

El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid⁽¹⁾

He elegido por tema para este acto uno de los asuntos en que por diversas circunstancias vengo pensando más estos últimos años. Yo sé — y seguramente alguien lo habrá dicho — que no se debe escribir sino de aquellas cosas que nos preocupan de verdad, y en este sentido me pareció que podía interesaros cuanto se refiere a la Real Fábrica de Tapi-

(1) El ilustre pintor D. Manuel Benedito, en su recepción en la Academia de San Fernando, dedicó su discurso a la Fábrica de Tapices. Interesa él tema a esta revista y a la Sociedad de Amigos del Arte, que verá con verdadero gusto el renacimiento de esta importante industria de arte. Publicamos por ello los párrafos más significativos de su trabajo.

ces y Alfombras. Tiene seguramente este tema para vosotros el mismo prestigio mágico que para mí, y aun más, porque siendo más cultos asociéis mayor cantidad de ideas artísticas e históricas que yo. Pero, como mediterráneo y levantino, tengo el sentido de la realidad y no me contento con la evocación de las glorias pasadas y con la admiración del tesoro que guarda España, sino que quisiera contribuir, en la medida de mis escasas fuerzas, a hacer algo práctico por el porvenir de la fábrica. No sé si en ello habrá falta de respeto; pero la intención no puede ser mejor.

Muchas veces, ante la maravillosa colección de tapices de la Real Casa, he tenido la sensación de deslumbramiento que debe experimentar todo artista de sensibilidad y toda persona de gusto cultivado. Ningún otro género produce esa impresión de riqueza y esa especie de alegría y de bienestar que proporcionan los elementos decorativos para embellecer y hacernos agradable la vida. Y andando por el extranjero, cada vez que en uno de esos certámenes universales han aparecido los tapices de la Corona de España, he visto en todas partes el mismo asombro y se ha repetido el mismo éxito. Ocurre algo parecido en otros testimonios de nuestro pasado; pero el efecto no es tan fuerte. Todos los que me oís habréis sentido igual emoción que yo, como españoles y como artistas, al presenciar o al tener noticia de ese triunfo, emoción muy compleja: por una parte, el juicio de pensar que aquello pertenece a nuestra cultura y a nuestra raza, y por otra parte, el sentimiento de ver que aquello es ya *pasado* y que los extranjeros — muchos extranjeros, por lo menos — lo admiran como un pasado *que ya no volverá*.

Pues bien, señores, ¡nunca he podido resignarme a esta idea! No creo que podamos ni que debamos resignarnos a la idea de que todo pasó. Especialmente nosotros, pintores, no tenemos derecho a desanimarnos, y como nosotros, todos los artistas que han logrado poner muy alto el nombre de la España de hoy. Excluyo mi modesto trabajo para que nadie pueda atribuir mis palabras a vanidad, que sería necia; pero hoy, en pintura, España es algo. Y siendo algo en pintura, España podría serlo todo en algunas variedades de arte, que tienen aquí una tradición y un sabor especial. El tapiz no debe ser un arte de otros tiempos para nosotros. Hay que hacer un esfuerzo grande para continuar esa tradición, ya que contamos con los elementos necesarios para ello. Por fortuna, su carácter singularísimo rechaza toda idea de revolución maquinista o industrial. Nada tienen que ver aquí los progresos de la mecánica o de la química, y por lo que tiene de arcaica su labor no han de variarse los ingredientes ni emplear

anilinas ni transformar el sistema de trabajo. Por otros caminos, separadamente, encontraremos concurrencia; pero en éste juzgo que depende de nosotros conservar el primer lugar, o, mejor dicho, el único.

Con estos pensamientos, muy exacerbados, porque en el extranjero se siente con mayor vehemencia el patriotismo, volví a Madrid, y entonces visité la Real Fábrica de Tapices y Alfombras, que todos conocéis. Me adelantaré a decir que ya la primera impresión fué muy agradable, viendo las inmensas posibilidades que ofrece una institución como ésta, tan bien organizada y de tan glorioso abolengo; así como he de decir también que desde el primer momento vi la necesidad de continuar una obra que consideraba interrumpida. Luego he tenido ocasión de conocerla bien, estudiándola en marcha, es decir, siguiendo un trabajo largo e importante que personalmente me interesaba, y poco a poco, cada vez con mayor entusiasmo, llegué a sacar las convicciones que quiero exponer hoy aquí, porque seguramente entre vosotros han de encontrar eco y esto es ya mucho para llegar a obtener un resultado práctico.

Con el deseo de ser útil creo que puedo excusarme de recoger datos sobre la historia de la Real Fábrica de Tapices para dar idea de su grandeza. Invertiría sin necesidad demasiado tiempo, y no diría nada nuevo. Lo que yo sé lo leí, especialmente en dos libros: el del ilustre conde de Valencia de Don Juan sobre los *Tapices de la Real Casa*, y el de los señores D. Elías Tormo y Sánchez Cantón, en la edición dirigida por el señor Artiñano — artistas y eruditos de gran mérito que han apurado el tema —. Cualquiera otra fuente de información que yo hubiera podido tener sería también conocida. Sólo importa al propósito de este trabajo poner de relieve cómo nació la fábrica de tapices de la iniciativa real, y cómo se ha sostenido constantemente por la protección regia — que era la del Estado en su forma más íntima y más inmediata —. Sólo así, con la decisión personal de los reyes, de fundar y mantener una institución de arte que rivaliza con las extranjeras, pudo crearse y pudo conservarse pura durante varios siglos la Real Fábrica de Tapices. En la forma que corresponde a nuestros tiempos, pero siempre con una protección amplia que alcance desde el Estado a las clases privilegiadas de la sociedad española, creo que deberá darse ahora el nuevo impulso y tengo fe ciega en que el éxito habrá de ser brillantísimo.

Se comprende el interés extraordinario de nuestros grandes monarcas, desde los Reyes Católicos, por el sumptuoso arte de la tapicería. Al estímulo de seguir y aun adelantar a los otros pueblos en todo concurso de cultura,

se unía el natural deseo de embellecer los palacios, que eran como representación de su propia grandeza y la de su reino. Ellos, que traían a España los mejores arquitectos, los mejores artífices, los mejores pintores, al mismo tiempo que la Iglesia buscaba fuera de aquí los maestros en artes suntuarias — con propósito todos de que enseñaran a nuestros artistas y fueran haciendo una generación que volara con alas propias, como así sucedió —, no podían dejar de ocuparse de la tapicería. Primero trajeron los tapices, formaron sus colecciones, hicieron gala de ellos, comunicaron a la nobleza el gusto de las artísticas y fastuosas decoraciones. Con la imaginación — que es lo que más deberá ejercitarse en modestos artistas como yo, incapaces de llegar a la investigación erudita — he reconstituído muchas veces lo que debería ser ese renacimiento de las bellas artes en una sociedad que tenía como fondo una masa ingenua, unas muchedumbres ávidas de admirarlo todo, y pienso en lo que sería ver tendido en un gran lienzo de pared, en el templo o en el Palacio Real, uno de esos maravillosos tapices «de Ras», traídos de tierra de Flandes por mensajeros especiales con todo cuidado y exquisita precaución, como quienes saben que traen un tesoro. ¿Qué artista colgará hoy su cuadro ante la expectación tan sincera y tan viva que despertaban los primeros tapices flamencos? Y como aquí en España había ya tradición, si no de la tapicería propiamente dicha, al menos de los tejidos y telas labradas, góticas y árabes, prendió en seguida la afición y fué preparándose el terreno para llegar a fabricar en talleres españoles las tapicerías historiadas tejidas a mano. Mientras llegaba el momento de trabajarlos en España, los reyes encargaban sus tapices en Arras, la capital del Artois, o en Bruselas, y en distintas localidades de los Países Bajos. Así se inició la incomparable colección de la Corona de España, la más rica, la más admirada y codiciada por todas las naciones. Ya con el Emperador Carlos I había tomado verdadera fuerza la afición a los grandes tapices de asunto histórico. A la expedición de Túnez recuerdan todos sus biógrafos que llevó a su pintor predilecto Juan Vermayen, el cual ejecutó los cartones para los doce paños de que consta esta serie que D.^a María de Hungría contrata con el famoso Guillermo Pannemaker.

Cuando su hijo D. Felipe viaja por Italia, Alemania y Francia, por acuerdo de Carlos V, la educación del Príncipe no habría sido completa sin la visita a las fábricas de alto y bajo lizo. Los Austrias tuvieron igual estima por la tapicería y fueron enriqueciendo la colección. Los discípulos de Van Eyck y los primitivos flamencos, acaso Juan de Flandes, Quintín Metsys y Juan de Bruselas, Rafael, su discípulo Van Orley, Rubens y otros grandes

maestros pintaron para los Austrias españoles cuadros o cartones que fueron luego reproducidos en tapices.

Pero fué con el primer Borbón con quien se logra el proyecto de alzar en España una gran tapicería nacional. Felipe V, por sugerión de Alberoni, trae a Madrid al famoso Jacobo Van der Goten, el viejo flamenco, de Amberes, con su numerosa familia. Adquiere la Corona en 1746 la «Casa del Abreviador», cerca de la puerta de Santa Bárbara, e instala allí la primera fábrica de Tapices. Los pintores de cámara Miguel Ángel Houasse y Andrés Procaccini pintan cartones que tejerá Langer, maestro tapicero de los Gobelinos. Ya está en marcha una industria importada, con elementos extranjeros, pero con gran colaboración española desde el primer día. Antes se hubiera podido crear si los Austrias no hubieran preferido hacer sus encargos a Flandes; porque ya se contaba como base utilísima con los «retupidores», que siempre fueron españoles. Van der Goten, *el Mozo*, inaugura ya el alto lizo, y supera al francés Langer, ateniéndose a la tradición flamenca. Fernando VI encarga cartones a Conrado Giaquinto, González, Ruiz, Amiconi y al ilustre Van Loo. Carlos III entrega la dirección de la fábrica al caballero Antonio Rafael Mengs, el árbitro de las artes en España por aquellos momentos. Pinta Anglais los cartones para el dormitorio del Rey en el nuevo palacio de Oriente, y se tejen setenta y siete primorosas piezas en oro y seda. Viene luego otra generación, Maella, Castillo, Aguirre, Gonzalo Velázquez y su hijo Zacarías, y aparece el genio: D. Francisco de Goya y Lucientes. Con la muerte del último Van der Goten nace otra dinastía: la de los Stuyck. Pero es un Van der Goten también, y se llama Livinio Stuyck y Van der Goten. Livinio Stuyck, como el director actual. Caso raro, probablemente único, en la historia de las industrias artísticas de Europa, y que expresa de una manera gráfica el carácter tradicional de la fabricación de tapices, así como el firme deseo por parte de los monarcas españoles de conservar invariablemente este arte heredado y transmitido de padres a hijos bajo su regia protección.

No es necesario repetir que los datos más amplios deberán buscarse en las obras citadas. Se hallará, por otra parte, además de la información exacta, algo que pudiera llamarse «la novela de una industria artística», porque no hace falta gran fantasía para imaginarse la fábrica como un ser viviente que quiere cumplir más altos destinos, llegar a más y que no se resigna a morir. Fueron momentos de lozanía, por ejemplo: Carlos III, y luego con el primer Stuyck en los días tranquilos de Carlos IV, con Goya y con Bayeu. 1808: la invasión. Las tropas francesas acuarteladas en Santa

Bárbara. La fabricación destruida. 1814: vuelta al trabajo. Otra vez los cartones de Goya y de Bayéu, y otro período de producción tranquila, españolísima, hasta 1833. En el reinado de Isabel II, por la guerra civil y las luchas políticas, así como por otras causas que no he de analizar, decrece la manufactura y sólo se trabaja en el retulado de las series antiguas y en la fabricación de alfombras. De la revolución del 68 es el proyecto de instalar en El Escorial un Museo de Tapices. Cruzada Villaamil, a quien se le encargó, no llegó a realizarlo. A D. Alfonso XII se debe el pensamiento de ordenar los tapices de la Real Casa, agruparlos por series, estudiando su procedencia y dándolos a conocer dentro y fuera de España, labor encomendada al por muchos conceptos meritísimo e ilustre Conde de Valencia de Don Juan, que dió como anticipo de su labor en 1903 el libro titulado *Tapices de la Corona de España*.

Ya en nuestros tiempos, S. M. el Rey D. Alfonso XIII envía a la Exposición de Arte Español, en París, el año 1919, veinticuatro tapices tejidos por cartones de Goya en la Real Fábrica de Santa Bárbara, en su deseo de contribuir a estrechar más fraternalmente las relaciones entre Francia y España. Y hace que con los tapices vaya un libro admirable, capaz de dar a conocer la rica colección que atesora su Corona: *Los tapices de la Casa del Rey N. S.*, de los Sres. Tormo y Sánchez Cantón, obra de profundo estudio y documentación abundante, que he utilizado en estas rápidísimas notas.

Se asomaron por primera vez los tapices fuera de Palacio el año 88 en la Exposición de Barcelona. Han ido dos veces a París, en 1900 y en 1909. Una a América — Nueva York —, en 1917. Se han exhibido en Madrid en 1902 y en Zaragoza en 1908. Pero no todos. Su riqueza artística es tal que no permite una exhibición completa. Sin embargo, por donde han pasado han ido levantando un murmullo de asombro.

* * *

Muy interesante es ese largo recorrido histórico, sobre todo en compañía de un erudito que posea las cualidades que a mí me faltan; pero yo confieso que me muevo mejor en el terreno de lo actual. La Real Fábrica de Tapices que yo conozco es la que dirige D. Livinio Stuyck, la que se construyó durante la regencia de D.^a María Cristina en el olivar del convento de Atocha. No me he limitado a verla, sino que, como veréis, he

tenido ocasión — para mi entusiasmo por este arte verdaderamente providencial — de realizar una experiencia a todas luces satisfactoria.

La Real Fábrica de Atocha está instalada en un vasto edificio capaz de ampliación. En él trabajan más de trescientas personas, pero no en la tapicería. Las condiciones en que el director actual se encargó de la industria son muy distintas de aquellas otras en que vinieron a España los primeros Van der Goten, por lo cual la Real Fábrica de Tapices es también, mejor dicho, es, ante todo, una fábrica particular de alfombras, y la mayor parte de esos operarios no están adscritos a la fabricación artística, sino a la meramente industrial. Desnaturalizada de este modo la institución, ha de aceptarse cuanto queda allí de la primitiva idea de los Borbones fundadores como un vestigio que por milagro no ha desaparecido. Porque sin la poderosa ayuda de las clases superiores de la sociedad y sin los costosos elementos que requiere un fin principalmente desinteresado, siendo insuficiente una pequeña subvención para empresa tan grande, lo milagroso es que todavía se sostenga en pie y que aun pueda restaurarse si hubiera empeño decidido de hacerlo. Una simple visita a los talleres despertará en cualquiera que tenga el sentido del arte y de la historia la convicción de que debe sostenerse la Real Fábrica de Tapices como antes era y el deseo de que este deber de cultura se cumpla. Entre otras razones, porque se puede cumplir sin necesidad de pasar a ser una industria ni siquiera una enseñanza oficial.

Pero deseo traducir en pocos párrafos todos mis apuntes. Hay una fábrica con el material necesario. Hay numerosa riqueza en cartones. Quedan aún buenos operarios, entre ellos algunas mujeres prácticas en el returido de los tapices. Todos ellos han recibido — muchos de padres a hijos, como en los buenos tiempos de la tapicería — esos ejemplos que van formando la educación del artífice y que constituyen el secreto de los buenos tejedores. Los mejores conservan todavía la manera clara; pero, en general, he podido observar que insensiblemente se ha ido cayendo en otra manera gris, plomiza, que no es de la buena época, de la que deben salir cuanto antes volviendo a la tradicional orientación. Es frecuente la adhesión de estos operarios a la casa; pero muchos se han visto obligados a dejarla en busca de mayor beneficio. Esto significa que hay muchos elementos utilizables que están dispersos y que podrían ser convocados, seguramente con gran alegría por su parte, pues tienen perfecta conciencia de la belleza de su obra y en igualdad de condiciones preferirían cien veces el trabajo de los grandes tapices que honran la fábrica.

La tapicería sigue trabajando hoy. A veces llegan a ella encargos; pero en las condiciones del negocio no se les puede seleccionar. Abierta al público, tiene que recibir en ocasiones el encargo de reproducir el cuadro de *Las lanzas*, por ejemplo, y llevar al tapiz lo que Velázquez quiso que fuera una pintura. El arte de la tapicería es eminentemente decorativo y supera a los frescos y a cualquier otro decorado mural por dos conceptos: por estar tejido con ricos materiales, como seda, oro, plata y lana, y por ser plegable y adaptable a cualquier lugar. Se concibe que una persona ajena al arte quiera convertir en tapiz obra tan bella como ésa; pero, en todo caso, no deben acometerse imposibles. Cada género tiene sus límites, que no es lícito invadir, y el castigo está en el inevitable fracaso. Por eso lo primero que debía hacerse en la Real Fábrica de Tapices es procurar en la admisión de encargos que en ningún modo sufriera el prestigio de la marca y que no salga de sus telares nada que no esté de acuerdo con los elementales mandatos del arte.

Para trabajos nuevos, que no se limitan a reproducir, hay que tener en cuenta que los artistas contemporáneos hemos olvidado la invención especialísima que requiere la pintura de cartones para tapices. Es necesario un aprendizaje, un estudio, y, sobre todo, la intención de ir por ese camino. Si hablo con alguna experiencia de ello es porque un Mecenas, el Marqués de Urquijo, a la sola y rápida referencia que le expuse del porvenir de la Real Fábrica de Tapices y de que sería posible transportar a tapiz mi cuadro *La vuelta de la montería*, pintado ya con este objeto, hizo el encargo a la fábrica.

Tres años de labor ha exigido el cumplimiento de ese cometido, que ha tocado a su fin el día 4 del corriente (1), y el éxito parece halagüeño, pues se ha mandado repetir otro para América, el cual está ya en el telar, por encargo del Sr. Fornieles.

El esfuerzo que habría de hacerse ahora para restaurar un arte decaído, debería partir en primer lugar de las enseñanzas de la misma fábrica. Sería necesario descubrir las reglas, usos y prácticas gracias a las cuales los maestros de otros tiempos resolvieron los problemas técnicos de su bello oficio, llevando su obra a la mayor perfección y conquistándose un renombre legítimo. En toda la primera época, y singularmente en el siglo XVI, los tapices se tejen con limitado número de colores, escogidos entre los más armónicos, y al mismo tiempo los más sólidos. La sencillez del trabajo no excluía la

(1) En su visita a la Real Fábrica, el día 8 de junio de 1924, S. M. el Rey de Italia cortó los hilos de este tapiz para desprenderlo del telar.



Tapiz hecho en la Real Fábrica de Tapices, que dirige D. Livinio Stuyck, reproducción del cuadro de D. Manuel Benedito
La vuelta de la montería.

(Fot. M. Moreno.)

riqueza ni la fuerza de coloración ni la exactitud del dibujo; antes al contrario, les daba a los paños el más noble empaque decorativo. Sin contar con que la mayor simplicidad del modelo hacia que se reprodujese con mayor rapidez. Es preciso, pues, un estudio muy serio de los antiguos métodos para volver a emplearlos. Renovada nuestra Real Fábrica con arreglo a su tradición, podían adiestrarse los pintores, los maestros tejedores y los auxiliares que de ellos dependen, los tintoreros y, en fin, cuantos intervienen en este delicado arte. Así continuaríamos la tradición que nos legaron nuestros antepasados.

Consiguiendo esta finalidad tendremos pronto los elementos necesarios para conservar debidamente el tesoro de las colecciones. Se podrá hacer bien el retulado y no habrá dificultades para reproducir cualquier tapiz con exactitud cuando juzguemos que la acción destructora del tiempo, sobre todo el uso, hace imposible su restauración. Esta medida, tan racional, se puso ya en práctica en varias ocasiones. Felipe V — por no citar más casos — mandó repetir la serie de *La conquista de Túnez*.

Esto llevaría de una manera lógica a crear en la misma Real Fábrica la «escuela de tejedores tapiceros». Las maravillosas arañas no pueden educarse por sí mismas para producir sus complicadas telas. Hace falta instruirlas. En los buenos tiempos, los antiguos tapiceros eran tan diestros en la técnica del alto y bajo lizo como en el dominio del dibujo y del color, al extremo de interpretar los cartones de los pintores con tal maestría que a veces sólo necesitaban tener a la vista bocetos de pequeñas dimensiones y sencillos dibujos, y esto les bastaba para probar su maestría y su buen gusto, rellenando todos los claros con entonaciones de la más fina armonía y enriqueciendo los ropajes de las figuras con una tendencia fastuosa que tanto se admira en este arte decorativo. La escuela de tejedores enseñaría a los nuevos aprendices algo más que el mecanismo. Procuraría que prendiera en ellos el sentimiento artístico, compartiendo la enseñanza puramente técnica con el dibujo y elementos armónicos del color, llegando por este medio a interpretar los cartones del pintor en forma que los realzara y mejorara. Y aquí tendréis que perdonar si, a título de valenciano, hablo de la rápida y feliz comprensión de nuestros operarios en asuntos de arte que dejan relativo campo a su buen gusto y a su iniciativa. El artífice español en hierros, labrado de madera y tapicería ha sido siempre de los más inteligentes de Europa, y así lo demostró en otro tiempo asimilándose enseñanzas que luego utilizó muy discretamente y volvería a demostrarlo ahora. En la escuela de la fábrica podrían ingresar en primer término los hijos de

los tapiceros de hoy, formando así un plantel de gentes escogidas que sustituirían mañana, sin desventaja, a los más diestros operarios de hoy.

Otras dependencias complementarias, muy importantes y muy útiles, podrían ser la biblioteca y el archivo. Una y otro servirán no sólo para guiar a los jefes y maestros de la misma fábrica e ilustrar a los discípulos, sino para proporcionar toda clase de datos al visitante, al turista culto que no se limita a pasar por los sitios curiosos haciendo unos cuantos gestos de admiración, sino que quiere comprender, estudiar, enlazar ideas y hechos. Hay abundantísima bibliografía referente no sólo a los tapices de la Corona Real de España, sino a los de todos los del mundo. Libros españoles y extranjeros, artículos de revistas, reproducciones por todos los procedimientos, etc., etc.

Con el archivo debería instalarse el museo permanente y, sin embargo, cambiante. Podría habilitarse una o dos naves, a manera de pequeño museo, donde pudieran ser expuestos sucesivamente, por tiempo limitado, aquellos tapices que la dirección considerara oportuno enseñar, dentro de cierto criterio de actualidad. A ese museo podrían ir también los cartones, fragmentos de las mejores épocas, etc. Todo ello haría que la documentación pudiera ser completa. Claro es que esto no habría de estorbar el otro proyecto de necesaria realización, que consiste en formar el gran museo de tapices en El Escorial.

Como resumen de mis notas, diré que en los años de labor he convivido, naturalmente, con los trabajadores de la gloriosa institución, y el primero de ellos, su director, que encarna toda la tradición del apellido y del oficio. Ellos me han comunicado anhelos y aspiraciones independientes de su beneficio o medro personal. Fuera de la industria y de todo propósito que no sea meramente artístico, yo he podido unir esos anhelos y expresarlos aquí como lo haría todo buen español.

Por eso me dirijo a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tan afectuosamente me recibe, para exponer mi pensamiento, con la seguridad de que muchos de vosotros habéis simpatizado con mis ideas. Es necesario que no desaparezca de nuestro país el maravilloso arte de la tapicería.

Como hemos podido apreciar en esta ligerísima reseña, la industria artística del tapiz la hemos importado de Flandes. Hemos llegado a nacionalizarla en el siglo XVIII y ahora la dejamos morir. Ha habido, por consiguiente, tres momentos: cuando los Austrias compraban o encargaban los tapices a la Europa central dentro de su gran Imperio, cuando los Borbo-

nes querían arraigar la industria en el suelo español, y el momento actual, en que parece que falta atención para dedicarla a preocupaciones de arte, y se deja llegar a la extrema decadencia una industria artística que podría ampararse en nuestra patria como en su último refugio.

Y al dirigirme a vosotros, creo que ese tercer periodo crítico está llamado a terminar muy pronto, porque si no tuviera fe me abstendría de hablar. Nada tan triste como las lamentaciones inútiles. Debemos tener fe y absoluto optimismo en que la Real Fábrica de Tapices puede llegar a ser, no ya lo que fué en el siglo XVIII, sino todavía más, conquistando un puesto equivalente al que tuvieron los flamencos en su primera época. Razones de un carácter que vuestra cultura está en condiciones de apreciar mejor que mis escasos estudios históricos, explicarán de qué forma España, que en tiempos pasados fué tributaria y en cierto modo colonia artística de sus territorios imperiales, puede llegar a ser hoy metrópoli del arte de la tapicería. La Monarquía nos ha conservado en Madrid un núcleo que no hay en ninguna otra parte y que puede servir, conforme a tradición, para agrandar material y espiritualmente la industria.

Por eso mi fe empieza por contar con la munificencia y la claridad de juicio de un español como D. Alfonso XIII, nuestro Rey, a quien no se le oculta el gran prestigio que derivaría para España del renacimiento del arte de la tapicería. Cuento también con el calor moral y la ayuda eficaz que habrán de prestar a la Real Fábrica nuestros aristócratas, para quienes no es nueva, sino familiar y de abolengo, la devoción por nuestras artes.

Y estoy seguro de que la nueva aristocracia, la del dinero, usará con inteligencia de su poder para crear a la fábrica una clientela. Si tuviera alguna duda me bastaría pensar que hay en América diez y siete Repúblicas de habla española, que para el fausto de sus instituciones y para los palacios de sus potentados, se acordarán, seguramente, del mejor y del más tradicional elemento decorativo, del tapiz, que sólo puede hacerse hoy en la Real Fábrica de Atocha. Vuestra simpatía, señores académicos, no me ha de faltar. Con ella cuento en primer término, así como con el entusiasmo de los obreros españoles, a quienes desde aquí envío mi saludo.

MANUEL BENEDITO Y VIVES



La ilustración de manuscritos en Castilla

(SIGLO XIV AL XV) *

CUANDO se examinan, paralelamente a los manuscritos de la Corona de Aragón, los ilustrados en Castilla durante un periodo que empieza en el último tercio del siglo XIV y llega hasta la segunda mitad del XV, quedamos un poco defraudados ante la rareza de libros presentados con verdadero lujo. Y no es que, debido a vicisitudes especiales, los libros castellanos del expresado periodo hayan estado expuestos a más frecuentes y lastimosos casos de destrucción que los sufridos por libros de otras épocas o regiones. No: es que, por entonces, aun en medio de una relativamente grande actividad literaria, el tipo de libro cuidadosamente escrito en ricas vitelas y ornado con artísticas ilustraciones, es, apenas, cultivado entre nosotros.

Y ¿cómo habrían de prodigarse ejemplares de lujo, donde lo más apremiantemente necesario escaseaba? Recuérdese, en efecto, el testimonio del Dr. Diego Fernández de Madrid, autor de la *Silva Palentina*, recogido por Gil González Dávila en su Historia de Enrique III: en él constan los arrendamientos que las iglesias catedrales hacían de sus contados libros, y tanto escaseaban éstos, «que con muchos florines y trabajo no se podían haber». Verdad es que no sólo en lo referente a libros, más en la dotación y conservación de los ornamentos del culto se revela en los Prelados igual desidia. Escandalizábase de ello D. Pero López de Ayala:

Quien vee los corporales con que deuen de cobrir
El cuerpo de Nuestro Señor antes del consumir
Miedo he de contar...

Ni, por otra parte, la letra escrita sería el manjar más apetecible para los paladares de aquellos clérigos, de quienes, también en el *Rimado de Palacio*, se lee:

Non saben las palabras de la consagracion
Nin curan de saber nin lo han a coraçon...

* Fragmento de la conferencia pronunciada en la *Exposición de Códices Miniados Españoles* el día 1 de julio de 1924.



LIBRO DE LOS CASTIGOS E DOCUMENTOS DE SANCHO IV. Ilustración al capítulo *Que fabla de como debe home amar justicia.*

Los libros litúrgicos de la época a que me refiero carecen de ilustraciones; y en cuanto a textos bíblicos, las iglesias y eclesiásticos que merecieran librarse de las ásperas censuras del Canciller, se servirían, ya de antiguos ejemplares extranjeros, como la *biblia de Ávila*; ya de copias hechas en España, sin propósito artístico, como la *biblia de Uclés*; y, con mayor frecuencia, de las pequeñas *biblias de París*, mucho más asequibles y manuales.

En bibliotecas de particulares nos encontramos con casos tan significativos como el de la fundada por D. Pedro Fernández de Velasco, el buen Conde de Haro, «tan dado al estudio de corónicas e a saber fechos pasados», donde apenas hay dos o tres ejemplares que puedan decirse miniados en España. Otro tanto ocurre en la copiosa librería del Marqués de Santillana, tan dulcísimo poeta como refinado bibliófilo: sus libros más importantes, desde el punto de vista artístico, son italianos, en su mayoría, y algunos flamencos, no faltando los que, escritos en Castilla, eran enviados a Italia y miniados por artistas de esta nación. Los escasos restos de la biblioteca de D. Enrique de Villena, salvados de las iras del dominico fray Lope de Barrientos, no pueden ser más humildes, y lo mismo ocurre con algunos manuscritos que pertenecieron a Fernán Pérez de Guzmán. Para otro caballero de tan noble alcurnia y grandes merecimientos, como lo fué D. Pero López de Ayala, se hizo la modesta copia de los *Morales de San Gregorio*, que lleva al frente su retrato, y eso, tratándose de traducción hecha por el propio Canciller.

Si sólo por el aspecto externo de los libros se juzgase, nadie sospecharía, tampoco, la boga resonante de nuestros antiguos *cancioneros*, tan traídos y tan llevados por manos aristocráticas en la corte del rey poeta. Preciso fué que Diego López de Stúñiga saliese de Castilla, y que, pasando por Aragón, asentara en Nápoles, para que lográsemos tener un ejemplar presentado, si no con lujo, con buen gusto al menos.

Aparte la ilustración diplomática, en la que desde Alfonso el Sabio a los Reyes Católicos se revela una serie de habilísimos iluminadores, dijérase que en Castilla, durante más de cincuenta años, sólo se trabajan estos volúmenes corrientes, sobre papel, en los cuales, la parte gráfica, si cumple su propósito de ilustrar el texto, se halla muy lejos de conseguir la perfección artística.

Tienen, sin embargo, tales libros interés arqueológico, y aun motivos de emoción estética para la sensibilidad moderna, indulgente ante las faltas de inspiración y corrección a cambio de la simplificación y espontaneidad expresiva.



BIBLIA DE ALBA. Lucha entre los pastores de Abraham y de Lot, (Génesis, cap. XIII.)

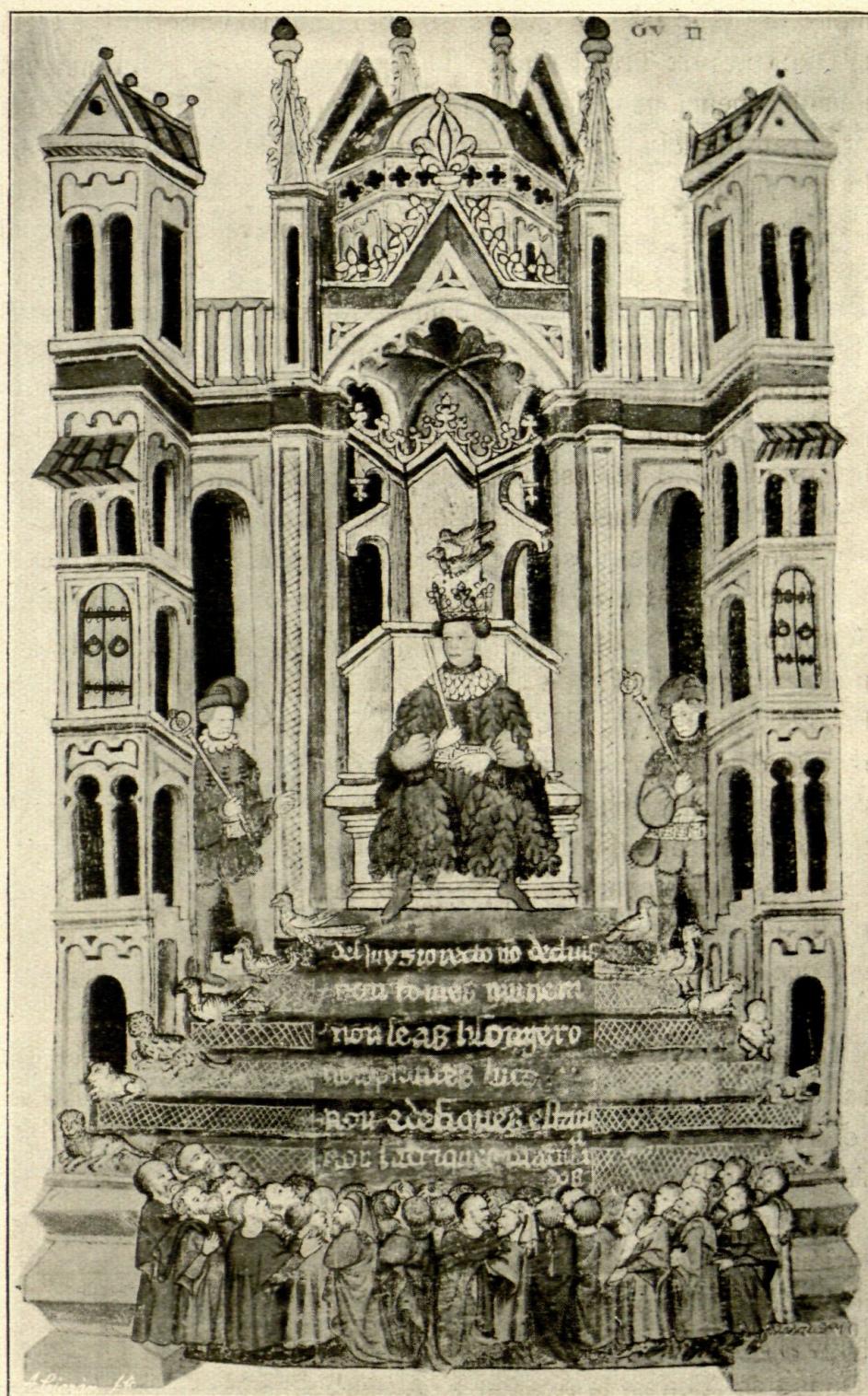
Para el conocimiento de la indumentaria y mueblaje, importan, por ejemplo, el LIBRO DE LOS CASTIGOS E DOCUMENTOS DEL REY D. SANCHO y las DÉCADAS DE TITO LIVIO traducidas por el Conde de Benavente. En el ejemplar mencionado de los MORALES DE SAN GREGORIO, interesa comparar el retrato del Canciller Ayala con los que del mismo figuran en el retablo de Quejana (hoy en el Museo de Sitges): resulta curioso descubrir el parentesco espiritual entre tales retratos, expresado con procedimientos tan ingenuos.

En medio de tanta penuria es manuscrito excepcional la famosa BIBLIA DE ALBA; en ella, a mi juicio, se halla contenido todo lo que puede dar de sí la miniatura en Castilla durante la primera mitad del siglo XV. En un examen de conjunto, la presencia de la *Biblia de Alba* permite prescindir de la BIBLIA J. I. 3 del Escorial; las numerosas ilustraciones de ésta ofrecen carácter marcadamente castellano, pero con una monotonía de inspiración y técnica de que no se puede acusar a la *Biblia de Alba*.

La historia de ésta se halla detalladamente expuesta en un estudio de D. Antonio Paz y Melia, publicado en el *Homenaje a Menéndez Pelayo*, y en el prólogo, también del Sr. Paz y Melia, a la edición que de tan notable códice publicó en 1920-1922 el Sr. Duque de Alba. Baste decir aquí que encargó la versión romanceada de los dos Testamentos, en el año 1422, el Maestre de Calatrava D. Luis de Guzmán, asesorado por fray Arias de Encinas, franciscano de Toledo, al Rabi Mosé Arragel, de Guadalajara; que éste terminó su tarea en 2 de junio de 1432, y que, después de revisada la traducción por el dominico fray Juan de Zamora, en el Estudio de Salamanca, fué presentado el libro al Maestre, con gran solemnidad, en el convento de San Francisco, de Toledo.

Consta de 515 folios en pergamino, de 404 × 288 milímetros, escritos a dos columnas. Tiene 334 viñetas, seis de ellas a plana entera; 29 iniciales con orlas y numerosas capitales iluminadas.

Algunas de las orlas son enteramente francesas, sin alteración ni mezcla de estilo; pero lo puramente ornamental es, en su mayor parte, interpretación de arte francés hecha por españoles. Eso mismo creo de las seis grandes láminas, a página entera, que tengo también por obra de artista español, disintiendo de la afirmación, que en el *Discurso de recepción* del Sr. Duque de Alba en la Academia de San Fernando se hace, de ser obra debida a miniaturistas franceses. Me fundo, principalmente, en esas tintas violadas, carminosas y negras, empleadas con predominio extraño a las cosas de Francia; en la aplicación poco correcta del oro bruñido, y acaso



BIBLIA DE ALBA. Salomón, juez, ante el pueblo de Israel. (3.^o de los Reyes, cap. IX.)

también en el empaste de los rostros, excesivamente albayaldados, sobre los que, para conseguir mejor la sensación del marfil, se ha pasado la ágata o el diente de lobo.

El autor de las seis grandes miniaturas pintó también algunas de las intercaladas en el texto de los últimos libros. En las demás ilustraciones se advierte el trabajo de varios miniaturistas, desigualmente hábiles; las hay con ricas coloraciones, acertadamente entonadas, y las hay muy pobres de color y de dibujo desdichado. Falta en casi todas el sentimiento del paisaje y la idea de la proporción. Y el encanto mayor de estos anónimos artistas se halla en los enormes esfuerzos que revelan para darnos la sensación del movimiento, para resolver las dificultades de la perspectiva, para reflejar con un realismo, muchas veces feroz, el mundo que les rodea, encariñándose con las escenas terribles y cruentas y no deteniéndose ante lo francamente obsceno.

Después de la *Biblia de Alba* encontraremos en Castilla obras valiosas, de delicada y aun de perfecta ejecución; pero ninguna donde, como en aquélla, el elemento forastero esté tan atenuado bajo la imposición indígena; ninguna donde el raudal de la inspiración brote tan espontáneo y donde se desenvuelva, libre e ingenuo, con todo el vigor y la aspereza de la raza.

J. DOMÍNGUEZ BORDONA

(Fots. M. Moreno.)



"El Divino" Morales, pintor inédito

AL celebrar el Patronato del Museo de Pinturas la exposición de las obras de este artista, que permanecía casi desconocido para el público profano, cumpliendo una de sus misiones especiales, aunque es de lamentar la poca atención que prestó a ella, donde figuraron algunas dignas del pincel del artista y otras atribuidas sin ningún fundamento, como igualmente que no haya seguido este camino con otros muchos pintores españoles apenas estudiados, dió a conocer a la crítica y al público obras sumidas en el olvido e inestimadas de propios y extraños, pertenecientes a un período

de singular importancia para nuestro arte, reveladoras de excelsas virtudes de nuestro espíritu ascético, que escondían sus valores en las penumbras de las catedrales e iglesias extremeñas unas, y en colecciones particulares otras.

Al surgir el Renacimiento, el arte en Europa se transformó. Ciega con la luz nueva y desprecia los antiguos dogmas; rompe los símbolos de la antigua fe, y ya ebrio introduce el sensualismo en sus obras, llenándolas de la vida y la gracia de esta luz. En Italia triunfa el paganismo: Roma coloca en el Vaticano los dioses olímpicos, y el arte español, horaño y sombrío, se reconcentra en sí mismo y se apresta a la defensa de la fe austera y grave. Al sensualismo italiano opone las escenas del Evangelio, constituyendo su único asunto y la monotonía de esta época. Llena las catedrales y los conventos de innúmeras obras maestras brotadas de los pinceles de los ilustres pintores hispalenses de aquella época.

Como observa Pacheco, la misión del arte en este tiempo es completamente religiosa. Parece como si quisiera llevar la piedad al corazón de los hombres para así más fácilmente conducirlos hacia Dios. El arte es un sacerdocio: lo mismo hablan a nuestro corazón esas imágenes de facies dolorosas y mudas que la palabra cálida del sacerdote, sublimada por la fe.

La escuela española llega a su apogeo, y aunque tiene un único tema, la exaltación de la fe, la técnica, sin embargo, es consumada y la expresión muda de los humanos sentimientos es acabada y completa.

El Divino Morales es uno de los más interesantes maestros de aquella época. Es correcto en el dibujo, y en el colorido de sus cuadros es inimitable. Meticuloso en los detalles más nimios, se pueden en sus cuadros contar las gotas de sangre que resbalan por la frente de sus Cristos, y es notabilísima la perfección que pone en la ejecución de las cabelleras. Los rostros de sus Virgenes, finos y delicados con transparencias rosadas, revelan la expresión maternal cuando la Virgen contempla la graciosa y risueña faz del Dios Niño.

Sus pinceles también saben representar la muerte. En *La Piedad*, los párpados medio caídos dejan entrever los ojos vidriosos ausentes de luz, el rostro demacrado orlado de poblada barba negra, y más abajo se advierten los brazos, caídos con el abandono y la pesadez de los brazos de los cadáveres.

Morales supo encarnar como nadie el espíritu de la raza. En esto sobrepasa a todos los pintores españoles.

Aparte la maestría propia y personalísima que revelan los cuadros de

Morales, el análisis crítico encuentra evidentes influencias de las escuelas de aquel tiempo en este pintor. La corrección de modelado y vestiduras hace pensar en Miguel Ángel. En él han influido los discípulos de Leonardo de Vinci, cuyo arte tanto arraigó en España, y acaso también haya influido en él nuestro maestro Fernando Gallegos.

Y sin embargo de este abolengo ilustre que en él se descubre, su obra, que fué grandemente admirada en vida de *el Divino*, después de su muerte cayó en completo olvido, hasta el extremo de ignorarse el verdadero nombre del artista. Pero hoy la moderna crítica aprecia, no sólo el valor técnico de sus obras, sino también el objetivo. Desde este segundo punto de vista el mérito que se concede a la labor de *el Divino* es incalculable para el análisis de este espíritu arcaico y místico que aun perdura entre nosotros.

Terminado el exordio, en el que he tratado de demostrar la gran importancia de este artista en la historia de nuestro Arte — ésta ha sido al menos mi intención —, paso a estudiarle en detalle en su vida y en sus obras.

* * *

La fecha exacta de su nacimiento no me ha sido posible determinar, pues la iglesia más antigua de Badajoz, que es la de la Concepción, empiezan sus libros parroquiales hacia 1636. Cean Bermúdez y Palomino abundan en la idea de que nació este insigne pintor por el año de 1509, basándose para llegar a esta casi afirmación en las fechas de muchos de sus cuadros. Don Pedro Madrazo, en el *Catálogo del Museo del Prado*, al hablar de este artista, dice que al ocurrir su muerte en 1586 tenía setenta y siete años.

Ignórase quiénes fueron sus padres. Sábese tan sólo que eran unos míseros labradores que cuanto tuvieron sacrificaron para darle educación en un convento de Franciscanos, donde estudió latín, dibujo, lenguas y matemáticas, suponiéndose que también en esta época recibió las primeras lecciones de dibujo del maestro Pedro Rubiales, que a la sazón residía en Badajoz.

Desde pequeño demostró su decidida afición por la pintura, y cuéntase que dibujaba en las paredes, en las mesas y en las hojas de los libros diferentes asuntos religiosos, denotando ya en estas pequeñas manifestaciones las grandes ideas que le dominaban. Alcanzó la protección de D. Jerónimo Suárez, Obispo de Badajoz en 1534, quien más tarde le dió algunas monedas de oro y eficaces recomendaciones para que en Roma estudiase la pintura con los maestros italianos.

Abandonó su ciudad natal, tal vez con objeto de cumplir las órdenes de su protector, pero se detuvo en Toledo algún tiempo, donde pintó un *Ecce Homo* y una *Virgen* para el convento de las Comendadoras de Santiago, marchándose desde esta población a Sevilla, donde se estableció,

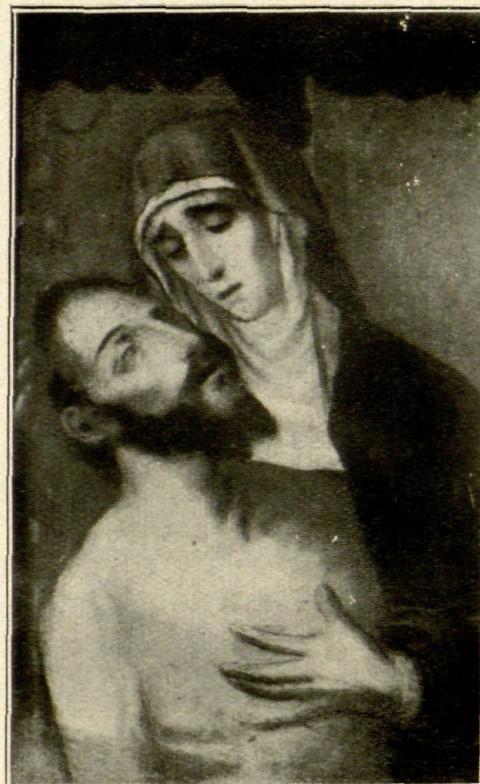
quizá porque los recursos de que disponía no eran suficientes para llegar hasta Roma, o porque decidiera estudiar con los maestros que trabajaban en aquella ciudad. Debió residir bastante tiempo en Sevilla, como lo demuestra el hecho de las numerosas obras que ejecutó para la catedral y para diferentes iglesias, algunas de las cuales han llegado hasta nuestros días.

Hay que hacer constar que no pudo ser, como supone Palomino, discípulo de Pedro Campaña, el discípulo de Rafael, porque este maestro no residió en Sevilla hasta 1548, y existieron en Badajoz, en la iglesia de la Concepción, cuadros de Morales ejecutados en 1546. Las obras de *el Divino* de su primera época difieren de estilo y ejecución con las de los maestros españoles y extranjeros que trabajaban en Sevilla; los artistas que más directamente influyeron en él son los pintores de las escuelas de Castilla, además de la comunidad de procedimientos con otros artistas extranjeros.

Morales. *La Virgen de las Angustias*. Propiedad de la Vizcondesa del Parque. Badajoz.

(Fot. N.)

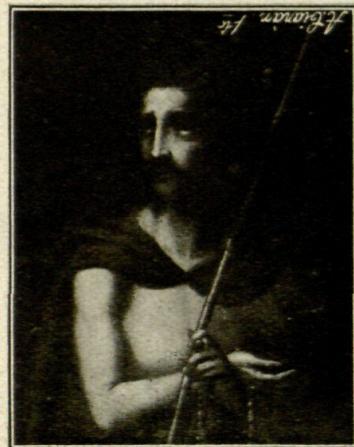
Morales estaba sobre todo inspirado en el estilo de las escuelas alemana y flamenca del siglo XV; la expresión melancólica y poderosamente sentida de sus figuras, la grave facilidad de sus composiciones, los pliegues rígidos y terminados en ángulos agudos de las vestiduras, la terminación de sus detalles, la minuciosa perfección de ejecución recuerdan el estilo de Van Eyck, de Hans Holbein, de Alberto Durero y de Roger Van der Weyden. Estos grandes artistas, conocidos en España por sus más importantes obras, contaban entre nuestros pintores de numerosos y hábiles imitadores. Dentro de estos discípulos indirectos de las escuelas del Rhin, Fernando Gallegos,



uno de los más notables, nacido en Salamanca hacia la mitad del siglo XV, florecía precisamente en Castilla en la época en que Morales debió estudiar la pintura. Algunos cuadros de Gallegos, discípulo del enigmático Juan *el Flamenco*, que pintaba al fin del siglo XV en la cartuja de Miraflores y en Palencia, subsisten todavía en una de las capillas de la catedral de Salamanca y otros en nuestro Museo nacional.

Aunque hayan sufrido alteraciones estas obras que Palomino compara con las producciones de Alberto Durero, permiten, sin embargo, establecer con certeza que Gallegos seguía estrechamente la tradición de los maestros del Norte y que la transmitió a todo un grupo de artistas castellanos. Su influencia, ¿alcanzó a Morales? He aquí una hipótesis probable, si no cierta. Entre los cuadros de la catedral de Salamanca, los del Museo del Prado y las primeras producciones de Morales se observan tales analogías de procedimiento y manera que no pueden ser juzgadas fortuitas; el mismo colorido un poco seco, pero igualmente lleno de luz; el dibujo sentido, tímido modelado y el mismo conjunto minucioso de detalles. Si esto no basta a demostrar que Morales es probablemente un discípulo de Fernando Gallegos, estas analogías son muy extrañas para que sólo pertenezcan a una comunidad de origen y de tradición.

Lefort, hablando de él, dice: «Sus formas son finas, como las de ciertos primitivos alemanes y flamencos, y, sin embargo, se puede suponer que buscaba, en sus grandes líneas, la manera de hacer suyos los contornos grandiosos de los maestros florentinos y que le preocupaba Miguel Ángel más que cualquier otro. Esta última hipótesis podría parecer aventurada y paradójica si Mariette, en su *Abecedario*, no la hubiera anticipado con perfecto derecho. Señala éste, al efecto, en Evora, la copia que Morales había hecho en su juventud de una pintura atribuida a un discípulo de Miguel Ángel, representando a *Cristo en la cruz y a sus pies la Virgen y San Juan*, así como otros estudios, igualmente característicos, que atestiguan sobradamente la admiración que el artista extremeño había sentido por las obras del genial maestro y con qué aplicación trató de asimilarse el dibujo y el poder de expresión de éste.»



Morales. *Ecce Homo*. Propiedad de D. Adelardo Covarsi. Badajoz.

(Fot. N.)



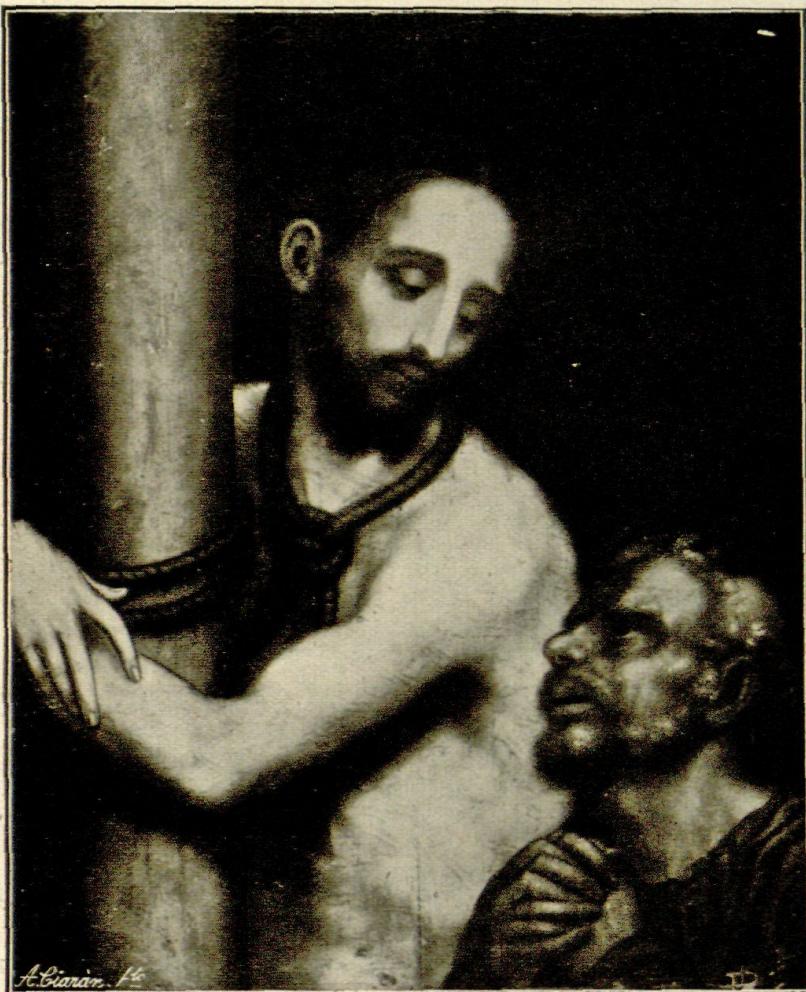
Morales. *Sagrada Familia del pajarito*. Propiedad del Marqués de la Vega-Inclán

(Fot. J. Roig.)

Su estilo, intensamente personal, es muy complejo durante toda su vida.

En lo que se pudiera llamar su primera manera, Morales pinta composiciones de gran número de figuras; éstas son a veces tratadas en tamaño natural, y su ejecución, casi amplia y fácil, contrasta singularmente con sus procedimientos posteriores. Un *Descendimiento de la cruz*, la *Virgen con el Niño Jesús que tiene un pajarillo atado de un hilo*, *San Joaquín*

abrazado a Santa Ana, que pertenecieron a la iglesia parroquial de la Concepción, de Badajoz; los seis asuntos de la Pasión, de la iglesia de Higuera la Real, así como algunas otras obras que existen en Extrema-



Morales. *Cristo a la columna y San Pedro*. Catedral de Madrid.

(Fot. J. Roig.)

dura, pertenecen indudablemente a esta primera y más libre manera, que alcanza hasta 1550.

Después de esta fecha, en su segunda evolución, *el Divino* restringe la importancia de sus composiciones; no hace más que asuntos de una sola figura, a lo más de dos, no pasando en cuanto a las dimensiones de una cabeza o un busto y reproduciendo casi constantemente uno u otro de estos tres motivos: *Ecce Homo*, *La Virgen sosteniendo a Cristo difunto* y *Cristo a la columna*. Al mismo tiempo modifica el carácter de la ejecución: sobre

*

fondo negro, las figuras, de dibujo muy expresivo, aparecen cercadas de un rasgo duro, que las da una esbeltez quizá un poco cenceña, pero melancólicas y singularmente elegantes; el colorido un poco seco, casi monocromo, pero brillante como el esmalte; el modelado delicadísimo, procediendo por medias tintas y acusando finamente el relieve, recuerdan, como ejemplo, los pacientes procedimientos de los primitivos flamencos y de los miniaturistas; la exquisita nimiedad de Morales en las cabelleras, tan verdaderamente sedosas que, según expresión de Palomino, «daban ganas de soplar en ellas»; el cuidado un poco pueril que pone en detallar cada pelo de la barba, las gotas de sangre que caen de la frente de sus *Cristos coronados de espinas* o las lágrimas de sus *Virgenes dolientes*, todo en conjunto, mezcla de arcaísmo y originalidad, dan a las producciones de esta segunda manera una fisonomía especial, muy nerviosa y sobre todo individualista. La obra que encaja completamente dentro de esta evolución, es, sin duda alguna, el *Cristo a la columna*, de la catedral de Madrid, obra, de todas las conocidas, la más hermosa, sumida y olvidada en la oscuridad de San Isidro el Real, y que no puede verse sino por medio de la luz artificial instalada sobre el cuadro, colocado éste en un enorme relicario de madera tallada. El sufrimiento físico de Cristo, su divina resignación, el perdón misericordioso de sus miradas, veladas por largas pestañas, que dirige al Apóstol renegador y la contrición profunda de San Pedro, están admirablemente expresadas en esta obra maestra, de ejecución nerviosa y de efecto solemne y maravilloso. Comparable por la ternura y el sentimiento religioso con las más severas producciones de los maestros italianos anteriores al Renacimiento, esta página es quizá sin rival la obra del maestro; considerada en la expresión, alcanza una intensidad tan aguda, tan severa, que parece sobrehumana. Mejor que todos los comentarios y adjetivos de sus biógrafos este cuadro fundamenta el sobrenombre de *Divino*.

Cean Bermúdez, en su *Diccionario de pintores españoles*, censura el nombre de *Divino* aplicado a Morales, y no es justo al hablar así.

Con el sobrenombre de *Divino* se han conocido otros pintores de reputada fama en la historia del Arte, siendo el primero de ellos el maestro Roger Van der Weyden. Después de éste, a Rafael Sancio de Urbino, a Bartolomé Esteban Murillo, y antes que a éste, a Luis de Morales y a sus cuadros inmortales por el estilo místico y la pureza y perfectibilidad de las figuras. ¿Desmerece, por ventura, Morales entre los pintores de primer orden? Ciertamente que no; y, en tal caso, ¿por qué no

aplicarle el nombre de *Divino*, con el que no están conformes Pacheco y Cean Bermúdez?

En cuanto al colorido que empleó en sus producciones se le puede relacionar lógicamente tanto con Juan Bellini como con Quintín Metsys o Lucas Cranach *el Viejo*.

Por el número de sus obras, con las que enriqueció las iglesias y conventos de Extremadura, es de presumir que Morales debió residir la casi totalidad de su vida en su ciudad natal, la que, en testimonio de su admiración por él, y antes de su muerte, dió su nombre a la calle en que vivía, y que se llamaba del Agua.

Toledo, Burgos, Valladolid, Sevilla, Granada y otras poblaciones conocieron pronto sus obras, y su celebridad se extendió rápidamente por España. Más afortunado que Juanes, que Vargas y que otros contemporáneos suyos, conocidos únicamente en un convento o en una ciudad, Morales era conocido en casi toda España.

En su mejor época, hacia 1563, abandonó su ciudad natal y se fué a vivir a Madrid, corte que era ya de las Españas, y donde el lujo que desplegó fué cosa que asombró a toda la nobleza: tenía coches; se visitaba con los más altos magnates; vivía en la calle de Toledo, y llegó a ser popularísimo.

Su nombre y su fama llegó a oídos de Felipe II, quien le mandó llamar para que le hiciera algunas obras de asuntos religiosos, enviándole después al monasterio del Escorial, entonces en construcción, en donde pintó algunos cuadros para particulares y conventos de la Corte. Según Díaz Pérez, en su *Diccionario de extremeños ilustres*, también por esta época dirigió las pinturas al fresco que aun lucen las paredes de algunas habitaciones del Real Sitio del Pardo, y en donde se conserva un cuadro con su firma.

El lujo y la ostentación de que iba precedido Morales le atrajeron las envidias de los cortesanos, y llegó a desagradar al Rey, quien sólo le adquirió un cuadro, *La calle de la Amargura*, que regaló al convento de los Jerónimos, de Madrid, y despidió al artista, pagándole los gastos de viaje.

Profundamente herido en su orgullo, regresó Morales a Badajoz. De su estancia en la Corte, de la que esperaba su fortuna, no llevó más que el desaliento y la humillación. A partir de esta época, año 1570, empezó su salud a alterarse, debilitándose su vista; sus manos perdieron la habilidad que poseía, y quedó casi inútil para continuar pintando sus pacientes obras. Abandonado de todos, y agobiado por los achaques de la vejez, fué paso a paso a la miseria.

El solo documento relativo a Morales que Cean Bermúdez encontró en los archivos de la catedral de Badajoz es un auto capitular que atestigua precisamente el estado de pobreza a que había llegado este artista en 1575; dice así: «Viernes 11 febrero de 1575. En este día y cabildo, Luis de Morales, pintor, pidió licencia para traspasar dos mil cepas de viña, que tiene en la vega de Mérida, en la alta, que eran de Diego Gil, al Licenciado Buenavida; declaró que le dan por ellas 100 ducados; pagó de la décima 110 reales, los cuales recibió el señor racionero Segura. En este día y cabildo los dichos señores dijeron que daban licencia al dicho Luis de Morales para que haga el dicho traspaso de la dicha viña al dicho Licenciado Buenavida, etcétera.» Este documento sirvió para demostrar también la personalidad de este pintor.

En estado casi de miseria le volvió a ver Felipe II cuando regresaba de Portugal de tomar posesión de aquel reino, y a su paso por Badajoz (marzo 1583) le hizo presente el Marqués de La-Lapilla el estado de pobreza a que había llegado tal artista; y aquel Rey, llamado *el Justiciero*, como único premio a la labor que había desarrollado Morales, le concedió de las arcas de la ciudad una pensión de 300 ducados.

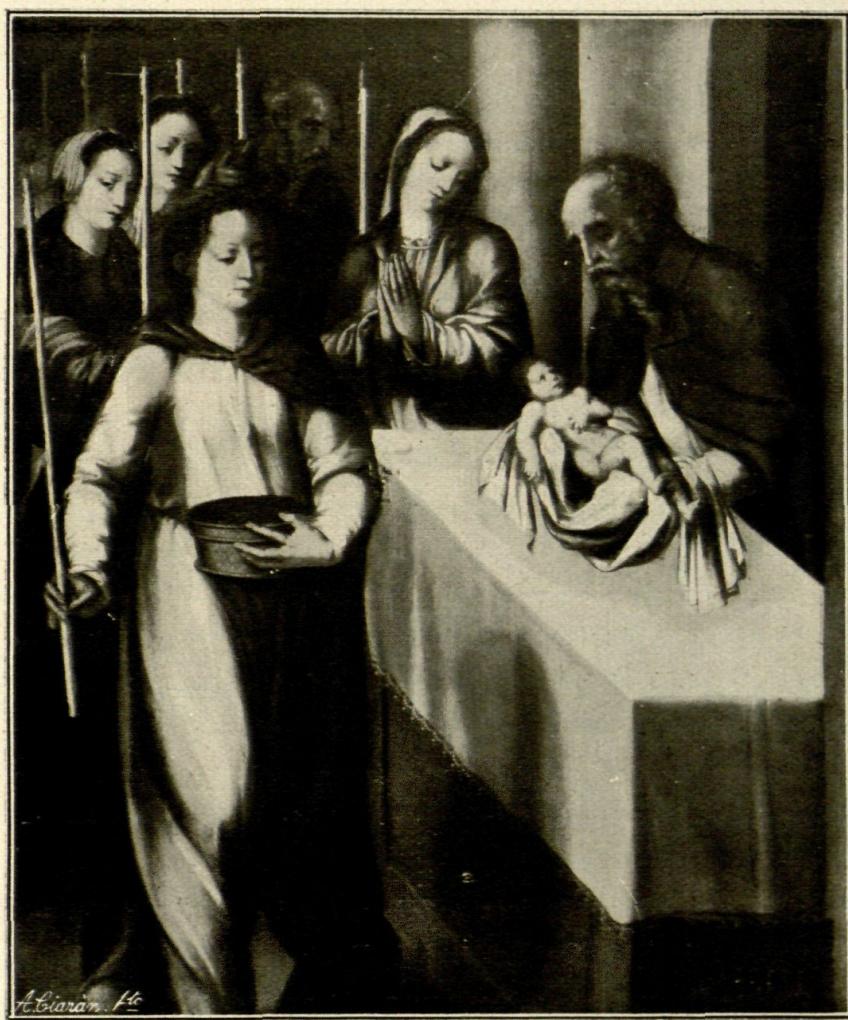
A tal estado de pobreza había llegado el artista que asombrara años antes a la corte con su lujo. Sólo disfrutó la pensión tres años, pues ocurrió su muerte en 1586.

A propósito de ella, recoge Díaz Pérez, en la obra ya citada, una tradición muy extendida en Badajoz, referente a su último cuadro, *La Virgen adorada por los pájaros*, y que, al decir de ella, fué pintado en los últimos momentos de su vida y trasladado después a un lugar que llegó a conocerse por Ermita de pajaritos. Añade aún la tradición que conservó Badajoz con gran cariño esta obra hasta 1811, en que fué sustraída por los ingleses, sin que volviera después a saberse nada de ella.

Esta tradición, que por ser tradición es bella, no es cierta. El cuadro a que hace referencia está pintado con tal franqueza, que debió ejecutarlo en sus mejores tiempos; no se lo llevaron los ingleses, como pretende el biógrafo de Morales, sino que quedó en España; lo compró el Marqués de Remisa a su anterior poseedor, y actualmente es propiedad de la señorita María Moret y Remisa. No tiene firma, y la fecha de 1546, prueba evidente de no ser cierta la tradición, y estaba pintado en tabla, de donde lo pasó a lienzo el artista Poleró. Las figuras, aunque aparecen en pleno campo, reciben la luz lateral, como si estuviesen al pie de una ventana. La Virgen, con túnica blanca y amarilla y manto azul, sentada junto al tronco de un

árbol, sostiene al Niño con el brazo izquierdo, y con la mano derecha tira de un hilo, del que está atado el pajarito que vuela en sentido contrario; el Niño coge también con su mano derecha la parte media del hilo.

Después de su muerte el nombre de Morales desaparece en el olvido y



Morales. *La presentación del Niño en el templo*. Museo del Prado.

(Fot. Lacoste.)

en la oscuridad, hasta el extremo de llegar a desconocerse la existencia de tan buen pintor, y sus obras eran atribuidas a otros artistas.

Más tarde, gracias a los trabajos de investigación que sobre nuestros pintores hicieron Palomino, Ponz y Cean Bermúdez en el siglo XVIII, el nombre de Morales fué paulatinamente descubriendose, aunque siempre cubierto de sombras. Don Antonio Ponz, en el tomo VIII de su *Viaje por España*, manifiesta que los Estradas, pintores de Badajoz, le habían ase-

gurado haber hallado el nombre de Morales, que Palomino no pudo descubrir, en unos recibos firmados por Cristóbal Pérez Morales por el pago de unas pinturas que había ejecutado para la villa de Fregenal.

Pero Cean Bermúdez, en su *Diccionario de Profesores de Bellas Artes*, al comentar lo que dice Ponz, habla del hallazgo que hizo en los libros del Sagrario de la catedral de Badajoz de la partida de bautismo siguiente: «En 22 de noviembre de 1554 años bautizó el Bachiller Gonzalo Sánchez a Cristóbal, hijo de Luis de Morales y de Leonor de Chaves, su mujer...»

A este Cristóbal deben referirse los Estradas, y nunca a Morales, y añade aún Cean Bermúdez que no hay que tener en cuenta el primer apellido de Pérez, por ser en Extremadura muy corriente tomarlo del abuelo o de cualquier otro pariente o del mismo padrino.

Este Cristóbal Pérez Morales, cuya personalidad artística está hoy claramente demostrada, no es el hijo de *el Divino*. Las fechas de muchos de sus trabajos niegan la hipótesis de Cean Bermúdez. Dicho artista pintó, por los años de 1509 a 1511, el escudo de alabastro esculpido por Pedro Trillo, y que fué colocado en la portada de la Casa de la Contratación de Sevilla; en 1526 tuvo a su cargo con otros artistas la decoración de los arcos triunfales con que Sevilla solemnizó la entrada del Emperador Carlos V. Además, el Museo provincial de dicha ciudad posee un cuadro de este pintor representando el *Entierro de Cristo*, que fué atribuido algún tiempo a Pedro Fernández de Guadalupe, y en el que se descubrió al fin la verdadera firma de su autor. La comparación de estas fechas demuestran que no fué el hijo que tuvo Morales del mismo nombre; tal vez fuesen parientes, quizá hermanos.

Las obras de uno y otro artista estaban confundidas, hasta el extremo de que los retratos de Don Sebastián I de Portugal y del Príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II, que se conservan en la actualidad en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, eran atribuidos a Luis de Morales, equivocación que, de ser cierta, hubiera marcado una nueva fase de la escuela de *el Divino*. A estos cuadros se refiere D. Elías Tormo en su monografía sobre las Descalzas Reales, e indica están firmados por Cristophoro Morraes (o Morales).

La personalidad de Luis de Morales y su profesión está demostrada en el auto capitular copiado al hablar del estado de pobreza a que llegó.

Las grandes catedrales de España y algunas iglesias de Extremadura han conservado las más importantes producciones de Morales. No considerando sino aquellas de cuya autenticidad no puede dudarse, sus produc-

ciones son muy escasas, pues pintó y dibujó muy lentamente, y la minuciosidad que ponía en la ejecución explica la rareza de sus obras.

Entre las auténticas, además de las ya citadas expresamente, se conservan otras en la Academia de San Fernando, Madrid; en la colección Gestoso, Sevilla; en la colección Lázaro Galdeano, Madrid; en la colección de obras legadas por D. Pablo Bosch al Museo del Prado; en el Instituto Hispánico, Nueva York; en la colección del Príncipe Drago, Roma; en el Museo del Ermitage, Leningrado, y en las Galerías de Dresde, Basilea, Londres y Aschaffenburgo.

A pesar de la invasión francesa y de la exclaustración de muchas de las órdenes religiosas que existían en España, y que sirvió para conocer y poder estudiar fuera de nuestra patria a nuestros pintores, muy escasas obras del divino Morales pasaron los Pirineos.

De los tres cuadros catalogados bajo su nombre en la galería española del Museo de Louvre, dos parecen pertenecer a la escuela de Morales, y el tercero, un *Cristo con la cruz a cuestas*, es completamente indigno de la técnica de semejante maestro, aunque el Museo sigue catalogándolos como originales.

Nuestro Museo del Prado tampoco es muy rico en obras de este artista; la *Dolorosa*, los dos *Ecce Homos*, una *Cabeza de Cristo*, así como la *Virgen y el Niño Jesús* no son más que estimables pinturas, pero nada más. Por el contrario, la *Circuncisión* es ya una obra muy interesante, y a propósito de ella dice Viardot en su libro *Los Museos de España*: «Este cuadro me parece el más importante y el mejor; pero en todos Morales se muestra como es. Si tiene los defectos habituales de la época; si es minucioso y parco, sobre todo en la ejecución de la barba y de las cabelleras; si se le puede reprochar demasiada dureza en los contornos y poco relieve en el modelado, se debe, sin embargo, reconocer que dibujaba con cuidado y corrección; conocía el desnudo anatómico y practicaba admirablemente la fina degradación de las medias tintas; y que nadie como él supo expresar el dolor religioso, y nadie tampoco ha pintado mejor la angustiosa agonía de un Cristo coronado de espinas o de una Virgen angustiada de dolor.

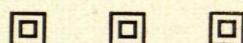
De Morales sólo es conocido un discípulo, Juan Labrador, y que se especializó en la pintura de flores y frutas.

Juan de Juanes se inspiró más de una vez en las obras de Morales; pero el artista valenciano era un maestro, y si sus *Ecce Homos* no recuerdan la factura arcaica y blanda de *el Divino*, es porque llevan el sello individualista de su autor. Comparadas con las de Morales, se notan diferencias muy

notables de dibujo y de colorido, que revelan la supremacía del Renacimiento sobre la arcaica escuela artística.

El divino Morales, evocador de nuestra pobre alma nacional, constituye un caso único en la historia del Arte. Sus cuadros, olvidados en la penumbra apacible de nuestros sombríos templos, al ser estudiados han añadido nuevos laureles a la gloriosa corona de este artista. A pesar de todos sus impugnadores, Morales ha cumplido con la verdadera misión del artista, que es hablar a nuestro corazón, excitar en nosotros ese *quid divinum*, que, surgiendo del pensamiento y asomándose a los labios en leve sonrisa, constituye la más fervorosa y sincera prueba de admiración.

MARIANO PADILLA.



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

El simbolismo en el arte religioso, a propósito de un libro nuevo.

Ha aparecido un libro, de reducida tirada, que se titula *Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*. Su autor es el padre benedictino de la abadía de Silos D. Ramiro de Pinedo, gran químico, gran musicólogo, gran arqueólogo, es decir, cerebro y corazón.

El libro está presentado con raro primor, y compuesto como para suscitar, entre personas de cultura fina y honda, la vieja y siempre nueva cuestión del simbolismo en el Arte. La cubierta del volumen reproduce, con los propios colores originales, un esmalte de una de las prodigiosas arquetas de Santo Domingo de Silos, y ya por ahí comienza a revelarse el gusto depurado del autor, que ha roto con las chabacanerías a que nos tiene acostumbrados en los forros de los libros la industria editorial de nuestros días.

Con cultura apasionada, espiritual e inquieta, discurre el P. Pinedo sobre un tema de permanente preocupación entre los pensadores. El simbolismo en el Arte está relacionado con los más hondos problemas de la estética. Respon-

de también a una de las dos grandes polarizaciones de la expresión artística, porque una de ellas, la que en este momento nos importa, es la fijación de un grupo de ideas o conceptos en los signos simbólicos materiales que sean más estrictos y sugeridores. El otro rumbo del Arte es la mera representación de la Natura, sin deformaciones de ninguna clase, aunque, en realidad, este Arte no existe completo, puesto que toda reproducción del natural está integrada más o menos con elementos psicológicos, subjetivos y temperamentales.

Claro es que hay un plano en el que se confunden ambos modos de realizar la obra de arte, sobre todo si se trata de la plástica. El hombre cavernario, que llegó a las exquisitas sutilezas artísticas de la pintura rupestre, desplazó fácilmente su inventiva desde el reproducir lo más fielmente que pudo, dados sus medios y su sensibilidad, una serie de cazadores, por ejemplo, hasta la silueta o el signo convencional y estilizado que era, no *un* cazador, sino *el* cazador. Ese fué el proceso de desenvolvimiento de la escritura jeroglífica, y desde aquellas épocas, toda la obra ar-

tística de la Humanidad se ha desarrollado en inmensas oscilaciones, que van del mero signo enunciador de un sistema de ideas (tal la doble vírgula oriental, que es motivo decorativo en tantos monumentos y que significa una concepción del mundo), a las copias realistas del natural, que apenas pretenden esbozar, o no lo pretenden, una interpretación.

En la producción libresca y docente de nuestros días, no transcurre ninguno en que no veamos tratado este asunto. Hace pocas semanas le dedicaba en Madrid una docta conferencia el Sr. Huici; no ha mucho tiempo le trató con gran fortuna en los *Archivos de Historia de la Filosofía* D. Adolfo Bonilla; todos los capítulos de Estética de Kant, de Hégel, de Richter, de Taine, de Schopenhauer, de Hanslich, de Croce, de Spengler y de Neumann, por no citar más que los jalones de la teoría, le abordan con diferente objetividad y amplitud. Es porque el conflicto hegeliano entre la idea y la expresión es, en realidad, el motivo de la variabilidad de escuelas históricas respecto a las artes.

No es fácil hallar un ambiente donde se exalte tan vivamente ese problema como el del claustro de Silos, evocador y misterioso. Está el convento en las quebradas y adustas soledades de las sierras de Burgos, llenas aún de rumores de gesta y de ecos líricos de Gonzalo de Berceo. El santo de Cañas escogió por sí mismo aquel lugar para sede de la perfección monástica, y sustituyó con las galas del arte románico el rudo templo primitivo de San Sebastián de la época apostólica. Eran los tiempos triunfadores de la Iglesia de España, debeladora de los baluartes moriscos, que sentía más a Jehová que a Cristo y le glorificaba con labores de talla y de pintura, de cinceladuras y bordados, de cuyo secreto eran dueños artífices infieles, con los que no podía competir la rudeza militar de las gentes de la Reconquista.

Por eso fray Ramiro de Pinedo ha podido componer un tratado de la más completa doctrina sobre el simbolismo, con solo referirse a los capiteles del claustro silense. Ciento es que el libro se escribió primitivamente para constituir una comunicación al Congreso de Ciencias de Salamanca, y quiso el autor tratar también del simbolismo románico de pórticos, naves y ornamentaciones de la vieja catedral salmantina; pero al conservar entre los análi-

sis de los capiteles de Silos, los de los motivos arquitectónicos de la ciudad del Tormes, el autor ha generalizado demasiado.

Los capiteles de Silos son así como piezas de orfebrería o como labrados marfiles que hubiesen sido modelados, por manos sobrenaturales, en la ostentación fantástica y fastuosa de las decoraciones orientales. Tienen necesariamente que inquietar la imaginación de aquellos frailes, que los contemplan cotidianamente y perciben en ellos una exposición magnífica de arte ornamental y una simbolización religiosa. Aunque el libro del P. Pinedo es el primer estudio de conjunto sobre esos capiteles, singulares monumentos de la arquitectura universal, no habrá un solo monje de Silos que no haya sentido encenderse las llamas místicas de su vocación tan intensamente bajo los arcos claustrales, como bajo la bóveda del templo de Santo Domingo.

En aquellos capiteles no desmerece la piedra de las canteras cercanas, en la que fueron tallados, en dureza ni en finura, de los mármoles del Pentélico; y esa firmeza les conserva incólumes a través de las centurias, armónicos y misteriosos. Predominan en ellos las figuras de animales, reales o quiméricos, entremezclados con hojarascas más o menos arbitrarías. Las actitudes de esas alimañas tienen un sentido atormentado predominante.

Los monstruos muerden rabiosamente los matorrales a que están atados; los grifos alados se revuelven en actitud de lucha; las gacelas ramonean entre espesuras caprichosas; las esfinges se encaraman sobre arpías de cabeza femenina; los centauros se encabritan entre los follajes; los lobos vomitan hojarascas complicadamente retorcidas; las cigüeñas se abaten cruelmente sobre liebres aterrorizadas; las arpías se hierguen en grupos hieráticos; los lebreles persiguen cañas fantásticas; los trasgos, los avestruces, los leones, los gamos, las sirenas, las plantas espinosas, las foliaciones simbólicas de toda especie, dicen allí que pueden ser signos de un lenguaje convencional, ofrecido a los doctos desde los profundos tiempos medievos. El P. Pinedo quiere ser el Champollion de esta escritura secreta.

Este lujo decorativo, signo y cifra, al par, de una ideología hermética, estaba completado en las piedras del románico con el colorido policromado que se les daba tantas veces, como hubieron de tenerle las columnatas y las

estatuas helénicas. Pintados estuvieron los fustes y capiteles del Paternón, y como éste, los claustros de Silos, cuyos capiteles debieron ser fulgentes gemas coloreadas con matización, de que se ven aún leves vestigios en las oquedades de las tallas, que guardan, entre la pátina de las centurias, los dejos del azul, del rojo, del verde, del dorado, con que fueron esmaltadas.

El colorido en los adornos esculpidos, como en las grandes superficies de los muros, miniados a veces como códices o como libros de horas, era una tradición estética, de origen oriental, a la que no podía sustraerse el claustro de Silos, tradición que encajó muy bien en el arte español, y que caracterizó con sus colores la ornamentación mudéjar, después de haber formado parte de los elementos decorativos del gótico y del románico, y que duró hasta el siglo XV, como lo prueban los muros *exteriores* y los lienzos de pared interiores pintados, pulgada por pulgada, en el castillo caucense de los Fonseca.

La ornamentación románica ha recorrido toda la gama expresionista, desde el desenfado naturalismo que fustiga vicios y ensalza virtudes en los frisos, canecillos y bajorrelieves (como en Cervatos, Santillana, Frómista), hasta la simbolización quintaesenciada de otros estilos románicos, como lo son el de las iglesias de Soria y este de Silos, de que tratamos. El románico, tan abundante en España y del que cada día se dan a conocer ejemplares inéditos que lo confirman, es siempre simbólico. Véanse las catalogaciones del románico cántabro hechas por el Sr. Ortiz de la Torre, y sobre las que ha hecho floridas aportaciones en la revista de la Biblioteca Menéndez Pelayo; y considérese, por quien tenga acceso a ello, la obra de revisión y de descubrimientos de mi sabio amigo el arqueólogo D. Diego de Lecuna sobre templos románicos desconocidos de Segovia, Soria, Burgos, Santander, Oviedo, Galicia, León y Palencia, y en esas como en otras eruditas prosecuciones, no se hallará más que un estilo consagrado al simbolismo.

Fueron erigidas en territorio nacional tantas iglesias y monjíos románicos puros, aparte de las que ostentaron un bizantinismo degradado y de las que transigieron con las normas triunfales del gótico, que, aparte de los templos subsistentes e intactos, hállanse restos románicos en las construcciones góticas hechas en

ARTE ESPAÑOL

el emplazamiento de templos del estilo anterior, arruinados por endebles e insuficientes, como se hallan en las granjas que primitivamente fueron poblados o predios monásticos, cual ocurre en tierras del Carrión, del Pisueña, del Arlanza y del Arlanzón, donde se tropieza con restos simbólicos de arquitecturas románicas perdidas en los lugares más insospechados, no tan sólo capiteles, impostas y frisos, sino piedras esculpidas, con sus palomas, sus pescados, sus avestruces, sus leones, sus serpientes y sus varios anagramas, según se ven en San Pelayo de Perazancas, Santa María de Retortillo (*super ribam ribullum tortiellum*), Espinosilla de Astudillo, Pinilla de Arlanza, Valdeolmillos y demás.

A este grande y dilatado período en que la estética románica se vierte en moldes escultóricos y arquitectónicos de expresión simbólica corresponde el uso de las pinturas, también simbólicas, que llenaban los muros de los templos y abadías, decoración pictórica preexistente en la época visigótica y bizantina. El señor Lecuna, a quien he citado, zahorí de las riquezas soterradas del arte prodigioso de los siglos VI al XIV, ha visto por doquier pinturas al fresco de simbolismo cristiano, muy cercano al de las catacumbas, en el que los peces son Cristo; las liebres, el alma; los animales inmundos, los pecados capitales. Son las escenas y los símbolos pintados en Aguilar de Campoo, Revilla de Santullán, Perazancas, Casillas de Berlanga, Maderuelo, San Pedro de Arlanza, Valberzoso, Ventas de Becerril, Villanueva del Río y en muchas iglesias asturogalálicas.

A pesar de esta riqueza documental del simbolismo, existe la ley observada de que cuando querían materializar una enseñanza o una devoción, la talla y la pintura lo hacían paladianamente y sin rodeos ni contrapuntos que, antes de que lo dijese maese Pedro, «ya se solían quebrar de sotiles», puesto que el pueblo no tenía preparación para entender rebuscadas interpretaciones. Aquí se puede disentir del P. Pinedo cuando afirma que toda la ornamentación de Silos significa criptográficamente verdades cristianas de la Sagrada Escritura y de la moral católica.

Para mostrar a los fieles, en general, y en particular a los monjes, los dogmas y los misterios, las creencias y las reglas de observancia, lo natural y sencillo sería, mejor que simbolismos conceptuosos, precursores de un

ARTE ESPAÑOL

gongorismo artístico que había de madurar seis siglos después, expresiones plásticas realistas comprensibles claramente por las gentes sencillas y legas, que siempre fueron las más al lado de las minorías doctas. A estas gentes doctas sí que podía servírsele el manjar de lo misterioso para delectación de *espíritus cultivados*. El demonio tragándose a un pecador, una escena de lubricidad, un combate caballeresco, una lucha entre vestigios quiméricos, una cabalgata de centauros flechadores, representan mejor los pecados y las justicias de Dios que no lo son las herejías por leones entrelazados, ni el egoísmo por pajarracos fantásticos que se muerden sus propios pies, ni el alma y el enemigo malo por las Sirin y Alconost de la mística escatológica musulmana, como afirman, con más erudición que lógica, el P. Pinedo y los antiguos exégetas del simbolismo.

Los artistas de Oriente, llegados a España con el turbión musulmán, avecinados luego en nuestro país y bien hallados con la tolerancia religiosa y civil de los siglos medios, conversos unos y otros irreductibles, estaban demasiado al servicio de los monjes del tiempo de Santo Domingo para haber dejado de tallar lo que se les ordenase. Más bien es de creer que, salvo casos de precisa expresión religiosa, para los cuales se les recomendase expresamente esculpir o pintar un asunto emblemático, tendrían libertad para decorar, según su fantasía, los monumentos románicos. Si algo hay simbólico, a nuestro juicio, en claustros como el de Silos, pertenece, sin duda, a los estilos y técnicas árabes, persas, indias, coptas, griegas, armenias, eslavas, y que reproducen antiquísimos temas legendarios, perdidos en las tinieblas de los tiempos, visiones, ensueños y caprichos fantásticos, reliquias teogónicas y filosóficas de la poesía y de los mitos, en los que se hallan hermanadas la crueldad, la sensualidad y la magnificencia, cualidades que, como reconoce D. Ramiro de Pinedo, ya figuraban sin propósito cristiano, del que no podían tener sospecha, en los viejos brocados, marfiles, esmaltes, damasquinados y tapicerías. En cambio, es muy extraño que no figure en el claustro de Silos ni un solo signo claramente evangélico, sino reminiscencias paganas del helenismo, de Bizancio, de la Persia y de la Arabia.

Al largo de aquellos claustros yo he oído al

propio P. Ramiro la interpretación mitológico-oriental que les correspondía. Al leer ahora en el *Ensayo sobre el simbolismo religioso* una atribución preponderantemente cristiana a los bruñidos capiteles, me parece que el criterio del autor ha evolucionado por demasiado acatamiento a las fuentes críticas de Corblet, el autor del *Diccionario de los Símbolos*; de Melitón de Sardes, de Rábano Mauro, de San Isidoro de Sevilla, de Odón de Tusculum y de otros graves autores, aparte de los libros sagrados.

En cambio, resulta bien patente y probada la simbolización cuando el autor se refiere a la disposición arquitectónica de pórticos, naves y torres, cuando encierran dispositivos ornamentales o constructivos, como la *nux*, elemento de composición de pórticos, tímpanos y retablos; *nux*, que expresa muy bien cuanto San Ildefonso quería que significase. Esa nuez es el óvalo apuntado que tanto se repite en el gótico primitivo y que compone armónicamente, con los demás detalles de la decoración ojival, una lección de doctrina mística en tantos ejemplares de los siglos XI al XIII, como el bello altar lateral del ábside de Santa María de Mave.

La admiración y el estudio en los motivos de arqueología artística es el esfuerzo permanente para mantener enhiesto lo que por ley física está condenado a derrumbarse y a ser olvidado. En este sentido, el libro de fray Ramiro de Pinedo es una nueva creación del claustro que en él se analiza, y es la oda triunfal entonada a la restauración del claustro, llevada a cabo por el P. Guepin, antorcha fulgiente del período pontifical de León XIII, que culminó una vida dedicada a las reedificaciones con la del monasterio de tierras de Carrizo. El gran abad había henchido con la pujanza de su vocación de fundador la empresa de incorporación al catolicismo de las iglesias cismáticas; la exaltación de la figura de San Josafat, de Polock; el engrandecimiento de Solesmes, según la habitual grandeza benedictina; la reconstrucción de Santo Toribio de Liébana, y, por fin y remate, la conservación y reparación de la abadía y del claustro de Silos, hacia los que hubo de llamar la atención de las gentes de cultura y de fe hasta tal punto que, de cierto, por los capiteles de ese claustro se ha realizado el prodigo de volver a la vida de la sabiduría, de la liturgia y de la piedra un

monasterio que parecía definitivamente pulverizado por el desdén del tiempo y de los hombres.

La obra del P. Guepin ha hallado su término en el libro del P. Pinedo, alma de poeta que ha sabido infundir en un libro de análisis a la moderna la gracia del ensueño. El ha superado con la confección del bello tratado la fervorosa atención que dedicaron a ese claustro D. Eduardo Lostau y los PP. Gibbal, Gourbeillon, Mellet, Ferotin, Pierdait y Serrano.

Creemos que esta obra será tenida en cuenta como uno de los más considerables esfuerzos de nuestra bibliografía estética, tan escasa en producciones originales ni valiosas, y que marcará un momento muy interesante en la historia de la crítica artística.

RAFAEL NAVARRO.

* * *

Retratos de mujeres españolas del siglo XIX,
por JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO y LUIS PÉREZ BUENO. Obra publicada por la Junta de Iconografía Nacional. — Imprenta de Julio Cosano. Madrid, 1924.

Convocado un concurso por la Junta de Iconografía Nacional sobre el tema título de este libro, para premiar la mejor obra que del asunto se ocupase, fué adjudicado el premio, que lleva unido la publicación, al presente trabajo, del que son autores dos conocidas personalidades de las artes y de la crítica, los Sres. Ezquerra del Bayo y Pérez Bueno, que ya tienen demostrada su competencia en el estudio del arte español, así en las bellas artes como en las industriales.

Interesa principalmente a la Junta de Iconografía, por el fundamento de su institución, el descubrimiento y la identificación del retrato, y más aún si es de persona que más o menos ha tenido relación con algún aspecto de la vida intelectual, social, política, eclesiástica, etcétera, etc.

Por ello, en este concurso se pedía el re-

trato, acompañado de la papeleta correspondiente, de mujeres españolas que vivieron en el siglo XIX y que se significasen de algún modo en la vida española en la forma que indicamos anteriores.

El trabajo de los Sres. Ezquerra del Bayo y Pérez Bueno es verdaderamente interesante, y con él prestan un valioso servicio a los historiadores, a los artistas y a los aficionados a estudios de indumentaria, carácter, etc.

Percatados del tema que se les ofrecía, dando a la mujer toda la importancia que merece su actuación en la vida, dedicaron con entusiasmo sus conocimientos para llevar a cabo su labor.

Dedican en el libro un erudito y ameno preámbulo, en el que se hace constar lo que ha motivado el mismo, siguiendo un estudio sobre el retrato de la mujer y la parte y significación que ésta ha tenido en España en el período que comprende el concurso, en el que se determinan las múltiples facetas sociales y actividades intelectuales en que ésta ha intervenido.

Ciento noventa retratos aparecen publicados, a cada uno de los cuales acompaña un estudio biográfico, condición social, profesión, hechos que le han dado prestigio o fama, anécdotas de su vida y cuanto puede interesar de la vida de una mujer.

La historia del siglo XIX corre a través de las páginas del libro, pues en él se presentan las manifestaciones todas de la mujer en ese tiempo, así en la realeza como en la aristocracia, apareciendo actrices, escritoras, religiosas, patriotas, inspiradoras de poetas, cantantes, madres de personalidades, mujeres de artistas, poetisas, fundadoras de instituciones de cultura y de beneficencia y otras muchas más, todo lo cual constituye, en el numeroso desfile de las figuras, y en el estudio particular que a cada una se dedica, un conjunto interesante y completo de la mujer española del pasado siglo.

Acompaña a la obra un índice de los libros consultados, que puede ser muy útil para el que desee ampliar el estudio.

