta mujer entre la pierna y el muslo de estos dos hombres; con que precisión de raíles corren paralelos el hombre izquierdo del hombre semidesnudo y el torso desnudo del hombre de la cesta en alto, la rodilla y el brazo izquierdos del hombre agachado; los pies izquierdos de ambos con el ángulo de la mesa derribada; las cabezas de los mercaderes viejos que dialogan en

primer término; la mujer que viene desde el fondo con su canasta sobre la cabeza, con las vestiduras de los mercaderes del grupo de a mano diestra del cuadro, y tantos otros paralelismos que se podrían señalar en esta tela. Véase *El Espolio*, — la mejor de las réplicas tal vez. — de la colección Abreu. Aquí no hay ya que señalar los paralelismos, las yuxtaposiciones, porque casi todas ellas son flagrantes y detonantes. Véase el *Sueño de Felipe II*, el que se guarda en el Escorial, por ejemplo: aquí una masa enorme, una legión de figuras, una copiosa incrustación, un verdadero conglomerado de cabezas se delimita, brutalmente recortado del resto de la composición, a la manera de los agrupamientos bizantinos, como un adoquinado de cráneos, amén de numerosos paralelismos y yuxtaposiciones. Y en la formidable *Oración en el Huerto*, del Museo de Lille, donde los paralelismos evo-

lucionan al ritmo de aquellos anchos rasgos que componen el grupo de los apóstoles y la parte inferior de la figura central sobre su tan idónea plataforma de césped. Y luego *La Pentecostés*, del Museo del Prado, donde este ancestralismo del Greco casi delira, donde el pintor deforma de la más cruel manera para los fines de su irresistible incrustacionismo y de su paralelismo irrefrenable. Asimismo, entre otras incrustaciones paralelismo y viciosas yuxtaposiciones, destaca el encajonamiento cabal del angel que media entre las dos figuras principales. En *La Curación del Ciego* (Museo de Dresde, Museo de Parma, colección Del Valle) todos estos vicios de composición están patentes, particularmente en la réplica de Parma; en *La Resurrección*, del Museo del Prado y en el *Bautismo de Jesús*, del Hospital de Afuera, de Toledo; en la *Adoración de los Pastores*, del Museo Metropolitano, de Nueva York y en la de Bucarest, en el *Entierro del Conde de Orgaz*; y en muchas otras telas que no hay porque detallar se comprueban, de una manera sistemática, estas precisas características arcaicas o una tendencia indomable hacia ellas.

Cuando el Greco ha podido soslayar estos vicios, no por eso se ha libertado por completo de ellos; los ha eliminado de la composición, pero para trasladarlos, vergonzante, a la valorización, subrayando, por medio de sus oscuros, otros parecidos paralelismos. Como ejemplos máximos de este pertinaz subrayar ahí está el prodigioso grupo de *Los Santos Juanes*, de la iglesia de San Juan Bautista, en Toledo. La figura del Bautista está toda ella delimitada sobre el cielo por un ancho contorno oscuro. Asimismo, los San Francisco de Asís, de las colecciones de Quinto y Marqués de Pidal y la *Anunciación*, de la colección Zuloaga. Luego hay que ver este

ancho subrayado oscuro dentro el detalle de casi todas las figuras.

Que estos paralelismos y yuxtaposición, subrayado e incrustación, son impulsos bizantinos, nada lo probaría mejor que la cronología de estos vicios, los cuales se presentan ya muy marcadamente en *La Curación del Ciego* y *La Purificación del Templo*, pintadas en su primera época italiana. Y si bien el Greco no abandona nunca esta tendencia anacrónica, hay que ver, en cambio, como propende a su atenuación con el curso de los años.

Las antedichas observaciones sobre el estilo del gran pintor se hacen más evidentes y se comprueban más numerosas en los originales que en las reproducciones fotográficas, y ello a causa de la desaparición o alteración del valor de ciertos colores en la cámara oscura.

Estas observaciones sobre el estilo del Greco no mitigan poco ni mucho el valor formidable de su obra. Una vez descubiertos o comprobados los susodichos vicios de composición no llegan nunca a causar desencanto alguno en el admirador del arte del Greco: a pesar de ellos esta pintura se mantiene firme y avasalladora como antes y tal vez por ellos, comprobados o no, ignorados o sabidos, el estilo del Greco es así de único, personal y cautivador. Pero lo incontestablemente glorioso, es que estos defectos, que en otro pintor serían indudablemente atenuadores de la expresión artística, aquí, en la obra del Greco, no sean nada, ni atenuadores ni realzadores del valor intrínseco de esta pintura superior; pintura que no podemos definir cumplidamente por causa de su magnitud y de su intensidad extraordinarias y que, a nuestra comprensión, se nos aparece como el alcaloide de la pintura pura.

F ELÍAS



SIMÓN GÓMEZ

CABEZA DE GITANO. (MUSEO DE BARCELONA)

SIMÓN GÓMEZ

PASA UN ENTIERRO.

Desusada multitud seguía en la mañana del 6 de Febrero de 1880, en el Pueblo Seco, tras de un coche mortuorio. En el cortejo figuraban, con artistas y escritores, gentes humildes del barrio. Aquel que iban a enterrar era «el pintor», como denominaban sus convecinos a Simón Gómez, quien había fallecido de una erisipela en la cabeza el día antes. Contaba sólo treinta y cinco años de edad, y su temprana muerte causó hondo sentimiento entre cuantos esperanza-

ban de él obras que al consolidar la merecida fama que habíase ya captado, la acreciera todavía.

De balcón a balcón, y en los grupos que se formaron en las calles por donde cruzaba el entierro, maravillábanse de aquel concurso, en el cual dábese con personalidades, cuyo nombre era musitado con respeto, y si esas deploraban la pérdida del artista, los otros, cuantos asomábanse a las puertas de las tiendas o detenían el paso ante la concurrida manifestación de due-

lo, ensalzaban al hombre cabal, afable, uno más, mientras vivió, entre los sencillos habitantes de aquella zona a extramuros.

El artista elogiado, el hombre bondadoso, querido por el pueblo bajo, admirado por los inteligentes, ahora, a los cuarenta y tres años de su fallecimiento, recobra valor de actualidad, con motivo de haberse reunido un núcleo de dibujos y pinturas de su mano, en exposición póstuma encaminada a que la generación del día juzgue del mérito que le reconocieron sus coetáneos.

LA FORMACIÓN DEL ARTISTA.

Con ánimo de que Simón Gómez siguiese una carrera, se le puso, de niño, a estudiar; pero ni en el Instituto ni en la Escuela Industrial hallóse a gusto el muchacho, no tardando en convencerse los suyos de que no era por ahí por donde le llamaba la vocación. Algo pugnaba por manifestarse en él, aunque no veíase claramente en qué consistía. Por si en los conatos de borrar papel estaba la clave de ello, se le mandó a un grabador en boj, y luego con Eusebio Planas, a la sazón en gran boga en esta capital, y que fué quien le inició en el dibujo sobre la piedra litográfica,

a la vez que obligábale a cursar las enseñanzas artísticas en la Escuela de la Casa Lonja. De las pláticas con sus condiscípulos, de lo

que oíría a Eusebio Planas, despertóse en el neófito veheméntísimo deseo de ir a París, donde, dibujando como ya dibujaba, y a más adiestrado como llegó a estarlo en el manejo del lápiz grueso, era de esperar que no faltaríale el medio de agenciarse el sustento. Y el vuelo al extranjero fué emprendido, con la ilusión del que siéntese con recias alas para no desorientarse o sucumbir al cansancio. Un nombre fascinábale: Couture. El autor de *Los romanos de la decadencia* disfrutaba de mucho predicamento entre la juventud, y recibir directamente sus consejos estimóse un favor de la suerte. Pero en vista de que el famoso artista no comenzaba el curso que habíase anunciado iba a dar, nuestro paisano ingresó en la Escuela Imperial, teniendo de maestro a Cabanel, el pintor de cuerpos femeninos de satinada piel y de graciosas y elegantes actitudes. Y



SIMÓN GÓMEZ

SAN BUENAVENTURA



SIMÓN GÓMEZ

DIBUJO

fué Cabanel quien le indujo a que se resolviera a pintar, pues hasta entonces sus estudios habíanse consagrado solamente al dibujo. Tanto adelantó en corto espacio de



RETRATO DE C. VIDIELLA, POR SIMÓN GÓMEZ

tiempo, que lo mismo aquel artista que Robert Fleury, director de la Escuela, gestionaron, sin resultado, que se le otorgase por Doña María Cristina una pensión que le facilitara seguir en la capital francesa.

Tuvo que pensar Gómez en volverse a Barcelona; pero habiendo vendido una de las copias que de Salvador Rosa había hecho, dispuso de una cantidad con que pasar antes por Madrid a conocer a los grandes maestros de la pintura española, lo que anhelaba, cual un presentimiento que aguijoneábale hacia lo que definiría en adelante su personalidad pictórica. Contados días permaneció en aquella ocasión en la villa y corte: mas resultaron decisivos. Frente a las obras inmortales aseguró su criterio y eligió, sin titubeos, el rumbo por donde conveníale tomar.

De aquellos lienzos se desprendía algo que hallaba conformidad en su temperamento. Hijo de la impresión recibida en la rápida visita al museo del Prado, es el cuadro *Martirio de San Sebastián*, que de vuelta a la ciudad condal hizo para la exposición organizada, en 1866, por la Academia provincial de Bellas Artes. En esa pintura la influencia de Velázquez y de Ribera andan juntas, aunque pesa mucho más la del último. Con todo, fué don Diego quien en el fondo despertó mayor

admiración, lo cual confirmalo el hecho de que, al cabo de corto tiempo, marchase de nuevo a Madrid, con el resuelto propósito de copiar *Los borrachos*. No una, sino tres copias vióse obligado a hacer de este cuadro, por cierto para otros tantos pintores ingleses. Y tal fama de excelente copista adquirió, que arrebatábanle cuantas reproducciones hacía, llegando a copiar once veces *La coronación de la Virgen*, del pintor de Felipe IV, hasta

que no quiso ya desprenderse de la que hacía ese número, pues comenzada la primera copia para regalársela a su madre, y habiéndoselo así anunciado, reintegrarse a su hogar, sin cumplir la promesa hecha, estimábalo imperdonable.

De retorno en Barcelona, empieza su labor original y son aquellos típicos modelos de su barrio, la vieja echadora de cartas, las zagalas de



SIMÓN GÓMEZ

UN CAZADOR

pañuelito de seda al cuello o ajustado al talle, los jugadores de dados, el pordiosero embozado en la capa y con felpuda montera, con barretina catalana o con gorra, los actores de una serie de lienzos anecdóticos, entre los cuales figuran también los representativos de escenas íntimas, de suave melancolía unos, de alborotada bulla algún otro. A la vez pinta retratos, varios de los cuales son de lo mejor que ha legado, y además cuadros de asunto religioso. No

hay que buscar en éstos a un místico, sino al pintor de ágil y cautivador mecanismo: al técnico antes que al devoto.

EL AMBIENTE DE SUBURBIO.

Vivió y tuvo el estudio en una casita que sus padres poseían en la calle de Tapiolas. Allí, al pié de Montjuich, relacionándose

con labriegos y menestrales, con palurdos y gitanos, pasó los últimos años de su existencia. En aquel entonces llegarse a más allá de la calle de San Pablo o de la del Conde del Asalto, antojábase meterse por andurriales peligrosos, lo que realizábase únicamente para ir de merienda a una de las fuentes de la montaña vecina, para comparecer en la viña de quien cien veces había invitado a comer unos racimos

de uvas recién cortados, o para acudir a un baile de costureras y dependientes de comercio, en la tarde de un domingo aburrido, día en que las notas de alborotadores orgánicos llegaban hasta los caminejos polvorientos, escapando de entre los encañizados tejidos de enredaderas de campanillas azules o moradas. Subir las pinas cuestras de lo que al presente son calles y entonces campos de cultivo o miserables viviendas, veníale a repelo

al barcelonés de las Ramblas y de la calle de Fernando, que en los días festivos oía misa de doce en San Jaime o en Santa Ana, que compraba dulces a Pedro Llibre o en *La Palma*, o requesón y natillas en la calle de Petritxol, de paso que acudía a la primitiva casa Parés, a ver cuadros de Vayreda, de Martí Alsina o de José y Francisco Masriera,

yendo luego a darse una vuelta por la Rambla de las Flores. Era un mundo aparte el Pueblo Seco, donde cualquiera podía ganarse fácilmente un navajazo, o por lo menos el disgusto de presenciar acalorada riña, y la montaña de Montjuich, sitio de solaz dominguero de soldados y criadas de servicio y guarida de gente maleante todo el año. El barrio se pobló con lentitud, ora una casa de planta baja, después



SIMÓN GÓMEZ

UN CAZADOR

ya una de pisos de alquiler. Así constituyóse aquel núcleo urbano y como consecuencia, primero, el «Casino Hortelanes», y transcurrido algún tiempo, el café y teatro «El Asiático». Asíduo a aquél y luego a éste fué Simón Gómez, de quien en el vecindario sabíase tan sólo que era pintor, sin sospechar, claro está, de qué categoría. Cierto que no cabía la sospecha de que un artista habitara en aquel paraje excéntrico y de vivir en

él se dignara codearse con hortelanos y trabajadores. Así, como un igual de ellos era considerado el que se les juntaba en el café y, si terciábase, empuñaba una partida de dominó sin el menor escrúpulo. Pintor y habitando en tal sitio, deducían que únicamente podía serlo de brocha gorda.

Esto suponían los más y esto pensó uno de los contertulios. recién llegado de América y que con los ahorros que de allí se trajo había comprado una casa en la calle del Rosal. Quiso que Gómez le hiciera varios plafones con frutas en el comedor, a lo que ese avínose, presentándose en el domicilio del flamante propietario a pintar lo que deseaba. Luego de unos días de haber terminado el artista su labor, acudía el aludido a satisfacerle la deuda contraída, quedándose perplejo al principio, confuso a seguida, al ver los cuadros puestos en caballetes o pendientes de los muros. Avergonzado, dándose cuenta del yerro sufrido, miraba a un lado y a otro, sin atreverse a posar los ojos en su compañero de café. Ni acertaba a

deshacerse en excusas, y eso que el artista, haciéndose cargo de la situación, esforzabase en manifestarle que no había para tanto, pues aceptó el encargo por la amistad que les unía, y aunque el otro empuñabase en abonarle el importe de su trabajo, negóse Simón Gómez a recibirlo, por la razón antedicha, añadiendo que le bastaba con que hubieran sido de su agrado las pinturas.



SIMÓN GÓMEZ

PENSATIVA



SIMÓN GÓMEZ

RETRATO

OPOSICIONES A UNA CÁTEDRA.

En el año de 1874 la Escuela de Bellas Artes convocó a oposiciones para proveer la clase de Colorido y Composición, y para tomar parte en ellas se inscribieron Simón Gómez, Antonio Caba y Ricardo Loewestein, designando a éste la suerte para sacar el tema de entre los que previamente habían señalado los jueces (1). Y el tema que correspondió fué: *Arrepentimiento y desesperación de Judas en el acto de devolver el precio de la venta de su maestro*. Pintaron el

(1) Constituyeron el tribunal don Claudio Lorenzale, don Bartolomé Ribó, don Manuel Amell, don Juan Planella Rodríguez y don José Mirabent, dejando de asistir don Pelegrín Clavé y don José Serra y Porson.



CABEZA DE ESTUDIO, POR SIMÓN GÓMEZ



SIMÓN GÓMEZ

YO TAMBIÉN FUÍ SOLDADO

boceto y luego dieron comienzo a la obra definitiva, retirándose, antes de terminarla, el último de los mentados opositores. A los tres meses, concluido el cuadro, y en el instante de realizar los ejercicios teóricos, Gómez declaró «que no podía contestar a las preguntas, por serle imposible en aquel momento abarcar a la vez todos los conocimientos que se exigían». Y dióle tal ataque de nervios, que hubo de ser auxiliado y conducido a su casa.

Contadas veces se interesa la gente por unas oposiciones, con tanto apasionamiento. Los partidarios de Simón Gómez llevaron el pleito a la calle; pero los censores coincidieron en otorgar la apetecida plaza a Antonio Caba, aunque solicitaron para el contrincante una mención honorífica «por las cualidades pictóricas — decían — que ha manifestado poseer en la ejecución del cuadro».

A esto fué, en realidad, a lo que atendió Gómez, mientras Caba preocupóse de evidenciar sus dotes de compositor y cuantos conocimientos poseía para la enseñanza de la pintura; porque, al fin y a la postre, lo que habíase de demostrar era aptitud de maestro. Por esto, cuando el último día, ya anochecido, llegóse Caba a ver la obra de su compañero, y con un fósforo en la diestra la iluminó rápidamente, nerviosamente, de arriba abajo, supo enseguida a qué atenerse.

De lo que tratábase, era de elegir, no a quien pintara con más fascinadora pincelada, sino quien demostrara tener vasta cultura pictórica y dominio de la composición. Se quería un profesor. Y que el victorioso lo fué, y en grado eminente, lo justificaron los años.

El público agolpóse durante varios días en el salón de la Academia provincial de



SIMÓN GÓMEZ

ECHADORA DE CARTAS

Bellas Artes, donde quedaron expuestas ambas pinturas. Y hubo discusiones para todos los gustos.

Tal atmósfera propicia a Simón Gómez llegó a crearse, que el Ayuntamiento y la Diputación provincial estimáronse en el compromiso de quedarse con la obra del artista. Y fué la última de tales corporaciones quien al fin la adquirió.

«UN DÍA PURO, ALEGRE, LIBRE QUIERO».

Presentóse, en el año de 1877, un caballero a Simón Gómez, a brindarle, por encargo de Don Alfonso XII, el ser pintor de Cámara, lo que llevaba anejo importante suma y tener el estudio en el propio Palacio Real, a cambio, sólo, de entregar anualmente al monarca un cuadro, a elección del agraciado. Declinó éste el ofrecimiento, alegando no estar avezado a sujeción alguna, vivir

muy a gusto en Barcelona, y que la etiqueta y él, de fijo, andarían siempre enemistados. Le expuso en vano el desconocido los beneficios que le reportaría la aceptación. Mantúvose Simón Gómez terco en la negativa, aun después que su familia, enterada del caso, le instó a que no renunciase a tan risueño porvenir. En vez de la jaula de oro, prefirió su modesta casita de la calle de Tapiolas, desde la cual gozaba de la contemplación de altos cipreses, de almendros en flor, de higueras de amplia y redonda copa. No quería privarse de ir, de vez en cuando, ya a media tarde, a un merendero próximo a beber un vaso de agua cristalina servido con anises en delgado cucurucho de papel; no quería privarse de acudir a «El Asiático» a jugar a los naipes con sus convecinos, o sencillamente a tomar café y a charlar, entre tanto, sobre las cosas del día.

Salirse de aquel medio no era para él, habituado como estaba a lo que rodeábale. Y a más, a pesar de lo distante en que tenía el taller, no dejaban de frecuentarle los jóvenes que a la sazón despuntaban: el pianista Vi-diella—que en tantas ocasiones le sirvió de modelo. — el arquitecto Vilaseca, el poeta Matheu, el sin igual Pompeyo Gener. Y aun el excelso Jacinto Verdaguer y Federico Soler. Estos hacían la tertulia al artista del apartado suburbio, que en las estancias palatinas, entre el crujido de las sedas y el brillo de los uniformes, hubiérase añorado de la atmósfera enraecida de «El Asiático».

**EL MAESTRO Y
LOS DISCÍPULOS.**

A su alrededor agrupáronse muchos deseosos

de seguir sus enseñanzas, los más de ellos de condición humilde. Le era suficiente reconocerles firme voluntad y amor al arte, para admitirles generosamente en su estudio, ya que no pretendió jamás lucrarse ejerciendo de profesor. Pero aquel a quien permitía concurrir al taller, había de aceptar de buen grado adiestrarse debidamente en el dibujo, antes

de empuñar los pinceles, porque participaba de la opinión de que lo fundamental es dominar la forma, lo que es posible conseguir a fuerza de estudio, a menos de ser un incapaz, mientras el colorido no es dable ense-

ñar-lo; hay que verlo o sentirlo. Esa justa importancia que otorgaba al dibujo, hacía-le considerar como inmenso riesgo el creciente desarrollo que a la sazón iba alcanzando la fotografía, de la que no recatábase en manifestar cuán peligrosa era para los pintores, pues, de utilizarla, por ahorro de tiempo, descuidarían el análisis de la forma y el dibujar con emoción, lo que presta a la obra de arte un no sé qué indefinible. Sobre esto extendíase tantas veces como la ocasión se terciaba



SIMÓN GÓMEZ

¡VIVA LA PEPAL!

ba, con ánimo de influir en el de sus alumnos, ante los cuales no cansábase de ponderar la ventaja de adueñarse de la forma.

Y es de más subido valor este consejo, cuando en la práctica Simón Gómez concedía no flojo interés a la pincelada, al modo de poner el color. Quizá por esto, receloso de que los jóvenes que congregábanse para



CABEZA DE ESTUDIO, POR SIMÓN GÓMEZ

recibir sus lecciones consideraran que atendiendo a lo halagador del toque cumpliase con el fin pictórico primordial, era por lo que insistía, a menudo, en que el dibujo es la base de la pintura. No quería sobre sí la responsabilidad de que por el colorido y la pincelada se postergara lo que estimó que es de imprescindible necesidad dominar lo mejor posible. Teníalo por un deber advertirlo.

LA PERSONALIDAD DEL ARTISTA.

Algo de pintor flamenco, mucho de pintor español, hay en la obra de Simón Gómez. Fué su guía Velázquez, en cuanto a mecanismo; fueron los pintores intimistas de Flandes, quienes le señalaron los asuntos que, con sólo mirar en rededor, se le ofrecían.

Una luz cobriza se difunde en sus cuadros, la cual sostiene de modo sorprendente. La pincelada resbala suave, acariciadora. so-



SIMÓN GÓMEZ

ESTÍO



SIMÓN GÓMEZ

INVIERNO

bre el lienzo, y cada pincelada es un matiz, y a fuerza de ellos modela las figuras, bañadas en típica claridad áurea. En alguna de sus telas alcanza a modelar sin apoyo de un oscuro, con sólo la pluralidad de tonos. Empezaba por el punto brillante y seguía luego la escala descendente, con pulso seguro y señoril, pero sin precipitación.

Varios de sus dibujos los preferimos a muchos de sus cuadros. Obedece a que en éstos con dificultad realiza obra completa. Fascina por una condición que se acusa, por lo general, fragmentaria, sobre todo cuando la superficie en que pinta es ya de dimensiones fuera de lo corriente en él. Sólo en algún retrato se vence a sí mismo.

En cambio, en los dibujos es de una energía y vigor masculinos. El carácter físico está anotado en ellos con ahinco.

MANUEL RODRÍGUEZ CODOLÀ.



JOSÉ M. GOL

VIDRIOS ESMALTADOS

NOTAS HISTÓRICAS SOBRE EL VIDRIO

El descubrimiento del vidrio quizá tué casual, tal vez coincidió con el de la cerámica al fuego. En la remota antigüedad era conocido. Lo que es difícil señalar a qué pueblo débese la invención. De lo que no cabe duda es que los egipcios conocieron la vitrificación, en varios aspectos. En el hipogeo de Beni Hassán hay gráficamente demostrado que fabricábase el vidrio de insuflación; pero en especial dedicáronse en Egipto a elaborar cuentas de pasta de vidrio colorido, de cuya industria hacíase activo comercio en todo el litoral del Mediterráneo. Fabricábanse, además, unos a modo de pequeños tubos de vidrio que, combinados con las cuentas, formaban mallas, de las que en gran escala usaban las damas egipcias en su indumento y el tocado. De vidrio elaboraban amuletos. Es tradicional señalar que Sesostris poseyó un cetro de vidrio semejante a la esmeralda, que debió a la sabiduría de los sacerdotes tebanos y menfitas. Como vidrios egipcios han pasado muchos de origen feni-

cio; así los que necesitábanse para el activo comercio de afeites y perfumes, a los que servían de envase: pequeños ungüentarios de vidrio decorado a rayas, frecuentemente en zigzag, en los cuales prevalecen el cobalto y el cadmio; conservándose este ejemplar de ungüentario, ya en forma de alabastrón, ya en el de ánfora, hasta los comienzos de la Era cristiana. En tan gran cantidad se hicieron, que con dificultad dejan de hallarse en las excavaciones que se efectúan en lugares a donde irradió el comercio de Tiro y Sidón. La fabricación del vidrio alcanzó en Fenicia gran desarrollo y perfeccionamiento. Aquellos obreros obtuvieron resultados que en nada desmerecen de los que se alcanzan en el día: supieron esmaltar y tallar el vidrio con raro acierto; con tal éxito, que se les considera como habilísimos maestros. Favorecióles la excelente calidad de la arena del Belus, que ponderó Plinio. Que tenían conciencia del mérito de su labor los vidrieros fenicios, lo atestigua que en la época greco-

romana firmasen los ejemplares que producían, a más de indicar el obrador donde habíanse producido.

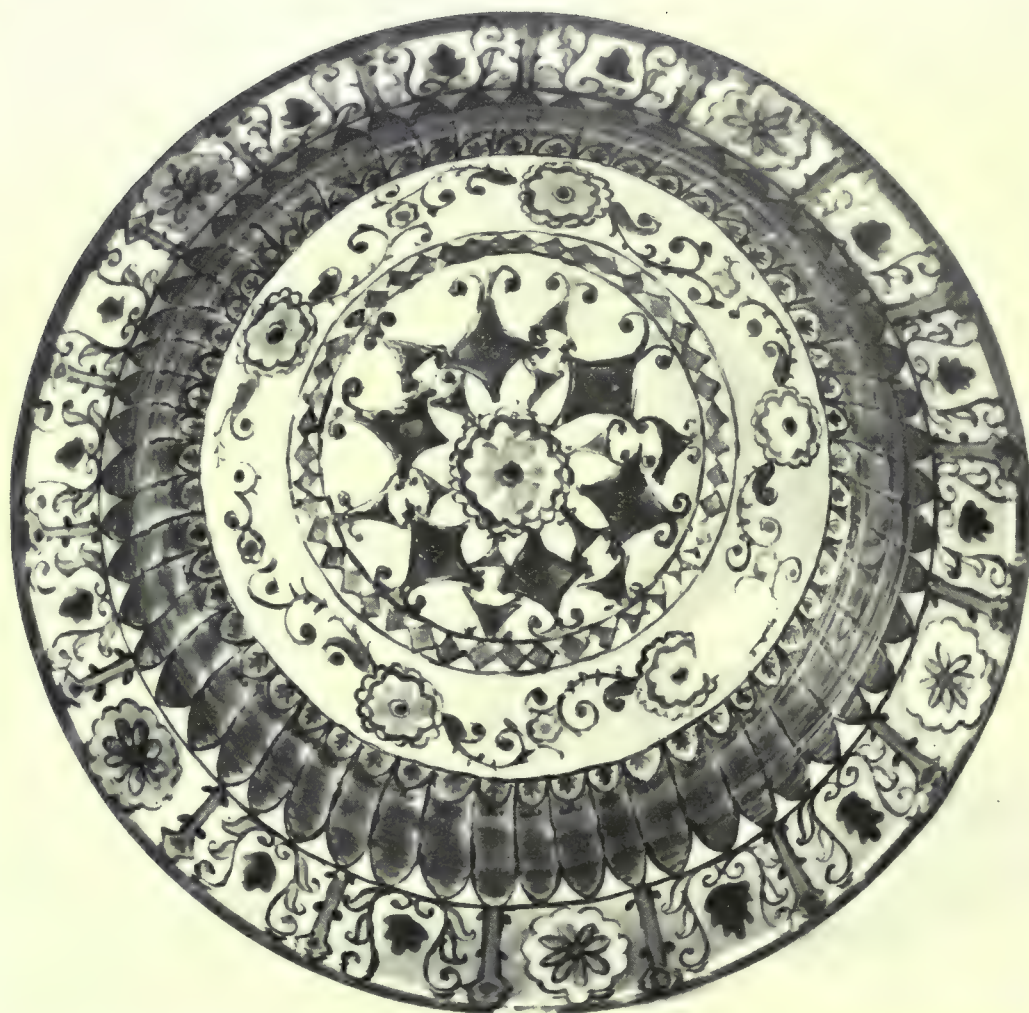
En *Los Proverbios*, dice Salomón: «No mires al vino cuando rojea, cuando resplandece su color en el vaso».

Los romanos complicaron la industria del vidrio, aunque, a nuestro juicio, y dada la forma y construcción del vaso que conserva el Museo de Milán, fueron los artistas griegos quienes ejercían aquélla, dada la semejanza con los vidrios de las necrópolis griegas, y es de advertir, en el citado vaso, el cúmulo de dificultades resueltas en tan frágil materia, siendo la menor la red que lo envuelve sin soldarse al cuenco vascular. El vidrio de insuflación era corriente. El denominado «vaso de Portland», — por haberlo adquirido la duquesa de este nombre. — hallado en el siglo xvi en un sarcófago romano y que está en el museo Británico, y el que guarda el museo de Nápoles, ambos azules.

con decoración en vidrio opaco blanco, dicen a qué extremo llegó el arte de elaborar esa materia en Roma.

Varias explicaciones se han dado respecto a lo que representa la composición del primero de esos vasos, aceptándose como la más probable la de Millingen, según quien, se representa en la panza del vaso, la boda de Tetis y Peleo. «La mujer sentada, que há una serpiente en la mano izquierda, es Tetis; el hombre a quien alarga la diestra, es Peleo. La serpiente recuerda las varias transformaciones mediante las cuales ella contaba escapar del casamiento. El dios colocado ante Tetis, es Neptuno. Un amor vuela en lo alto, junto a los dos esposos; el pórtico de detrás de Peleo, evoca el palacio de este príncipe o tal vez el santuario en el que Tetis recibía honores divinos. En la parte opuesta del vaso, se vé aun a Tetis echada, teniendo una antorcha, vuelta la llama hacia abajo, emblema del sueño; el





JOSÉ M. GOL

VIDRIO SOPLADO AL MOLDE, REFINADO A LA MUELA Y ESMALTADO

hombre sentado junto a ella, es Peleo. La otra figura, que sostiene una lanza, es la ninfa del monte Pelión, donde la escena transcurre.»

En el vaso del museo de Nápoles se recuerda la Vendimia. Enróllase, sobre el fondo azul, la vid cargada de racimos, los cuales cogen unos muchachos, mientras otros están en el lagar o hacen música al son de la flauta de Pan, de la flauta gemela o de la lira y Baco semeja ensalzar el vino que há en la copa que tiene en la mano izquierda.

Bizancio elaboró el vidrio, que decoraba en oro, siendo común el vidrio hueco, de color esmeralda, y el de color azul cobalto. Produjo hermosas piezas; pero la decoración de complicado esmalte extiéndose por todo el Imperio. En particular los copto bizantinos elaboraron ejemplares que son un primer como industria y arte, llegando a fundar una escuela y tipo que dá carácter especial a las manufacturas de la Siria y del Egipto, aunque precisa recordar que durante la civilización sasánida obtuvo en Persia gran



JOSÉ M. GOL.



VASOS ESMALTADOS

apogeo la industria del vidrio decorado y la esmaltería, y ello fué de provecho al arte bizantino en su peculiar mezcla con el griego.

Los árabes, al invadir el Egipto, la Siria y la Mesopotamia, conservan las industrias bizantinas, imprimiéndoles el carácter especial que al arte musulmán dándole sus aleyas koránicas, ya en cursivo nasquí, ya en cúfico; mas la forma y el tono general de la composición y decorado responden siempre al tipo bizantino; tan es así, que los mosaicos vítreos que decoraron las Djamas de San Juan de Damasco, la de Omar, en Jerusalén, la de la Meca, la de la tumba del Profeta en

Medina, y la nuestra de Córdoba, son de dibujo ommeya, si bien de factura bizantina. Los escasos vidrios encontrados en Medina Azahara y los escaques vítreos de la época del kalifato español, demuestran este aserto.

El Egipto, con su esplendorosa civilización, alcanza, en la industria del vidrio, a producir los tesoros que describe el inventario del sultán Monstanser, habiendo llegado hasta nosotros dos grandes jarros, que consérvanse en el tesoro de San Marcos, de Venecia, procedentes del saqueo de Constantinopla por el Dux Dándalo, de modo que podemos dar noticia cierta de estas piezas de vi-



TRICROMÍA. THOMAS - BARCELONA



VASO ESMALTADO, POR J. M. GOL

259



JOSÉ M. GOL



VASOS ESMALTADOS

drio rebajado a la muela, pues llevan el nombre de este sultán egipcio del siglo XI, y de la misma época y procedencia de origen pueden reputarse el vaso del Louvre, el de Koechlin, decorado con pájaros, la jarra que fué de Serré, de Berlín, el de M. Fouquet, etc.

Siria y Egipto, en la época de Saladino, adquieren gran desarrollo industrial, y Dámaso y Alepo son centros manufactureros de cerámica y vidriería. Allí es donde se esmalta el vidrio hueco, produciendo en particular lámparas, que son la más bella muestra de vidriería esmaltada que imaginarse puede, ya que a la dificultad de ser piezas de cua-

renta o más centímetros, los tonos son múltiples, necesitando uno a uno diversa temperatura de cocción. En el museo del Kedive, del Cairo, hay varios ejemplares de lámparas y botellas. A la sazón Europa importaba enorme cantidad de vidrios esmaltados, llamados comunmente damasquinos — que exportábanse por Antioquía, — teniéndose noticia cierta de un tratado entre Bohemundo IV (que murió en 1274) y el dux de Venecia Contarini, para regular la exportación de vidrios. Entonces fué que Venecia activó la fabricación de vidrio hueco, que el Gran Consejo concentra en 1289 en la isla de Mu-

rano, en evitación del humo y el peligro de incendios; pero nunca los vidrios venecianos igualaron a la belleza de los de Alepo y Damasco, y sólo en el Renacimiento los decorados sobre vidrio azul rivalizaron con ellos.

La cerámica esmaltada es hermana de la vidriería, y a nuestro parecer, en la España musulmana desarrollóse la industria del vidrio esmaltado, aunque al describirse piezas de esta índole, en los inventarios, dicese siempre *a la moda de Damasco*; pero entre los fragmentos encontrados en la Alhambra de Granada, los hay que no son de tipo damasquino, y sabemos, con seguridad, que en ciudades del reino granadino existieron hornos de vidrio.

En Barcelona, la primera noticia que tenemos del gremio de vidrieros, es del 1324, fecha en que se les aleja del casco antiguo de la ciudad, yendo a establecerse en lo que es hoy calle del Vidrio, paralela a la Rambla, y en la Vidriería, junto a Santa María del Mar. El gremio tuvo por patrón a San Bernardino de Sena, con altar en la catedral, junto con los esparteros.

La vidriería catalana adquiere gran desarrollo y sus productos son exportados a toda Italia, y así los museos de Venecia y Nápoles han ejemplares de vidrio esmaltado catalán. En los Libros del Racional, conservados en la Bailía de Barcelona, no son raras las compras de vidrios desde la época de Pedro IV; pero en la de Alfonso V es cuando Barcelona celebra grandes ferias. Las paradas de vidrios del

Borne, atraen las codiciosas miradas de toda la corte, que no se cansa de alabar aquellas manufacturas, de las cuales algún ejemplar cercano a tal época ha llegado a nosotros, como lo es la jarrita que posee don Emilio

Cabot, donde campean unos canes corriendo y unos pájaros, en esmalte blanco, contrastando con los árboles de tronco siena y verde follaje, siendo los adornos hojas en verde y amarillo. La jarrita del Louvre, los fruteros y joyeros del señor Cabot y las lamparillas del museo de Vich, son buenos ejemplares de vidriería catalana esmaltada; pero corresponden ya al siglo xvi. En los Libros de pasantía, de los maestros plateros de Barcelona, véanse monturas, de complicadas piezas, de vidrio esmaltado, que pueden reputarse catalanas y con fecha fija. Ello demuestra el estado de adelanto de esta industria, que dió gloria a Cataluña; pues no fué solamente en la ciudad de Barcelona donde multiplicábanse los obradores de vidrio, sino que en la vecina villa de Mataró eran también tan renombradas sus fábricas, que el Cardenal Infante las visita en 1632. Creemos que ya por entonces había desaparecido la decoración pictórica en vidrio, y sólo adornos de vidrio coloreado fiaban a las pinzas la decoración de los



JOSÉ M. GOL. VIDRIO SOPLADO DIRECTO AL AIRE Y ABIERTO A MANO, CON IRISACIONES Y REFLEJOS METÁLICOS

ejemplares. Y aquí ponemos fin a estas líneas, encaminadas a dar un breve concepto de lo que en algunos países y en distintas épocas fué el arte del vidrio.

MACARIO GOLFERICHS.

VIDRIOS ESMALTADOS

ESTE arte del vidrio tuvo un tiempo de esplendor verdadero en Barcelona, tanto o más que en Aranjuez, en Cadalso, en Recuenco y en San Ildefonso. Los vidrios catalanes fueron célebres muy anteriormente a estas fábricas castellanas. Ya en el período gótico eran célebres en todo el occidente europeo los vidrios de Barcelona, de Mataró, de Cervelló y de Almatret; eran considerados como objetos artísticos de importancia considerable, ya que constan en los inventarios reales como objetos de lujo, y figuran en documentos históricos como objetos preciados y dádivas reales. Mucho se podría decir sobre el vidrio catalán gótico y el del Renacimiento; pero para resumir el elogio, diremos que su belleza, ligereza y riqueza, le hicieron, y aun le hacen, digno

rival de los antiguos vidrios preciosos de Murano. Así en el Museo de las Artes Decorativas, de París, algunos magníficos ejemplares de vidrio catalán cuatro y cinco centista, se hallan clasificados como vidrios vene-

cianos. En Londres, el South Kensington Museum, más avisado, tiene también bellísimos ejemplares de vidrio catalán, por cierto perfectamente catalogados como tales.

No se puede decir que la tradición de la vidriería catalana se extinguiera, como alguien dió en decir; pero sí que se empobre-

ció hasta un grado tal de enrarecimiento, que sus escasísimos cultivadores pudieron pasar inadvertidos.

Entre éstos figuraba Mensa, quien elaboró piezas tan perfectamente dentro de la mejor tradición catalana, que, según se murmuró años atrás, algún anticuario poco escrupuloso o poco advertido, las vendió como ejemplares antiguos.

Después de Mensa, la tradición se realza gloriosamente con la dinastía de los Sala: Juan

Sala, padre, y Juan Sala, hijo, quienes innovan con tanto gusto y amplitud, que enseguida revolucionan esta industria artística en el mismísimo París. Hoy día los vidrios de los Sala compiten ventajosamente con los



JOSÉ M. GOL

JARRA ESMALTADA



JOSÉ M. GOL

VIDRIOS ESMALTADOS

de los célebres vidrieros modernos franceses. los Gallé, Lalique, Massoul, Marinot, etc.

Marinot, no obstante, merece capítulo aparte: sus vidrios, como los de los Sala, alcanzaron tanta personalidad, que bien puede decirse que estas dos firmas solas se disputan actualmente la preeminencia del moderno vidrio de arte en París. Marinot tiene, aparte su significación artística, la cual es enorme, otra significación histórica, muy pertinente en estos renglones. Expatriados los Sala, nuestro público los olvidó pronto, y en consecuencia

su arte regenerador no obró inmediata ni directamente en la vidriería catalana. Esta tradición fué Marinot, el francés, quien la reanudó, si así puede decirse, en Barcelona. Ello fué en ocasión de la Exposición de arte

francés celebrada en nuestra ciudad en el año 1917. Allí Marinot exhibió una espléndida colección de vidrios artísticos adornados con esmaltes opacos y transparentes. Esta exhibición de vidrios produjo sensación aquí, en nuestra ciudad, particularmente entre los ceramistas. Uno de ellos, el primero, el maestro



JOSÉ M. GOL

PLATO ESMALTADO

Francisco Quer, que es un artista muy distinguido y un técnico formidable, a la vista de los vidrios de Marinot, se sintió estimulado y en consecuencia desvió momentáneamente hacia este arte del vidrio esmaltado sus actividades habituales, logrando un éxito inmediato y la formación de algunos discípulos, entre los cuales descolló enseguida José M. Gol.

Gol es un verdadero diablo para estas artes del fuego. Se complace en las ardentías, fulgores y fuliginosidades de la técnica cerámica y de la elaboración del vidrio. Se mueve y agita entre los hornos y los cachivaches del oficio como un auténtico demonio. Cuando las piezas están en cocción, nuestro hombre no duerme ni sosiega: todo él es agitación y delirio, hasta que, ardientes aún, ha podido ver y tocar los resultados tan esperados y a la vez tan temidos, de la cocción ame-



JOSÉ M. GOL. VASO SOPLADO DIRECTAMENTE AL AIRE Y ABIERTO A MANO



JOSÉ M. GOL. PLATO SOPLADO DIRECTAMENTE AL AIRE Y ABIERTO A MANO

nudo traidora. La tortura mayor de Gol, es el enfriamiento del horno, aquel lentísimo enfriar. Con el alba, nuestro ceramista - vidriero ya estaba en acecho del enfriamiento en la Escuela de Bellos Oficios, que es donde elaboraba sus ensayos; allí estaba Gol aguardando al conserge que había de abrir aquella aula de prácticas. Un día sucedió que el conserge tardaba; y nuestro Gol pataleaba y sufría como un condenado. No había caído en la cuenta de que aquel era día festivo. Gol pasaba y repasaba por delante las ventanas del aula, veía

los hornos, el laboratorio, todo su paraíso infernal, si se permite la paradoja; todo su ideal estaba allí, a un milímetro de distancia, separado por aquellas paredes transparentes, y no obstante no podía echar mano de nada de todo aquello que ardorosamente veía y ansiaba. Por fin, exas-



JOSÉ M. GOL



PLATOS Y VASOS ESMALTADOS

perado, nuestro diablo no pudo resistir más, no reflexionó más: sin vacilar, se coló por la ventana: la golpeó con su bastón. la derribó. pasó y se echó febrilmente a escudriñar el horno aún ardiente. Así es nuestro hombre: todo pasión. Para él, no hay en el mundo nada más que su arte: todo lo demás es accesorio.

Esta pasión y los incidentes y accidentes a que dió lugar durante la época de su aprendizaje, han creado alrededor de la figura de José Gol una curiosidad risueña y benévola, un anecdotismo que el vidriero esmaltador sabe apreciar y hacer valer con un arte consumado de humorista.

No fué Gol un vidriero esmaltador por vocación. Antes de dar en el clavo divagó de aquí para allá en el cultivo de diversas artes

aplicadas. Fué necesaria la venida de Marinot y las demostraciones consecutivas del maestro Quer, para que el rayo divino iluminase el entendimiento de nuestro artista y así hallase su camino de Damasco, el único camino que cabe hallar cuando los rayos altísimos iluminan los entendimientos. Así, pues, antes de Damasco, nues-



JOSÉ M. GOL

VIDRIO TRABAJADO A LAS PINZAS

tro Gol vagó por otras comarcas artísticas: la escultura, la orfebrería, la pintura, la cerámica. El vidrio le acaparó en seguida. Al



VIDRIO ESMALTADO A TRES FUEGOS, POR JOSÉ M. GOL

comienzo de ofrecer toda su actividad artística al vidrio, se limitaba Gol al esmaltado de vidrios adquiridos en el comercio ordinario. Estos vidrios primerizos, como los de Marinot, como los frascos esmaltados destinados a contener alcohol, que los holandeses fabricaban durante el siglo XVIII, y que probablemente inspiraron a Marinot; estos vidrios de Gol, eran esmaltados con esmaltes opacos y transparentes, predominantemente opacos. Luego Gol comenzó a especular sobre su arte vidriero y logró formar una paleta de esmaltes propia, rica, amenudo fina y predominantemente transparente, lo cual valorizó mucho más esta mirífica materia que es el vidrio.

Ello fué un avance y un éxito en su carrera, y en este camino Gol sigue aún buscando nuevos colores. Pero donde Gol ha dado un paso más firme y más digno, ha sido cuando ha sentido la humillación en que vegetaba al limitarse a decorar formas



JOSÉ M. GOL

VASO ESMALTADO



JOSÉ M. GOL

JARRITA DECORADA

creadas por otros, corrientemente formas vulgarizadas. A partir de esta hora, ha proyectado, y frecuentemente ejecutado él mismo, como se vé en los adjuntos grabados, las formas que después decorará.

Desde el punto de vista artístico, habrá que hacer tal vez alguna objeción a los vidrios de José Gol. Estos vidrios esmaltados son excesivamente esmaltados, acaparan exageradamente la superficie del objeto decorado, usurpan demasiada cantidad de esta materia nobilísima y superior que es el vidrio, aunque se trate del más ordinario de los vidrios. Gol parece olvidar que la materia de su objeto a decorar es superior a la materia decoradora, esto es: el vidrio en forma de recipiente, es materia más rica que el vidrio fundido, coloreado y empleado como

una pintura. Así, por ejemplo, los policromadores de los mármoles griegos no cubrían toda la superficie de aquellas estatuas ni de aquellos templos del siglo V antes de Cristo, sino que limitaban la policromía y el oro a unos leves toques. Así mismo operaban los policromadores de marfiles góticos. Nunca hubieran llegado aquellos artistas griegos y franceses hasta cubrir toda la superficie del mármol o del marfil con el embadurnado, por rica que fuese su paleta de policromador, por vivos y variados que hubiesen logrado ser sus colores favoritos.

Este delirio de ornamentación que sufre Gol, es un vicio de artista primitivo, es un infantilismo muy conocido y ya registrado por la etnografía como actitud fatal en ciertos estados de la civilización o de la vida del hombre. El salvaje, el niño que empieza a borrar papel blanco, son seres que no pueden resistir la vista de un espacio liso y libre, sobre todo un espacio

blanco, sin que una necesidad imperiosa les obligue a coger carbón, un pincel untado de pintura, y con él cubrir aquella nítida superficie con grafitos de toda clase: epigráficos, figurativos, etc. Si este primarísimo artista no tiene a mano estos instrumentos de su arte irreflexivo, hundirá entonces su mano pecadora en el lodo de la calle y lo es-

tampará enseguida sobre el muro recién revocado, sobre la puerta recién pintada, sobre la pared recién blanqueada. Si los dioses crueles no le deparan ni tan siquiera el lodo callejero, ¡oh, santo cielo!: en tal ocasión no es dable decir a cuáles recursos acudirá el

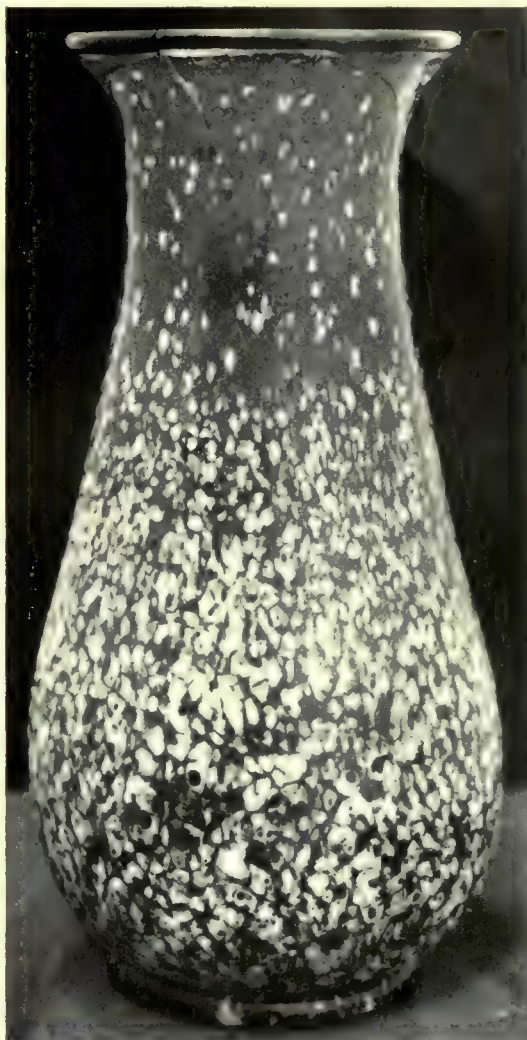
pintor incipiente para procurarse materia colorante! Por estas mismas razones de primitivismo, los motivos decorativos de Gol son pueriles como los que se descubren en las reproducciones adjuntas.

Y hé aquí este artista, apasionado furiosamente por su arte, obrando como continuador de una tradición gloriosa de la vidriería catalana y seguramente como reanimador de ella.

Mucho hay que esperar de la vocación y de la educación artística de Gol: una garantía inmejorable de esto, son los vidrios que ilustran estas líneas, todos ellos ricos, todos ellos perfectos, rutilantes y personales. La personalidad de Gol, en estas piezas de vidrio esmaltado,

es completa: originalidad de las formas, personalidad en su ejecución, en su decoración y en la labor más que paciente del esmaltado. Este artista tiene abierto mucho crédito entre los técnicos de la vidriería, entre los coleccionistas y, sobre todo, entre la crítica, de la cual es hoy el niño mimado.

F. ELÍAS.



JOSÉ M. GOL

VIDRIO GRANIZADO



MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID

SEPULCRO ROMANO

ECOS ARTÍSTICOS

LA EXPOSICIÓN DE BURGOS. — La admirable Exposición de Arte retrospectivo, organizada en Burgos para conmemorar el VII centenario de su catedral, quedó clausurada, efectuándose la devolución de sus importantes joyas de arte a los templos, corporaciones y particulares que los facilitaron. Es, en verdad, gran lástima que Exposiciones de esta naturaleza, de tan alto valor histórico como artístico, no pudieran quedar, con carácter permanente, convertidas en Museos.

Más de 1.200 obras hubo en tal Exposición, que constituyó la nota más espléndida de la susodicha conmemoración. En su mayoría eran de gran valor, y para admirarlas desfilaron por los salones del Seminario de San José millares de personas.

Entre los numerosos ejemplares de dicha Exposición llamaron justamente la atención dos notables joyas, que merecieron los elogios de los inteligentes. Una de ellas es un tríptico, del más puro estilo de la escuela flamenca, atribuido por algunos a segoviano anónimo, si bien su autor no está bien determinado, aun cuando todos los inteligentes están conformes en que data del siglo xv al xvi. Representa, en una tabla central, la Piedad y en sus laterales, a San Antonio Abad y la Impresión de las llagas de San Francisco, estando pintado en tabla de castaño, y muy bien conservado, sin haber sido restaurado. En una de las tablas laterales, y en su reverso, tiene pintado un escudo,

sin duda de alguna Orden religiosa, pero que se desconoce lo que quiere representar.

La otra joya es un Crucifijo, de marfil. Corresponde esta obra de arte entre los siglos XIII al XV, siendo su autor también desconocido.

La historia de este Crucifijo es interesante: lord Wellington, general jefe de las tropas inglesas, rescató de poder de los franceses este Crucifijo, regalándolo a don Antonio y don José Bernal, vecinos de la ciudad de Toro.

El principal valor de esta obra es debido a las excepcionales dimensiones del mismo, pues es de una sola pieza el cuerpo y de otras dos los brazos, siendo recto y macizo, y teniendo 67 centímetros de la cabeza a los pies, por 13 de ancho.

EL RETABLO DE BOROX. — Para comprobar en el museo del Prado una particularidad que se advierte en el supuesto retrato de Cervantes, del retablo de Borox, particularidad comprobada en *El entierro del conde de Orgaz*, de la iglesia de Santo Tomé, de Toledo, estuvo en Madrid don Ventura F. López, el descubridor del aludido retablo.

La particularidad consiste en una mancha roja, que muestra sobre el pómulo izquierdo el legionario de Borox, y que allí podía pasar por coloración del rubio joven que supone sea Cervantes, a los treinta y cinco años. Esta marca se repite en uno de los retratos del mencionado cuadro del

Greco, donde el personaje que la tiene aparenta unos cuarenta y tantos años. Ha hallado el señor López que el retrato de *Un desconocido*, del Greco, núm. 810, presenta también la placa característica y coincide en los demás detalles con el retrato que hace de sí el Príncipe de los Ingenios en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*.

Parece que el cuadro de Borox ha revelado a Cervantes a los treinta años; el *Entierro*, a los cuarenta, y a los cincuenta y tantos años, el retrato del Museo.

EL RETRATO DE MUSSET. — En la numerosa colección de retratos de hombres célebres de Francia, reunida en el museo del Louvre, faltaba el de Alfredo de Musset. No cabrá, en adelante, decir lo propio, pues ha ingresado en dicho museo el retrato, al pastel, del ilustre poeta, pintado por Carlos Landelle.

La familia de Musset consideraba este retrato como el más parecido de cuantos le hicieron al autor de «Rolla». Con ello hay que recordar el testimonio del autor de la pintura, quien recordaba haberle chocado el tamaño de la nariz del poeta, y haberse permitido, en el retrato, enmendar a la naturaleza, reduciendo algo el volumen de la nariz del modelo.

DESCUBRIMIENTOS ROMANOS EN INGLATERRA. — Es indiscutible que existen todavía en Inglaterra huellas de la dominación romana. Há algún tiempo iniciáronse excavaciones interesantísimas en el país de Gales, y más concretamente en las proximidades de Carnavon, para descubrir la fortaleza y ciudad romana de Segontium. Exploráronse entonces los bastiones norte occidentales externos de la fortaleza, en tanto que las excavaciones emprendidas ahora realizanse en el interior de la misma fortaleza. En estos trabajos se han sacado ya a luz los restos de una gran puerta que miraba al noroeste, y se ha comprobado que esta puerta constituía la única entrada de

la fortaleza. Estaba flanqueada por dos torres cuadradas que debían servir de cuerpo de guardia. La base de una de estas torres existe todavía constituida por inmensos bloques de piedra, y tiene un metro de altura aproximadamente. No ha podido comprobarse exactamente la época de la construc-

ción; pero casi puede asegurarse que pertenece al siglo IV de la era cristiana. Removiendo el pavimento de la torre se ha encontrado una moneda de Constantino el Grande, el cual, según una tradición del país de Gales, fué sepultado en Segontium. Entre la tierra del pavimento se ha dado, también, con huesos humanos.

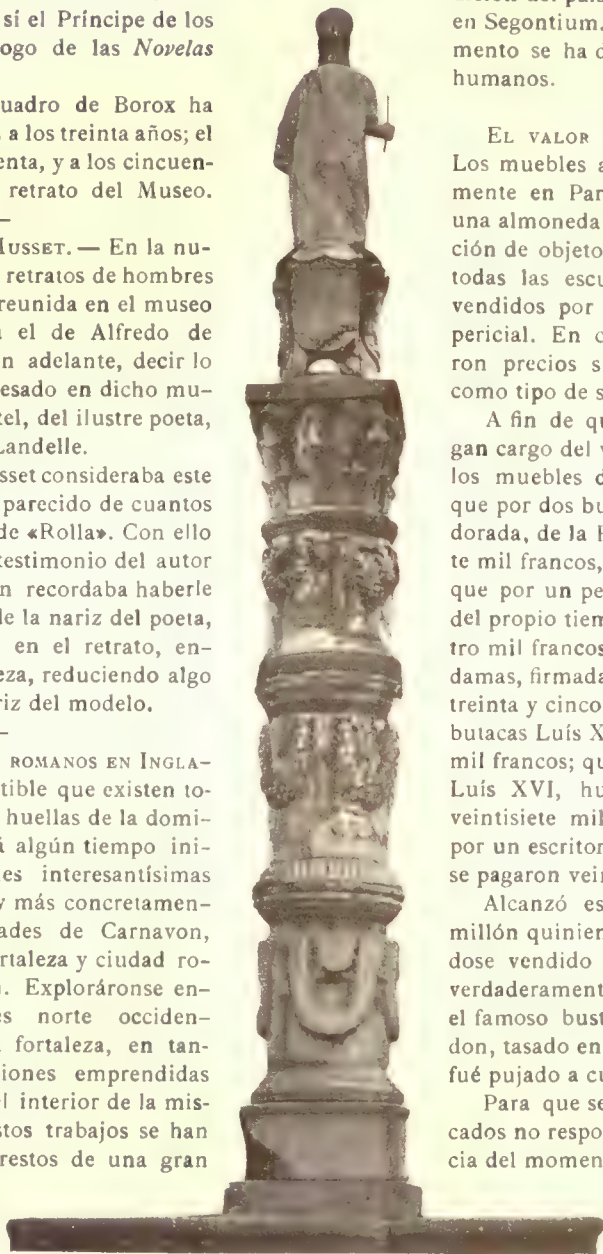
EL VALOR DE MUEBLES DE ÉPOCA. — Los muebles antiguos alcanzan actualmente en París precios desusados. En una almoneda de una importante colección de objetos de arte y muebles, casi todas las esculturas y cuadros fueron vendidos por muy bajo de la tasación pericial. En cambio los muebles lograron precios superiores a los señalados como tipo de subasta.

A fin de que nuestros lectores se hagan cargo del valor que tienen en el día los muebles de época, manifestaremos que por dos butacas de madera tallada y dorada, de la Regencia, tasadas en veinte mil francos, se dieron veintiseis mil; que por un pequeño armario-biblioteca, del propio tiempo, se pagaron veinticuatro mil francos; que por una mesita de damas, firmada por Lacroix, se abonaron treinta y cinco mil francos; que por dos butacas Luis XV se entregaron veintidós mil francos; que por una mesa-escritorio Luis XVI, hubo quien satisfizo hasta veintisiete mil quinientos francos; que por un escritorio *secretaire*, de ese estilo, se pagaron veinte mil francos.

Alcanzó esa subasta la cifra de un millón quinientos mil francos, habiéndose vendido algunos tapices a precios verdaderamente fantásticos. En cambio, el famoso busto de Cagliostro, de Houdon, tasado en sesenta mil francos, sólo fué pujado a cuarenta y siete mil francos.

Para que se vea que los precios indicados no respondieron a una circunstancia del momento, sépase que también los lograron subidos los muebles antiguos del castillo de Romans, en el Ain. El mobiliario de un salón, que com-

prendía diez butacas de época Luis XVI, con tapicería de Aubusson, teniendo por motivos decorativos medallones con pájaros y animales sobre fondo de color amarillo pálido, tasado en ciento veinte y cinco mil francos, fué vendido por ciento cuarenta y siete mil quinientos francos. Como



MÉRIDA

LA COLUMNA DE LA CONCORDIA

dato curioso hay que hacer constar que, según una nota encontrada en la expresada residencia, esas diez butacas fueron adquiridas, en 1781, por seiscientas seis libras.

Por una cómoda, atribuida a Topino, se dieron cuarenta mil seiscientos francos. Más del doble de lo tasado. Este mueble, en unión de un *secrétaire*, por el que se han satisfecho sesenta y nueve mil francos, fué el regalo de boda hecho por María Antonieta a su paje el señor de Romans.

Hay que ponerse en guardia con la nube de chamarrilleros que caerán sobre España a la caza de muebles antiguos, a poco que se enteren del precio que obtienen en la capital de Francia.

—
ARQUITECTOS AMERICANOS EN EUROPA.

— Buen número de arquitectos de los Estados Unidos han recorrido las poblaciones rurales de Inglaterra, para estudiar los ejemplares más antiguos y típicos de la arquitectura doméstica británica, a fin de reproducirlos en América, pues actualmente hay en los Estados Unidos gran demanda de originales o copias de edificios viejos.

—
EL PALACIO DE LOS PTOLOMEOS. — Al practicar excavaciones para echar los

cimientos del nuevo Museo de Hidrobiología, de Alejandría, los obreros encontraron una calle romana de unos seis metros de anchura, adoquinada de basalto. Las autoridades ordenaron la prosecución de las exploraciones, y dos días después los

trabajadores dejaron al descubierto la columnata de un palacio y un maravilloso revestimiento de mosaico que ostentaba gacelas, panteras, hienas y un animal fabuloso, mitad águila y mitad león. Se han encontrado también vestigios de una canalización que llega hasta el mar. Se supone que

estas ruinas pertenecen al palacio de los Ptolomeos y datan del segundo siglo antes de la Era Cristiana. Parece que los trabajos de los mosaicos son de artistas griegos.

Continúan las investigaciones, porque se cree que allí existen los restos de alguna ciudad subterránea que ocupó el mismo emplazamiento que Alejandría.

—
UN MUSEO EN JERUSALÉN.

— Como resultado de los rebuscos hechos por la sociedad *Pro Jerusalén* en el valle del Jordán, en Tiberiades y en Jerusalén mismo, en breve va a ser inaugurado en esta población un museo arqueológico, del cual hay ya catalogados unos seis mil objetos. Los más de ellos proceden de recientes excavaciones hechas en restos de conventos y fortificaciones de la época de las Cruzadas.

—
UN CONCURSO EN PALAMÓS. — La sociedad «Cado de la Costa brava», de

Palamós (Gerona), celebró un concurso de pinturas sobre temas costeros catalanes. Por unanimidad fueron adjudicados los siguientes premios: Primer premio, de mil pesetas, a don José M.^a Mascort, por un lienzo titulado «La foradada»,



MUSEO DE BURGOS

ESTATUA ROMANA



ARA ROMANA HALLADA EN CARTAGENA EN EL SIGLO XVI Y DEDICADA A LA DIOSA PAZ

segundo premio, de quinientas pesetas, a don J. Vila Puig, por el titulado «A ca na María Mut», y mención honorífica a don Dario Vilás, por el que titula «Tossa».

El jurado lo constituyeron don Santiago Rusiñol, don José Triadó, don Eliseo Meifrén, el presidente del «Cado», don Hugo Sanner y el alcalde de la población, señor Gafas.

Existe el propósito de celebrar anualmente este concurso, a fin de, con las obras premiadas, establecer en la villa de Palamós un museo de pintura contemporánea.

PROYECTO SEDUCTOR. — En vista del éxito alcanzado por la Exposición holandesa, un periódico parisino propone que cada museo de Europa disponga de una sala donde exhibir temporalmente obras de autores extranjeros. Dice así el articulista:

«De tal suerte recibiríanse en el Louvre, ya los Rubens de Amberes, los Murillo de Sevilla o los Turner de Londres. Y de la misma manera la Galería Nacional, por ejemplo, acogería por durante una temporada, nuestros Pater, nuestros Lancret y nuestros Fragonard.»

Han de cambiar mucho los tiempos para que cupiere realizar eso. Aparte de los que sufrirían los cuadros y esculturas con semejante trasiego.

UNA LÁPIDA ROMANA. — En Albocácer se ha encontrado una lápida sepulcral romana, que alcanza muy buen estado de conservación. Así lo ha participado al Centro de Cultura Valenciana su director correspondiente, don Casimiro Meliá y Martí, quien acompaña la siguiente transcripción:

C · AEMILIO · C · F
 GAL · RESTITVTO
 ANN · XX
 CAECIL · C · F · PROCVLA
 FILIO · PISSIMO
 SE · VIVA · FECIT
 H · M · H · N · S

Esto es: Cecilia Procula, hija de Cayo, a su hijo piisimo Cayo Emilio Restituto, hijo de Cayo Galio, de veinte años de edad, hizo en vida el sepulcro que no habla de pasar a su heredero. Esta última condición se halla expresada con las iniciales *Hoc Monumentum Heredem Non Sequitur*.



TABLERO DEL SIGLO XVI

MADERA POLICROMADA

BIBLIOGRAFÍA

La iglesia de San Miguel de Lillo. Aurelio de Llano Roza de Ampudia. Con un prólogo de Bernardo Acevedo Huelves. Oviedo.

Cuanto afecta a las iglesias primitivas *asturianas*, posee un gran interés, dados los contados trabajos que acerca de ellas se publicaron. El autor de esta monografía expone las opiniones vertidas respecto al expresado templo de San Miguel de Lillo, y luego lo estudia por su cuenta, dando, además, noticia de los descubrimientos de restos de la primitiva basílica, en virtud de exploraciones hechas a costa del propio señor Llano. Por ellas ha cabido rectificar las dimensiones dadas por Ambrosio de Morales, en su *Viaje sacro*, de las dimensiones de la fábrica antigua, merced a lo cual en realidad se deduce el parecido que Marcelo Dieulafoy indica entre la susodicha iglesia y palacios sasánidas como el de Sarvistán.

Con lo dicho es suficiente para juzgar de la importancia de ese estudio, ya que viene a esclarecer extremos como los citados. Y es más de agradecer la labor del señor Llano, por cuanto se debe a excavaciones realizadas a su costa.

Les Cathédrales de Serbie. Diagomir Petroniévitich. — París, Société Française d'imprimerie.

Presta el autor innegable servicio, al definir, de modo tan categórico cual lo hace, los caracteres de la arquitectura religiosa en su país, la que alcanza su mayor belleza a contar del siglo XIII y durante el siguiente. El señor Petroniévitich indica que si los arquitectos serbios, en el sentido estricto del vocablo, no fueron creadores, consiguieron, en cambio, erigir templos que han positivo valor estético y, a más, originalidad. Motivos procedentes de la Siria y recibidos por el inter-

medio de Bizancio, y luego motivos góticos llevados por los arquitectos occidentales que los soberanos serbios hicieron ir a sus dominios, quizá llamándolos de la Provenza, o puede que tras de la cuarta cruzada fueron a Serbia desde Constantinopla, constituyeron los elementos que sumáronse a los bizantinos y romanos que eran los corrientes en aquella tierra.

El Arte en el hogar, extracto de las conferencias dadas en la Academia Universitaria. Curso de 1917-1918, por el Barón de la Vega de Hoz.

En tomos de reducidas dimensiones publicó el autor una serie de trabajos consagrados a enaltecer manifestaciones del arte patrio, en particular de arte aplicado. De sobra, pues, estaba preparado para dar las conferencias, cuyo resumen integran las páginas del libro enunciado, y si alguien hubiere tenido alguna duda sobre ello, en esas mismas páginas hallará cuán errado anduvo. En ellas se expone la evolución sufrida por la habitación en España, empezando por ocuparse el autor en la caverna prehistórica y, siguiendo a través de los cambios marcados por cada época, ofrece después las notas características de cada estilo, hasta que llega el siglo XVIII, donde hace alto en su excursión.

L'Arte classica. Pericle Ducati. Turin. Unione Tipografico-editrice.

He ahí una obra que ha de prestar innegable servicio a quienes deseen orientarse debidamente respecto al desenvolvimiento del arte en la antigüedad, para lo cual acompañan al texto multitud de grabados. Las obras que estudia las sitúa en el ambiente de que proceden, para lo que pone en antecedentes de la civilización que las engendró,

y luego las describe y las estudia amorosamente. Se trata de un libro que ha de servir de excelente guía a los que deseen iniciarse en el arte clásico.

El Dolmen de Matarrubilla. (Sevilla). Hugo Obermaier. — Madrid. Museo de Ciencias Naturales.

En realidad es un análisis de los monumentos megalíticos de nuestra Península, conteniendo una distribución geográfica de los dólmenes tanto de España como de Portugal, y a más una clasificación de ellos en tres períodos: los del neolítico, los del proto-eneolítico y los del eneolítico.

Pasando a ocuparse en el dolmen que motiva el estudio, lo estima el señor Obermaier como un ejemplar notable de los con cúpula eneolíticos, que corresponden entre los años 3000 a 2500 antes de J. C. Señala el hallazgo en el dolmen de Matarrubilla, y por vez primera en tal suerte de monumentos, de un gran sarcófago de piedra calcárea. Sobre este particular hace el autor un estudio comparativo de pilas y otros recipientes dolménicos, que estima «verdaderos pudrideros» donde se pondrían en algún caso los cadáveres mismos de eminentes personalidades, o bien sirvieron de depósitos por lo menos para los restos esqueléticos al haber acabado su obra la descomposición.»

Hôtels de ville et beffrois de Belgique. Ed. Michel. — Bruxelles et Paris. G. Van Oest.

Es el siglo XIII, recuerda el autor, que las poblaciones adquieren su personalidad, merced a las gildas. Y es la burguesía la que hará que los Países Bajos adquieran el desarrollo que logran. Y como símbolo de la libertad conseguida, serán edificadas los *beffrois*, que pregonarán la emancipación de las municipalidades. Es el *beffroi* de Tournai el más antiguo y el que señala la formación de la primera escuela de arquitectura del país. Al propio tiempo, los *halles* nos dicen lo que

fué la vida activa del comercio en el país. «Si Francia, Alemania e Inglaterra — dice el historiógrafo — poseen iglesias góticas que aventajan a las de Flandes, en ninguno de esos tres países se halla un monumento comparable a los *halles* de Ipres, que a la vez que tan bien adaptado a las necesidades de una civilización eminentemente práctica y comercial, es la revelación de semejante majestad.»

Pour comprendre les monuments de France. J. A. Brutails. — Paris, Hachette.

Conocida es entre nosotros la labor de este historiógrafo, quien con el presente libro ofrece una guía segura para aquellos que pretendan visitar los monumentos franceses teniendo un previo conocimiento de sus características, lo que les hará no sólo comprenderlos, sino amarlos; doble resultado que ha de redundar en pro del respeto a las construcciones del pasado.

Un índice de términos que se usan en arqueología ha de facilitar, al que recurra a la obra del señor Brutails, la mejor comprensión del texto. Acompañan a éste 340 grabados.

Catalogue of Arretine Pottery (Museum of fine Arts, Boston). Georges H. Chase. — Boston et New York. Houghton Mifflin.

Hace referencia este catálogo a la colección que el mentado Museo ha reunido de la cerámica romana de Arezzo. Por excepción hay ejemplares completos, habiéndose reconstruido varios merced a fragmentos. El prefacio viene a constituir una suerte de historia, abreviada, de los vasos aretinos y de su fabricación. Es de recordar la impresión causada en el siglo XIII, al ser descubiertos varios de esos vasos aretinos en la propia ciudad de Arezzo o en sus alrededores. Aquellos relieves decorando las piezas cerámicas suscitaron gran admiración, preguntándose los artistas de aquel en-



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

MILAGRO DE SAN DIEGO. MUSEO NACIONAL DEL LOUVRE. PARÍS

tonces, dónde los autores de los relieves pudieron aprender a modelar aquellas guirnaldas, aquellos animales y aquellos seres humanos, tanto más si es recordado que difícilmente se alcanza tal delicadeza en los sarcófagos romanos. Y lo sucedido

dicis. Nos entera, además, el autor del prefacio, de que en la época de Nicolás de Pisa, la cerámica aretina era admirada.

La exquisita labor de los relieves aretinos, desarrollándose con elegancia en los ejemplares cerá-



MUSEO DE BARCELONA

TEJIDO GRANADINO DEL SIGLO XIV

en el siglo XIII pasa en el siguiente y también en el siglo XV, al darse con piezas de Arezzo. A corta distancia de esta población, había encontrado, a mediados de esa última centuria, el abuelo de Jorge Vasari, cuatro vasos íntegros, de los que hizo entrega a Lorenzo *el Magnífico*, lo cual atrajo sobre la familia del donante la gratitud de los Mé-

micos, será siempre gozada con delicia por todo amante del arte.

Con las piezas cerámicas se ha coleccionado en el museo de Boston una serie de moldes, de los cuales los hay sin tacha alguna. Merced a ellos se han hecho vaciados que permiten apreciar la decoración completa, por cierto muy amorosa y fina.



JOSÉ BENLLIURE

PROCESIÓN DEL CORPUS EN SAN FRANCISCO DE ASÍS

JOSÉ BENLLIURE GIL

EL nombre de Benlliure lo pronunciamos, los levantinos, como algo nuestro, extraordinario; como una gloria regional en el mundo del Arte.

El Excmo. Señor Don José Benlliure Gil —(nuestro Pepe Benlliure)— es uno de tantos, de esa familia valenciana de célebres contemporáneos, en la cual, todos sus individuos son artistas al igual que los Vergara y otras estirpes de feliz recordación. Mariano Benlliure es escultor, como Emilio, su primo; Blas, decorador; Juan Antonio y Pepe, pintores; y pintor, también, fué un hijo de éste, quien, seguramente hubiese llegado como su padre y tíos, a ser gloria de la escuela valenciana, si la Parca, impía y caprichosa, no hubiese tronchado en flor, la vida del malogrado Pepito (1).

«El padre, artista por instinto — decía Blasco Ibáñez — tenía que descender a las ingratas fatigas de artesano sacrificando por la

(1) Casi frente a su casa-estudio, en la Alameda de Serranos, frondosos eucaliptus sombrean el monumento erigido a Pepito Benlliure Ortiz, junto a las fuentes de un poético estanque.

mujer y los hijos, las esperanzas de gloria; amputando su ambición con dolorosa generosidad, para que en casa no faltase el pan; pintando cuadros en los ratos de descanso, para después, en el período álgido de su entusiasmo, arrojar los sútiles pinceles y agarrar la brocha del humilde blanqueador, sobrellevando con humilde paciencia de buen padre, una degradación intelectual de la que se daba exacta cuenta. Y tras el abuelo, aventurero y valeroso marinero del Cabañal, y el padre artista malogrado, viene la explosión del genio comprimido en las dos generaciones anteriores, y surge una prole extraordinaria que nace para el arte pintando y esculpiendo antes que supiera leer. Tengo para mí, que al nacer los Benlliure, sus manecitas infantiles debieron buscar con más codicia los tarros de color del padre, que el vivificante seno de la madre». Y así, con ese decir tan flúido, tan cálido y entusiasta, evoca Blasco Ibáñez —(el escritor valenciano, de fama universal)— la infancia de sus no menos célebres compatriotas los Benlliure, su pobre casita



JOSÉ BENLLIURE

EL MES DE MARÍA EN VALENCIA. (EN LA PINACOTECA DE MUNICH)

del Cabañal, el grupo infantil de genios de pantalón corto, que convertían en monigotes el barro del arroyo y llenaban las paredes de dibujos al carbón. Blas, el mayor de los chicos era arrastrado por la mala suerte del padre. Pepe fué quien rompió marcha hacia la cumbre de la gloria, batiendo obstáculos para salir de la obscuridad y obviar dificultades a sus dos hermanos menores Juan Antonio y Mariano. Y le retrata, hace veinticinco años en la puerta de su estudio de Roma, «recibiendo al amigo con la afectuosa sencillez de una cabeza sólida de un mérito legítimo al que no turban ni desvanecen la gloria, la fortuna ni los ruidosos éxitos; y observa su simpática gravedad propia del hombre que ha tenido que luchar, que ha sufrido contradicciones, y que, batallando para abrirse paso primero, y arrancar al arte sus secretos, después, no ha tenido tiempo de aprender a sonreír. La imaginación meridional bulle en aquella cabeza sin que su hervor se manifieste más que en leves arrugas de su frente. Cree que el arte es algo más que copiar a la naturaleza. Piensa tanto como pinta, y pinta

desde que sale el sol hasta que se pone, como un trabajador infatigable que no quiere desaprovechar ningún estado de su espíritu» (1).

En ese árbol genealógico tan exuberante de genio que «lo mismo brotan flores en el tronco que en las ramas»; en esa pléyade de meritísimos artistas, quizás sea Pepe el menos fácil de juzgar, por la variedad inmensa de sus producciones igualmente admirables; pero muy diferentes en su factura. Y es que Benlliure fué siempre habilísimo en el difícil arte de salvar al abismo del amaneramiento.

Nos ocurre amenudo adivinar el autor de un lienzo expuesto o el de un dibujo de revista, sin necesidad de ver su firma. De tal peligro hay que esceptuar las obras de nuestro artista. Sometido algún día a las exigencias de gobiernos extranjeros y de grandes negociantes que le encomendaban lienzos de complicadas composiciones, a lo Fortuny, hubo de pintar Benlliure los famosos cuadros que, adaptados al gusto de su época, ad-

(1) *En el país del Arte. La dinastía de los Benlliure.* Artículo de V. Blasco Ibáñez, publicado en su diario *El Pueblo*. Valencia 15 Mayo de 1896.

miramos en los museos españoles y extranjeros. Pero huyó de ello tan pronto pudo batir sus alas en libertad; y cimentada su posición económica, esquivó los peligros en que se hunden los que hacen del arte materia de tráfico. Luego pintó sus renombrados asuntos de imaginación, fiado en su memoria portentosa que le permite prescindir de modelo; y a la par, maravilló con sus estudios de la vida real, naturaleza, retratos vivos, todo cuanto quiso y más, porque sus pinceles lo pueden todo y su paleta responde fiel al deseo del artista soñador.

Ocupémonos primeramente del artista, y luego de su obra.

Nació en 1.º de Octubre de 1855, teniendo su modestísima cuna en el Cabañal de Valencia. Niño aún ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. A los nueve años ya pintaba cuadros, ingresando, a los once, en el estudio de Francisco Domingo, de quien fué discípulo preclaro y predilecto. En 1872, con el modesto premio ganado, en buena lid, de la Diputación provincial, hizo su primer viaje a París, donde conoció a Gérôme y a Goupil. Los consejos, elogios y promesas de ambos le hubiesen

retenido allá, a no impedirlo la crudeza del clima parisiense que amenazó seriamente la salud delicada de nuestro artista en ciernes. Vuelto a Valencia, el mismo año de 1872



JOSÉ BENLLIURE

CARRETERO

presentó, por primera vez, cuadros suyos en una exposición celebrada durante los festejos de Julio. Allí admiramos su tela *El Cardenal Adriano recibiendo a los agermanados*, que había pintado para unas oposiciones a la pensión a Roma (pensión que la influencia política concedió a Fenollera y negó el arte de Benlliure). El cuadro lo adquirió la corporación provincial y lo conserva la Sociedad de Amigos del País. Luego marchó Benlliure a Madrid, donde fué presentado al Rey Amadeo, al cual pintó el retrato de su primogénito. En la exposición nacional de 1876 obtuvo 3.ª medalla su

cuadrillo *Descanso en la marcha*, episodio militar por los que sentía entonces gran predilección. A los dos años, tenía segunda medalla con el cuadro *El Amigo más fiel*, (un perro junto al soldado muerto). En la exposición de Madrid de 1887 obtuvo la primera medalla su famoso lienzo *La Visión del Coloseo*, pintado en Roma, laureado en otros certámenes del extranjero y del cual diremos algo



JOSÉ BENLLIURE

CORRAL MONTAÑÉS

más adelante. Al certamen nacional de 1892 envió, sin opción a premio, su *San Francisco en el lecho de flores*, pintado en Asís. Pero no adelantemos hechos.

Con anterioridad alcanzó sus más resonados triunfos en París, Roma, Venecia, Munich y Viena; y sus cuadros fueron de Italia a Inglaterra, Francia, Alemania y América.

En Madrid se había preocupado mucho de la educación artística de sus hermanos Mariano y Juan Antonio, para quienes fué un segundo padre; y en 1878 trasladó su residencia y estudio a Roma sin auxilio de pensión alguna ni padrinzagos, al igual que sus hermanos, pues no contaban con más auxilios que su aplicación y trabajo para luchar contra toda clase de injusticias y contrariedades.

En aquella época ya su fama había rebasado las fronteras. Tanto llamaron la aten-

ción los cuadros de Benlliure en París, que un anglo americano le ofreció mucho dinero por cuanto pintase en dos años. Y a poco de llegar a Roma bocetó en su paleta una fantasía tan original, que llegada a manos del opulento americano Vanderblit, resultó el punto inicial de la pintura de Benlliure, ya que admirado de su arte, el mercader inglés Martín Conaghi le encargó, de un golpe cien cuadros, muy bien pagados, que pintó aquel, en tres años, bastando ello para enriquecerle. Posteriormente pintó *El Sermón* y *El mes de María en Valencia* (vendidos en Londres por sesenta y cinco mil francos), *El Carnaval en Roma*, *Reparto de premios en el Asilo del Marqués de Campo*, *El Pobre Ciego*, *El Calvario* (premiado en 1878), etc., y aquellas escenas valencianas, de la ribera del Turia, pintadas sin modelos a orillas del Tíber; y otros mil cuadros que se disputaron las



JOSÉ BENLLIURE

IDILIO

mas famosas galerías del mundo como las de Vanderblit en New-York, Gambart en Niza, y Consius en Londres. Sus acuarelas y óleos de género, se cotizaron, en los mercados europeos, a los más elevados precios; y en pocos años cosechó envidiables recompensas en cuantas exposiciones europeas concurrió. Y no entregóse jamás al regalo del descanso; siguió trabajando y sigue pintando a los sesenta y seis años de edad con el brío de la juventud.

Del gran pintor Morelli, senador del reino italiano, recibió una carta memorable que publicó *El Globo* en Madrid, en 1887. En ella se lamentaba de que, por prohibición legal, ya que Benlliure era extranjero, no pudieran figurar sus cuadros en la pinacoteca nacional de Italia. Entre las muchas cartas estimables que recibió el pintor, con motivo de sus triunfos, ví una del notable escritor

francés Paul Sabatier profesor de la Universidad de Strasbourg (1).

José Benlliure en Roma, había llegado a la meta de su carrera artística. Su misión instructiva, estaba terminada. ¿Qué le restaba hacer ya en el extranjero? Nada le retenía. Por otro lado: era español y valenciano, y con

(1) No sin esfuerzo para vencer la modestia del destinatario consigo publicarla aquí, porque al interés del contenido y de la firma, suma el de ser documento inédito. — Traducida dice así: — «En 11 de Septiembre de 1910. Querido e ilustre Maestro: El viernes 9 de Mayo, los guardianes del Petit Palais de París, vieron delante de vuestro cuadro un extraño visitante que parecía no ver más que vuestra obra y estar hipnotizado por ella. Prudentemente le vigilaban pensando que pudiera tratarse de un maniático capaz de hacer con vuestro San Francisco, lo mismo que otro hizo con la Gioconda. Es por todos conceptos admirable y yo me felicito de haber hecho expresamente el viaje a París para contemplar esta obra maestra, de valor sin igual. Usted ha encontrado la nota dando la sensación vibrante y sin embargo discreta — (cosa tan rara hoy día) — del alma del Patriarca de los Pobres. Recibid los votos más fervientes por vuestra labor tan luminosa y tan alentadora. Vuestro afectísimo, *Paul Sabatier*.»



JOSÉ BENLLIURE

LA BARCA DE CARONTE

ello dicho queda que su alma sentía la añoranza de la patria grande y de la pequeña patria. El amor a la *terreta* que meció su cuna, hizole volver sus ojos a ella, y, ya cargado con el peso de algunos años, pensó en el retorno a España para terminar su vida en el solar donde vió la luz primera. A la vista tengo *Il Giornale d'Italia* de 13 Diciembre de 1912, que relata el banquete de despedida dado a nuestro Benlliure en el Círculo Artístico de Roma. Dicha sociedad internacional quiso festejar al ilustre director de la Academia de España como «atto di squisita camaraderie» de Italia, su dilectísima segunda patria, que le ofrenda esa corona al maestro insigne del arte genial, que se lleva a Valencia la impresión imborrable del cielo italiano y el recuerdo de su predilecto rincón de Asís, la ciudad del silencio objeto de sus artísticas peregrinaciones, y en donde deja la casita que compartió con Sorolla. Allí puso de moda su arte místico franciscano (pinacoteca de Munich) y allí se llamó a Benlliure el Sabatier de la pintura. Y sale con tristeza de Italia (escenario de sus mejores años de artista), donde deja sus amigos, sus recuerdos, su estudio y no digamos sus laureles, porque

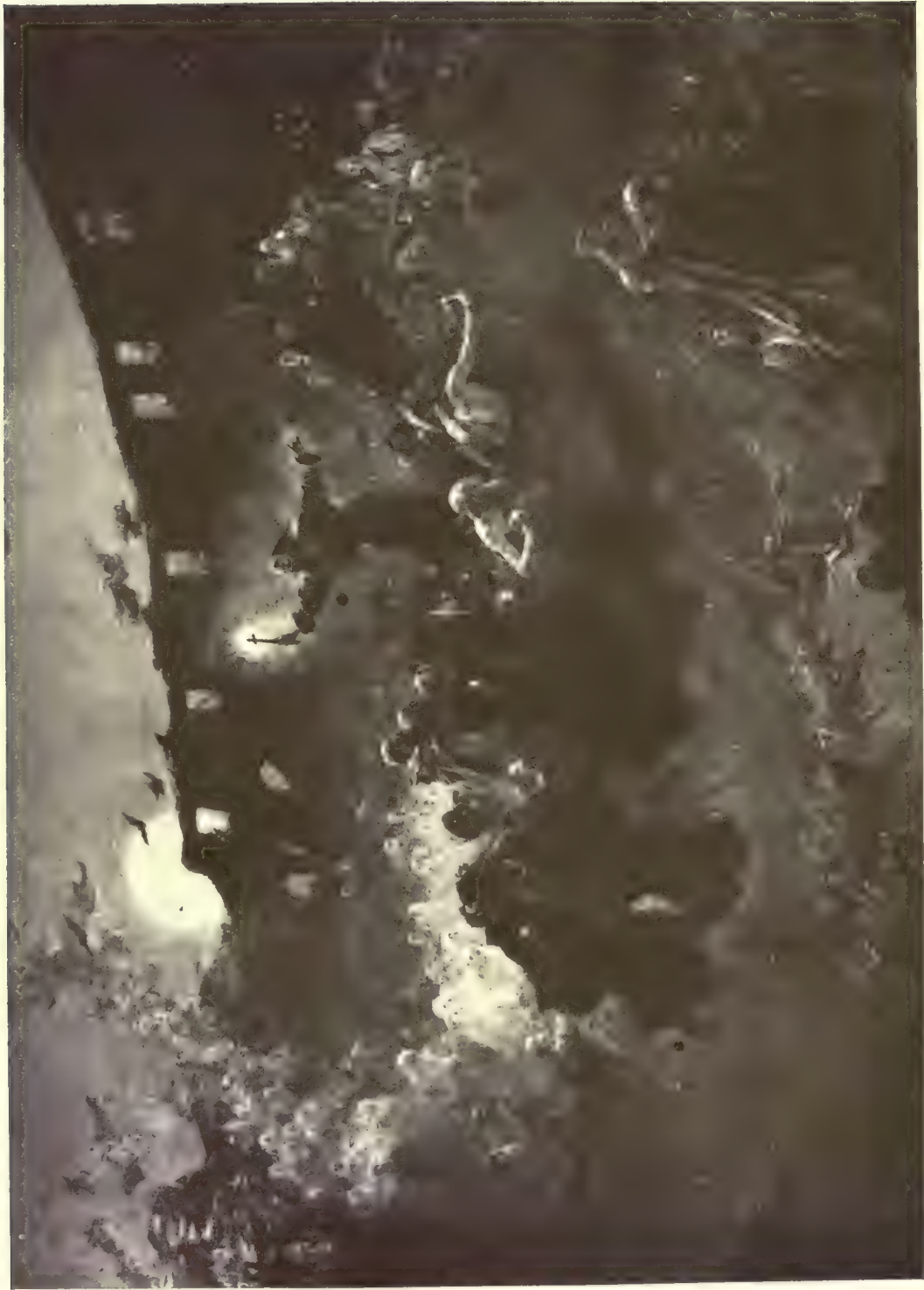
estos van con él hasta ultratumba. Alrededor de lujosa mesa del salón central del Círculo congregáronse embajadores, políticos, artistas y notables personajes. En nombre de Italia ofreció el banquete Césare Bazzini, muy conmovido. Y todos, de pié, aplaudían el himno español que ejecutó el maestro Tagaglia. El senador Montaverde pronunció un discurso, y tarde ya, terminaba la fiesta a los acordes de la Marcha Real.

Ante su celebridad no podía permanecer impassible el elemento oficial y así como antes había sido nombrado Director de la Academia en Roma — cargo que desempeñó de 1903 a 1913, — ya en nuestros días, el Gobierno francés, en 1920 le concede la gran cruz de la Legión de honor, que une a otras condecoraciones anteriores, y en 1921 es nombrado Delegado regio de Bellas Artes.

Vamos ya a sus obras, que importan tanto como su persona. Y si la prensa representa la opinión, veámos una síntesis de sus juicios.

* * *

El *Album Ibero-Americano*. (Madrid, n.º 8, correspondiente a 28 Febrero de 1907), dice: «Este inspirado artista distínguese por la grandiosidad de sus concepciones, sobresa-



LA VISION DEL COLISEO, POR JOSÉ BENLUIRE

liendo tanto en la composición como en el dibujo y colorido. Imaginación fantástica y creadora, inventa más que copia, sin apartarse nunca de la Naturaleza, como buena verista. Difícil sería formar un catálogo de sus muchos cuadros; entre los más notables recordamos *La Visión del Coloseo* cuadro mural premiado en Madrid, Viena y Munich, el cual se conserva en el museo de Valencia.»

En *Rassegna contemporanea*, que en Roma publicaron G. A. Cesaro y V. Picardi, en su fascículo V. (10 Marzo de 1913) el crítico Francisco Zacchi dedicó un extenso artículo a *José Benlliure nella pittura spagnola contemporanea*, (pags. 811 a 823). El autor comienza describiendo la poética situación de la Academia de España, cimentada

sobre el Gianicolo, recordando a seguida su visita a José Benlliure, en su amplio estudio, luminoso, rico en tapices orientales, muebles de época, azulejos valencianos, prendas de toreros y gitanas, ornamentos sagrados, cerámica morisca, cuadros y antigüedades, todo dispuesto con gusto exquisito, gracia y armonía. Rememora su biografía y su patria, cuya psicología inspira el temperamento artístico de Benlliure bajo la dirección de Pinazo y Domingo, para seguir la estela luminosa que imprime la gloriosa fama del escultor Mariano, y laborar con Sorolla, otro

coloso del arte español. Recuerda su primer *Vivac* premiado, y los apuntes del natural, tomados durante la guerra carlista; su estancia en Roma y el resurgimiento artístico de la Academia española durante los nueve años de su dirección. Influidó por Fortuny, visitó los mejores estudios de París y peregrinó por Italia,

estudiando a Tintoreto en Venecia, a Vinci en Milán, y a los místicos franciscanos de Asís, donde puso todo su amor en el lienzo que avalora la pinacoteca de Munich. Benlliure no es de un misticismo sombrío, sino de grandes representaciones y mayores expresiones. Muchas obras suyas avaloran el período místico de Benlliure, quien, siempre deseoso de estudiar, aun siendo director de la Academia,

jamás consintió que le llamasen «maestro». Su lema fué: «o renovarse, o morir».

Berliner Tageblatt, n.º 249 extraordinario, dedicado a la Exposición Internacional de 1897, al pasar revista crítica de los cuadros expuestos en las salas 21, 22 y 24, consagra frases encomiásticas a las obras de Benlliure, Villegas y Sorolla.

Illustrazione italiana. (N.º 17 de 25 Abril de 1897), trata de la segunda exposición internacional de arte en Venecia, y al publicar el retrato de nuestro artista dedica al fino pintor español italianizado, frases de alabanza

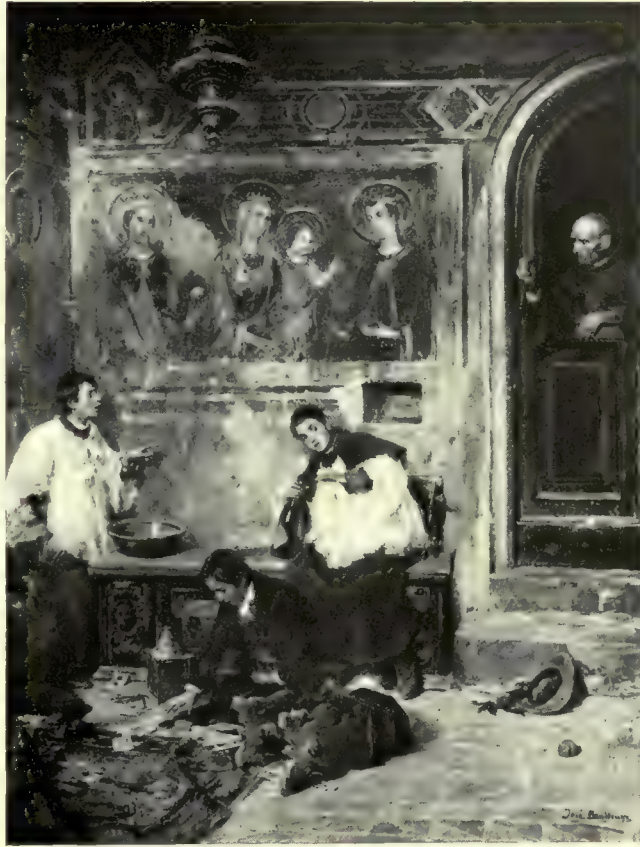


JOSÉ BENLLIURE

EL ALCALDE DE ROCAFORT

para sus cuadros de fantástica composición, extraño efecto y espiritualidad de estilo.

Felipe Peyró, bajo el seudónimo de «Dionisio Cruz» publicó dos artículos críticos en *La Nación* (Madrid y Agosto de 1918), titulados *La Pintura franciscana* y *El Valle de Josafat*. Fijándose el publicista en el cuadro de este último título, juntamente con *El Gólgota*, *San Vicente*, *San Francisco*, y el ya mentado de *La Visión*, deduce la inspiración extraordinaria de Benlliure para cuadros de asuntos religiosos, inspiración cultivada con la insistencia de su espíritu serio y reflexivo, en tiempos tan mercantilistas como los nuestros, en que suele darse sobrada preferencia a la pintura de género y encargos de caballete. A diferencia de *La barca*



JOSÉ BENLLIURE

RATONES DE SACRISTÍA

de *Caronte*, *Que viene un alma*. *Un sueño de la edad media*. *Brujerías*. *Tratenimiento musical*, y otros lienzos de pura imaginación, de variados temas, en los cuadros de asuntos religiosos, vemos un sentimentalismo que nos hace sentir hondamente. En su pintura representa las almas a través de los campos, como dice el articulista. Y así es, en efecto, como puede corroborarse en la expresión del rostro de San Francisco, en la fantástica procesión nocturna de sus Santos al salir de la basílica; como en su regreso de la Verna adorando el crucifijo que le ilumina el ca-

mino (1), como también en el Santo fraile difunto, donde admiramos la ingénua visión de lo sobrenatural, felizmente expresado en el lienzo. No cabe pincel más disciplinado a la inspiración del artista. En otro lienzo de gigantescas proporciones, San Vicente Ferrer, en su púlpito gótico de la catedral va-

lentina, predica el juicio final. «y el artista ve llenarse de una nube los ámbitos del templo y resolverse esta nube en la livida luz del «dies iræ» surcada por la divina indignación: ve romperse las bóvedas, y como va acudiendo al valle del juicio supremo la Humanidad en carne mísera dolorida y castigada por su pecado. Ve que todos, los malos y los buenos, los que guardaron la grey y los que la extragaban, perros vigilantes y

traicioneros lobos, se representan con el mismo temblor... La composición es un acierto. La dificultad de engarzar tantas figuras en amplio ritmo, aparece magistralmente vencida. Grupos vibrantes, masas equilibradas gestos expresivos aparece todo en armónica entonación de composición y colorido. Arriba el santo; abajo la pecadora avergonzada y el incrédulo arrepentimiento. Fuera prolijo

(1) De este discutido cuadro dijo Arnold Böcklin, que era una gran obra; de lo mejor que se había pintado en España después de 1870, y que sólo se podía pintar una obra de esa índole y fuerza con todo el corazón, porque hacía sentir de una manera extraordinaria.



JOSÉ BENLLIURE

EL CATECISMO

recordar al detalle cada figura de este poema, digna pareja de *La Visión del Coloseo*.»

Illustrirte Zeitung. (Núm. 2350 publicado en Leipzig y Berlín en 14 de Julio de 1888), en otro estudio crítico de la exposición celebrada entonces en Munich, se ocupa del pintor Benlliure y publica, a doble plana central, su citado cuadro, premiado. *La Visión*. De este grandioso lienzo, que tanta fama dió al autor, trata también Gustar Floerke en su obra *Zhen Jahre Mit. Böcklin* (pagina 221). Igualmente M. Hutin, en *Le Journal des Arts* (París, 3 de Mayo de 1919), alaba merecidamente el *Extasis de San Francisco ante la aparición nocturna de Cristo* durante el retorno de la Verna, cuadro de un sentimentalismo místico muy exquisito. Y en Mayo de 1919, todos los diarios de Valencia, (*La Correspondencia, El Mercantil, Las Provincias, La Voz, El Diario, Rosas y Espinas y Arenillas de Oro*), se ocuparon de *La Predicación del Juicio final por San Vicente Ferrer*, obra que cubría la pared de fondo de la exposición vicentista, que con motivo de las fiestas centenarias inauguró la Infanta Doña Isabel de Borbón, en nombre de S. M. el Rey.

Pero no nos detengamos en la contemplación aislada de cada cuadro del maestro, porque fuera interminable. Ni siquiera hay que juzgar a Benlliure en un solo aspecto de sus obras en grupo, como hizo Francés en un artículo de principios de año publicado en *La Esfera*, viendo en Benlliure un enamorado de San Francisco. No sé que hubiese dicho si viese, por ejemplo, la colección de cincuenta cuadros que pinta ahora Benlliure para ilustrar *La Barraca* de Blasco. Son notas regionales de un realismo ilimitado; escenas vivas, movidas, impresionantes, que pocos han tenido la suerte de ver.

Más ampliamente se juzgó a este pintor en 1917 en la propia revista. Se lamenta en esta ocasión, de que Benlliure, como Villegas, Domingo, Pradilla y Pinazo, sea un pintor poco conocido de las modernas generaciones, por su voluntario alejamiento de certámenes y exposiciones y el encumbramiento creciente de su hermano, el escultor Mariano. Y después de evocar tiernos recuerdos, se ocupa de sus cuadros *Aquelarre, Misa negra* —(con sus brujerías y conjuros, hogueras sabáticas, etc.) — *Orgía en un baile de máscaras, Entre prenderos, El*



RETRATO, POR JOSE BENLIURE

Espía, Audacias amorosas, Lectura interesante, Entre gitanos, y otros muchos que, a la vez que testimonían las notables condiciones pictóricas del maestro, son alarde de obras realistas que responden al concepto que se tenía de la pintura española a fines del siglo XIX, un poco oportunista y un poco italiano.

Para conocer a Benlliure en su aspecto total, hay que recordar también sus últimas exposiciones. Me refiero a las de 1920, en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, y su anterior en el Teatro Real de Madrid. De la primera se ocupan más ampliamente *Las Provincias*. *El Diario de Valencia* y *El Mercantil Valenciano* de 10 Abril. En esa exposición, según E. L. Chavarrí, dió Benlliure «una sensación de modernidad, de vigor, de técnica fresca, viva, llena de animación y de fiebre ju-

venil verdaderamente consoladora, ya que el maestro, como todos los grandes artistas, huye, cada vez más, de la fórmula y nos deja ver un espíritu despierto, eternamente curioso ante la naturaleza, y sobre todo profundamente sensitivo de color; y así no hay monotonía en la factura ni en el colorido: antes bien una soberana variedad de impresiones y procedimientos. Impresión de juven-

tud e intensa vida espiritual produce su serie de pinturas. ¡Oraciones de arte, por la íntima comunión del alma del artista con el alma de las cosas! Por eso cada cuadro es una emoción diferente. Las obras de Benlliure dan la sensación de milagro porque a la cosa inerte (color, aceite, tela,) la convierte en vida; en

creación palpitante que tiene alma....»

De mayor resonancia aún, fué su anterior exposición del Teatro Real de Madrid - (1919-1920). - De ella se ocuparon todos los críticos de arte.

* * *

Queda en mi bufete, un montón de periódicos y revistas en turno a vaciar aún en mis cuartillas. La tarea resulta ya farragosa. Mas grato es suspenderla, para trasladarnos al estudio de Benlliure.

En un rincón de su jardín (¿pompeyano?), bajo emparrado de rosales en

flor, que a los rayos del sol semeja palio de rubies y esmeraldas, sorprendemos al protagonista de estas notas sentado en banco de azulejos valencianos del siglo XVI, hojeando revistas, en espera del desayuno. Viste traje de hilo claro; cubre su cabeza un jipi de anchas alas, y ante sus ojos lleva puestas grandes gafas. Nos recibe con sencilla afabilidad, sin afectación; nos ofrece su banco y a poco



JOSÉ BENLLIURE

VIEJA ARAGONESA



TRICROMIA THOMAS - BARCELONA



INTERIOR DE LA ERMITA DE LA SANGRE,
EN LIVIA, por JOSÉ BENLLIURE GIL.

nos enfrascamos en animada charla, amena y agradable; esa charla de Benlliure, que sin ser elocuente en la forma es interesante en el fondo y nos hace olvidar las horas. Y ¡qué de cosas nos cuenta! ¡qué anécdotas más curiosas! ¡Si todo cupiese recogerlo en las cuartillas!...

El jardín silencioso, tranquilo, mudo testigo de nuestra visita está en Valencia; en la misma orilla del manso Turia; pero no es un jardín valenciano. Aunque dice el cantar «Para jardines Valencia», sin embargo, no hay muchos como éste, que es un jardín italiano; un jardín-museo donde la lozania de las flores tempranas adorna la vetustez secular de muchos restos arqueológicos; donde la trepadora florida entolda el busto del viejo Benlliure, tronco de la dinastía inmortalizado en bronce por su hijo Mariano; y en otro extre-

mo vemos el retrato de Pepito grabado por el buril de un artista de Roma. Si el jardín es un encanto, la casa es un museo. Cuadros de los Benlliure, de Rusiñol, de Sorolla, de Domingo, de Muñoz Degrain, de todos los grandes maestros contemporáneos, cubren por completo las paredes de salones y despachos, dormitorios y comedor. Entre ellos ví una tablita, *El Estudiante*, expresivo retrato

que pintó en sus mocedades Benlliure hace medio siglo: fuerte contraste con su auto-retrato y otros lienzos que el maestro pinta hoy en su estudio.

Pero no nos detengamos: atravesemos la casa y el jardín, bella antesala del estudio, y penetremos en él, ya que es el término o fin de nuestra visita.

Una portada antigua formada por auténticas piedras seculares y azulejería antigua, da acceso a ese templo consagrado al Arte. La planta baja fué estudio del malogrado Pepito; (luego la veremos). El piso alto, es el de Don José. Estrechan la escalera mil curiosos objetos que no caben ya en el repleto estudio: gigantescos faroles de ástil, (del rosario de la aurora); instrumentos musicales, armas, barros y vestimentas antiguas, reclaman a la par, la atención confusa del visitan-



JOSÉ BENLLIURE

EL TÍO ANDREU

te. En un rellano nos detiene, no el cansancio: la curiosidad. Ante los ojos tenemos un fragmento de grandioso lienzo de composición histórica: parte del cuadro mural titulado *¡Tierra!!* con la figura de Colón, rasgada. — ¿Qué es ello? — Una página triste, o sentimental al menos, de la biografía de Benlliure. Al llegar a Roma sin pensión alguna ni otro auxilio pecuniario que los propios

ahorros, comenzó a pintar el grandioso cuadro; mas... se acabaron los recursos antes que la obra, y hubo, el artista, de rasgar el lienzo con tanta ilusión manchado, para repintar, en sus fragmentos, cuadritos de género que los marchantes extranjeros le encargaban. Corramos un velo al pasado; subamos unos peldaños más, y penetremos en el rico estudio. Los cuadros tienen por fondo grandes tapices, telas bordadas, ornamentos antiguos, armaduras guerreras, retablos góticos, cerámica, vitrinas repletas de joyas, abanicos y rarezas; buenas alfombras, cojines orientales y otros mil objetos en artístico abandono. Y ante tanta riqueza atesorada en ese estudio, (que con ser vasto, aun es estrecho), puede estudiarse toda la historia del arte. No es el taller del obrero; es el salón del burgués. Por eso Benlliure no tiene discípulos (solamente alumnos, y en la Academia). En su estudio sólo cabe él; y por excepción admitió a su hermano Juan Antonio. El alborozo propio de la juventud con las modelos y los ami-

gos, se hermanarían mal con la imponente severidad del obrador, que sintetiza la obra intensa de una vida consagrada al trabajo; recinto que constituye estuche de valiosas colecciones, y una fortuna en cuadros; rico legado futuro para las hijas... o quizás para el museo de su patria: ¡quién sabe!

Ante tanta belleza se anonada el visitante en la meditación. Concepciones admirables de un gran artista, hondamente sentidas y bellamente expresadas, son esas telas que rebasan los anchurosos límites del estudio. *Glorias franciscanas, San Francisco regresando de la Verna*: nocturnos admirables en que el Serafin llagado se nos muestra con aspecto divino: como alma alucinada presa en misero cuerpo de mártir asomando por los ojos de un rostro demacrado. — *La apoteosis de San Vicente Ferrer* se ofrece también allí a nuestra contemplación para impresionarnos de nuevo. Pero luego descansa nuestro espíritu

recreándose ante esos retratos vivientes de encantadoras valencianas: o la poética procesión de monjas, en el engalanado claustro de Asís (cuadro antiguo sin terminar aun), o en los rientes paisajes que días antes le ví pintar en Játiva, cuando vino allá a tomar preciosos apuntes. Algunos de ellos ilustran, galantemente, estas cuartillas para que así tengan algún valor. Y en el almacén, a docenas ví cua-



JOSÉ BENLLIURE

EL CARDENAL

adros de género, paisajes africanos, cosas de Italia, tipos regionales, bocetos religiosos... Confieso que cuando monté mi cámara para fotografiar pinturas con que ilustrar este artículo me ví turbado, sin saber por donde empezar.

Alguien dice que *pasó* ya, el arte de Benlliure. Lo bueno no pasa nunca, ni menos



VISION. SAN VICENTE PREDICANDO EL JUICIO FINAL, POR JOSÉ BENLLIURE

para ceder el puesto a lo malo. Forzoso es confesar que nos hallamos en una época de depravación del gusto artístico: literatura, música, pintura y todo.

De esto comentamos en el estudio, en franca charla. Y Benlliure rió con caritativo desprecio casos y cosas de la vida; tonterías de *amigos* sufridas en sus mocedades y durante su estancia en Roma. Y, ¡qué de envidias y de intrigas, y de injusticias y desengaños!... El contraste de los éxitos conseguidos en el extranjero, comparados con las «cosas» de España. Los manejos realizados para que el arte de

Benlliure no eclipsase el de atortunados advenedizos: tema sobrado para un libro jocoso. Y es que la vida del artista es la lucha incesante.

Llegó la hora de la despedida, en el estudio del hijo muerto. Sus obras (notables por

cierto) que adornan el recinto, pregonan, que, siguiendo las huellas de su progenitor, hubiese llegado a la celebridad de los Benlliure, porque era un impresionista de gusto delicado, y fino; brioso en el colorido, pulcro en el dibujo y fácil en la expresión.

Pero... para martirio de su padre, el estudio del hijo esta vacío, y vacío para siempre. Solamente se presiente allí el alma infantil del artista, que parece vagar entre sus pinturas y, con los ojos del amor le vemos bajar cotidianamente a besar las flores que las manos cariñosas de sus hermanas, cortan del

jardín y colocan en unos búcaros que adornan en su estudio, el busto del artista muerto... de la esperanza tronchada... de Pepito Benlliure...

CARLOS SARTHOU CARRERES.



JOSÉ BENLLIURE

BOLILLERA



JOSÉ BENLLIURE

SAN FRANCISCO DE ASÍS



EL TESORO DE PEROTITOS

FÍBULAS IBÉRICAS DE PLATA

ARGENTERIA IBERO-ROMANA.

EL TESORO DE PEROTITOS

LA tierra pátria guarda piadosa preciadas reliquias históricas que hoy devuelve a la curiosidad y al estudio con que nos afanamos por conocer los tiempos pasados. Tales hallazgos son casuales las más de las veces; debidos a la reja del arado o al pico del cavador, ocurren con harta frecuencia; y si es cierto que muchas veces consisten en deleznable objetos de barro, que los incultos inventores desprecian, con notorio perjuicio de la Arqueología, otras veces son tesoros, consistentes en monedas, esto es, el caudal ocultado por alguien a quién la muerte burló su previsión, o bien son objetos de metal precioso; y en uno u otro caso la codicia de los dichos inventores y el crisol del platero, no menos inculto y aún culpable, constituyen graves peligros para aquellos fines en relación con el tesoro artístico arqueológico que la nación tiene derecho a acrecentar y con-

servar, según lo tienen establecido las leyes.

Algunos de estos tesoros quedaron olvidados o se han perdido; otros por suerte se han podido salvar y figurar en los Museos. Por sólo referirme a los tesoros que recientemente o en los últimos años han enriquecido el Museo Arqueológico Nacional, mencionaré el de alhajas fenicias y cartaginesas descubierto en Aliseda (Cáceres), el de un aderezo femenino de oro encontrado en Jávea (Alicante), el de varias piezas de plata ibéricas y romanas, hallado en Mogón, (1) en la provincia de Jaén y de donde también procede y que es objeto de éstas líneas.



EL TESORO DE PEROTITOS.
BRAZALETE IBERO-ROMANO DE PLATA

Al labrar una tierra de la finca rústica llamada de *Perotitos*, sita en el término municipal de Santisteban del Puerto, ocurrió el hallazgo. Las puntuales noticias que

(1) Las piezas del tesoro de Mogón fueron adquiridas para regalarlas al Museo por D. Horacio Sandars.

de él deseáramos, malogradas se vieron por la codicia, aún mayor que la ignorancia de los pobres labradores, que deslumbrados sin duda por las numerosas piezas de plata de que constaba el tesoro, se las repartieron según parece y las vendieron sueltas o por lotes, uno de los cuales es el que, adquirido por el Estado, figura en nuestro Museo. No sabemos, pues, si con esas piezas de argentería había monedas, lo que es probable, y sensible su pérdida, pues darían fecha al tesoro. De ser cierta la referencia de que fué hallado todo dentro de una caja de metal, imaginamos si ésta sería un arca ferrada de las que los romanos guardaban en los átrios de sus casas. como se vé en Pompeya.

Que hubo población romana donde hay la de Santisteban del Puerto, es cosa admitida y fué aquella la llamada *Ilugo*, municipio situado cerca y al N. E. de *Castulo*, junto a la vía romana de *Corduba* a *Laminium* de donde partía otra a *Toletum*. Que aquella población lo fuese antes ibérica parece casi seguro, dado que se halla en una región rica por sus minas y por la feracidad de su tierra. Por otra parte, Santisteban del Puerto no está lejos de Santa Elena, cerca de cuyo pueblo se ha des-

cubierto el santuario ibérico de donde procede la cuantiosa y valiosísima colección de ex-votos de bronce que posee hoy también nuestro Museo Arqueológico Nacional.

A pesar de lo dicho pudiera creerse que el tesoro no lo fuera doméstico de algún patrio de *Ilugo*, sino que fuese tan sólo resto de un taller de platero, que echaba mano de esas piezas para fundirlas. Induce a admitir esta hipótesis ciertos detalles, cuales son que algunas de las láminas de que fueron formados los vasos estaban dobladas, la presencia de varios fragmentos y un trozo de plata fundido, formando una especie de torta.

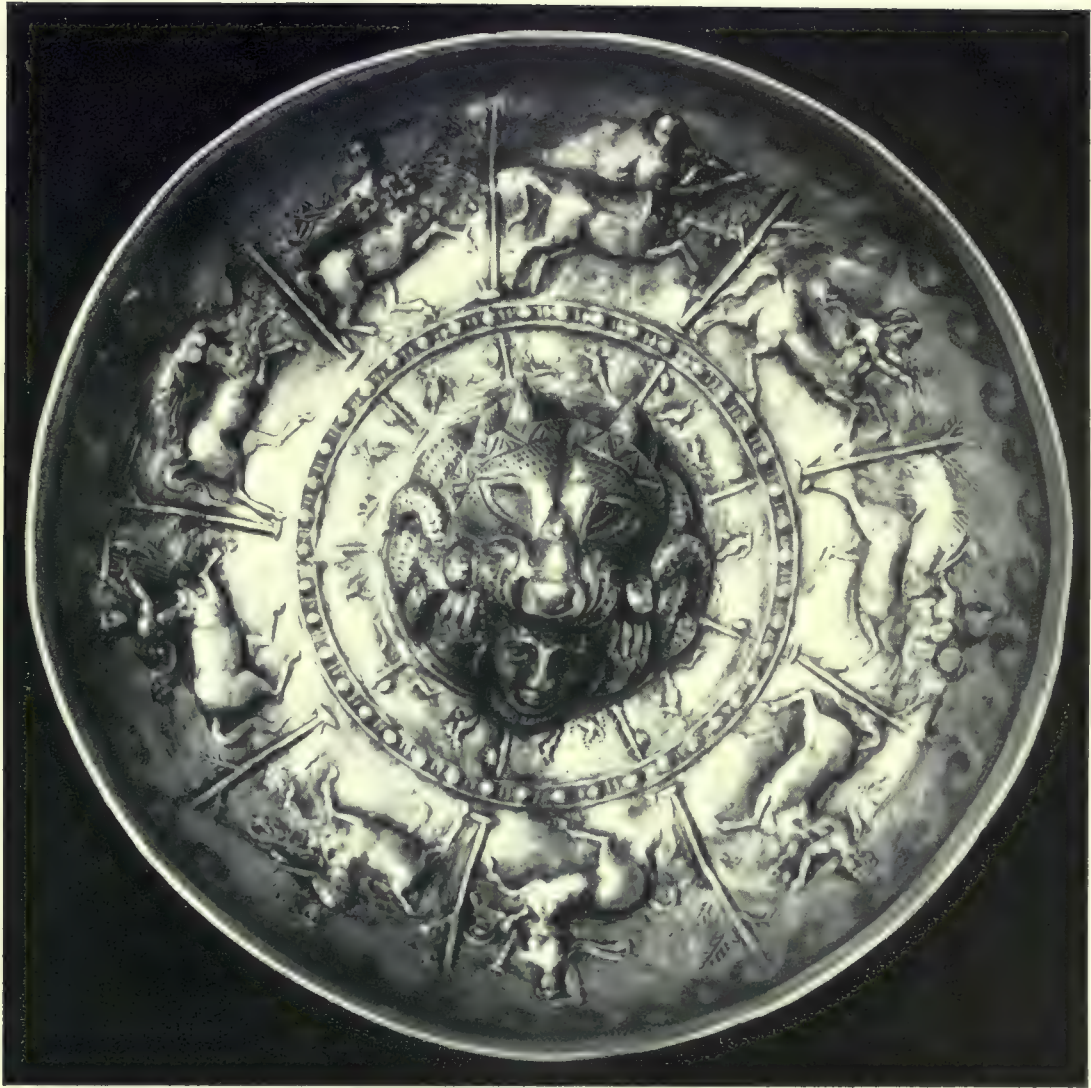
El lote adquirido por el Museo consta de diez piezas enteras, que son una pátera, cinco copas, un brazalete, una pulsera y dos fíbulas, otros cinco vasos en estado fragmentario y pedazos de algunos más, a lo que se añade el trozo fundido. El total de plata dá un peso de 3.551,50 gramos. Los caracteres artístico industriales acusan trabajo ibérico y

greco - romano. Las copas, salvo una grande con pié, carecen de él, siendo tan sólo apropiadas para tenerlas en la mano durante la libación. Unas son de forma cónica, otras ovóidea y otras semiesféricas. Las primeras corresponden al tipo del conocido vaso de *Cástulo*; y de este género de vasos de plata ibéricos, cuya forma originaria es la del *phiale* griego, posee ya el Museo Arqueológico cuatro ejemplares.

Como estas, cuatro de las copas congéneres de Perotitos, tienen un reborde moldurado por la parte interior de la boca, y solamente en una copa por la parte exterior



EL TESORO DE PEROTITOS. COPA ROMANA DE PLATA CON ADORNOS DORADOS. ALTO 0'210. DIÁMETRO 0'182.



EL TESORO DE PEROTITOS.
PÁTERA ÍBERO-ROMANA DE PLATA REPUJADA
CON ADORNOS DORADOS. DIÁMETRO 0'175

también, en ambas con un festón punteado, ofreciéndose en las otras tres copas al exterior completamente liso, como más apropiado para beber. Otra de las copas en estado fragmentario muestra al interior de la boca un festón de ovarios. Otro fragmento ofrece decoración repujada en el cuerpo del vaso y consiste en grandes círculos concéntricos, motivo que se vé también en vasos de arcilla rojos de los vulgarmente llamados en España saguntinos, de manufactura íbero-romana.

La mayor de las copas semiesféricas tiene grabada en trazos muy ténues, al exterior, junto al borde, una inscripción en caracteres latinos e ibéricos que parece referirse al poseedor del vaso.

La copa con pié que es la mayor, y que es también la más artística, es de forma semiovoidea, a modo de crátera sin asas, forma intermedia entre las de las copas clásicas y las ibéricas. Como las anteriores tiene el reborde interior moldurado. Al exterior lleva por único adorno junto a la boca una faja o zona dorada y en ella grabado un motivo de tallos serpeantes y flores. El pié, de gracioso perfil en curva ondulante, se adorna con palmetas en relieve, en las que resalta la elegancia greco-romana.

Una de las piezas fragmentarias es de un especie de cestillo, que acaso revistió algún vaso de vidrio, como algunos otros romanos que se conservan.

Otros fragmentos parecen de jarros y hay desde luego el arranque de una asa, con labor grabada, de triángulos formados por líneas punteadas. El brazalete es una cinta de plata que se revuelve en espiral, de cinco

vueltas figurando una serpiente, cuya cabeza está grabada y cuyo tipo es griego. La pulsera es otra cinta arquada, que no llega a cerrar el círculo con adorno grabado, de líneas punteadas formando triángulos y de carácter ibérico. Ibéricas son también las dos fibulas y de tipo distinto, pues las forma un arco que se revuelve sobre si mismo y de uno de los cabos destaca la parte delantera de un caballo. Estas fibulas o imperdibles conservan restos de haber estado doradas. La pieza esencial-

mente artística y capital del tesoro es la *pátera* repujada y cincelada, cuyo diámetro es de 0'175. Dentro de una gráfila, que festonea el borde, se dibuja sobre la plata un festón de ondas griegas doradas, que circuye la decoración figurativa repujada, dispuesta en dos zonas, la primera mucho más ancha que la segunda, ambas divididas en diez sectores y separadas por un festón circular formado por un rosario como los que decoran los arquitrabes



EL TESORO DE PEROTITOS. COPA ÍBERO-ROMANA DE PLATA. ALTO 0'070. DIÁMETRO 0'140.

jónicos y corintios. De medio relieve son las figuras de la zona ancha y las de la estrecha de bajo y suave relieve. Por el contrario, en el centro, destaca en alto relieve un medallón, cuyo realce mide 0'028, dejando por el reverso el hueco propio de toda *pátera* para afianzarla con el dedo índice mientras con el pulgar se la sujeta por el borde. Debíó tener este plato como sus congéneres una cubierta exterior, que falta. Las figuras y el medallón conservan todavía restos de haber estado dorados. En cuanto a los asuntos desarrollados en su decoración, en la zona ancha, se ven repartidos en los diez sectores, cuyas líneas divisorias son árboles, otras tantas figuras de

centauros y centauresas en regocijada carrera, quién pulsando una lira, quién tocando la doble flauta, quién el tímpano o pandero, quién los platillos, quién llevando una cántara, que deberá contener el nectar báquico, quién jarra y pátera para la libración, quién un plato con frutos, quién la antorcha que ha de alumbrar la ofrenda al númen de la floresta. En la zona estrecha forman las divisiones, soportes o columnillas que ostentan trofeos y en los diez espacios se desarrollan escenas venatorias, en las que los protagonistas son graciosos amorcillos. En todo lo dicho campea y triunfa, con sus gallardías y delicadezas, el gusto greco-romano de abolengo helenístico alejandrino, cual le vemos en la decoración pompeyana, cuyo recuerdo evocan las escenas e imágenes acabadas de describir.

De ello difiere, revelando distintos gustos y mano, el medallón central que representa de busto a Hércules niño ahogando las serpientes y llevando por casco la cabeza del león nemeo, la que constituye el motivo de mayor resalte y cuya interpretación estilizada indica que acaso fué copiada o imitada del *goterion* de algún templo, siendo además de notar en tal cabeza el festón que como interpretación de la melena la bordea, con adorno grabado, formando picos. Este motivo ornamental y la cabeza del dios, tan distante de los modelos clásicos, aún los arcaicos y más aún de las elegantes figuras de la orla, revela, a mi juicio, con bastante claridad, juntamente con cierta tosquedad del trabajo, que el medallón es obra ibérica, pero aplicada a la greco-

romana, pues toda la pátera es de una pieza. Ello da especial importancia a tan bella pieza de platería hispana.

Pocas páteras romanas de plata se han descubierto en España; y una sola entre ellas, comparable: el llamado *plato de Otañes*, (1) cuyo asunto, referente a las aguas medicinales de *Umeri* en Cantabria, y cuyo estilo semejante al de las monedas, es muy distinto al de la pátera de Perotitos. La otra pieza análoga a éstas es el llamado disco de Teodo-

sio y que es, a su vez, un gran plato o bandeja, existente en la Real Academia de la Historia; pero es de estilo y fecha muy posteriores. Aquí se marca la evolución del arte, de que ha de arrancar el gusto bizantino, mientras que el plato de Otañes corresponde al ponderado clasicismo del siglo I ó principios del II y la pátera de Perotitos es obra greco-romana-ibérica un poco más antigua que la citada. Del siglo I, se pueden considerar, con

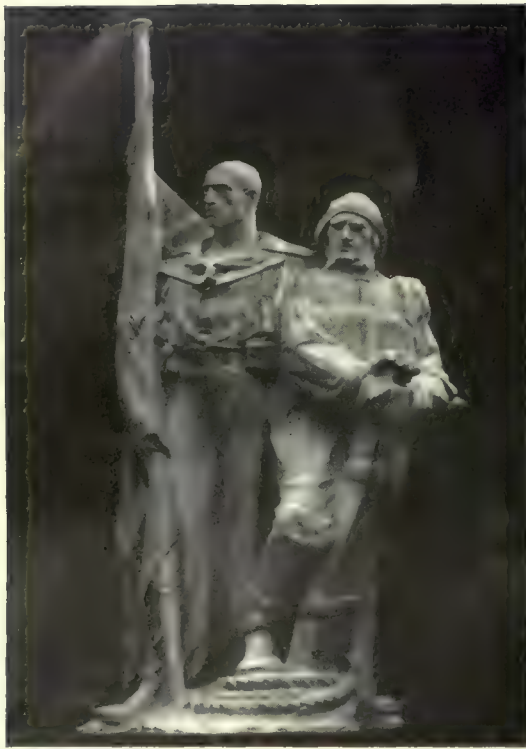


EL TESORO DE PEROTITOS. COPA IBÉRICA DE PLATA.
ALTO 0'090. DIÁMETRO 0'155.

bastante probabilidad, las preciadas piezas que componen el tesoro, el cual debe de ser señalado como el más importante en su género entre los descubiertos en España, por el número y variedad de sus piezas, las que demuestran el grado de adelanto que en ella alcanzó en la antigüedad la platería, al propio tiempo que la coexistencia del gusto indígena y del clásico con que al fin se impuso el gran pueblo conquistador.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

(1) Véase nuestra monografía publicada en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, (T. I., pág. 289.)



MATEO INURRIA

LA MARINA



MATEO INURRIA

GITANA

LA OBRA DE MATEO INURRIA

EN el actual renacimiento artístico de España, — ciego a toda manifestación estética habrá de ser quien no reconozca el salto dado por nuestro arte en estos últimos quince años, — obsérvase un fenómeno que no creemos haber sido aún señalado por ningún comentarista: y es que, mientras fué la pintura la que primero se libertó entre nosotros de las rutinas y trucos a que la había condenado el ambiente; mientras fueron nuestros pintores quienes, más que por influencia del impresionismo francés — cual muchos creen — por instintiva y sabia obediencia a las leyes de su tradición y de su idiosincrasia, aportaron los primeros un ideal natural y racional al arte patrio, hoy parecen ser los escultores los indicados para unir la producción contemporánea a la de épocas preceden-

tes. Que al fin y al cabo, novedad en arte, — novedad lógica, o sea cuajada, viable, — quiere decir siempre prolongación.

Nuestros pintores supieron antes lo que les convenía: es cierto. Los eslabones de su cadena se aflojaron en determinados períodos, pero no se rompieron nunca del todo, y ahí están para probarlo, fehaciente y terminantemente, entre la influencia inmediata de Goya y el renacimiento de este siglo, la espléndida, sutilísima y muy española escuela romántica, — un Gutiérrez de la Vega, un Villamil, un Esquivel, no ocupan todavía en nuestra Historia del Arte el lugar a que tienen derecho; — ahí está un Rosales, cuyo solo *Testamento de Isabel la Católica* bastaría para consagrarle como uno de los maestros más grandes del siglo pasado; ahí está, en fin.

Federico de Madrazo, cuyos retratos, de ser pintados por un artista transpirenáiico, gozarían, casi todos, de la fama, bien sentada, de la célebre *Madame de Sennones*...

Mientras, nuestros escultores callaban; peor aun: laboraban condenados al silencio. Obra hermosa, salida de su cincel, inútil era buscarla; ni siquiera podían ofrecernos una labor digna, honrada y limpiamente hecha, a falta de vuelos en su concepción. Produciase mucho, desde luego. Tal sucede siempre en las épocas de decadencia. en que los artistas parecen, no ya querer disimular con la cantidad la falta de calidad, sino aturdirse a sí mismos con el febril ajeteo de su producción; como si temiesen, sobre todas las cosas, el dar punto de sosiego a sus manos y de recogimiento a su alma; hallarse, en la tranquilidad del taller, frente a frente con las furias del arte holladas por su culpa y ocultas tras de

cada uno de sus apuestos y huecos monigotes. Produciase, pues, — hace unos cinco lustros, — más estatuaria que nunca. Inundá-

banse plazas, paseos y encrucijadas, de monumentos que aspiraban a encarnar gallardamente, bien el esfuerzo de la ciencia, ya del heroísmo, y que sólo podían ser su burda caricatura, y jamás llegó a tanto el

número de bustos de celebridades y de desconocidos.

Y entonces fué cuando vino Mateo Inurria, y la escultura española no hubo ya de avergonzarse de ser, entre todas las manifestaciones artísticas, la más pobre y, al parecer, la más irremediabilmente impotente.

¡Esto en el país natal de Berruguete, de Alonso Cano, de Pedro de Mena, de Gregorio Hernández y de Montañés!

Basta con recordar las esculturas — y en verdad que nos duele darles este nombre. — hechas en España en la segunda mitad del siglo pasado; basta con recordar el estado de nuestra estatuaria en la época en que apareció Mateo Inurria, y con ver lo que han dado y dan de sí los esculto-

res de su generación, para comprender el papel, la misión desempeñada por el maestro cordobés en el moderno renacimiento del



MATEO INURRIA

ESTUDIO

arte español, que tanto interés ha despertado en el extranjero. Porque ocurre que es fuera del país donde de esto se percataron.

Y es que la lejanía, la distancia, impone naturalmente, — pese a todos los deseos de proximidad espiritual, y aún a todas las realidades, — a las manifestaciones de idiosincrasia distinta y da al juicio que éstas inspiran, un a modo de distanciamiento histórico que infunde a los juicios una certidumbre, y hasta con frecuencia una serenidad imposibles en los juicios de cerca y contemporáneos. No es paradójico afirmar que una manifestación cualquiera de orden espiritual, es juzgada por espíritus exóticos y semejantes (pues el exotismo de las razas totalmente disociadas de nosotros, cual, verbigracia, China

o la Polinesia, hállase siempre separado de nosotros por barreras que impiden la contemporaneización), como ya lo será en muchos de sus aspectos por las épocas venideras. Y así, la fuerza y el carácter genérico de nuestro arte actual vibran más para una sensibilidad extranjera que para uno de nosotros, demasiado medidos en ello.

En la Exposición Nacional de Arte, celebrada en Madrid en 1915, sucedió un he-

cho altamente significativo. Mateo Inurria, propuesto para la Medalla de Honor, no alcanzó esta recompensa, a causa de una ligerísima diferencia de votos. Sabido es por todo aquel que acostumbra a ocuparse en cuestiones artísticas, lo difícil — casi diríamos lo imposible — que es el ver a varios artistas de acuerdo en un juicio, máxime si se trata de opinar respecto a un compañero. Pues bien, en aquella Exposición Nacional de 1915, sucedió, con respecto a Mateo Inurria, algo verdaderamente inaudito: no obtuvo el premio ambicionado; pero sus compañeros, artistas españoles pertenecientes a las más diversas escuelas y comulgando en las más opuestas capillas, asociáronse, espontáneamente, para tributarle un homenaje que fue-

se testimonio de admiración hacia la obra realizada por el agasajado.

¿Es que las obras por él presentadas entonces eran de una belleza tan incontrastable y avasalladora que sometía instantáneamente? No creemos fuese eso; y no lo creemos, porque, para que una obra de arte se imponga, le hace falta, por muy alta que esté, pasar por la criba del tiempo y aparecer revestida con esa aureola, esa consagración *a priori* que sólo



MATEO INURRIA

EL GRAN CAPITÁN



EL GRAN CAPITÁN, POR MATEO INURRIA

puede dar la reverencia continua de varias generaciones. No existe hoy artista, por grande que sea, a quien no se discuta, y aún se detracte apasionadamente. Pero nadie regatea ya su admiración a un Miguel Angel, encumbrado por los siglos por encima de las pasiones del momento.

Las obras expuestas en 1915 por Mateo Inurria eran, ciertamente, muy bellas; y formaban, dentro de la forzosa vulgaridad del conjunto de una gran exhibición, una manifestación escogida, un algo, que evidenciaba la presencia en la obra creada, de una sensibilidad y una conciencia; en una palabra, una producción ante la cual le era posible al espectador recoger su espíritu, y con la cual éste podía dialogar casi íntimamente. Eran, estas obras, tres bustos de muchachas, *Idolo eterno*, un busto de gitana, de mármol serpentina, que es indiscutiblemente una de

las creaciones más intensas de su autor, y una de esas figuritas—dechado de gracia y de

refinamiento—de desnudo femenino, que constituyen la característica más pronunciada del arte de Inurria, y, en nuestro concepto, el verdadero sello de su personalidad. Eran, tales obras, de interés indiscutible, y se destacaban por encima de las demás esculturas del certamen; mas, la manifestación de adhesión a que dieron lugar, no la motivó ese interés particular suyo, lo que ellas aisladamente significaban; en ese homenaje, no eran únicamente las seis obras expuestas por Inurria las que se admiraban: lo que se quería aplaudir era la obra total del estatuario y todo lo que esta producción significaba y vale en el arte español de nuestros días.

Y es que, si bien hay obras que a algunos podrán parecer más sugerentes, no hay obra que ha-



MATEO INURRIA

LA PARRA

ya llegado más a tiempo que la de Inurria.

Decíamos que las figuritas de desnudos femeninos eran, a juicio nuestro, — y no creemos equivocarnos al asegurar que también a juicio de su autor, — el aspecto más representativo de la producción inurriana. En estos desnudos de tamaño muy inferior al natural, — *La Parra* y sus compañeras anónimas, que el autor, sabiendo que su significación reside toda ella en la forma, conténtase con llamar *Desnudo* o *Estudio*. — Mateo Inurria pone, no tan sólo talento y ciencia, sino, también, y mejor que en ningún otro aspecto de su arte, los anhelos de este talento y de esta sutil ciencia: todo el deseo de su existencia de adorador de la forma y de la vida.

En un monumento, en un busto-retrato, el escultor se halla siempre sujeto a ciertas normas impuestas de antemano e ineludibles. Ello, por

muy absorbente que sea la personalidad del artista y muy grande su independencia:

piénsese, sino, en Miguel Angel no logrando terminar, por no poder hacerlo a gusto, el monumento de Julio II. Mas, en las figuras creadas espontáneamente — instintivamente, nos atreveríamos casi a decir, — con el único fin de cumplir un deseo o de responder a un afán espiritual, el escultor muéstrase, realmente, en la plenitud de sus medios, en su integridad. Allí, en las obras no encargadas, o encargadas sin imposición ni limitación de normas, es en donde hay que ir a buscar al artista. De todas las alegorías cortesanas de Coysevox, la que mejor le impone a la consideración de la posteridad, es aquella deliciosa *Diana* cuya mitológica designación oculta mal una muy desenfadada representación de la duquesita de Borgoña, y que, pese a su mitología, es, llana y únicamen-



MATEO INURRIA

DESNUDO

te, una exquisita figura de semidesnudo femenino. De Falconet, no es, ciertamente, el enfático monumento de *Pedro el Grande* el que le lleva hoy todavía el aplauso; antes, por el contrario, la muy familiar *Bañista* y las tan divulgadas *Tres Gracias* del reloj de la Colección Camondo. Para Mateo Inurria, autor de innumerables monumentos y bustos retratos, estas figuritas, hechas «a placer», son la más completa realización de su arte, de lo que él mismo puede esperar de su obra, y de lo que su obra nos puede proporcionar.

Son su obra verdadera, y aunque siempre sea aventurado augurar acerca del porvenir, no creemos lo sea el asegurar ya hoy que, más adelante cuando haya transcurrido tiempo bastante para equilibrar y serenar la opinión que merezca el artista, no serán la estatua ecuestre del Gran Capitán, ni las gigantes cas figuras de la puerta de la Necrópolis madrileña las que harán más famoso el nombre de su creador, sino estos pequeños desnudos que pa-

recen haber apresado, en los pliegues de su carne y la flexión de sus miembros, toda la palpitación de la vida, y concentrado, en

su inmutable actitud, la multiplicidad de todos los gestos y de todas las expresiones.

La escultura, hija directa de la arquitectura, no necesita, para ser grande, presentarse con grandes dimensiones. En todas las épocas del arte, y, principalmente, en las que supieron imponerse por su estatuaria, hubo, siempre, junto a las producciones de gran tamaño, otras pequeñas, y hasta diminutas, que lograron, no menos que sus hermanas mayores, encarnar el ideal de su tiempo. Egipto, el país del arte colosal por excelencia,

nos ha dejado pequeñas esfinges y pequeños Osiris, sin hablar de las pequeñas estatuillas familiares del Medio Imperio, cuyo papel fué semejante al que habían de desempeñar más tarde las Tanagras y las Myrinas. Y, saltando los siglos de un período entero de la civilización, haciendo caso omiso de las figuritas de barro cocido, y hasta de bronce, del mundo pagano, ¿no fué, acaso, precedida la pompa de un Miguel Angel, su grandilocuente apoteosis,

por la delicadeza de los Della Robbia y de Mino de Fiesole? ¿No fué el mismo Buonarroti quien dijo que la segunda de las puer-



MATEO INURRIA

FORMA



SEÑORITA DE MONTOYA, POR MATEO INURRIA

tas de Ghiberti era digna del Paraíso? Todo el ideal estético del siglo XVIII francés está en las pequeñas *terres cuites* de Clodion. Y no hablemos ya de los llamados «pequeños maestros» de aquella época. Ello nos llevaría demasiado lejos; mas, sin querer traspasar los límites naturales de este artículo, ni penetrar en el terreno de la pintura, fuerza nos es recordar que esos *petits maîtres* del pincel y el buril han logrado ser, por su espontaneidad y el acorde perfecto con el ambiente y los gustos y costumbres del momento y por responder íntimamente, totalmente, a las necesidades de su época, el más alto monumento nacional del arte francés, el que le dá su carácter y lo simboliza. Desde

este punto de mira, las obras, no ya de Watteau, el maestro, sino del inconsistente Boucher y del *divin Frago*, son infinitamente más representativas que las de un Delacroix, pongamos por ejemplo. Y no olvidemos, tampoco, que así lo confirmaron los primeros impresionistas al querer reanudar con la tradición francesa del siglo XVIII. Nada de extraño que hoy en día, cuando el arte ha bajado del muro y del pedestal al caballete y al uso cotidiano, nada de extraño que un escultor prefiera, para su obra más afirma-

tiva, la delicadeza de unas figuras reducidas.

Son siempre, estas pequeñas figuras de Mateo Inurria, desnudos, y siempre desnudos de mujer. No necesitan nombre: *Idolo*

eterno, título de una de las obras de su autor que conviene a todas ellas. Y un calificativo les conviene más que todos: modernas. Lo son sutilmente, agudamente, con exasperación, dentro de la eternidad de su ritmo; de un modernismo que, sin complemento de atributos alegóricos ni de símbolos, las situa, certeramente, en su tiempo; las da valor de actualidad, haciéndolas responder al sentido de la grave vida contemporánea.

En todas ellas, lo que Inurria busca e interpreta, es la vibración de los nervios debajo de la piel, la

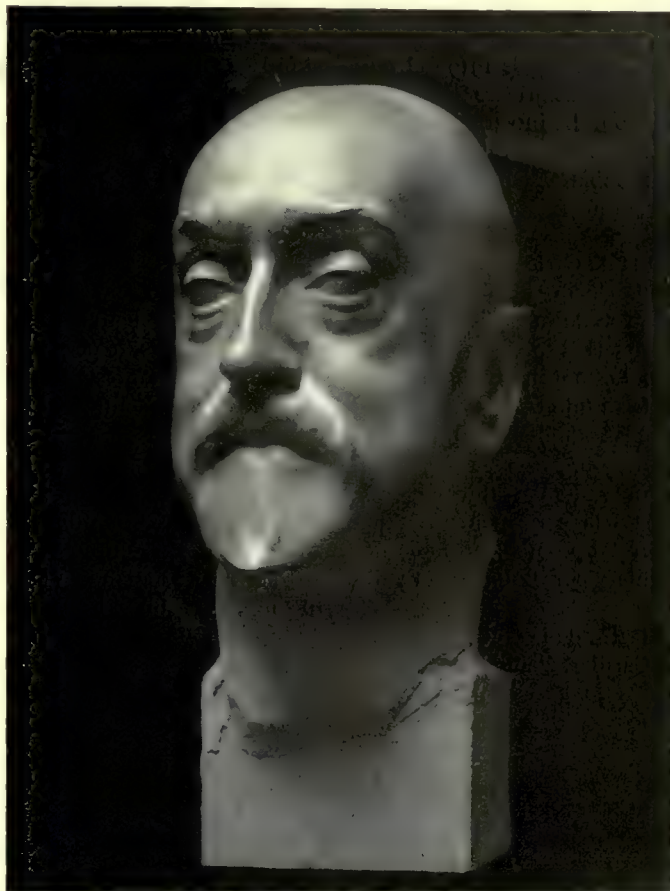
nerviosidad que hace tenderse los miembros como arcos y cimbrearse las cinturas. Dentro de su aparente inmovilidad y de la quietud exterior de sus gestos, estos cuerpos palpitantes, alargados, esbeltísimos, parecen, aún cuando no estén en pié, — como el último, no concluido todavía, — alzarse de puntillas y estirarse cual serpientes. Tienen, a pesar de todo, y por el mismo aplomo con que se ofrecen, la tranquila seguridad de las obras bien asentadas. Son las figuras familiares de nuestra época, así como la *Danzarina* fué la



MATEO INURRIA

ÍDOLO ETERNO

figura familiar de Grecia y la *Canéfora* la figura familiar y noble nacida a un ritmo hierático. Son el resumen y la significación verdadera de la producción de Inurria; encierran todo lo que esta producción tiene de espontaneidad, de verdad, de honradez primordial, y, también, todo lo que tiene de estudio paciente, de sabiduría largamente adquirida, y de dominio de los medios materiales de su arte. Por eso, y porque son, a todas luces, la obra de elección de su creador, aquella que es su mayor descanso y su máxima fatiga, nos dicen, mejor que ningún otro aspecto de la producción inurriana — aún de aquellos que superficialmente pudieran juzgarse más trascendentales, — la cantidad de vida que Mateo Inurria ha insuflado a la moderna estatuaría española. Y basta el



MATEO INURRIA

DOCTOR MONTOYA

contemplar el admirable sepulcro hecho para una capilla de Córdoba, esa lápida tumularia en que yacente encapuchado sólo revela, en su quietud sin rigidez, la máscara soberbiamente modelada y las manos entrecruzadas con magnífica estilización; basta contemplar esta obra maestra — involuntariamente evocamos ante ella la lápida de Fra Angélico, — para comprender que Mateo Inurria ha sabido hacer hablar, en el lenguaje que le

correspondía — y muy antiguo y muy moderno, e hijo de nuestra gloriosa estatuaría renacentista y abierto a la más decidida emoción de hoy, — a la escultura española.

* * *

Sea todo lo expuesto en elogio del artista que tanto de su alma puso en la interesante labor producida. Esta labor será la que, andando los años, rodeará su nombre de inmar-

cesible prestigio. Por lo menos así cabe esperarlo; por mucho que cambien los gustos y por mucho que se pretenda que la plástica sea cosa distinta de lo que vino siendo. Que la moda, asaz de caprichosa, no pudo jamás atentar contra lo esencial de la obra artística: es decir, de lo que es preciso mantener siempre que se ambicione realizar obra perdurable, que resista precisamente lo pasajero de las ten-

tencias y se convierta en obra digna de admiración en todos los tiempos. Esta suerte de producciones son las con que ha de soñar el artista que aspire a la inmortalidad. Para alcanzarla, con la emoción inconfundible, ha de dejar en su trabajo cuanto sea capaz de lograr con el estudio sereno y razonado. Con la plenitud de ciencia. Que también de ésta, y no escasa, requiere el arte.

MARGARITA NELKEN.

ECOS ARTISTICOS

EL POLÍPTICO DEL CORDERO MÍSTICO, DE LOS HERMANOS VAN EYCK. — En el mes de Agosto de 1920 fué expuesta esa famosa obra pictórica en el museo de Bruselas. Tras de unas semanas fué reintegrado a la iglesia de San Bavon, en Gante, integrado no sólo por las tablas que Alemania hubo de restituir, en virtud del tratado de Versalles, sino también por las en que aparecen Adán y Eva y que figuraron en el expresado museo belga.

COLECCIÓN VENDIDA. — A fines de 1919 fué vendida la colección de monedas griegas que había poseído Máximo Collignon. La integraban numerosas piezas de la Italia meridional y de Sicilia.

Con esas monedas había, además, figulinas egipcias y ejemplares cerámicos

LEGADOS. — La viuda de Carlos Garnier, el arquitecto del teatro de la Opera, de París, legó al museo del Louvre, el busto de su esposo, por Carpeaux; su medalla, modelada por Chaplain; su retrato en esmalte, por Lessepven y el retrato de los esposos Garnier y de su hijo Cristian, por Pablo Baudry, el autor de las famosas pinturas murales del citado teatro.

De este último pintor y de Pascal ha dejado a la Escuela de Bellas Artes la correspondencia que sostuvieron con Garnier. Al propio centro docente legó el retrato de Garnier, por Bouguereau y dibujos de Baudry.

A la biblioteca del teatro de la Opera, le correspondieron retratos de Garnier, debidos a Gerome,

Carlos Durer, Barrias, Boulanger, Saintin y Bida, y también los bocetos de Boulanger para el *foyer* de la Danza del gran teatro parisiense.

NECROLOGÍA. — Al cumplir los 83 años, falleció, en su posesión de Fleurieu-sur-Saône, Emilio Gimet. Fué el arte musical el que le sedujo; pero la afición a viajar le llevó al Africa y al Extremo Oriente, y allí se despertó su afán de coleccionista. Merced a esto, cuenta hoy la ciudad de París con el Museo Gimet, donde la inteligencia, la generosidad y el entusiasmo del fundador reunió, con la ayuda del Estado y el concurso del municipio parisiense, una magnífica colección de obras de arte oriental. Todos los estudiosos conocen ese museo excepcional, como las publicaciones que se le deben.

En 1912, llevó una parte de su colección al museo que estableció en Lión, su ciudad natal. El aumento de los ejemplares que iba reuniendo en el museo de París, le permitió, asimismo, favorecer los museos de Nantes, del Havre, el arqueológico de Tolosa y la Facultad de Medicina de Burdeos.

MUSEO RODIN. — Para él fué ofrecido por don Carlos Madariaga, un vaciado del alto-relieve que decora la base del monumento elevado en Buenos Aires al poeta argentino Sarmiento. En ese relieve aparece Apolo matando a la serpiente Piton, asunto con que es simbolizada la acción desempeñada en la República sud-americana por Sarmiento, en su calidad de hombre de Estado.



TÁRREGA (CATALUÑA)

VENTANALES ROMÁNICOS



(A) CAPA EN BORDADO INGLÉS DEL CARDENAL CARRILLO DE ALBORNOZ (SIGLO XIV)

CATEDRAL DE TOLEDO

EL FRONTAL BORDADO DE LA SEO DE MANRESA

EN la fastuosidad que desplegaron las artes al comenzar el siglo XIV, los bordados tomaron una parte muy principal, perfeccionándose hasta alcanzar el punto culminante de su curva. Poco más tarde, tuvieron que rivalizar con los tapices y las telas suntuosas.

La sociedad tomó en aquel siglo un nuevo aspecto: las severas costumbres de los tiempos románicos, que habían persistido hasta entonces, cedieron el paso a un lujo cada día más desenfrenado. Los recios trajes talarés, holgados y solemnes, fueron substituídos por caprichosos ropajes de seda o de terciopelo, que sin pudor se ciñeron al cuerpo y se decoraron con bordados y perlas, con pieles y plumas preciosas. Se bordaban no solamente los vestidos y los ornamentos sacerdotales, sinó también las libreas, los arneses y las cosas más insignificantes. Los broches, los cíngulos, los collares, las diade-

mas y los sombreros fueron acompañados de deliciosas orfebrerías realizadas con esmaltes.

Afortunadamente, este dispendio de riqueza inconcebible y ruinosa, manifestada en el culto, en las bodas, festines, cortejos, cacerías y viajes, vino a coincidir con un gusto artístico extraordinario, dando lugar, en las obras de arte, al enlace de la forma acertadamente resuelta, y de la ejecución esmerada, llevada a cabo con los materiales más nobles. De ahí, que surgieran labores tan maravillosos como el frontal bordado florentino que se conserva en la iglesia de Santa María o Seo de Manresa. Felicitémonos de que no viniera decorado con líneas de perlas, con gemas u otras piedras finas o preciosas, como era relativamente frecuente en piezas de esta importancia. Las telas que las llevaban, y que conocemos por los documentos o las pinturas de los retablos, no han llegado a nues-



(B) CAPA EN BORDADO INGLÉS, DE LA IGLESIA DE DAROCA (SIGLO XIV)

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID

tros días, por tener aparejada su destrucción en su propia riqueza.

¿Cómo y por qué fué a parar a Manresa este bordado extraordinario?

En esta ciudad se comenzaron, en 1322, las obras de la actual y grandiosa iglesia de Santa María, de tres naves, en sustitución de la insuficiente y antigua iglesia románica (1). La girola o deambulatorio, con sus capillas absidales, se situó un poco más hacia oriente que el templo antiguo, que, en definitiva, debía desaparecer, cediendo el solar de su emplazamiento. Pero al avanzar las obras en dirección al mismo, y construido el tramo correspondiente al crucero, se tropezó ya con el ábside románico de la iglesia primitiva. Agotados de momento los recursos, se hizo un alto de bastantes años en la construcción, sin proceder al derribo de aquélla. Con todo, deseando el pueblo disfrutar del espacio de la parte levantada, se cerró allí transversalmente el nuevo edificio con una pared, a manera de fachada provisional, y se aprovecharon, además, las ventajas que ofrecían los ingresos expeditos a que daban lugar las puertas, ya terminadas, del crucero, y la facilidad con que pudieron comunicarse directamente las dos iglesias, la románica y la gótica. De esta manera, funcionando am-

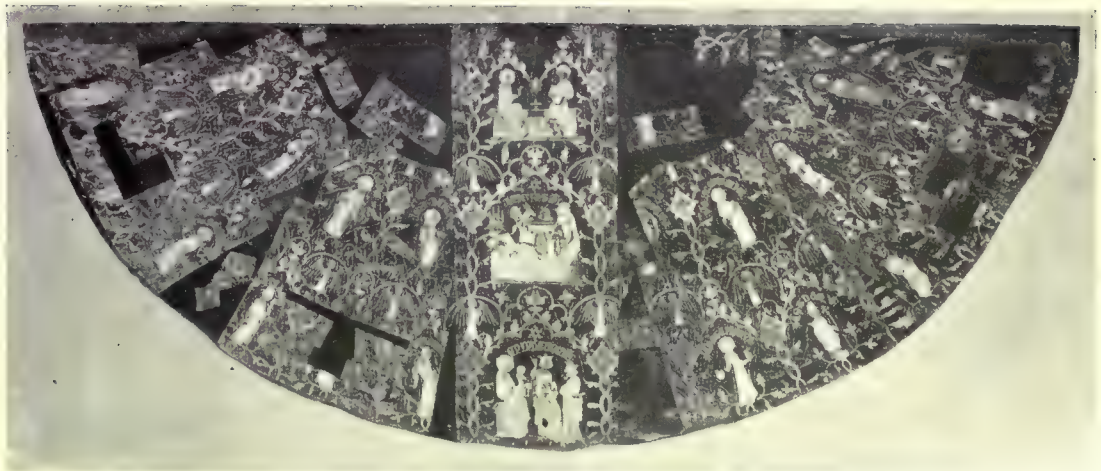
bas a la vez, dióse tiempo holgado para que paulatinamente y sin precipitaciones pudiera traspasarse el culto al nuevo templo, cuidando con el mayor esmero de la construcción de sus altares y de todos los objetos litúrgicos.

La nobleza y las cofradías tomaron por su cuenta, en noble emulación, la fábrica y el servicio de las diversas capillas y rivalizaron en buen gusto. Pero el mayor esmero tenía que manifestarse en el altar mayor. De su decorado y de las piezas inherentes al culto se cuida el noble Raimundo de Area o Ça Era, el cual firmaba en una u otra de estas dos formas: su liberalidad y su entusiasmo evitarán cortapisas económicas a su cometido; y su buen gusto y competencia en las cosas de arte, son garantías de acierto bien conocidas de sus conciudadanos.

El mismo Area construye una de las capillas del ábside con destino a su familia y derecho a enterramiento. En ella coloca un

(1) La fecha de 1328 que hasta ahora ha prevalectido, para el comienzo de las obras, parece equivocada, como demostraremos en su día.

(2) Era el retablo de las once mil vírgenes, advocación de la capilla. De su mérito nos da cuenta, que se le cite, en 1363, como modelo de pintura en la contrata del retablo de Todos los Santos, ejecutado por los eminentes maestros Jaime y Pedro Serra para otra capilla de la misma iglesia. Es probable que el de las once mil vírgenes procediera del mismo taller de los Serra.



(C) CAPA EN BORDADO INGLÉS, DEL OBISPO BALLERA (1353-1377)

MUSEO DE VICH

retablo que decora la pared desnuda, a la manera de las pinturas murales de la iglesia vecina (2). Pero en el altar mayor, situado debajo de la clave central de las bóvedas absidales, no encuentra muro alguno donde apoyar un gran retablo: además, hubiera sido de mal gusto colocarle allí, elevándolo a manera de pantalla, que habría privado la visualidad del deambulatorio y de las radiales capillas del ábside, con sus misteriosas variantes de luz y sombra y el gracioso tiritar de sus pintadas vidrieras. Por esto, cuando, un siglo más tarde, siguiendo la moda dominante, se levanta detrás del ara un alto templete o tabernáculo, se construye completamente

calado a la manera de un encaje de oro, a través del cual aumenta la incierta riqueza del fondo, sin cerrar su perspectiva. De ahí que el primitivo altar mayor de la Seo tomara, de momento, la forma tradicional

de los primeros tiempos góticos: una ara grande sostenida por varias columnas: un frontal que cubría y decoraba la parte anterior, dividido en compartimientos con asuntos historiadados; otra pieza de igual longitud, y probablemente de menor altura, colocada encima del ara como una predela o retablo rudimentario adosado a una gruesa losa vertical sustentante de la credencia, de imágenes o de relicios; y, por fin, una reminiscencia del ciborio



(D) CAPA DEL OBISPO BALLERA. DETALLE DE LA FAJA CENTRAL



(E) FRONTAL DE MANRESA

LA ANUNCIACIÓN

que quedó entonces reducido a seis esbeltas columnitas de mármol numulítico, que todavía hoy sostienen las galerías de las cuales colgaban sendas cortinas protectoras.

Para estas piezas del altar le parecieron poca cosa al noble Area las pinturas y las esculturas, a pesar de que disponía de pintores tan excelentes como el manresano Romeo Despoal, el primer artista ibérico que se conoce de pintura toscana, quien, en 1334, ilumina el hermoso libro miniado de los privilegios de Mallorca; o que también podía llegarse a Barcelona, donde aún se conservan las pinturas giottescas de Ferrer Bassa, ejecutadas en 1343.

Pero, más le sedujeron al noble mecenas el brillo centelleante de las sedas matizadas y los retorcidos hilos de oro y de plata, que importados de oriente por los cruzados, ha-

bían adquirido notable importancia. Al trabajo del pincel antepuso el de la aguja, la cual en manos de un artista puede llegar a los mayores encantos en la línea y en el modelado, con las más vivas irisaciones, vedadas a la pintura. Ciertamente que los tapices, los esmaltes, los vidrios pintados y los mosaicos participan también de cálidas entonaciones; pero sus respectivos valores quedan sometidos al mecanismo de la cuadrícula que el telar imprime al tejido, a las inseguridades del fuego, o a las exigencias de la materia fragmentada. Esto les impide la imitación de una pintura con todas las gradaciones de los colores a la manera de los cuadros; y por esto cuando acarician tal pretensión, olvidándose de su finalidad puramente decorativa, van derechamente a la decadencia. Sólo al bordado, le está permitido, con su libertad



(F) FRONTAL DE MANRESA

LA VISITACIÓN

de trabajo, añadir una brillante decoración a las características propias de una composición pictórica. Pero no era fácil encontrar artistas capacitados para la ejecución de obras perfectas. Dos escuelas se disputaban, en la centuria décimocuarta, la primacía mundial del bordado, y a ellas acudían los refinados de toda Europa: la inglesa y la florentina.

El *opus anglicanum* y el *opus florentinum*, de que nos hablan los documentos, tenían una técnica semejante, pero obedecían a dos conceptos diferentes. El bordado inglés medieval se caracteriza, principalmente, por su tendencia, que se mantuvo en un aspecto más bien decorativo: los personajes o las escenas se distribuyen simétricamente y quedan envueltos, y a veces ofuscados, por las complicadas arquitecturas de los templos que los cobijan, o por los medallones que los circundan, entre los cuales culebrean

hojarascas y arabescos, como una remota reminiscencia de los trazados lineales del antiguo arte celta-británico. Tres notables piezas conservamos aún en España de este *opus anglicanum*: la capa del tesoro de la catedral de Toledo, donada por el cardenal Carrillo de Albornoz (A); la de Daroca, guardada en el Museo Arqueológico de Madrid (B), y la que regaló a la catedral de Vich el obispo Ballera (1353-1377), que, desgraciadamente mutilada, se halla en el Museo Diocesano de esa ciudad, y que es la más característica por la profusión de sus trazados geométricos, los entrelazos de sus tallos y las cabezas grotescas que llenan sus escudos (C) y (D). En el extranjero conocemos, como más notables, la capa de Syon en el South Kensington Museum, y fragmentos en el British Museum, en Inglaterra, y las de San Juan de Letrán en Roma, de Bolonia y de Ascoli en Italia.



(G) FRONTAL DE MANRESA. DETALLE
DEL CALVARIO. EL BUEN LADRÓN



(H) FRONTAL DE MANRESA. DETALLE
DEL CALVARIO. EL MAL LADRÓN



(1) FRONTAL DE MANRESA

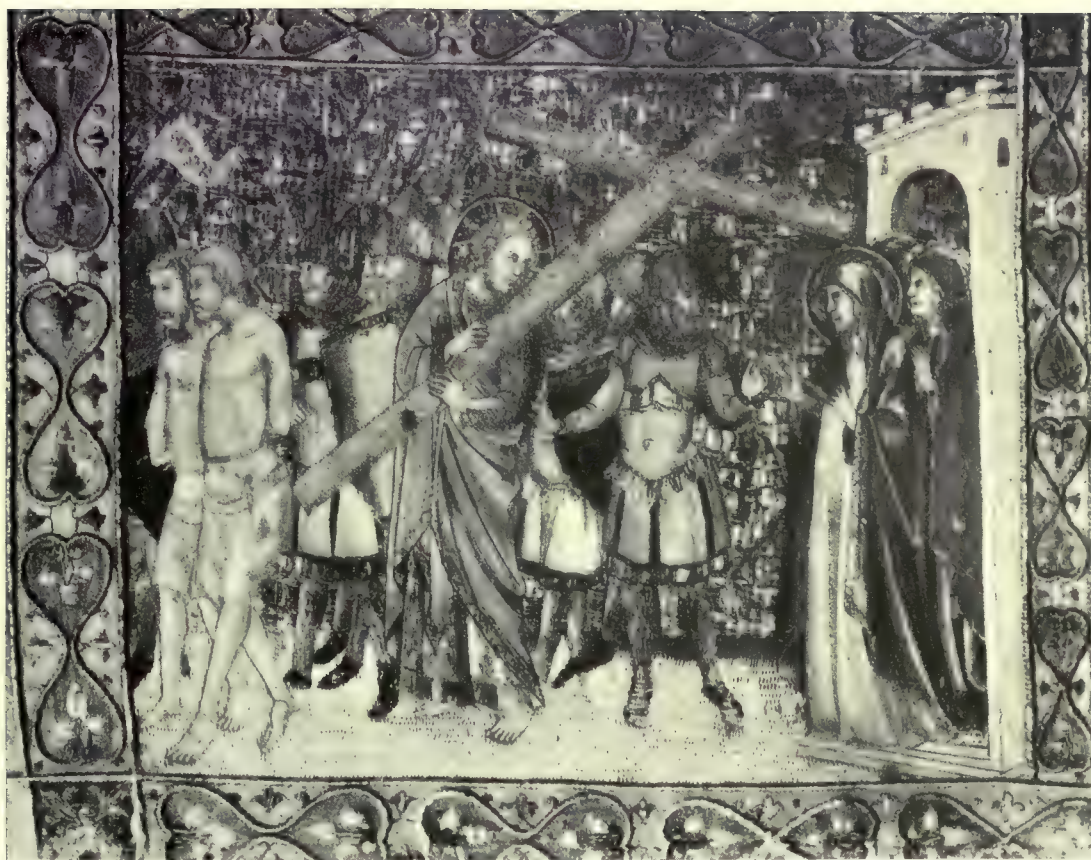
EL BESO DE JUDAS

Estas espléndidas composiciones decoran las capas y las casullas, que son las piezas particulares de aquella escuela. En cambio, no conocemos frontales ingleses, u otras piezas, bordados a la manera de un cuadro o de un retablo. Esto era propio de los talleres florentinos que contaban con los cartones de los famosos pintores discípulos del Giotto. Sus asuntos son grandiosos y repletos de personajes dotados de grande expresión: desaparece la dureza de las caras de los bordados ingleses, se afina el dibujo y se exalta el sentimiento.

Sólo tres grandes composiciones existen de esta alta elaboración florentina, las cuales no han sido todavía suficientemente estudiadas: el frontal que suscribe Jacobo Cambi, en 1336, para la catedral de Florencia (M); el de Manresa, firmado por Geri Lapi, quien no acompaña el año a su firma; y el del Museo Cívico de Pisa, con la fecha de 1325 e ilegible por borroso el nombre del autor (N).

Sin embargo, no es difícil asignar documentalmente una fecha aproximada al segundo. Raimundo de Area dejó un tesoro a la Seo de Manresa, consistente en varios objetos del culto. En los inventarios que de tarde en tarde del mismo se hicieron, constan todas las piezas, siguiendo un orden de valor o de importancia de mayor a menor: primero se citan las diversas telas, comenzando por las bordadas; luego, siguen la cruz dorada, los candelabros, el cáliz, un incensario, una campanilla y una bandeja, todo de plata con esmaltes, una caja de marfil y varios misales.

Al morir el donante, en 1357, hace constar en su testamento de 24 de noviembre, la entrega del tesoro a perpetuidad para el servicio del altar mayor, a condición de que no fuera dejado o transportado fuera de la iglesia de Santa María, ya sea la antigua o la nueva (*extra dictam eclessiam veterem aut novam*) (3).



(1) FRONTAL DE MANRESA

ENCUENTRO DE JESÚS Y MARÍA

Al mes siguiente de firmadas las anteriores cláusulas testamentarias, y fallecido ya el donante, se levanta acta de la entrega del tesoro, por su hijo Berenguer de Area. En ella, al enumerar las telas bordadas, se pone

en primer lugar el palio y después el frontal, ambos bordados en seda con imágenes, *quondam pallium sutum de sirico cum imaginibus et quondam frontale sutum de sirico cum imaginibus*, (4)

(3) Parece como si la sombra del testador estuviera vigilando constantemente el cumplimiento de esta cláusula y la conservación de esta obra de arte donada con tanto cariño. Ya durante los siglos XVII y XVIII sufrió varias recomposiciones, reconocibles por lo grosero de los puntos, que sirvieron a maravilla para que fuera defendiéndose este gran lienzo, de 3,31 metros de longitud, contra los inevitables desgastes y percances a que se daba lugar con su uso continuado.

Hace unos cuarenta años que se dió orden de arrancar y tirar el viejo y sucio bordado, a fin de que pudiera aprovecharse el bastidor de madera que lo sujetaba y clavar en el mismo una seda nueva de inmaculada blancura, más en consonancia con el color litúrgico. Afortunadamente el carpintero, que presta aún sus servicios a la iglesia, sintió un escrúpulo o fuerza superior que detenía su brazo al comenzar la faena: brindóse a construir un nuevo bastidor por unas pocas pesetas y no prevaleció aquella idea desalentada.

En 1888 la Comunidad de la Seo llevó el frontal a la Exposición Universal de Barcelona, donde figuró en la sección

de Arte retrospectivo en la diócesis de Vich. Al desmontarse las instalaciones se embolsó todo junto y se lo llevaron a aquella ciudad, pasando a figurar en el Museo fundado con el mayor acierto por el obispo Morgades. La Comunidad de la Seo no se atrevió a formular reclamación alguna. Pero a los trece años, en 1901, se celebró una *Exposición general manresana* y se solicitó y se obtuvo que el frontal figurara en la misma. Y por el mismo procedimiento de 1888, al cerrarse la exhibición, los manresanos se quedaron con el bordado y lo depositaron de nuevo en la iglesia de la Seo.

Por fin, hace muy pocos años, que un millonario americano instalado en nuestro país, del cual se llevó algunas piezas excepcionales, instaba su adquisición en una cantidad muy tentadora. Se estuvo a punto de ceder. Una orden superior cortó el asunto, evitándose que hoy se admirara este bordado en los Estados Unidos. La última voluntad de Raimundo de Area, de 1357, queda todavía satisfecha.

(4) Libro de la familia Area. Archivo notarial de Manresa.

Enseguida se entregan la capa de coro, la casulla y dos dalmáticas en oro y sedas, albas, cíngulos, amitos, estolas, manípulos y los demás objetos enunciados.

Esta donación testamentaria, *in articulo mortis*, demuestra palpablemente que Area poseía el citado tesoro de bastantes años, durante los cuales fué encargando o comprando en el mercado aquellas piezas escogidas. Pero, como que, según veremos, era persona muy pagada del buen nombre y del noble abolengo de su familia, quiso, al acto de morir, que se diera la mayor solemnidad y perpétua memoria a su hermosa acción.

Veintidós años más tarde, a 6 de mayo de 1379, al tomar posesión del cargo de Sacristanes los clérigos Salomó y Olva, se les entrega el tesoro, levantando inventario, que también comienza por el palio y el frontal para la decoración del altar (5).



(K) FRONTAL DE MANRESA

DETALLE DE LA ADORACIÓN

Más explícito es aún el inventario de 1452 que nos habla del *bello palio de oro adornado de diversas labores conjuntamente con su frontal* (6), como si fueran dos piezas inseparables, que adornaban una la parte superior y otra la parte baja del altar (7). Es natural que, al construirse en el siglo xv el altar

actual, en forma de tabernáculo, quedara el palio fuera de su lugar, y que sir-

(5) «Primerament lo pali daur. Item un frontal semblan dobra al altar. Item capa de cor sive pluvial ab noscla dargent ab pedres. Item casula e dalmatiques dues de drap daur....»

Libro X de la Parroquia de Manresa. 1379-1388. Archivo de la Seo.

(6) «Primo un bell pali daor obrat de diverses obratges ab son frontal lo qual no es del obratge del dit pali lo qual hi feu en Ramón Ça Era.» — Archivo de la Seo.

(7) Podría ser que el palio de referencia fuera un cubre-altar o mantel. Pero, dada la importancia que se da en los inventarios a esta tela de oro con imágenes en sedas de colores, nos inclinamos a creer que se colocaba encima del altar a modo de retablo, tal como algún otro bordado que conocemos, y como también se hacía entonces con los pequeños tripticos o tablas pintadas o esculpidas, que luego tomaron mayores proporciones.

FRONTAL BORDADO QUE SE CONSERVA EN LA I

EN EL CENTRO SE DESARROLLA LA TRAGEDIA DEL CALVARIO; A LA IZQUIERDA, NUE



1. *Desposorios de Maria.* — Simeón, con traje azul, túnica blanca y capa amarilla, une la mano de la Virgen, que va de oro y azul, con la de San José, que viste de gris con capuchón rosa y vueltas azules. Santa Isabel, con gran manto amarillo. A la derecha, los heraldos, con cotas rosa, medias azules y esclavinas verdes, suenan en alto sus clarines. A izquierda, los pretendientes rompen sus varas en la rodilla.

2. *La Anunciación.* — La Virgen se halla sentada en un banco, al lado de la puerta, en el pórtico de su casa: manto de oro matizado de azul y vueltas amarillo-verdosas. El Arcángel, con túnica blanca y manto rosa y azul.

3. *La Visitación.* — Santa Isabel, rosa y azul, extiende los brazos a su prima, que viste túnica azul con manto de oro. A prudente distancia la sirvienta, con traje oscuro, lleva el pequeño equipaje y sujeta con la mano izquierda el modesto pañuelo a la cabeza.

4. *El Nacimiento.* — La Madre de Dios, de azul y oro, está sentada con el Niño ante la choza. A su lado, el pesebre, el asno y el buey. Enfrente, José, de oro y encarnado, descansando; en el suelo, el cayado y el botellín. Un pastor con ropaje oscuro.

5. *La Adoración.* — Los Reyes Magos rica y elegantemente vestidos, de oro y colores, y luciendo doradas espuelas. Un criado, a menor tamaño, recoge las armas y los abrigos: por encima asoman la testuz los tres caballos.

6. *Huida a Egipto.* — María envuelve a su Hijito en su manto azulado. José lleva el saco de provisiones a la espalda. Igual que en las dos escenas anteriores, lo crudo del invierno no priva de que veamos exuberante vegetación, de técnica admirable: el suelo lo constituye un prado salpicado de flores.

7. *La presentación al templo.* — Colores de siempre: el sacerdote con atavío blanco y amarillo; la Virgen, de azul; San José, de color rosa. En este cuadro y los que siguen, los graciosos y variados templetos que los cobijan, indican que las escenas se desarrollan en interiores.

8. *Discusión con los doctores.* — Vemos a los rabinos con los trajes característicos que llevaban en el siglo catorce. En el suelo libros abiertos y pergaminos arrollados.

9. *La expulsión de los mercaderes del templo.* — Jesús, airado, levanta el brazo. Le acompaña un personaje de característicos trazos. Los mercaderes soportan el castigo sin resistencia: pero se llevan cuidadosamente la mercancía.



Jesucristo acaba de expirar de cara al buen ladrón. Un solo clavo atraviesa sus piés, diversamente de los dos que apoyan a cada uno de los ladrones. Gran nimbo crucífero: encima un letrero con las iniciales R. I. E. X. P. Varios ángeles hunden el espacio y recogen amorosamente la sangre que mana de las llagas del costado y manos. Longinos, que acaba de atravesarle el corazón con la lanza, le mira fijamente, montado en su caballo y queda convertido golpeándose el pecho: su cabeza se ilumina con una aureola de rayos resplandecientes. Iguales destellos circundan también la cabeza del buen ladrón, que acaba de expirar santamente: un ángel recoge su alma y se la lleva al cielo. El diablo arranca la del mal ladrón, introduciéndole un gárfio en la boca: sus miembros presentan una tensión extraordinaria. A la diestra de Cristo, San Juan, de pié, y las Marias sentadas en el suelo, asisten a la Virgen desvanecida: todos ostentan cabellos de oro y nimbos completos y solemnes, que indican, no una santidad momentáneamente adquirida, sino antigua y acrisolada. La Virgen, con túnica rosa y manto azul; la Magdalena, de color amarillo; Juan con manto oro y encarnado. A la extrema izquierda del cuadro, un grupo de judíos y soldados jugándose la túnica de Cristo: cascos y armaduras bordados en plata: por encima de ellos asoman sus cabalgaduras. A la derecha, el Centurión, a caballo, de púrpura y oro, cubierto con casquete de príncipe o dux y bastón de mando en la diestra. Mira, también, embelesado al Salvador, y una ráfaga de luz inunda su alma. El nimbo exagonal que le acompaña, responde a la antigua creencia de que, si bien no se le venera en los altares, como al buen ladrón y a Longinos, con todo, hay que contarle entre los bienaventurados que hallaron su salvación al pié de la cruz. Delante de él está de pie el judío que lleva la esponja en el extremo de una caña. Detrás, vemos al individuo que, por mandato de la ley, quiebra las piernas de los ladrones, de cuyos cortes mana sangre, respetando las de Jesús, como estaba profetizado: cubre su cabeza con caperuza elegantemente recogida a la manera de un turbante. A la extrema derecha, las fuerzas romanas de a caballo, que acaudilla el Centurión, con las lanzas levantadas, y las guía un estandarte con las iniciales S. P. Q. R.

El suelo de la composición, bordado de verde pálido: la tapicería del fondo con vides y racimos, símbolo del sacrificio incruento, en oro y plata sobre fondo azul oscuro. Al pié de la cruz central, dos figuritas con aspecto de retratos, indican probablemente el donante y el artífice bordador. Debajo de este cuadro hay la siguiente inscripción, en hermosas letras de oro de 35 milímetros de altura: «Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia».

VE RELATIVAS A LA PASIÓN Y RESURRECCIÓN DEL SALVADOR



10. *Entrada en Jerusalén.* — Jesús, con su cabalgadura, al frente de los apóstoles. Los escribas y fariseos salen a recibirle a las puertas de la ciudad con palmas en las manos. El pueblo judío, representado por figuras menores, extiende sus mantos en el suelo, y aclama al Salvador encaramándose a los árboles o desde lo alto de las murallas, por sobre las cuales asoman los edificios de Jerusalén.

11. *La santa cena.* — Jesús a la testera izquierda de la mesa. Los apóstoles conversando en grupos. Judas, de espaldas y vestido de oro, habla con Cristo. Vajilla abundante: fuentes de oro y cuchillos de plata.

12. *La oración en el huerto.* — Un ángel desciende de un nimbo azul hacia Jesús, prostrado en oración. Los apóstoles preferidos duermen debajo de un árbol de copa desarrollada.

13. *El beso de Judas.* — Jesús vestido de colores parduzcos. Judas, de rosa, con manto de oro. El pueblo provisto de antorchas. Los soldados llevan al brazo el escudo de Area con el S. P. Q. R. en la parte superior.

14. *Jesús ante Pilatos.* — Jesús es conducido por un pelotón de soldados armados, ante Pilatos que se halla sentado en su trono, envuelto en una grande hopalanda. A su lado, un guerrero hace la guardia de honor, apoyando su diestra en la espada y sosteniendo con el brazo izquierdo el escudo con las armas de Area.

15. *La flagelación.* — Jesús atado a la columna es azotado. Sayones fieros y ridículos a la la vez.

16. *Encuentro con las Marias.* — Cristo consuela a las santas mujeres que esperan su paso en una de las puertas superiores de Jerusalén. La Virgen, de azul y rosa; la otra María, de carmín. Seis soldados con lanzas.

17. *La Resurrección.* — Jesús viste, ahora, túnica de blanco y oro: manto gris con vueltas azules. Soldados profundamente dormidos. Árboles variados y primaverales, con flores, frutas y pájaros.

18. *El descenso a los limbo.* — De la boca del infierno surgen llamaradas y humaredas. Por ella salen los justos redimidos, vestidos de blanco. La túnica de Cristo va bordada con los colores de gloria del cuadro anterior.





(L) FRONTAL DE MANRESA. DETALLE DE LA VIRGEN DESVANECIDA AL PIÉ DE LA CRUZ. (Mayor que el original)

viendo de tela portátil para diferentes usos, acabara por destruirse con el tiempo; y que, en cambio, el frontal que continuó en su sitio, exhibiéndose sólo en los días solemnes, quedando el resto del año resguardado detrás de otros más modestos, — tal como aún lo vimos en nuestra infancia, — se conservara hasta nuestros días, aunque algo deteriorado.

Parece, por lo tanto, que el palio superaba o por lo menos era de igual valor que el frontal. Raimundo de Area hace constar, en su testamento, que el primero le costó 110 libras. No le iría muy lejos el segundo.

Admira pensar el efecto que haría un altar únicamente decorado con estas piezas y servido por clérigos revestidos de casullas, capas y dalmáticas igualmente realizadas con imágenes bordadas en sedas y oro; y que utilizan cálices, custodias, incensarios y demás objetos de orfebrería matizados con piedras y esmaltes. ¡Qué impresión de suntuosidad!

¿Se encargaron directamente estas piezas al taller de Lapi en Florencia, o fueron adquiridas gracias a su comercio de bordados, extendido por toda Europa? Es indudable lo primero. Se echa de ver, de momento, que obras tan importantes como el palio y el frontal, no es probable que corrieran el albur de una venta incierta por los mercados europeos hasta llegar a Cataluña. Sin embargo, la prueba más convincente estriba en las armas de la familia Area o Ça Era, formadas por una área o era en el centro de un escudo, las cuales se repiten hasta veinte veces en las paredes y en los tres Sarcófagos de su capilla de la Seo (LL). Estas mismas armas las vemos insistentemente en los escudos que llevan los soldados romanos bordados en nuestro frontal, en las escenas del huerto de Jetsemaní (1), y Jesús ante Pilatos. El donante holgaba mucho en esto: en las capillas de otras iglesias manresanas, a cuya construc-

ción llegó también su muniencia, se observa igualmente este blasón en escultura policromada y sitio visible (8). Los muebles de la familia acostumbraban a llevar también pintado su escudo (9). Ciertamente que fuera más natural que las armas de Area aparecieran en escudos independientes en la orla u otro lugar del frontal. Pero, con probabilidad, el donante lo compró cuando se terminaba su elaboración en el taller florentino; y sólo cupo el recurso de llenar con sus armas los escudos de los soldados romanos, a fin de no descomponer la composición general.

Queda, por tanto, corroborado que cuando en 1357 Raimundo de Area vinculó, en su lecho de muerte, el frontal a la Seo de Manresa, juntamente con otras piezas, sólo dió forma solemne y perpétua a la donación de las mismas, que, de hecho, hacía años que se guardaban en depósito en aquella iglesia y servían para el culto: el frontal de

Manresa lo consideramos anterior a 1340. Los talleres de Jacobo Cambi y de Geri Lapi son, por lo tanto, coetáneos. No se producía en Florencia nada mejor que las obras de estos artistas. Para el servicio de un lugar

(8) Lo vemos en una de las capillas de la iglesia del convento de Predicadores o Santo Domingo y en la de los Carmelitas, cuyo prior fué un Area.

(9) En 1361 Berenguer çà Era legó, *unum cofrum cum duobis signis de Area*.

tan preeminente como la catedral de aquella ciudad, es natural que se acudiera a uno de los mejores talleres de la misma y que se encargara la máxima perfección. Por esto Cambi firma satisfecho su obra: «*Jacobus Cambi florentinus me fecit MCCCXXXVI*» (M). El bordado mantesano va signado en grandes

letras de oro, situadas en el lugar más visible, y su autor, en lugar de llamarse florentino, con el orgullo natal de un antiguo ciudadano romano que quiere reflejar en su persona los honores de la gran ciudad, prefiere, al llevar su obra a lejanos países, dar a conocer modestamente su oficio de bordador y la población donde se ejecutan tales maravillas, para que sea respetada de todos: «*Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia*». Dificilmente habría, en la capital de la Toscana, otros talleres de la importancia de los anteriores. Se necesitaban medios poderosos y personal hábil para llevar el bor-

dado a aquellas alturas y producir sin agotamiento las interminables obras que admiramos. Consta que Geri Berto borda un frontal en Florencia en 1366 con destino al Baptisterio. Quizás se trata del continuador del taller de Geri o de Cambi.

Las demás telas bordadas, del tesoro Area serían indudablemente de esta procedencia. Porque, hay que advertir que no fué una ca-



(LL) SARCÓFAGO DEL NOBLE AREA SEO DE MANRESA



(M) JAIME CAMBI (1330)

FRONTAL BORDADO FLORENTINO

sualidad que el donante acudiera a Florencia en busca de ellas para decorar el altar de la Seo: ni la fama de aquellos bordados explica satisfactoriamente, que una de las obras maestras de los primeros tiempos fuera encargada con destino a una pequeña ciudad catalana, cuando las grandes capitales europeas carecían, entonces, de tales joyas. La explicación estriba en las constantes relaciones que algunos nobles de Manresa sostenían con el país italiano, gracias, principalmente, a sus negocios de navegación de cabotaje y de altura. Uno de ellos, Jaime Des Far o de Faro, costeó la capilla absidal de la Seo que hace pareja con la de los Area: allí campean sus grandes escudos, en escultura policromada, consistentes en una hoguera o faro en la cúspide de una montaña cónica, para guía de los navegantes.

Era Desfar consejero de Pedro el Ceremonioso, el cual le nombra frecuentemente en su crónica; y conocía tan a fondo las cosas de Italia, que fué uno de los pocos llamados por aquel monarca para decidir si, en

definitiva, era más conveniente la alianza con Génova o con Venecia, decidiéndose por esta última (10). Su abuelo Rimbau Desfar poseía ya una flota armada, que tomó parte en las expediciones de Jaime el Conquistador: el cronista Ramón de Muntaner se trasladó a ella, abandonando unas naves venecianas, en su viaje de regreso del ducado de Atenas a Sicilia (11).

Varios nobles que contribuyeron a la construcción y decoración de la Seo, exportaban grandes partidas de azafrán, tejidos de lana y pieles al norte de Francia, Flandes, Cerdeña, entonces íntegramente catalana, y a Italia, como detalladamente expondremos en su día. Area interesaba, indudablemente, en estos negocios. De ahí, que estas familias de la nobleza de Manresa conocieran perfectamente las ciudades italianas y sus obradores, por lo que se explica que las primeras manifestaciones españolas de las escuelas de Florencia y de Siena aparezcan en esta población.

(10) Crónica de Pedro IV, Libro cuarto, Cap. 6.

(11) Crónica de Ramon de Muntaner, Cap. 238.



(N) FRONTAL BORDADO FLORENTINO (1325)

MUSEO CÍVICO, PISA



(O) FRONTAL DE ALTAR LLAMADO EL «PARAMENTO DE NARBONA» (SIGLO XIV)

MUSEO DEL LOUVRE

Sugestionan intentar una atribución a los dibujos o cartones que sirvieron para el bordado de nuestro frontal. Precisa para esto un minucioso estudio de los pintores toscanos de principios del trescientos. Pero el desconocimiento de muchos de ellos, por una parte, y por otra los lugares comunes en multitud de asuntos religiosos, dificultan en gran manera una adjudicación certera.

La escuela es evidentemente giottesca, y el dibujo, de uno de los discípulos del gran innovador. Tal vez Bernardo Daddi (1300-1366) es el artista que tiene mayores concomitancias con el frontal de Manresa. La Anunciación y el Nacimiento parecen de su mano (12). Con todo, Cristóbal Buonamico, llamado Buffalmacco, en su Crucifixión del cementerio de Pisa, tiene el grupo de las Marías y otros personajes dibujados como en nuestro bordado.

En el cuadro central la escena del Calvario se presenta en Manresa con la profusión de las

(12) Son semejantes a los que se ven en la predela de su retablo de los «Uffizi» en Florencia.

grandes composiciones. Más de treinta figuras intervienen admirablemente agrupadas. Las tres cruces dominan el conjunto: en ellas, la unción de Cristo y la del buen ladrón, cuya alma al expirar se lleva un ángel graciosamente al cielo (G), contrastan con el desespero del mal ladrón, dibujado con extraordinaria valentía, al cual un diablo arranca la vida, introduciéndole un garfío en la boca (H). Longinos cumple su misión clavando su lanza en el costado del Redentor: pero, al mirarlo fijamente, se convierte y golpea el pecho. San Juan, al pié de la cruz, contempla desolado como María cae desmayada, asistida por dos santas mujeres. A la izquierda, judíos y soldados se juegan la túnica de Cristo. Pero el grueso de las fuerzas romanas está a la derecha: a su frente y a caballo vemos al Centurión vestido a la manera de un príncipe o dux italiano de la época, con su manto de púrpura y oro, casquete ricamente decorado y empuñando una vara o porra de mando. Uno de sus soldados, cubierta la cabeza con su caperuza elegantemente atada a



(P) FRONTAL BORDADO DE ENRIQUE II DE CASTILLA (SIGLO XV)

MONASTERIO DE GUADALUPE



(Q) FRONTAL BORDADO DEL ABAD VILLALBA (C. 1420)

MUSEO DE VICH

la manera de un turbante, como era entonces la gran novedad, quiebra las piernas de los ladrones. Al mismo tiempo, varios ángeles hienden el espacio y recogen amorosamente la sangre que mana de las heridas del Salvador.

Es notabilísimo el campo de hojas de parra y de uvas, bordado en oro y plata, a punto retirado, que forma como la tapicería del fondo de éste y de los demás cuadros del frontal. Esta decoración, que recuerda el picado en oro de los retablos, es de una técnica graciosa y segura, pudiendo servir de piedra de toque para contrastar otras producciones de Lapi.

A la izquierda del cuadro central se desarrollan las escenas de la vida de Jesús anteriores a la Pasión, comenzando por los desposorios de la Virgen y la Encarnación, hasta llegar a la expulsión de los mercaderes del templo. A la derecha van expuestas las escenas de la Pasión, desde la entrada triunfal de Jerusalén, hasta el descenso de Cristo a los limbos, después de resucitado.

El conjunto está dispuesto en recuadros, al modo de las antiguas *pallas* de oro. Las escenas que se desarrollan en locales cerrados van resguardadas por templetos de formas variadas y elegantes: las que tienen lugar al aire libre, están indicadas por árboles estilizados que evocan el paisaje.

Los colores son variados, abundando las medias tintas. En los ropajes el azul en va-

rios matices es el que más abunda: la Virgen nunca lo abandona. El rojo púrpura sólo lo lleva el Centurión, por ser privativo de los dignatarios romanos. Judas siempre va envuelto en un manto de oro, que transparenta su alma metalizada. Jesús, en cambio, viste pobremente una parda capa de burel.

El primer cuadro, bastante deteriorado, representa los desposorios de la Virgen, con los heraldos trompeteros a la derecha, y los pretendientes rompiendo la vara a la izquierda. La Anunciación (E) nos muestra como esta composición sienesa, tan magistralmente desarrollada por Simone, llegó a subyugar a los propios artistas florentinos. La Visitación (F) tiene un encanto seductor. Interesantes son los trajes de los Reyes Magos en la Adoración (K), y los de los judíos en la disputa del templo. Es curioso como los mercaderes, al ser expulsados del lugar sagrado, no dejan abandonada la mercancía, sino que, atentos a su negocio, salen con las jaulas llenas de pollos y las cestas repletas de huevos, apesar del castigo y la confusión que se produce. La santa cena muy bien agrupada: Cristo se sienta a la testera de la mesa y Judas en primer término. El encuentro de Jesús con las Marías, en el camino del Calvario, es de una ternura que impresiona (J): las figuras desnudas de este cuadro y las del central, revelan un gran avance en el dibujo, a la manera de un primer destello del renaci-



(R) FRONTAL DE ALTAR BORDADO DE ORO Y SEDAS. (SIGLO XV)

CATEDRAL DE VALENCIA

miento que se aproxima. Intrigan fuertemente las dos figuritas colocadas al pié de Cristo crucificado: no son soldados romanos, ni se confunden con los personajes del pueblo de Israel: su menor tamaño indica que no forman parte de la tragedia del Calvario. Probablemente representan al donante y al propio Geri, o quizás éste y el autor del dibujo.

Falta analizar la técnica de este bordado. Sobre de un taetán resistente se delinearon los asuntos con gran detalle, y luego el bordador cubrió y matizó de colores todos los elementos, menos las carnes. Las caras, las manos y los cuerpos desnudos, están admirablemente dibujados y lavados, por el maestro pintor, con una tinta sienosa, que ha oscurecido con los siglos, presentando el mismo detalle y pulcritud que si se tratara de una miniatura. Encima de esta preparación de las partes desnudas, el bordador repasa y fija los elementos más importantes; los ojos, la boca, etc.; o bien acusa el oscuro de las sombras o, más frecuentemente, hace resaltar las líneas y los puntos brillantes con imperceptibles

trazos de sedas de claras entonaciones que, al reflejar la luz, acentúan y enriquecen el modelado. Estas sedas son tan finas, que es difícil apreciar donde acaba el bordado y donde empieza el dominio de la pintura. Los brazos y el torso de los cuerpos desnudos del cuadro central, dan idea, en los mismos grabados de detalle que acompañamos, de este procedimiento. Todo lo que va lavado, por serlo con una tinta ligera, deja al descubierto la malla del tejido: en cambio, puede observarse que los trazos bordados se mueven en direcciones diagonales o circulares, siguiendo la intención del modelado. Alguna vez, como en la cara de María desvanecida al pié de la cruz, al poner Geri el mayor empeño en su cometido, para imprimir la expresión de dolor que afectaba el dibujo, llega a cubrir completamente con las sedas toda la superficie de aquélla, con una técnica que no puede sobrepasarse (L). Conocemos algunas composiciones



(S) DETALLE DEL LLAMADO «FRONTAL RICO»

MONASTERIO DE GUADALUPE

en tela del siglo XIV, totalmente lavadas con tinta de color siena o sepia. La más importante de ellas es el frontal de la catedral de Narbona, hoy en el Museo del Louvre, con

el retrato de Carlos V de Francia (o): el dibujo es perfecto, sin que ningún artificio haya podido desfigurar o cambiar la expresión que el pintor dió a los personajes; pero, falta la riqueza del colorido suministrada por las sedas.

En cambio, por el procedimiento mixto del frontal de Manresa, logrose un gran carácter y firmeza de dibujo en las expresiones fisonómicas, y, al mismo tiempo, el encanto incomparable de un brillante colorido. Para ello, se bordó cuidadosamente con sedas de graduadas entonaciones, llevando los puntos en tal forma, que expresaran con gracia y ligereza la intención y modelado del dibujo, evitándose los rellenos o dobleces pesados e inexpressivos. Esto es lo que, precisamente, constituye la labor más difícil del bordador y lo eleva a verdadero artista.

El primero que llamó la atención sobre el frontal de Geri fué el arquitecto inglés G. E. Street, *diablo de energía*, como le llama un compatriota suyo (13). Apesar del gran trabajo que sobrellevaba con la ejecución de obras tan importantes como el grandioso Palacio de Justicia de Londres a la entrada del Strand, de inspirado estilo gótico, su inmensa actividad le permitía, aún, viajar por todo el continente y publicar libros como el *Brick and marble architecture of Italy* y el *Gothic architecture in Spain*, que, salido a luz en 1865, es todavía el mejor compendio de la arquitectura hispana medieval. En cáldidas frases expresa, en esta obra, su admira-

ción por el bordado de Manresa, y al describirle añade: «*aún después de haber visto infinitos bordados en todas las partes de Europa, lo considero con seguridad, como el mejor en su clase y en su época*» (14).

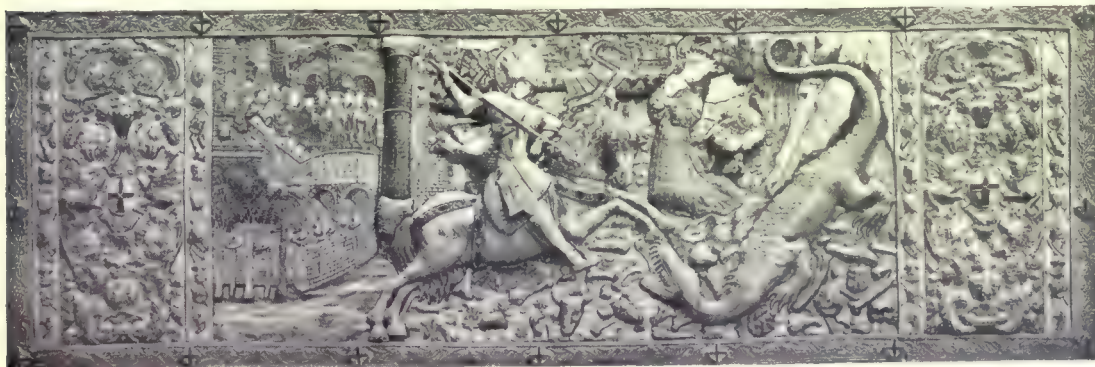
Existen, ciertamente, otros frontales góticos muy interesantes. Con seguridad que en España conservamos los mejores y el mayor número de ellos. Tales son, los preciosos del monasterio de Guadalupe, sobre todo el llamado de Enrique II, de dibujo flamenco (p), el de la Pasión y el conocido por el «Frontal rico» (s); los de las catedrales de Valencia (R) y de Córdoba; el de San Juan de las Abadesas que está en el Museo de Vich (q), quizás dibujado de Luís Borrassá; y el maravilloso de la capilla de San Jorge del palacio de la Generalidad de Cataluña, atribuído al bordador barcelonés Andrés Sadurní, del más puro arte catalán, y que se conserva en el Museo Municipal de nuestra ciudad (τ).

Pero, todos ellos son ya labores del siglo xv o de principios del xvi. Sólo el de Manresa pertenece al período de la iniciación de los grandes bordados góticos, cuando este arte fué llevado, casi de golpe, al comenzar la centuria decimocuarta, a su más elevada expresión.

ALEJANDRO SOLER Y MARCH.

(13) Sir Walter Arenstrong, *Histoire générale de l'Art. Grande Bretagne et Irlande*. Pág. 105.

(14) Street, *Gothic architecture in Spain*, pag. 344.



(τ) FRONTAL BORDADO DE LA CAPILLA DE S. JORGE DE LA GENERALIDAD DE CATALUÑA. MUSEO DE BARCELONA



F. PRADILLA

VENDIMIARIO, EN LAS PALUDES PONTINAS (ITALIA)

FRANCISCO PRADILLA

IMURIÓ Pradilla! ¡Vivirá su obra artística eternamente! Y ha muerto, sin que en mi ciudad querida, Zaragoza, se haya hecho en vida del maestro, un acto, ni tenido un rasgo, como ahora se dice, que oriente a los de fuera de casa, nacionales y extranjeros, en cuanto a la ecuanimidad de los obligados, relacionada con el artista nacido en Villanueva de Gállego provincia de Zaragoza, y casi barrio rural de la misma, en la cual se manifestó su predisposición por el gran arte de la pintura, al lado del entonces aun no anciano, pero si notabilísimo escenógrafo, don Mariano Pescador, padre y maestro de varios artistas, todos zaragozanos.

Verdad ciertísima es, que los tres Franciscos gloriosos que nos deparó la suerte, están aún casi por descubrir; lo que de ellos se conceptúa fué importado, se debe a plumas exóticas que gustaron de enaltecer tan sólo estudiando la obra de aquéllos, pues ninguno de los tres necesita frívolos adje-

tivos, verdadera hojarasca que, cual pólvora en festejos populares, sirve para hacer ruido y humo; humo que esfuma o envuelve la cortedad, la desorientación en el tema de aquellos pomposos pretendidos críticos o criticones de arte, salvando la excepción cortésmente.

A Pradilla apenas se le conoce en la porción de patria donde nació y vivió en sus mocedades casi infantiles. Los más, aún aquellos que alardean de dominio en el campo del arte, por sus escritos, según se comprueba leyéndolos, saben de sus cuadros «D.^a Juana la Loca» y «Rendición de Granada»; otros añaden «El suspiro del moro», «El robo de las Sabinas»..... Se hizo paso el prejuicio de que D. Francisco era *pintor de historia*, denominación que, hace ya unos años, equivale a *clasicón*, apodo despectivo, e irrespetuoso creado por los que tras de él llegaron pisándole los talones, más pertrechados de petulancia y de osadía que de



VENDIMIARIO, EN LAS PALUDES
PONTINAS. ITALIA. (FRAGMENTO),
POR FRANCISCO PRADILLA

sanas intenciones; y Pradilla no tuvo el temperamento que se le achaca, ni siguió rutas trilladas; él hizo «Doña Juana la Loca», no por impulso propio, sí por casi imposición-consejo de Casado del Alisal, Director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma. En el cuarto de trabajo de Pradilla, había, entre otros bocetos, este de la reina demente, pues entonces, y aún quizá hoy, se pedían a los alumnos oficiales, de Bellas Artes, composiciones inspiradas en pasajes bíblicos y en momentos históricos, y ese boceto a tal obligación se debe. La «Rendición» es asunto obligado, encargo oficial, que debió ser tapiz estilo siglo xv, y acabó por ser cuadro, todo contra la manera de pensar de mi gran amigo y paisano.

Pradilla ha hecho todos los géneros y ha empleado todos los procedimientos, predominando en su enorme labor los cuadros de costumbres, y éstos, no son conocidos por que se hallan en países extranjeros. La prensa de Alemania, donde se le veneraba, la de Francia, Austria, Inglaterra, Italia, la de América, de Hungría, Bélgica, Rusia, encomió sus cuadros: el *Harper's Magazine* llegó hasta

afirmar rotundamente, que los que denominaron a Pradilla, *Menzel español*, no fueron justos; porque si estaba a igual altura en la composición, le aventajaba en la gracia de su talento, y como colorista. La *Gaceta Ilus-*

trada, de Viena, del 15 de abril de 1892, afirmó que «vale por seis Meissoniers».

El gran Adolfo Menzel, en persona, acudió ante un cuadro de Pradilla, (según *Neueste Nachrichten*, de Berlín, junio de 1892), y exclamó «¡Es tanto como yo!»

La Sociedad de artistas vieneses celebró una de sus exposiciones, en la que se expuso el cuadro «Misa al aire libre en la romería de la Guía, Vigo». Dicha corporación, al dar las gracias al propietario del cuadro que lo cedió para ser allí expuesto, suscribió — abril de 1892 — lo siguiente: «Usted ha enriquecido la Exposición con una obra de primer orden; bajo todos los aspectos de vista, en ella ha

manifestado el artista una capacidad de concepto y un dominio de la técnica que aseguran a este cuadro, en la historia del Arte, un puesto eminentísimo».

Ludvig Pietsch, eminente crítico de Arte en la *Gaceta de Berlín Vossische-Zeitung*, reconoció a Pradilla como uno de los más célebres artistas vivientes del mundo, a propósito de un cuadro que clasificó como «perla artística la más preciosa de la Exposición». Tratando de una Exposición de Berlín, el *Schlesischeztg*



F. PRADILLA

MUJER SENTADA

de Bretlan, y juzgando el criterio del Jurado al otorgar las recompensas, publicó: «Sólo es justa la primera medalla concedida a Pradilla» por dos cuadritos de dimensiones pequeñas, encomiándolos sin reservas.



F. PRADILLA

DAMA BORDANDO UN TAPÍZ

En *Rheinisch-Westfälische-Zig*, de Prusia-Essequ. se afirmó que Pradilla superaba a todos los artistas modernos, incluso a Menzel y Meissonier.

En el diario general de Alemania *Westdeutsche Allgemeine*, a propósito de una Exposición se dijo: «Cuadros excelentes son los de Viniegra, Salinas, Sorolla, pero ¿qué se debe decir y cómo elogiar los dos cuadros de Pradilla, tan geniales y tan audaces en la ejecución, a pesar de sus pequeñas proporciones?»

Después de estos extractos traducidos honradamente, que no son más que pequeñísima parte de lo que se escribió tratando de la obra de nuestro D. Francisco, puede resultar hipérbole lo por mí dicho en *Diario Universal* y en *Nuestro tiempo*, de Madrid, en el año 1894? «Pradilla — dije, — a pesar de sus prestigios sólidos, de su fama universal, no deja de estudiar constantemente; es incansable observador de la naturaleza, de las masas, de los valores, de la línea, de la expresión, del desarrollo del asunto que concibe; cuando principia un cuadro lo tiene resuelto.»

Ha producido un arsenal de estudios hechos por todos los procedimientos, que no cabrían en una sala del Museo Nacional de Madrid; en el paisaje ha producido maravillas;

sabido que no es recetario ni amanerado; el asunto, el sitio donde ha de ser colocado, la importancia de la composición le sugieren procedimientos diversos. Con tales condiciones, con tal dominio de la técnica, puestas a tortura por su gran intelecto, necesariamente ha de producir obras notables, soberbias no pocas; a estas últimas pertenece el «Abanderado», que, puesto en el Museo Moderno, desharía cuanto allí se expone bueno, porque hay muchísimas aleluyas que se destrazan por sí solas.

El portaestandarte, es un soldado de los primeros años de la centuria XVI, está pintado con determinadas condiciones para ser colocado en departamento de época, teniendo por fondo maderas de nogal y tonalidad verde y por compañía, armaduras guerreras auténticas, iluminadas con luz propia de habitación.

Pradilla, valiente, resolvió las condicionales. El «Abanderado» destaca de los pliegues del pendón que enarbola, cubriendo su cabeza, sombrero con penacho, y su cuerpo férrea armadura, de factura sincera, precisa ejecución e irreprochable del dibujo; la sobrevesta refleja en el guantelete derecho, con variedad de tonalidades armónicas, sin fundir los tonos pero con trabazón admirable, con



F. PRADILLA

LA RENDICIÓN DE GRANADA

suavidad de notas, con hechura delicada, envolviendo en penumbras, sin violencias, la mano que coje la espada; la cabeza, de luz brillante, de factura amplia, es magistral. El maestro, según me dijo, pintó este cuadro, después de muchos años de no hacer el tamaño natural, siguiendo la manera de los grandes pintores del siglo XVII. Conviene saber, que en el extranjero se le concedieron dos personalidades artísticas: *la de la mano grande*, cuando pintaba lienzos de tamaño superior a los de caballete; y *la de la mano pequeña*, cuando hizo las obras llamadas de caballete. Los técnicos conocen bien las dificultades para dominar a gran altura ambas manifestaciones, un mismo individuo.

Su «Vendimiario en las paludes pontinas» (Italia), está visto en el natural: es atrevidísimo. En él, resolvió el problema de pintar al aire libre en crepúsculo vespertino, armonizando los tonos calientes, de la caída de la tarde, con los grises de la noche que se inicia, reflejados en las aguas, envolviendo las figuras retonzonas de las mujeres que regresan satisfechas de la recolección. La parte

izquierda del cuadro, el último término, las aguas, la punta de la barca con las uvas, son una preciosidad de color y de hechura, constituyendo sinceros cromatismos, la hierba pisada, los objetos y figuras de interés e importancia relevantes; la línea de la composición es elegante, y en las figuras hay cabezas estupendas.

Bien demostrado queda, que aquellos que reconocen a Pradilla la gloria, exclusivamente por sus dos enormes lienzos, los de *la mano grande* inspirados en asuntos donde son protagonistas individuos de la Casa Real de Aragón unida a la de Castilla para conjuntar la patria hispana, o desconocen su labor de la segunda época, la más genial y robusta, o pretenden ofender su memoria, ya que aceptando tal criterio supondría que el gran aragonés, quedó como un molusco en su concha, en el ostracismo, regodeándose ante la popularidad de sus magníficas, grandiosas composiciones históricas realizadas en plena luz, en pleno campo; aspecto este, por él iniciado, y vencido como ningún otro. Todo elogio de países extraños, fué col-



F. PRADILLA

DOÑA JUANA LA LOCA

mado al juzgar a nuestro artista. Mas en España, pasada la efervescencia, la impresión recibida por su obra de pensionado oficial en Roma, que lo colocó en primer término, a la cabeza de los maestros, ¿fué tan constante la admiración, el respeto y la cortesía tenidas con Pradilla en la Prensa y en los centros culturales? En un párrafo de una de las varias cartas que me escribió, y que guardo como reliquias, fechada en 1919, aclara mi pregunta: «... he quedado aislado en la patria como no lo estuve en el extranjero; de nada sirve que trabaje y produzca más y mejor que nunca y en muchos géneros. Nuestro arte ya no impresiona la vieja, podrida y desgastada placa cerebral de los *puñados* de nuestros tiempos... ¡Y los prohombres políticos! y los del oficio!... y el caos en que se ha metido la humanidad!...»

Alguien ha hecho notar que no tuvo discípulos. Otro párrafo de una misiva suya, escrita para agradecerme el artículo que le dediqué en *Diario Universal*, antes aludido,

explica bien rotundamente porqué ha sucedido así: «... en cuanto a la excitación que poco hace hizo V. en general y a mí en particular en ese sentido, — (me refería a que para enseñar abrieran los maestros sus Estudios con relativa frecuencia, coincidiendo con la terminación de sus mejores y orientadoras producciones), — es lógica y es generosa de parte de V., pero ya dije a V. muchas veces: ¿Cómo hacer? ¿Educar con nuestras obras? Era preciso que uno creyera que servían para el caso o que los interesados en que *esto* mejor, se lo hicieran creer y por lo que a mí respecta no ocurre ni lo uno ni lo otro; tampoco tengo vela en el.... asunto de la enseñanza oficial, sitiada en fuerza de reglamentación; soy pobre para consagrar tiempo a la enseñanza privada, por amor al Arte, como yo quisiera y no sirvo para enseñar a tanto discípulo; tampoco he visto, en rigor, que nadie tenga empeño en recibir, ni aún gratis, mis consejos, que en Italia y aquí estuve pronto a dar a quien los creyera útiles. ¿Qué puedo yo hacer?»

¿Cuál es mi práctica mi campo de acción? Pintar lo más seriamente que me permitan las circunstancias y exponer mi pintura conforme la vaya haciendo y aun así ¿dónde? La luz artificial no me convence; absorbe toda delicadeza y el Salón Amaré, único que gracias a la amabilidad y gustos artísticos de su dueño existe en Madrid, no puede iluminarse con luz natural. A las exposiciones del Círculo no quiero concurrir mientras sea socio el... que me arruinó, y a las oficiales concurremos cuando a ellas se vaya únicamente a la lucha artística, sean administradas por los artistas y se verifiquen en local y condiciones más adecuadas y estimables. Queda la exposición pública de las obras en el propio estudio y aún esto presenta mil inconvenientes y dificultades. Ya vé V. que he intentado la exposición de varias obras así, a la buena,

F. PRADILLA

durante 20 días lo menos, y en resumen son contadísimas las personas que han honrado mi estudio con su visita, advirtiendo que algún periódico de circulación lo ha publi-

cado. Este es un círculo vicioso y obligado y mientras no se purifique y rompa, poco podremos hacer en el Arte. Lo que debiéramos tener es de romperlo».

Podría seguir copian-do párrafos de cartas, todos interesantes, en los que trata de jurados y de expositores; de contrariedades, de sus tristezas, también de su opinión referente a mi labor, que me enaltece y me consuela. No falta algún párrafo en el que ya el hombre presente su fin; en carta del 2 de Enero de 1918, me dice: «Tan rudo y contrastado ha sido para mí el año que finalizó. (Trabajé casi siempre hasta las diez de la noche) que hube

de aplazar mi correspondencia al fin de Diciembre y hasta este propósito lo ha estorbado una indisposición de la que ayer me libré. ¡Luchas silenciosas, pero ásperas, de nuestro Arte; sobra de obligaciones, achaques y 70 años que voy pronto a llevar a

cuestas explicarán a V., amigo Gotor, mis largos silencios!» Y en otro párrafo de la misiva, después de acusar recibo de varias cosas y de mi carta, añade: «Con frases que arran-



APUNTES



PORTAESTANDARTE DEL SIGLO XVI
POR FRANCISCO PRADILLA

can de su noble corazón de antiguo aragonés responde V. a las frases de abatimiento propias del que llegó al fin de su terrenal camino, sin haber logrado uno solo siquiera de sus pequeños ideales, fracasado en todo; pese a una vida de trabajo tan rudo como inútil..... Si; inútil, amigo Gotor. Esto es asunto liquidado: convencido de no ser yo el llamado a realizar aludidos propósitos!»

Y más adelante, después de analizar mi obra de artista y de escritor, y de consolarme, escribió: «¿Qué otra cosa puedo añadirle, si su mal de V. y el mío radican, quizá, en no haber traído al mundo aquella dosis de nativa malicia que hoy se precisa para vivir en el...?»

En ese año de 1917, tan rudo para el gran maestro, a que alude en su carta que acabo de extractar, con fecha 13 de Mayo, me dijo: «Y V., amigo Gotor, se dirá: ¿qué quieren decir estos garrapatos que trae la carta?»

pues dicen que comienzo a preparar mi maleta para el *Gran viaje* y se salvan de los autos de fé, porque aunque nada valen, me sirven para probar, que no olvido a los amigos e irme despidiendo de ellos».

Esos *¡garrapatos!*, como mi gran amigo y paisano llamó a sus impresiones de Arte que me dedicó, se reproducen para ilustrar este

escrito. Esa carta parte el alma, pues don Francisco, en su ingenuidad y nobleza, revela un abatimiento y un desconsuelo que ha minado la existencia del hombre artista todo corazón, hasta llegar su aniquilamiento con la parálisis y después... ¡su muerte!... ¡Y yo,

mientras tanto, recurriendo a personalidades para que se hiciera acto de contrición!

Encauzando tres apreciaciones por el lado de Zaragoza, queda comprobado su amor a la misma — no hay que confundir la ciudad con algunos de los que la ha-

bitaron, la habitan y la monopolizan. — En mi artículo *Goya y Zaragoza*, publicado en *MUSEUM*, ya reproduce la carta de Pradilla que me dirigió por mi ruego, para ser leída en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando se trataba de declarar monumento nacional artístico, al templo del Pilar (declaración que iba a negarse por un informe, según

me avisó personalmente en mi domicilio de Madrid el sabio P. Fita, invitándome a intervenir) y que triunfamos, por lo que Pradilla dijo a propósito de los *frescos* del Pilar, y también con la ayuda política de otro gran corazón, el malogrado D. Segismundo Moret, a quien también recurrí; dijo en esa carta, que se copió en el nuevo informe



F. PRADILLA. DOÑA JUANA LA LOCA Y SU HIJA EN TORDECILLAS (DIBUJO INÉDITO)



F. PRADILLA. DOÑA JUANA LA LOCA Y SU HIJA EN TORDECILLAS (CUADRO INÉDITO)



F. PRADILLA

APUNTE AL LÁPIZ

académico, fechada en 5 de Mayo de 1904, que las pinturas de Goya, de los Bayeu, Maella y González Velázquez, que el Pilar atesora. «Constituyen el mejor y más completo *Museo de nuestros fresquistas españoles*» y añadió: «Si la Real Academia de San Fernando no reconoce valor artístico suficiente en tal conjunto de obras de Arte, preciso será que vuelva sobre su acuerdo respecto de la declaración de monumentos nacionales de buen número de arcos, castillos y torreonos que existen en la *gloriosa privilegiada lista*. Verá V.

como lo reconoce.....» Y lo reconoció por gran mayoría, previo segundo informe. Podría reproducir párrafos de otras cartas

en que el maestro me habla de recuerdos tristes, referentes a cosas y sujetos de mi ciudad siempre querida, pues no ha de decaer el cariño por la madre, fundándose en agravios, frialdades e injusticias de los obligados a enaltecerla. Podría reproducir su lamento por la incomprendibilidad de determinados avecindados en la ciudad *Inmortal*, y por los agravios hechos al maestro a quien, como a Cavia, hasta se le achacó una odiosidad contra la tierra; odiosidad que, con las indiscreciones, pudieron fomentar, de existir desvío,

por actos de individuos, que es cierto que los hubo; pero esos entes no pueden atribuirse la representación de la gran urbe. ¿Para qué



F. PRADILLA

APUNTE



F. PRADILLA

EL RAPTO DE LAS SABINAS

contar a los de fuera estas debilidades? Sólo para ver si sirve de acicate y de expiación, reproduzco una frase, y ese acto de nobleza debe concebirse en grande, sin farandulerías, seriamente, como serio fué el gran maestro a quien se le obligó a escribir: «Las amarguras que me procuró Aragón ya no tienen remedio y con ellas moriré». Aunque pudo, no escribió, como Goya, llamando *viles* a más de cuatro.

¿Y ahora, leyendo esas amarguras, zaragozanos intelectuales, aragoneses de corazón, resurgirán en vosotros iniciativas grandes, elevadas, que borren, aunque tardiamente, esas indiferencias, para que la posteridad os redima del pecado que, tan inconscientemente, así lo supongo, cometisteis con el gran pintor, con nuestra gloria mundial, insospechada al parecer? Se repetirá el caso de Goya, aun no glorificado como venimos obligados, que hasta hemos consentido que sus

huesos no se trajeran a Zaragoza desde París, y se depositaran en el Pilar, por lo que de Madrid no pasaron. Allí están los de mi maestro Unceta, ¿y allí quedan... los de Pradilla, habiendo traído los de Costa y los de Cavia?

En la plaza del Pilar, en medio de sus bellos jardines, hace falta algo grandioso, artístico, que embellezca y se relacione con el gran arte y con el gran templo mariano, zaragozano: allí debe erigirse un monumento serio, artístico, previo concurso nacional, destinado a los más gloriosos pintores aragoneses: Goya, Bayeu, Pradilla y Unceta: los dos Franciscos primeros y Unceta, pintaron en las bóvedas greco-romanas, y el tercer Francisco, no por su culpa, si no pintó allí también, ya he demostrado que con su autorizada opinión de artista, se consiguió que el Santuario famosísimo fuera reconocido, como en realidad lo es, artístico en grado superlativo, por su contenido.



F. PRADILLA

BAJO EL ÁRBOL CONSAGRADO A CERES. OFRENA

Los bustos iniciados con el de Cavia, en la plaza de Aragón, donde preside el monumento dedicado al Justiciazgo y a Lanuza, deben continuarse con otros de eminencias político-literarias, cronistas como Zurita, guerreros como Palafox, heroínas como la condesa de Bureta, hombres de ciencia como Santiago y como Pedro Ramón y Cajal....

En la plaza del Pilar, en aquellos grandes jardines, mayores, si se unieran las plazas de ambas Catedrales, Pilar-La Seo, deben ir colocándose bustos de Forment de Olleta, Montañés, Cardenal García Gil....

Hay nombres abundantes para honrar, o mejor dicho para honrarnos, haciendo patente nuestra admiración, sin bullangas ni arlequines. ¿Y en ese Museo provincial zaragozano, sólo continuará un pequeño retrato de mujer, pintado por Pradilla, adquirido de lance, juntamente con el boceto de «La Vicaria» de Fortuny, y otras obras, hace contados meses?

El Ateneo zaragozano le dedicó una sesión necrológica en la que tomó parte mi hijo

primogénito; la Real Academia de Bellas Artes de San Luís celebró actos ostensibles pro-Pradilla: una sesión pública en el Salón de actos del Museo y una excursión a Villanueva de Gállego, a las que fui invitado especialmente por la Presidencia, asistiendo a ellas; en Villanueva colocaron una lápida esculturada conmemorativa. en la fachada del Ayuntamiento, no faltando los discursos de rigor. El Director del Museo de Arte Moderno de Madrid, señor Benlliure, atendiendo mi ruego, ofreció, según carta que conservo, modelar gratis un busto de Don Francisco, cuya fundición, también por mi indicación, ofreció costear la referida corporación y es de esperar que así se realice.

¿Pero tales actos y propósitos son suficientes para borrar la frialdad con que siempre Aragón trató al gran Pradilla que tanto enalteció a los aragoneses?

Lástima que cuando se dispuso de cantidades importantes bien empleadas en la adquisición de pinturas de primitivos, no se

hubieran destinado algunos miles de pesetas para comprarle un cuadro al Maestro aragonés. Ahora quizá ya sea tarde pero al menos, como se han depositado los dos Goyas—retratos de Fernando VII y el magnífico del Duque de San Carlos—por la Junta del Canal Imperial, de desear es que los dos reyes de Pradilla que posee el Ayuntamiento zarago-

zano sean pronto también depositados en nuestro ya importante Museo Provincial. Ya que por algún tiempo será imposible reunir en una sala, obras pictóricas de las más notables, por lo menos que en la Sala de eminentes artistas aragoneses tenga representación adecuada el gran Pradilla.

ANSELMO GASCÓN DE GOTOR (PADRE).

BIBLIOGRAFÍA

El Real Monasterio de San Juan de la Peña, por Ricardo del Arco. Jaca. F. de las Heras.

El cronista de la ciudad de Huesca no solo expone las vicisitudes porque atravesó dicho monumento y los hechos históricos con él relacionados, sino que, además, hace una descripción del lugar de su emplazamiento, del medio en que se perfila. Y así, el paisaje que lo rodea aparece pintado con atención.

Sobre el monasterio erigido en el siglo x a fines de la siguiente centuria elevóse otro, o por lo menos amplióse aquel, del cual solo restan algunas estancias subterráneas. Por su especial situación, impusieronse disposiciones muy particulares, tal el claustro cubierto por la Peña. Luego la importancia de la fundación dió facilidades para la perfección de la fábrica, que vino a resultar un ejemplar de arte románico de inapreciable estima.

Da noticia, luego, el autor, de que del monasterio anda disperso en otras ciudades españolas; así el anillo del rey Pedro I, el Santo Cáliz o *Graal*, el Libro gótico, el de los Privilegios, etc. Por cierto que el señor Arco señala las coincidencias que se advierten, con referencia a la leyenda de Parsifal, entre el castillo de Monsalvat, descrito en el drama wagneriano, y San Juan de la Peña. Por la antigüedad de este monasterio y la circunstancia de que en él se guardase el Santo Cáliz, deduce la suposición de que de aquél partiese la idea mística del poema del Graal, pasando a la Provenza y de aquí a Alemania, según ya alguien sustenta. Del monasterio de San Juan de la Peña llegaron a depender 126 iglesias y 65 monasterios.

La Jeuneuse de Titien, por L. Hourticq. París. Hachette.

Posee el autor de ese libro encantadora habilidad de exposición y evocación, y en este sentido nada desmerece ese libro conque ha aumentado el número de los que tiene precedentemente publicados.

La figura del glorioso pintor veneciano surge bien perfilada en las páginas debidas al historiógrafo francés, quien persigue, por decirlo así, curiosos pormenores para restablecer la vida y la producción del admirable artista. A este efecto señala hacia el año de 1490 el nacimiento de Ticiano, o sea con posterioridad a 1477, que era la fecha en que suponíase había venido a la existencia. Con ello es dable colocar hacia 1510 a 1520 pinturas

que es corriente considerar como de 1500 a 1505, con lo cual no queda por colmar el paréntesis de unos treinta años durante los cuales nada hubiera pintado el artista amigo de Carlos I de España.

El estudio que Hourticq realiza le lleva a asignar a Ticiano pinturas que estimábanse ya de Giorgione, ya de Palma, ya de Sebastián del Piombo. Y así del del cotejo con dibujos del artista parece que cabe considerar como suyos *La Virgen entre San Antonio y San Roque*, de nuestro museo del Prado, y *El concierto campestre*, del Louvre, composición esta última que el autor del libro considera como salida de los pinceles de Ticiano entre 1511



THEODORE AUGUSTE DESCH.
EL VESTIDO DE FLORES

y 1512, y luego retocado cerca de 1530.

Es interesante aquella parte del volumen dedicada a analizar las obras de la madurez del artista, hechas para el duque de Mantua, Federico de Gon-



SEGISMUNDO DE NAGY

CENA EN UN PATIO AZUL (TOLEDO)

zaga, — en el día en el Louvre —: el *Hombre desconocido* — que no es otro que el Aretino en su juventud —; el *Hombre del guante*, que supónese sea Girolamo Adorno, embajador extraordinario de Carlos V, mientras hay que reconocer a Federico de Gonzaga y a Isabel Boschetti en el cuadro que equivocadamente créese como representando a Alfonso de Ferrara y a Laura Dianti.

Por sus puntos de mira, por el conocimiento que revela del pintor que estudia, y por la profundidad de análisis que refleja, el libro en que nos ocupamos se lee con atención y gusto.

Storia dell'arte italiana, por A. Venturi. Volumen VII, 4.ª parte. Milán. U. Hoepli.

La documentada *Historia del arte italiano*, que la tenaz voluntad de Venturi, asistida de sus entusiasmos y de sus vastos conocimientos en las materias artísticas, lleva adelante con ejemplar perseverancia, se ha enriquecido con un nuevo volumen, en el cual se prosigue y se concluye con el análisis de la pintura cuatrocentista. Abarca desde Anto-

nello de Messina, y se estudia, a más de pintores venecianos y veroneses, a los de la Italia meridional, a los lombardos, a los piemonteses y a los ligures.

Multitud de reproducciones favorecen el conocimiento de las creaciones de los artistas cuya personalidad pictórica es puesta de manifiesto por el ilustre historiógrafo italiano.

La Cathédrale de Chartres: Le portail occidental ou Royal, (xne siècle), por E. Houvet. Chartres.

Queda el texto reducido a unas cuatro páginas y el resto un noventa y un grabados, donde se reproducen fragmentos poco conocidos, y que, aislados, toman valor particularísimo, que no es dable apreciar en fotografías de conjunto. El autor, que es el guarda de la catedral, tuvo la plausible iniciativa de ir, durante años, fotografiando las estatuas y las cristalerías, y resultado de esa paciente labor es este primer volumen.

Es un gran servicio el que con ello se presta al estudioso de la imaginería medieval.

Courbet, por Teodoro Duret. París. Bernheim jeune et Cie.

El autor de este volumen fué un tiempo un acérrimo defensor del artista que estudia y de quien traza una animada biografía. En ella es dable seguir el proceso de formación del pintor y su desenvolvimiento, al llegar a la madurez, y también cual era el medio en que movióse y especialmente el estado de la pintura en Francia, cuando, en 1850, presentaba, en el Salón de París, el famoso *Entierro en Ornans* y los *Campesinos de Feagey de retorno de la feria*, cuyo sentido realista hubo de chocar con la producción convencional corriente.

Uno de los capítulos lo dedica el autor a exponer la actuación de Courbet en la vida parisiense y el valor de su obra.

Por su interés hay que señalar la parte en que es presentado Courbet como escultor, grabador e ilustrador.

Cierra tal estudio la enumeración de las obras de Courbet en los museos franceses y del extranjero y, a más, una lista de los principales libros publicados que hacen referencia al expresado artista.

L'Art chrétien, por Luis Bréhier. París. H. Laurens.

Va encaminada esta obra, a exponer, de modo muy resumido, la iconografía del arte cristiano. Sobresale especialmente en lo que afecta al Oriente cristiano, y uno de sus capítulos, tal vez el que mayor interés reviste, es el tocante a la influencia que la iconografía bizantina ha tenido en el arte cristiano del siglo XIII y del XIV. Si túvose por extraordinario el influjo ejercido por San Francisco de Asís, en lo relativo al sentimiento de lo patético

en Cimabue, Giotto, Duccio, hoy, a más, merced a descubrimientos hechos, estamos sabedores de que el arte de esos artistas fué más bizantino de lo que se estimaba, ya que imitaban originales bizantinos.

Francisco Lameyer, Pintor, Dibujante y Grabador (1825-1877), por Félix Boix. Madrid.

En anterioridad publicado por su autor en la revista *Raza Española* la biografía y estudio del mentado artista, ha aparecido en un folleto excelentemente presentado. En los tres enunciados aspectos lo analiza, señalando como pinturas suyas pasaron por de Lucas o de Alenza y la importancia de sus copias de Goya, cuyo mecanismo se apropia fácilmente, poniendo asimismo, de relieve las acuarelas que pintó y en las que échase de ver la influencia que en él ejerció Mariano Fortuny.

El señor Boix cita los grabados al agua fuerte que de Lameyer son conocidos y también dibujos al lápiz, a pluma y a pluma con aguadas de tinta china o realzados con lápices de colores y blancos.

Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela, por José María López Landa.

Trátase de un estudio que fué premiado en el certamen que organizó la Academia Bibliográfica Mariana de Lérida. A más del estudio particular de tal monumento establece el autor un estudio comparativo con la fábrica de otros notables monasterios.

Acompaña a esa parte una relación histórica desde la fundación, en 1146, aproximadamente, por D. Pedro de Atarés, señor de Borja, hasta que en 1877 la Compañía de Jesús se hizo cargo del monasterio, a la sazón poco menos que en ruínas.



COFRE DE NOVIA, ESTILO ALEMÁN? SIGLO XIV

MUSEO DE MUNICH





BINDING LIST MAY 1-5 1930

N Museum
7
M8
v.6

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
