

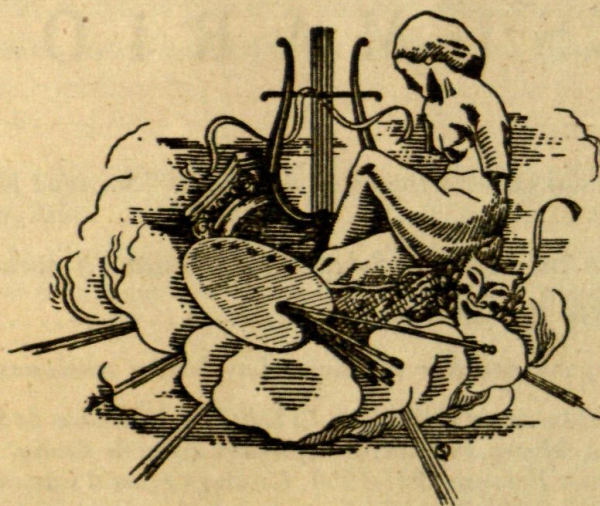
UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

24 Novembre 1993



PRIMER CUATRIMESTRE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres
Sala de Revistes

MADRID

1954

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXVIII. XIII DE LA 3.^a ÉPOCA ~ TOMO XX ~ 1.^{er} CUATRIMESTRE DE 1954

AVENIDA DE CALVO SOTELLO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



SUMARIO

	Págs.
NECROLOGIA.—CONDE DE CASAL.— <i>El Duque de Alba en la "Sociedad Española de Amigos del Arte"</i>	1
JULIO CAVESTANY, MARQUÉS DE MORET.— <i>Sobre Juan Bautista del Mazo</i>	4
CÉSAR PEMÁN.— <i>La Exposición Zurbarán de Granada</i>	10
CARLOS CID PRIEGO.— <i>Azulejería popular española: Las losetas catalanas de oficios</i>	15
BIBLIOGRAFÍA.—Félix Luis Baldasano y de Llanos. <i>El Edificio del Banco de España. (C. de L.)</i> .—César Pemán y Pemartín. <i>Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Catálogo de las pinturas. (E. L. F.)</i> .— <i>El premio Palanza 1947-1950. Catálogo general ilustrado de las obras presentadas en las cuatro primeras exposiciones del concurso</i>	31



Azulejería popular española

Las losetas catalanas de oficios

Por CARLOS CID PRIEGO

EXISTEN dos estéticas: la culta de los grandes movimientos históricos, realizada por artistas reconocidos, y la innata y ancestral del pueblo. El caso es parecido al dualismo del lenguaje literario y el familiar. Y si el habla llana despierta hoy gran interés filológico como protagonista de la formación y desarrollo de idiomas, el arte popular, tan despreciado hasta hace no demasiados años, ha ido adquiriendo relieve por sus valores frescos y directos, que revelan un tesoro espiritual humano, que irrumpe en cuanto se rebasan las fórmulas artificiales y los hueros academicismos. La cerámica es una de las artes (dentro de las llamadas menores o industriales) más cultivada por el elemento popular. Su estudio completo está aún por ultimar; pero mientras ello llega, queremos recordar uno de los trabajos españoles más curiosos de la tierra cocida, el tema apasionante de los llamados azulejos de oficios (*rajoles dels oficis* en catalán), que a pesar de su nombre abarcan otros muchos motivos sin relación alguna con los quehaceres manuales (1).

Materialmente son piezas de barro cocido semejantes a las de construcción, salvo proporciones y calidad de la tierra, que, aunque grosera, fué mejorando lentamente a lo largo de su evolución histórica. Las losetas obtenidas por los alfareros de basto (*ollers* o *terrisers de terra roja*) por el mismo procedimiento que los ladrillos y mediante una sola cochura, eran cuadradas, de unos 13 centímetros de lado o poco más, y de 1,5 a 2 centímetros de espesor. Se diferencian de las góticas por su mayor finura y delgadez. Las piezas cocidas en bruto pasaban a los ceramistas de fino (*escudellers* o *terrisers de terra blanca*) que procedían a su decoración, lograda por el trazado de figuras policromas sobre un fondo blanco.

Nada extraordinario tenía esta técnica: para el fondo se utilizaba el estaño, que daba el blanco; plomo y arena, para el vidriado, y una pequeña porción de sal marina como mordiente de los colores. La policromía se lograba con óxidos metálicos terrosos disueltos en agua, como el de manganeso (morado oscuro), cobre (verde), cobalto (azul) o hierro (rojo); el amarillo se conseguía con el de Nápoles, y el naranja, añadiendo a éste un poco de arcilla. Los demás tonos se obtenían por mezcla de los anteriores.

Sobre la capa de barniz blanco, adherida a la loseta por inmersión, se colocaba una "tropa" o "estarcido", es decir, un cartón con líneas de puntos taladrados, que indicaban los trazos esenciales de las figuras (2). El estarcido se colocaba encima de la loseta cuando aún no estaba completamente seco el barniz del fondo,

y se frotaba con polvo de carbón. Al retirar el cartón quedaban unas líneas punteadas finísimas, indicadoras de la composición, y sólo restaba repasarlas con pincel y rellenar los espacios con colores apropiados.

Cuando las piezas estaban bien secas, se introducían en el horno para sufrir la segunda y última cochura, operación que se efectuaba con un acompañamiento de curiosas prácticas, más supersticiosas que de verdadera religión. Allí permanecían de dos a seis días, según la capacidad del horno, y se las dejaba enfriar lentamente antes de sacarlas, durante un tiempo doble al de cochura. Era inevitable que se estropeasen algunas; pero la alteración fortuita de los colores en ciertos casos les procuraba encantos insospechados. No olvidemos que la casualidad y la circunstancia imprevista han sido siempre factores importantes para la calidad de toda pieza cerámica.

Después de lo dicho sobre los patrones estarcidos cabe preguntar qué papel jugó el artista y si existe en la azulejería catalana verdadero valor estético. Creemos que el hombre tuvo un papel importante, y que su obra posee una belleza innegable, sin que por eso deje de ser arte industrial—o mejor, industrializado—. Es indudable que existe mucha diferencia entre el uso de la trepa recortada, sobre la que se aplica la masa de color, como hacen los actuales pintores de brocha gorda en no pocas piezas vulgares de cerámica moderna (incluso mediante el empleo de la pistola pulverizadora), y el auxilio de unos tenues puntos de carbón, indicadores únicamente de la forma general de la figura. El artista debía trazar a pulso todas las líneas y rellenos de color, dibujar la mayoría de los dintornos y todos los detalles interiores que no registraban los estarcidos. Estas labores sólo se podían realizar con mucha práctica y no escaso talento, hasta el punto de que la seguridad y el gusto del trazado delatan hoy a la legua toda posible falsificación. Al arbitrio del artista quedaba elegir y combinar los colores, detalle importantísimo y personal; además, creaba y ejecutaba de memoria multitud de elementos secundarios, como hojas, flores, pájaros, etc., que no se estarcían, y también las características líneas oscuras que enmarcan las escenas.

La alteración de los detalles enumerados transformaba tanto un modelo obtenido con la misma trepa, que en ocasiones cuesta trabajo reconocer sus orígenes. Más de una vez se varió la indumentaria, sobre todo durante el tránsito del siglo XVIII al XIX, en que van desapareciendo los calzones para ir dando paso a los pantalones tubulares largos. Pese a ello se siguieron empleando durante algún tiempo las mismas trepas para el trazado general. Amador Romaní afirma que en los primeros tiempos no se usaban estarcidos, y que el procedimiento sólo apareció cuando quiso incrementarse la producción. Este supuesto es tan lógico que puede admitirse en principio, aunque nos falte la comprobación histórica documental. Existe, por tanto, verdadero artista y arte auténtico, pueril, modesto, ingenuo, adocenado si se quiere, pero vibrante y vigoroso, de gracia nerviosa y valiente, que produjo obras sencillas, pero llenas de alma, surgidas del pueblo, valoradas con la importancia de varias generaciones, y destinadas al uso modesto y alegre de los hogares de quienes las fabricaban.

José Gudiol demostró que, al menos en algunos casos, como en la gran composición con escenas de la vida de San Pablo, en el zaguán de la Casa de Convalecencia de Barcelona (hoy Biblioteca Central de la Diputación), los dibujos cerámicos fueron ejecutados por pintores sobre papel o cartón. De modelos sobre las mismas



Fig. 1 (a).—Hombres y oficios masculinos.

1, carpinteros; 2, herrero; 3, leñador; 4, afilador; 5, fabricante de embutidos; 6, carnicero; 7, tonelero; 8, pastor; 9, bandido; 10, jorobado; 11, peregrino; 12, chino.





Fig. 2.—Mujeres y oficios femeninos.

1, cabeza entre hojas; 2, doncella cogiendo flores; 3, ramera; 4, madre con el niño o niñera (?); 5, pareja amorosa; 6, pareja comiendo; 7, japonesa con paracaídas

Fig. 3.—*Hombres y animales.*

- 1, hombre montado en un asno; 2, campesino arando; 3, pastor con un buey; 4, tipo popular con una marmota amaestrada;
5, pescador; 6, timbalero; 7, matarife; 8, personaje sobre un monstruo; 9, dama paseando en carricoche.



Fig. 4.—Animales.

1. buey; 2. galgo corriendo; 3. dromedario; 4. elefante; 5. pavo real; 6. lechuza; 7. pájaro y pozo; 8. pájaro en un árbol; 9. fábula de la cigüeña y el lobo; 10. perro y mariposa; 11. cisne y libélulas; 12. ciervo; 13. gallo coronado; 14. león coronado; 15. la *Patum*, monstruo procesional; 16. monstruo alado.



Fig. 5.—Temas varios.

1, Sileno tomando el sol; 2, Cupido; 3, hombre de la Naturaleza o mono (?); 4, Danaide llenando el cántaro sin fondo; 5, pez sobre un pedestal; 6, luna antroipoide menguante; 7, molino de viento; 8, pueblo; 9, campana.



Fig. 6.—Peces y monstruos marinos.

Detalle de un plafón de azulejos de la colección Salvat, de Barcelona.



Fig. 7 (a).—*Diversos tipos de navíos.*

Las figuras 7 (a), (b), (c) y (d) pertenecen al conjunto de un plafón de losetas de la colección Salvat, de Barcelona.



Fig. 7 (b).—Diversos tipos de navíos.



Fig. 7 (c).—*Diversos tipos de navíos.*



Fig. 7 (d).—Diversos tipos de navíos.

materias obtendrían los ceramistas sus estarcidos, aunque con mucha libertad y grandes modificaciones en los dibujos, diferencias comparables a las que existían entre los dibujos para grabados y los bojes correspondientes. En todo arte industrial, las copias y hasta los plagios son más frecuentes que en la gran obra, personal y culta, que tampoco se libra en absoluto de ello. El proceso de transformación se fué agudizando a medida que otros ceramistas sacaban directamente nuevos estarcidos de una loseta, que a su vez podía ser copia de otras. Así se llegó a variaciones tan fundamentales que, a la larga, desembocaron en la reducción de las figuras y en la completa degeneración del original.

La alteración de los colores o de su distribución, la inversión de la trepa y la modificación de los detalles secundarios acentuaron las diferencias hasta el punto de que a primera vista parecen totalmente distintas dos losetas trazadas en lo fundamental con el mismo estarcido. Tales copias se dieron también en las figuras de Belén (el *Pessebre* catalán), grabados del tipo de los gozos de la Virgen (*goigs*) y otras artes populares. Pero en ellas se limitó bastante el procedimiento, ya que sus técnicas complicadas requerían la intervención de varias manos (3). La Biblioteca de la Junta de Museos de Barcelona conserva una colección de unos 200 estarcidos con tipos de todas las épocas, procedentes de la colección de D. Raimundo Casellas, quien los adquirió al último fabricante de azulejos (*rajoles*) de la ciudad dedicado a este arte (4). Precisamente fueron la clave para fijar el origen catalán de estas losetas, que hasta entonces se conocían popularmente por "losetas o azulejos de Valencia" (*rajoles de Valencia*).

Después de la descripción técnica, cabe preguntar de dónde surgieron estos azulejos y cuáles fueron sus antecedentes inmediatos o remotos. La escasísima bibliografía que se ocupa de ellos a fondo da la sensación de que constituyen un fenómeno poco menos que aislado (5). Pero existen precedentes, o mejor, predisposiciones artísticas muy remotas. El problema de representar oficios con pocos recursos, y componerlos en series de piezas de formato rectangular o cuadrado, se remonta en Cataluña al siglo XII, aunque no en cerámica. La parte de las jambas correspondiente al intradós de la portada del monasterio de Santa María de Ripoll (Gerona) contiene escenas en relieve con representaciones simbólicas de los meses por las labores características de cada uno. Constan de un marco con dos o tres figuras y algunos elementos sumarios. Por cierto que tales composiciones estuvieron policromadas y acusan un fuerte sabor local y popular que las diferencia de otras similares (6). En los marcos de algunos frontales, o retablos incipientes, encontramos, por el mismo motivo, series de composiciones rectangulares con figuras de oficios, no siempre agrícolas, en las que afloran la mano y los tipos populares (Museo de Arte Medieval, Barcelona) (7). Algo parecido ocurre en el célebre tapiz de la Creación, de la catedral de Gerona.

Una de las losetas que más recuerdan las representaciones de meses es la pareja comiendo, que aparece en el castillo de Alcañiz y en otros lugares, aludiendo a Diciembre o Enero (8). El carnicero abriendo una res (9) o el hombre matando un cerdo parecen derivar de la escena típica y constante que corresponde siempre a Noviembre. Otro caso es el hombre arando con una yunta de bueyes (10), símbolo tradicional de Septiembre u Octubre (11). En bastantes casos se da la mujer o el hombre cogiendo una flor en el campo, generalmente sentados (12); prescindiendo de la silla, escena semejante solía aludir al mes de Abril.

Aunque varía mucho su presentación, no falta el leñador, que en las viejas series de los meses aparecía hacia fines de año (13). El hombre que enarca un barril, representación frecuentísima de Agosto, parece tener su copia directa y repetida en las losetas de oficios (14). Las de pastoreo pudieran ofrecer un remoto recuerdo de ciertas representaciones del mes de Abril (15). El hombre acopiando broza se utilizó en Ripoll como alusión de Enero, y, con grandes variantes, reaparece en las losetas (16). Algunos bellos azulejos presentan un árbol cargado de frutos que recoge un hombre (17), lo que en Ripoll significa Mayo. El campesino segando o con hoz solía representar Junio o Julio (18). Finalmente, el cavador acaso tenga un remoto entronque con Marzo (19).

No cabe duda que todas estas iconografías estaban ya bastante olvidadas cuando se pintaron las losetas catalanas de oficios. Pero hemos creído oportuno dedicarles cierta extensión por ser una fuente bastante probable de inspiración, aunque algo inconsciente, en la que no se había reparado.

Si dejamos estos ejemplos, que por alejados sólo tienen valor de precedente, deberemos volver los ojos a Valencia para en hilar la historia de los azulejos catalanes. Allí, entre la brillante serie de trabajos que le han dado tan justa fama, encontramos losetas de fondo blanco decoradas en azul, que ocupan gran parte de los tiempos góticos y alcanzan los primeros años del siglo XVI (20). Cataluña las imitó, pero a base de trepas recortadas, lo que determinó un arte muy industrial y de valor artístico relativo. En estas losetas azules creemos ver, junto con atávicas predisposiciones de los catalanes, el origen de más de un tema de la azulejería de oficios. Así, la heráldica, que tanto usó de ellas, sobreviviría en una serie de animales fantásticos o estilizados de los azulejos del siglo XVII en adelante (21), y también castillos y otros objetos que no creemos deriven siempre de la aleluya del Sol y de la Luna (*Auca del Sol i de la Lluna*) (22). Conocemos animales naturalistas azules, especialmente cerdos, perros aislados o con su presa, bueyes y aves, que ofrecen extraordinarias semejanzas en la composición y actitudes con los de losetas de oficios.

Pero aún hay más: los propios oficios fueron representados en esta cerámica, manisera o valenciana y luego barcelonesa, aunque con una diferencia fundamental: no aparecen las figuras trabajando, sino que se recurrió al simbolismo y, por tanto, a una heráldica ramplona y gremial. Así, la sierra representa el gremio de los carpinteros (*Gremi dels Fusters*), y no faltan tijeras, herraduras, botas y toda clase de instrumentos.

El paso decisivo lo dió el Renacimiento. El mundo cerámico se revolucionó completamente con las esculturas religiosas de tierra policromada, tan características de los primeros tiempos renacentes. En Sevilla y Portugal existen obras de esa técnica atribuidas a Lucca della Robbia, que probablemente son objetos de importación. Fué el retablo de la Visitación del Alcázar sevillano, la influencia de Nicolás Pisano, en suma, la que desvió la cerámica española de los viejos caminos góticos y musulmanes, y la condujo por la nueva senda europea en técnica, policromía y naturalismo, y, lo que nos interesa mucho más, de "humanismo" frente al simbolismo medieval. Si bien tuvo pocas repercusiones en Cataluña durante el siglo XVI, produjo una evolución importante en el siglo siguiente.

A partir de esta época se forman los grupos clásicos de los azulejos catalanes: primero, los ornamentales (florales, geométricos y los de "vela" o "cartabón",

para zócalos, cocinas y balcones); segundo, las grandes composiciones religiosas murales, como la de la Casa de Convalecencia de Barcelona; la Batalla de Lepanto, en la Capilla del Rosario, en Valls (Tarragona); las infinitas figuras de santos con paisaje y orla ornamental; y tercero, los azulejos de oficios en su fase más arcaica (23).

Creemos que el humanismo, ya en su momento barroco, fué básico en Cataluña para la formación de estos azulejos, al introducir la policromía, al representar al hombre trabajando, no a sus herramientas simbólicas, dar mayor participación al pueblo en la vida espiritual y libertar, por fin, el gusto español de la abstracta iconofobia musulmana. Pero no parece posible que esto sólo pueda explicar la génesis de los azulejos de oficios. En primer lugar, porque pertenecen al arte popular, pese a las influencias cultas; en segundo, porque existe, aunque hasta ahora no se haya dicho, un fenómeno paralelo en la cerámica popular de la Europa contemporánea.

Revisemos algunos ejemplos. Las semejanzas más llamativas se establecen con las azulejos de estufa, equivalentes, salvando diferencias, a los catalanes de oficios en los países fríos. De esta clase los hubo en Friolzheim, Baden (Museo Regional Badense, fechados en 1784), con representaciones de soldados; en el Museo Nórdico de Estocolmo hay otro, de 1748, procedente de Ostergötland (Sur de Suecia), que representa un alfarero, evocador de los españoles; de Polonia (Socal, Galitzia), proceden algunos hechos por los huzulos, con soldados y personajes alusivos a la agitada vida política de aquellas regiones (Museo Etnográfico de Viena), junto con otros de figuras populares de Austria. Y hasta a Rusia llegó el tipo, como demuestran las azulejos, también de estufa, con personajes típicos de la Rusia Central, del Museo Etnográfico de Moscú (hacia 1830-40) (24).

Hay, por tanto, paralelismos cronológicos y en cierto modo ambientales con la azulejería catalana, y coincidencias entre los países de mayor riqueza folklórica de Europa. ¿Qué explicación tienen estos parecidos? Es imposible contestar con exactitud; pero la razón debe ser la misma que aproxima la talla ornamental de los Países Escandinavos, Finlandia, Países Bajos o Irlanda, a la de nuestras Vascongadas. Es ese espíritu popular que expresa lo mismo sus inquietudes estéticas en la actualidad que como hace miles de años. Estos fenómenos no están aún bien explicados; así, desconocemos qué subterránea relación une el tema de los tres peces enlazados, del que podemos citar, entre otros, el ejemplo de un plato verde y manganeso de Paterna (siglos XIII-XIV) en la Junta de Museos de Barcelona; una loseta azul de Manises; un azulejo de estufa del Museo de Artes Industriales de Zurich (Heimberg, siglo XVIII) (25). De todo deducimos que la azulejería catalana de oficios no sólo es algo más que un fenómeno esporádico, sino que pertenece al complejo substrato de la cultura popular europea.

Ni siquiera creó Cataluña la única y más acabada serie de azulejos: Sevilla, Talavera, Alcora, Valencia, Aragón y Holanda compitieron con ella. Pero estas losetas holandesas y sevillanas son de figuras más pequeñas y menos graciosas; las valencianas, aunque muy apreciables, resultan demasiado grandes (18 cm. de lado), menos variadas, y sus dibujos perjudicados por la minucia caligráfica del detalle. Las de Talavera son alargadas y de dibujo excesivamente denso, que resta interés al tema principal. Las aragonesas, vistosas y de colores brillantes, resultan algo desaliñadas; y parece que Alcora imitó con poca fortuna el tipo catalán. Estos

azulejos se dejan influir demasiado por las corrientes extranjeras, de Italia y Francia sobre todo.

Los azulejos catalanes se destinaron originariamente a cubrir paredes húmedas de piezas modestas, como cocinas y retretes; pero en ocasiones se aplicaron a otras estancias. La gran personalidad de cada loseta permite desde su colocación aislada en un marco hasta los grandes conjuntos de temas relacionados según el criterio de las figuras del presente trabajo, o en pintoresco revoltijo, como preconizan hoy algunos coleccionistas. Sus aplicaciones pueden ser a veces muy originales, como la de un banco del jardín de Castillo de Perelada, propiedad de D. Miguel Matéu, en que es de admirar el raro consorcio de dinteles de ventanas góticas y azulejos de oficios que lo forman.

En la evolución de las losetas nos adherimos a la sistematización clásica de Amades (26). Distingue éste un primer período que representaría el tránsito de las formas gotizantes, que habrían perdurado hasta principios del siglo XVII, a la azulejería de oficios. En él se concretarían dimensiones y formas, y el arte aristocrático de los palacios se transformó en doméstico. Pero no vemos aquí un período definido, ya que la continuidad de la monocromía azul y las persistencias de la heráldica nobiliaria y gremial las califica como últimas piezas de la cerámica anterior. Las dos losetas seguras que confiesa Amades haber visto del período—una mujer y una mula—nos parecen insuficientes para establecer una verdadera época, cuya duración debió de ser muy breve.

El segundo período, o de "flores", es abundante en elementos vegetales: las plantas surgen del suelo, son enteras y tienen casi tanta importancia como las figuras; es frecuente la animalística, las composiciones son de una o dos figuras y su policromía es muy variada. De esta época son los edificios, soles, lunas, corazones atravesados, etc., procedentes de las aleluyas mágicas (27). Los personajes aparecen en el campo, sin preocuparse de lo muy impropias que resultan a veces en él sus actividades o actitudes. Tal costumbre continuó en los otros períodos. Los ejemplares son escasos y pertenecen al siglo XVII y principios del XVIII. Escasean las representaciones de oficios.

El tercer período, o de "hojas", corresponde a una época de producción floreciente. Las plantas se reducen a hojas que recuerdan el perejil; asoman por los lados del marco, como pertenecientes a plantas que no entran del todo en el campo de la composición. Las flores son rarísimas, pero en cambio se añaden los característicos pajaritos, tan escasos en el resto del arte popular catalán, y que, según Amador Romaní, son firmas de artistas, opinión que, al menos como regla invariable y general, parece un poco aventurada. A veces se intentan claroscuros en el denso colorido. Tales son los típicos azulejos que, con profusión de oficios, decoraron tiendas y cocinas durante el siglo XVIII.

El cuarto período es el de "pitas o ágaves" (*atzevares* en catalán), porque las escasas y desaliñadas hojas que los adornan recuerdan esas plantas. Los colores son claros, de matices grisados, sin profundidad ni modelado; el dibujo se debilita, y el período, de corta duración, inicia la decadencia.

El quinto, que Amades llama "pobre", es en realidad el desenlace del anterior, con la desaparición de las plantas y ahilamiento de las figuras. Mejor sería denominarlo "industrial", pues tiende a la máxima producción con el mínimo esfuerzo: el suelo es una línea sin contacto con la figura, única y dibujada con los menos

trazos posibles. Cuando las escenas requieren varios personajes, se reparten éstos entre otras tantas losetas. Finalmente, se llega a figuras sin relleno de color (sirenas), esquematizaciones de tipo infantil (pájaros) (28), para terminar en losetas blancas, sin marco, con una mancha de color en el centro que pretende ser un fruto, una flor o una estrella. Esta última y degenerada especie cerámica se conoce por "azulejos de muestra" (29).

Así arrastró penosamente su vida este arte hasta casi mediados del siglo XIX, en que se ejecutaron las destinadas a las Casas Xifré, últimas de importación en Barcelona. Hoy se quiere resucitar esta industria artística, pero los intentos carecen de valor. Las imitaciones, hechas a veces con fines poco honestos, son fáciles de distinguir; un conjunto puede verse, aunque su colocación no sea del todo arqueológica, en la decoración de una conocida horchatería barcelonesa, y hay otras en diversos establecimientos, en hoteles, bares, etc. (30).

Más sencilla es la clasificación de Bofill, a base de tres períodos: de flores, de hojas y de figuras aisladas. Cronológicamente corresponden poco más o menos a los siglos XVII, XVIII y XIX (31). Como intermedio entre los dos últimos períodos, y coetáneo a ellos, establece el grupo de la flor en el centro de la loseta blanca, o sea el tipo llamado de muestra. Estas divisiones pudieron revisarse y establecer, dentro de las clasificaciones principales, series de subperíodos. Pero sería perderse en barroquismos eruditos que a nada conducen. Aunque no definan una época importante, en algún caso podrían caracterizar aspectos inconfundibles de la azulejería; por ejemplo, las losetas de la época Imperio.

Las fuentes de inspiración pueden dividirse en dos grupos: plásticas e ideológicas. No parece que los grabados, gozos, hojas de soldados, libritos de papel de fumar, etc., influyeran en forma decisiva. Pero, en cambio, las aleluyas se citan como modelos habituales, aunque algunos impugnen esta teoría. Sin olvidar que a veces no ha podido existir tal influencia, por ser anterior el azulejo o por haber dado éste el dibujo a la aleluya, es innegable que las semejanzas de serie y formato, aunque no de técnica ni dimensiones, en obras de la misma época y cultura, determinaron interferencias y copias. Las losetas simplifican la aleluya y reducen sus trazos hasta la supresión de figuras enteras, como el pastor sin rebaño (32), o sus apoyos, como el pescador sentado en el aire (33). El grabador hacía su obra una vez; el ceramista la repetía siempre, lo que unido a la clase de instrumentos de trabajo, determinaba el detallismo del primero y el descuido del segundo.

Hay influencias, muy escasas, de grotescos castellanos y holandeses, y no faltan las italianizantes; algunas losetas recuerdan las figuras de Belén (34), sobre todo en su modalidad provenzal, y también las composiciones de relojes de sol, tan ricas en Cataluña.

Interminable sería enumerar los orígenes de muchos asuntos: la historia falsa o verdadera; relaciones literarias que tuvieron suerte entre el pueblo, y leyendas, consejas, chistes, adagios, sentencias de filosofía barata, magia, tipos y caricaturas de la sociedad contemporánea...; todo cuanto fué capaz de atraer la atención del hombre sencillo o cautivar su mirada.

Es verdaderamente curioso, entre los temas antaño cultos y luego popularizados, el ciclo mitológico clásico que se introdujo en estas losetas. Por estar prácticamente sin registrar, recordaremos algunos casos, que probablemente podrían aumentarse. Como seres mitológicos clásicos, registraremos una especie de Cupido

o amorcillo (35), un a modo de fauno u hombre de la Naturaleza (36) y un sileno clarísimo, dionisiacamente tendido frente al sol (37). La estatuaria clásica explica el delfín sobre un pedestal (38). Clarísimo es el ejemplo de una bella Diana cazadora con su perro, loseta que posee el señor Salvat, de Barcelona. Otro buen ejemplo es la figura de Danaide llenando el recipiente sin fondo (39). Hay un modelo rarísimo que representa a Hércules luchando a brazo partido con el león del valle de Nemea, el primero de sus célebres doce trabajos (40). El marcado clasicismo de estos temas sólo se explica por cartones pintados originariamente por artistas cultos, o por la copia más o menos libre de las obras del gran arte que contemplaba el artista popular.

La mujer cuenta con un ciclo que define todos los aspectos de su compleja personalidad, como se aprecia en nuestra figura 2. En la primera fila se definen sus cuatro aspectos principales: en la primera loseta, la extraña composición de una cabeza surgiendo como una flor entre dos hojas de una planta; es la mujer-idea, o mujer-ensueño: su irrealidad puede corresponder al concepto ideal, cerebral, de lo femenino. A continuación, la doncellita deshojando una flor, idea de la mujer-niña, del amor como deseo en potencia, inocencia evocadora de canciones populares. La tercera es la ramera, el placer, la hembra como carne pecadora. La cuarta, la mujer y su hijo, la maternidad como superación de todos los otros aspectos, realización cumbre de la feminidad.

Si la presencia del hombre está implícita en estas losetas, aparece personificada en la segunda fila de la misma figura, que podríamos llamar de escenas galantes: la primera es una pareja idílicamente amorosa (41). La escena en torno a la mesa denota a veces idénticos cultismos en trajes y actitudes, aunque no faltan las figuras con prendas típicas catalanas. Resulta difícil deslindar en ellas cuándo hubo intención galante o de representación de honrados y aburridos matrimonios en el acto vulgar de deglutir su cotidiana colación. Los oficios femeninos, menos numerosos, tienen también cabida. Hemos elegido los más característicos: la hilandera, pueblerina y zafia; la lechera, la vendedora, y la que va por agua a la fuente, trabajo que realizaban las mujeres de las fábulas milenarias, y que aún ejercen las hijas de los reyes de leyenda, pero que aquí encarna en el feo realismo de una vulgarísima aguadora de barrio (42). No falta la japonesa, que tiene su paralelo en la serie masculina, dentro de un tema que se puso muy de moda como reflejo de las primeras andanzas de los europeos por las tierras extremorientales.

Loseta muy interesante por sus relaciones artísticas es la citada de la bailarina mostrando los senos (43). Desde el siglo XVII por lo menos, hasta que los caprichos antinaturales de la moda impuso en algunas épocas del presente las figuras rasas, que el deporte ha depurado después hacia un ideal escultórico más o menos griego, la mujer con corpiño apretado para aumentar la opulencia de unos senos de por sí voluminosos, fué, con raras interrupciones, el ideal de atractivo femenino; y bastó exagerarlos y que aparecieran por el escote, como frutos derramándose de la cesta, para lograr el tipo que los franceses califican de galante, y nosotros, menos eufémicos, de procaz.

Lo encontramos en el gran arte; Rubens y sus compatriotas dieron la tónica en el siglo XVII, y los galos la continuaron a través de los Boucher, los Watteau y los demás pintores de escenas galantes y los grabadores de estampas picarescas. La tendencia tuvo también su reflejo en el arte popular, con peor gusto y menos

delicadeza. Lo demuestran las pinturas con que los marinos catalanes decoraban el interior de sus cofres, que tan bien encajan en el ambiente truhanesco de la marinería. No obstante, en ellos predomina la inspiración culta. Recordamos dos escenas de hombres y mujeres, alusivas al vino y a la danza, una en un arca de la colección A. Pera Planells, de Gerona, y otra, modélica, en el Museo de Palamós. Es curiosa la comparación de nuestro azulejo con las pinturas ingenuas de las cajas donde los marinos de antaño guardaban sus enseres, hoy añoranza melancólica de las singladuras de románticos veleros y de una América perdida (44). En el arca de Palamós las mujeres lucen atuendos ricos: raso, bordados, pelucas empolvadas, abanicos y sombrillas; incluso se presiente cierta belleza y elegancia. En la loseta la mujer es zafia y vulgar, ataviada pobremente: parece salir de una cocina maloliente, y hasta se han suprimido las castañuelas que primitivamente llevaba en las manos. Su desaliño y ordinariez representan el lado grosero de lo popular, que existe, a pesar del entusiasmo por lo folklórico, que se empeña en ver únicamente su parte positiva.

En el Museo de Etnografía Italiana, de Tívoli (*Villa d'Este*) existe un plato decorado con una danzarina que recuerda la de nuestras losetas, tanto, que pudiera pensarse en una influencia itálica. La del plato es mucho mejor y más bella. Es curioso que surja entre dos grandes hojas, muy semejantes a las que se abren bajo la cabeza a que aludíamos más arriba.

Los oficios masculinos tienen prioridad en la variadísima temática de los azulejos (45). Los hay vulgares, como el esquilador o carnicero; algunos representan instrumentos de trabajo con detallismo documental, como el alfarero o el afilador (46). Tampoco faltan ocupaciones agrícolas o ganaderas, aunque interpretadas con mucha impropiedad las más de las veces, como hechas con fines comerciales por gentes ciudadanas—aunque en las cocinas de pueblo también se usaban *ra-joles*—, que poca o ninguna idea tenían de las faenas del campo. Publicamos un pastor en la posición típica que han adoptado los guardadores de ganado desde tiempos inmemoriales, al menos desde la Antigüedad clásica (47). Pero en vano buscaremos las reses en el fondo, suprimidas por el proceso de simplificación, aunque aparecen en la aleluya correspondiente.

Existen otros trabajos menos manuales, como sereno, tamborilero, músicos; o profesiones pintorescas, como el torero, figura imprescindible en la España de la época (48). Entre las ocupaciones doctas figuran el sacerdote predicando y el maestro que mortifica al discípulo de forma tan cómica como efectiva (49). El muchacho atrae el recuerdo de otra loseta muy frecuente, la del hombre que efectúa descaradamente una grosera función fisiológica, por lo visto del gusto popular, ya que manifestaciones del mismo jaez persisten en piezas actuales de confitería figurando excrementos.

Otra de las losetas reproducidas, que representa un cazador, es interesantísima por la riqueza excepcional del paisaje (50). Un tipo curioso alude a un cuento de dos amigos que establecieron un negocio ambulante de aguardiente. Cada uno aportó una moneda; como a uno le sobraba otro cuarto de moneda, y quisiera beber, el otro no se lo permitió sin que le pagase dicha fracción. A este último le sucedió lo mismo al poco rato, y como se repitiese varias veces la misma operación, resultó que, a pesar de haber pagado siempre, se encontraron sin mercancías y sin más dinero que el célebre cuarto de moneda.

Otros azulejos se dibujaron con una perspectiva muy particular: la de figuras

que se alejan en escorzo. En movimiento y frescura son de las mejores. Es el caso de la yunta (51) o del hombre que marcha a pie (colección Montaner), que tiene su paralelo en los platos (colección Lizcano de la Rosa). Pero mejor es la del hombre que se aleja en borrico. No es posible conseguir mejor el aire de viejo soldado, de buhonero o truhán, ni lograr un acoplamiento tan perfecto entre la montura y su malandante caballero...; al mirarlo acuden a la memoria todos los Sanchos vapuleados y hambrientos, pobres de espíritu y torturados de carnes, simbolizados de forma tan maravillosa en esta loseta, acaso por otro anónimo Sancho del pueblo (52).

En los conjuntos de azulejos catalanes son imprescindibles los grifos, dragones y otros endriagos. Proceden en parte de la heráldica (53), de libros pseudocientíficos que describían faunas lejanas o viajes, de la literatura, y acaso alguno de fondo ancestral que tiene una continuidad desde la prehistoria, las colonizaciones clásicas y el folklore actual, pasando por los Bestiarios y Beatos; capiteles románicos y retablos góticos; cerámicas valencianas medievales y adornos platerescos y barrocos. El animal fabuloso, tan grato al pueblo, ha sobrevivido en las bestias que aún hoy día salen a manera de carrozas, o disfraces, en las fiestas mayores de algunas poblaciones, aun después de los esfuerzos realizados para suprimirlos desde el Concilio de Trento, y de que, pese a exhibirse en relación con fiestas religiosas, sean el último recuerdo de inmemoriales totemismos. Por eso no podían faltar en esta azulejería. Así, vemos la conocida *Patum* de Berga, a la que se pusieron diversos escudos, incluso el de Barcelona.

A propósito de estos animales, fantásticos o no, hay que insistir sobre la procesión del Corpus, ya que apenas se ha indicado la importancia de ésta como fuente de inspiración. En Barcelona, en 1424, ya figuraba el águila en la proximidad de la Custodia, lo que hace suponer que aludiría a la de San Juan Evangelista (55). El león y el buey, que también desfilaban, pueden proceder de la misma iconografía (56). El monstruo llamado *Vilvia* y el dragón, tan corrientes en las aleluyas infantiles, salían en las procesiones del siglo XVIII. El primero aludía a la historia de San Jorge; el segundo, a la de Santa Margarita (57). Otro monstruo, la *Mulassa*, era un viejo actor de los entremeses de vidas de santos (58). Del mismo origen son el dragón de Villafranca, las águilas de Valls y Gerona, la *Mulassa* y el dragón de Berga, la *Tarasco* de Tarascón (Provenza, Francia), etc. (59).

Otras cuantas figuras pudieron originarse también en las procesiones, como los maceros (60), o el gigante, que también tuvo entrada como representación del Goliath muerto por David. La misma procesión pasó entera a las aleluyas, y de ellas a las losetas, que la reprodujeron con bastante fidelidad (61). Ello explica que algunas ostenten escudos edilicios. Poco a poco estos seres fueron perdiendo su significación primitiva: asustaban en broma a los muchachos, echaban cohetes por la boca, como los dragones de las fiestas chinas, con peligro para los espectadores, y cayeron en lo grotesco. A partir de 1772 se prohibieron en Barcelona. Pero siguieron viviendo en las aleluyas y pasando constantemente de ellas a la cerámica (62).

La convivencia del hombre llano con los animales es constante. Por eso comprende sus gracias, y el repertorio zoomórfico popular es más amplio que el cortesano, al que sólo interesan los finos brutos de montura o caza, o los degenerados favoritos de las damas. En cambio, el pueblo aprecia los más modestos, los del corral, la labor o de los campos y tejados; véase si no esa simpática lechuza—de

rasgos estilizados que casi evocan una caricatura de D. Miguel de Unamuno, y que tiene magníficas equivalencias en los platos azules (colecciones Almagro, Roviro, Salvat) (63). ¿No serían dignos algunos de estos graciosísimos animales de nuestro grabado, con fina anécdota y expresión casi humana, de aparecer en una moderna cinta de dibujos animados? (64).

A veces acompañan al hombre en la cacería, labranza, transporte, etc. Pero otras parecen encararse con su dueño. Ejemplo típico es el hombre con la marmota amaestrada, tipo popular callejero de la época, que no haría mal papel junto a las más tiernas escenas de un retablo gótico (65). Otra pieza interesante es el pastor con el buey, inspirado en un muñeco de Belén, de gran dulzura e intensa compenetración en esa actitud sencilla y devota de las dos criaturas de Dios, tan ungidas de espíritu franciscano (66). Casi parece una figura desprendida de un tetramorfo popular, un San Lucas abrazando a su símbolo, como en el frontal procedente de Benavent de Tremp (Museo de Arte Medieval de Barcelona). También encontramos escenas de varios animales, como la fábula del lobo y la grulla, derivada del griego Esopo y transmitida por los plagios de los Iriartes y Samaniegos, sin perjuicio de haber tenido repercusión plástica en la escultura románica, como en un capitel interior del ábside de San Juan de las Abadesas.

La anécdota proporcionó siempre temas gratos al espíritu popular, que pasaron con frecuencia al gran arte. En las losetas encontramos la del perro que levanta la cabeza ladrando a una mariposa que revolotea sobre su lomo, y la del pato importunado por dos libélulas (67). Los insectos son esa especie de gusanos con las alas impropias para el vuelo, que todos hemos dibujado de niños; pero el pato es magistral, graciosísimo, con bien observado gesto de indignación. Es muy propio el ambiente acuático sobre el que flota la palmípeda y vuelan a poca altura los zumbadores insectos. En el ave se nota un intento de vena pictórica: consiste en pintar irregularmente, con óxido de manganeso muy diluído, para producir un efecto de claroscuro, a pesar de la dureza y nitidez de contornos de esta materia, que normalmente se aprovechaba para delimitar los contornos desvaídos del verde de cobre.

La heráldica, decorativa por naturaleza, dió siempre soluciones afortunadas a las artes monumentales. Buen número de azulejos deriva de viejos símbolos enraizados en tiempos góticos, ya desnaturalizados en las losetas azules, y que ahora acaban de perder su primitivo significado. El león ya citado es extraordinariamente semejante a una loseta azul hallada en la *Baixada de Viladecols* de Barcelona (68).

Los seres inanimados forman otra serie interesante, a la que no sólo pertenecen los derivados de las aleluyas mágicas, sino también las innovaciones que llamaban la atención de los barceloneses, como los globos aerostáticos.

En la figura 5 damos una selección; abajo se reproducen dos arquitecturas más o menos fantásticas, pero que, difiriendo de la opinión de Amades, creemos en algunos casos relacionadas con las construcciones del país, como sucede en la segunda loseta, que recuerda esas viejas torres atalayas medievales incluídas después en el recinto de una *casa peiral* (especie de casa de labor fortificada, típica en Cataluña), y que aún se ven unidas a residencias campestres, como la Torre de Romero, en Aldea (Amposta, Tarragona); o hasta puede dar la impresión de cualquier pueblo catalán de tierra adentro. En cambio, el molino de viento, muy repetido

con rasgos muy infantiles, no es característico del paisaje de aquella tierra. Dentro de los dominios del antiguo Reino de Aragón predominan en la isla de Mallorca, donde existen algunos parecidos al del azulejo que, aunque ruinosos, ponen su nota característica incluso sobre el puerto de la capital, y que en modelos de mecanización industrial moderna siguen siendo parte imprescindible de aquel paisaje.

Es bastante frecuente la torre inspirada en construcciones militares del siglo XVIII, de tipo internacional y origen francés, que presentan un curioso parecido con el castillete del arma de Ingenieros (69). Otra edificación bastante representada es el Castillo de Montjuich de Barcelona, muy semejante al de los papeles pintados de la época, de los que pueden verse buenas muestras en la decoración de la Casa Trinchería, de Olot (Gerona) (70).

Es imposible detallar los numerosísimos modelos: pozos, carrozas, campanas...; muchas losetas inspiraban supersticiones derivadas de las aleluyas mágicas que las originaron (71). Ejemplar curiosísimo es el globo, alusión a *la gran bola verda de gaz* que utilizó en 1802 el "capitán" italiano Lunardi para elevarse en Barcelona. La hazaña, de final cómico, se realizó en presencia de la Familia Real, reunida para ratificar los matrimonios de sus hijos con los vástagos de los Monarcas de Nápoles. Acaso sea una alusión gráfica al curioso acontecimiento, que tanto detalla el Diario de Barcelona de la época y los archivos de la Junta de Comercio y el Histórico de la Ciudad (72).

Grupo aparte forman el mar y sus pobladores, toda la fauna brillante y fantástica que recoge el pescador, y los monstruos abisales. Entre los seres marinos se representaban los reales y fabulosos. De los primeros hay peces en todas las actitudes, incluso nadando entre dos aguas (73); y entre los fabulosos no falta la sirena, compañera inseparable del marinero como leyenda, y como amada fácil y pasajera que aguarda siempre a la sombra de todos los puertos (74). También aparecen tritones, caballos marinos y serpientes de mar, vieja impostura de los intereses comerciales de los fenicios, y terror de los navegantes del Medievo, que aún asustan a gentes sencillas de los mares del Norte (75).

Los azulejos de barcos son de lo más bello; los hay de diversas épocas, tipos, arboladuras y posiciones imaginables. Recrea la vista el verlos con las velas henchidas de soplos de aventura y de ilusión, mientras tripulantes desproporcionados e ingenuos cuidan la maniobra. Son expresión de la pujanza del comercio marítimo barcelonés, el de la Real Junta de Comercio que fundara Fernando VI, añoranza de viejas gestas mediterráneas, de los tiempos semilegendarios de Roger de Lauria y su *peix barrat* (76).

Hemos aludido varias veces al paralelismo de azulejos y platos. Aparte de los citados, hay semejanzas notables con otros de la Junta de Museos, colección Burbano, colección de D. Luis Comas y otras. Refiriéndonos a barcos, no pueden silenciarse dos ejemplares magníficos, ambos azules del siglo XVIII: el de tres navíos de la colección de D. Pedro Ruilópez, y otro, de uno, en la del Dr. D. José Raventós, ambas en Barcelona.

Por su interés artístico, y como piezas extraordinarias de coleccionistas, hay que citar tres azulejos de D. José Salvá, cuya técnica y arte no difieren de las corrientes, pero sí sus dimensiones, que excepcionalmente son de 18 centímetros por lado, circunstancia rarísima que tuvo muy poca difusión. Representan cada uno una dama o caballero linajudo de cuerpo entero. No hemos profundizado en

el conocimiento de este tipo anómalo, pero sólo recordamos haber visto otras piezas semejantes en las colecciones del Museo de Arte de Barcelona, y del Diocesano de Vich (77).

Los artistas cultos han gustado a veces del cultivo de las artes de vena popular, caso frecuente en música y literatura, que tampoco falta en la plástica. Las modestas losetas han tenido continuadores modernos en Ramón Casas y Xavier Nogués. El primero hizo una serie que puede verse completa en la colección Mas, pero que tampoco falta en otras, como la Salvá, que posee seis, y alguna que existe en la Junta de Museos. Los temas de estas losetas, despreciadas al principio y hoy buscadísimas, son los oficios del siglo XX, como el fotógrafo; o modernizados, como el viejo músico convertido en organillero. Rasgo de humor puesto al día es el hombre defecando, tipo antes aludido, que Casas actualizó mediante un servicio inodoro con agua corriente. Igualmente transportó a la azulejería el *Auca del Senyó Esteve* (Salón Parés) (78).

Xavier Nogués reflejó los tipos crapulosos de la Barcelona de principios de siglo, los burgueses juerguistas un tanto mareados, con sus mostachos, bastones y bombines, con el mismo aire caricaturesco de la decoración de *Els Quatre Gats* (Museo de Arte Moderno). Yacen abatidos por el vino, en inestables piruetas, copa en mano, o intentan equilibrios inverosímiles entre fragmentos de paisajes invertidos y resaca de mesas, vasos y botellas a punto de naufragar en un caos irresponsable, digno de una buena pintura vanguardista (79).

Tal es el arte de las losetas de oficios que ponen su nota ingenua de color en las colecciones públicas, como las series de la Junta de Museos de Barcelona, del Museo Histórico (legado Partegás), del Provincial de Gerona, Santacana de Martorell o el de Manresa; y que no faltan en las primeras colecciones, ya citadas muchas de ellas, y a las que hay que añadir las de la Excm. Sra. Marquesa de Casa Brusi, D.^a Manuela Montenys, todas ellas en Barcelona; la espléndida de la viuda del pintor Joaquín Mir, de Villanueva y Geltrú; la de D. Rosendo Klein, de Palma de Mallorca; Lázaro (hoy Museo Lázaro Galdiano) de Madrid; Vilella, de Llinás (Gerona); y otras tantas, donde llenan un papel importante junto a las piezas de la cerámica culta.

BIBLIOGRAFIA

Damos una selección de la bibliografía más importante sobre losetas de oficios, añadiendo ciertos temas más o menos relacionados, con otros azulejos españoles o extranjeros, aleluyas, etc., como términos de comparación. Aunque en riguroso orden cronológico, los títulos son suficientemente expresivos; citas importantes quedan registradas en las notas. Esporádicamente pueden hallarse brevísimas alusiones o alguna reproducción en muy variadas obras, de las que necesariamente hay que prescindir.

S. J. KRASZEWSKI: *Die Kunst der Slaven*; Vilna, 1860.—MARESCHAL: *La Faïence Populaire au XVIII^{ème} Siècle*; Beuvais, 1872.—M. GORBUNOFF: *Über Russische Spitzenindustrie*; Viena, 1886.—F. SANTACANA: *Catàleg Il·lustrat del Museu Santacana de Martorell*; Barcelona, 1900 y 1909.—R. PEIXOTO: *Una Iconographia Popular em Azulejos*, en la revista *Portugalia*, vol. I, fasc. IV; Oporto, 1900.—J. FONT I GUMÀ: *Rajolas Valencianes i Catalanes*; Villanueva y Geltrú, 1904.—M. HABERLANDT: *Österreichische Volkskunst, Aus der Sammlungen des Museums für Österreichische Volkskunde in Wien*; Viena, 1911.—F. DE P. BOFILL: *Gremios y Cofradías de la Antigua Corona de Aragón*; Barcelona, 1921.—D. BAUD-BOBY: *Peasant Art in Switzerland*, en *The Studio*; Londres, París, Nueva York, 1914.—ANÓNIMO: *Trepes i Dibuxos de Rajoles Catalanes*, en *Vell i Nou*, vol I, n.º 12; Barcelona, 1915.—J. GUDIOL: *De Rajolers i Rajoles de Color*, en *Vell i Nou*, vol. IV, n.ºs 76, 79 y 81; Barcelona, 1918.—

CONDE DE CASAL: *La Azulejería como Elemento Decorativo de la Arquitectura*; Madrid, 1923.—R. KURITZ: *Die Völker Europas*; Stuttgart, 1926.—H. WICHMANN: *Altholländische Fliesen*; Leipzig, 1926.—H. TH. BOSSERT: *Arte Popular en Europa*; Barcelona, 1928.—J. M.^a SIMÓN: *Notes per la Història de les Ulleres en la Imatgeria Popular Catalana. Estampes i Goigs. Romansos, Ventalls, Auques i Rajoles*; Barcelona, 1930.—J. AMADES J. COLOMINES y P. VILA: *Les Auques*; Barcelona, 1931.—M. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica Española, Col. Labor*, vol. 338; Barcelona, 1933.—F. DE P. BOFILL: *Las Series Azules de la Cerámica Española, Cerámica Industrial y Artística*, vol. IV, Barcelona, 1935.—J. AMADES, J. COLOMINES y P. VILA: *Els Soldats*, Barcelona, 1936.—J. AMADES, *Les Rajoles dels Oficis*, en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, n.º 74 a 77; Barcelona, 1937.—J. AMADES: *Apunts d'Imatgeria*; Barcelona, 1938.—F. DE P. BOFILL: *Cerámica Española. Catálogo de la Exposición Organizada por los "Amigos de los Museos" en el Palacio de la Virreina*; Barcelona, 1942.—M. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante Español. Siglos Medievales*, vol. I, *Loza*; Barcelona, 1944.—L. ALMERICH: *Barcelona y el Mar, Monografías Históricas de Barcelona*, n.º 7, Barcelona, 1945.—J. SUBÍAS GALYER: *El Arte Popular en España*; Barcelona, 1948.—J. AMADES: *Xilografies Gironines*; Gerona, 1948.—F. PÉREZ DOLÇ: *La Colección J. Salvá de Cerámica Popular, en Siluetas*, año VIII, n.º 71; Barcelona, 1948.—A. BATLLORI y L. M.^a LLUBIÁ: *Cerámica Catalana Decorada*; Barcelona, 1949.—C. CID: *Azulejos*; Barcelona, 1950.—J. AINAUD DE LASSARTE: *Ars Hispaniae*, vol. X, *Cerámica y Vidrio*; Madrid, 1952.—M. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante Español, Siglos Medievales*, t. II, *Alicatados y Azulejos*; t. III, *Azulejos "Socarrats" y Retablos*; Barcelona, 1952.—R. VIOLANT SIMORRA: *El Arte Popular Español*; Barcelona, 1953.—T. CABALLÉ: *Costumbres y Usos de Barcelona. Narraciones Populares*; Barcelona, s. f.

N O T A S

(1) El presente trabajo cuenta con una agitada historia que merece la pena recordar. Su primera redacción data de 1948, hecha por encargo de una revista barcelonesa de arte que fracasó precisamente en aquel número. De ella pasó a manos de unos desaprensivos de París, que ofrecieron hacer una publicación bilingüe. Ni apareció ésta, ni fué posible recuperar los materiales. En 1951 se rehizo el original, cambiando algunas cosas y, también por encargo, se remitió a otra publicación periódica madrileña, en cuya redacción, al parecer, desapareció de manera poco clara. La presente versión sale bastante reformada, añadiéndose todas las notas, puesta al día la bibliografía y ampliando consideraciones sobre la temática de los meses y los motivos clásicos. En cambio, se suprimen las ilustraciones de piezas modernas de Xavier Nogués y Ramón Casas, que sumaremos a otro trabajo en preparación. El autor advierte ésto para desvirtuar posibles fraudes con originales anteriores.

(2) Para estarcidos en particular, véase: Anónimo, *Trepes y Dibuxos de Rajoles Catalanes*, en *Vell i Nou*, volumen I, número 12, Barcelona, 1915; y J. AMADES, *Les Rajoles dels Oficis*, en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, números 74 a 77, especialmente pág. 295, Barcelona, 1937, con reproducciones; M. BATLLORI, LL. LLUBIÁ, *Cerámica Catalana Decorada*, lám. 228, Barcelona, 1949.

(3) Para la influencia de los Belenes, véase la loseta superior derecha de nuestra fig. 3. J. AMADES, obra citada en la nota anterior, hizo el paralelo de alerías y losetas, ilustrándola con abundantes reproducciones. Véase además J. AMADES, J. COLOMINES y P. VILA, *Les Aunques*, Barcelona, 1931.

(4) Publicadas en parte por J. AMADES, obra varias veces citada.

(5) La lista bibliográfica que damos al final incluye lo más importante. Pero a veces se trata de simples citas o de unas reproducciones. Uno de los trabajos más serios y a fondo es el de J. AMADES en el *Butlletí*. Se han publicado fotos o notas en muchos sitios, casi siempre con otros motivos que el verdadero estudio cerámico de las piezas. Por su escasa importancia los excluimos de la lista. La mayor parte de lo escrito ha visto la luz en lengua catalana; es una de las razones que nos decidieron a divulgar esta bella especie cerámica en estas páginas. Hay noticias y reproducciones en M. BATLLORI y de LL. M.^a LLUBIÁ, obra citada, cap. II, págs. 39 y sigs.

(6) Las reproducciones completas de los meses de Ripoll pueden verse fácilmente en J. PUIG Y CADAFALECH, *L'Arquitectura Romànica a Catalunya*, t. III, págs. 840 y 841, Barcelona, 1918. Para la temática de los meses en la Edad Media y reproducciones de algunas series importantes, puede consultarse: la obra citada de PUIG Y CADAFALECH; E. MÂLE, *L'Art Religieux du XIII^{ème} Siècle en France*, págs. 84 y sigs., con abundante bibliografía, París, 1919; M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España, Provincia de León*, Madrid, 1925; J. GUDIOL, S. W. COOK, *Ars Hispaniae*, vol. VI, pág. 159, fig. 124, Madrid, 1950.

(7) Publicados recientemente por J. GUDIOL y S. W. COOK, *Ars Hispaniae*, vol. VI, págs. 258 y 261, figs. 250 y 253, Madrid, 1950. Aludimos a ellos en relación con la escultura románica tardía en *La Escultura de la Portada de la Iglesia de Santa María de Belloc, en Santa Coloma de Queralt*, publicado en el *Boletín de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense*, pág. 160, Tarragona, 1952. Existe edición especial de la Asociación Arqueológica de la Villa de Santa Coloma de Queralt y su Comarca, págs. 23 y sigs., Tarragona, 1952.

(8) Fig. 2, fila central. Parece que esta pareja procede del desdoblamiento total de la vieja figura clásica del Jano con dos cabezas, que en la Edad Media se presentó a veces ante una mesa de festín de fin de año. La dualidad de testas sugirió probablemente la transformación en pareja.

(9) Fig. 3, abajo.

(10) Fig. 3, centro de la fila superior.

(11) Estas vacilaciones entre un mes y el siguiente se explican por estar más atrasadas o adelantadas ciertas faenas en los diversos países, consecuencia de sus diferencias climáticas.

(12) Fig. 2, línea superior. Sin silla se ve en J. SUBÍAS, *El Arte Popular en España*, fig. 203, línea tercera por arriba, Barcelona, 1948.

(13) Fig. 1 (a), línea superior.

(14) Fig. 1 (a), línea segunda por arriba.

(15) Fig. 1 (a), línea segunda por arriba; está sólo el pastor de un invisible rebaño. También fig. 3, línea superior.

(16) J. SUBÍAS, *El Arte Popular en España*, fig. 202, línea superior, Barcelona, 1948.

(17) J. SUBÍAS, obra citada, fig. 204, tercera fila por arriba.

(18) J. SUBÍAS, obra citada, fig. 205, fila 3; idem, fig. 206, fila primera, ambas por arriba.

(19) J. SUBÍAS, obra citada, fig. 205, fila 6 por arriba.

(20) Como obras básicas, con extenso repertorio gráfico en colores: J. FONT Y GUMÁ, *Rajoles Valencianes i Catalanes*, Villanueva y Geltrú, 1904; M. GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del Levante Español. Siglos Medievales*, tomos II y III, Barcelona, 1950 y 1952. Hay además numerosos artículos esparcidos por la revista *Archivo Valenciano de Arte*.

(21) Fig. 4, losetas primera y segunda de la última fila por abajo, del presente trabajo.

(22) Fig. 5. Para castilletes o torres de recuerdo heráldico, J. SUBÍAS, obra citada, fig. 204.

(23) Tratamos de todo esto con más extensión, reproduciendo varias de las obras aludidas, en *Azulejos*, Barcelona, 1950.

(24) Buenas reproducciones de todo lo aludido en H. TH. BOSSERT, *Arte Popular en Europa*, Barcelona, 1928. Véanse otras obras más monográficas en la bibliografía incluida al final de este trabajo.

(25) Publicados en M. GONZÁLEZ MARTÍ, t. I; FONT Y GUMÁ, H. TH. BOSSERT y C. CID, obras citadas.

(26) Desarrollada en *Les Rajoles dels Oficis*, en el *Bulletí dels Museus d'art de Barcelona*, vol. VII, núms. 74 a 77, Barcelona, 1937; BATLLORI y LLUBIÀ, obra citada, distingue los períodos de la margarita, hojas de lirio, palmeta, perejil, pita e Imperio.

(27) Fig. 5 de este trabajo.

(28) Varias reproducciones en la obra varias veces citada de J. AMADES, n.º 77 del *Bulletí*.

(29) Reproducción de un conjunto muy importante en J. SUBÍAS, *El Arte Popular en España*, fig. 208.

(30) Es sorprendente el fabuloso y desmedido aumento de precio que han sufrido estas losetas en poco tiempo. Las del siglo XVII, que son las más bonitas y apreciadas, se vendían hace veinte años entre una y dos pesetas; poco antes de 1936 alcanzaron las 10 ó 12; en 1948 se pagaban de 600 a 750, y hoy sabemos de algún caso que ha alcanzado las 1.000.

(31) F. DE P. BOFILL, *Cerámica Española (Catálogo de la Exposición Organizada por Amigos de los Museos en el Palacio de la Virreina)*, Barcelona, 1942.

(32) Fig. 1 (a), segunda fila por arriba.

(33) Reproducido en el tantas veces citado trabajo de J. AMADES.

(34) Fig. 3, fila superior, pastor con buey.

(35) Fig. 5, fila superior, centro. BATLLORI y LLUBIÀ, obra citada, ofrecen el mismo tema en platos contemporáneos, caso muy repetido en otros.

(36) Fig. 5, fila superior, derecha.

(37) Fig. 5, fila superior, izquierda.

(38) Fig. 5, fila central, loseta central. Puede explicarse por los delfines que acompañan a Afrodita, o por los que decoran fuentes u otros monumentos. Su posición es la habitual en estos casos.

(39) Fig. 5, línea central, izquierda.

(40) Excelente reproducción en J. SUBÍAS, fig. 202, loseta central de la línea segunda por arriba.

(41) Existe un modelo de pareja bailando, de raros valores artísticos, ejemplar magnífico de la época Imperio, que tiene cualidades que parecen goyescas. ¿Por qué no pintaría cerámica el ilustre sordo, ensayista inquieto de casi todas las técnicas? En tal caso, salvando calidades geniales, quizá no hubiese diferido demasiado su obra de esta pieza.

(42) Entre los ejemplares curiosos no falta la cocinera entregada a sus quehaceres, especie de Maritornes bien interpretada; ni el tipo, rarísimo, de la enfermera a punto de poner una inyección al paciente acostado; puede verse reproducida en J. AMADES, obra citada, pág. 233, fig. 64.

(43) Fig. 2, línea superior, de este trabajo.

(44) Arcas de este tipo se ven no sólo en el Museo Marítimo de Barcelona, sino en otros muchos locales, especialmente de la Costa Brava gerundense, como los de Palamós, San Felú de Guixols, etc. También el de Figueras posee una buena colección. Quedan aún buenas series en manos de particulares. Nos ocupamos de estas piezas, prácticamente casi inéditas, con la extensión que merecen, en *Las Arcas de Marino Catalanas*, en preparación para el *Boletín del Instituto de Estudios Gerundenses*.

(45) Fig. 1 (a) y (b) del presente trabajo.

(46) Ello recuerda el origen de parte de estas losetas. El simbolismo que hemos llamado "heráldica gremial", a base de la representación de un objeto concreto de trabajo, tuvo su paralelismo en las lápidas funerarias, muy especialmente en los enterramientos colectivos de las Cofradías gremiales en las iglesias. En el fondo se trata de un verdadero jeroglifo que evita palabras escritas, economía útil en tiempos de analfabetismo predominante. Tal habría sido también el origen de las muestras de establecimientos, como "Posada del Caballo Blanco", o "El León de Oro", etc., relacionadas íntimamente con la escritura del nombre. Véase R. SANTOS TORRUELLA, *El Cartel*, Barcelona, 1949. En los tiempos contemporáneos se vuelve al pie escrito, tal como se encuentra en las aleluyas o *auca*s, que no se transcribe en la loseta, aunque queda el naturalismo de la escena.

(47) Fig. 3, fila superior, derecha.

(48) En la figura 1 (a) y (b) representamos escenas en que intervienen hombres; entre ellas hay muchas de oficios. En la 3, hombres y animales, que también incluyen varios oficios.

(49) Fig. 1 (b), ambos en la primera fila, por arriba.

(50) Fig. 1 (b), ángulo inferior derecho.

(51) Fig. 3, fila superior, centro.

(52) Fig. 3, primera loseta de la fila superior.

(53) Fig. 4, fila inferior.

(54) Fig. 4, fila inferior, tercera loseta por la izquierda. Véase una composición de la colección Rivière, de Barcelona, en *Cobalto*, vol. I, portada, Barcelona, 1948.

(55) Véase A. DURÁN y SANPERE, *La Fiesta del Corpus en Barcelona*, Barcelona, 1943, págs. 53 y sigs. El águila reproducida en la página 54; en la misma, otra de una hoja de aleluyas alusivas a la beatificación de San José Oriol.

(56) A. DURÁN y SANPERE, obra citada, pág. 56; compárese el león allí representado, tomado de una aleluya del Corpus, con el de nuestra figura 4. Cabe sospechar si el pastor con un buey de la figura 3 de este trabajo tenga que ver algo con todo ello.

(57) A. DURÁN y SANPERE, obra citada, pág. 55, con reproducción de ambos monstruos.

(58) Reproducido en la obra citada, pág. 56.

(59) Véase A. DURÁN y SANPERE, obra citada, pág. 56. Son interesantes las fotografías de estos monstruos y escenas populares aún sobrevivientes, publicadas por J. PLJOÁN, *Summa Artis*, t. VI, figs. 3 a 11; págs. 7 y sigs., Madrid, 1934.

(60) Fig. 1 (b), loseta tercera por la izquierda, de la fila segunda por abajo.

(61) Hay grabados populares desde el siglo XVIII (A. DURÁN, lám. VIII), que pasaron a las losetas (A. DURÁN, lám. IX), y hasta se imitaron en plomo (A. DURÁN, láms. XIX y XX). De todo ello quedan buenos ejemplares en el Museo de Historia de la Ciudad.

(62) Conviene comparar las aleluyas con nuestros azulejos. Véanse buenas series en J. AMADES, J. COLOMINES y P. VILA, *Les Auques*, Barcelona, 1931; J. AMADES, trabajo tantas veces citado en el *Bulletí*, Barcelona, 1937; J. SUBÍAS, *El Arte Popular en España*, especialmente las láminas 480 a 484, todas muy interesantes; la primera reproduce la importantísima *Auca del Sol i de la Lluna*, que tanto interés tiene para nuestra azulejería. R. VIOLANT SIMORRA, en el *Arte Popular Español*, Barcelona, 1953, no considera las losetas de oficios como arte absolutamente popular; para aleluyas, lám. XX. Véase también A. BATLLORI, LL. M.^a LLUBIÁ, obra citada, lám. 186; y T. CABALLÉ, *Costumbres y usos de Barcelona*, Barcelona, s. f.

(63) Fig. 4, fila segunda por arriba.

(64) MARIE PONCET publicó en París una curiosa tesis doctoral sobre el arte de los dibujos animados, y otra, auxiliar, de comparación con el ritmo de las obras de arte antiguas, que podrían venir en apoyo de esta apreciación.

(65) Fig. 3, primera loseta de la segunda fila.

(66) Fig. 3, ángulo superior derecho.

(67) Fig. 4, fila segunda por abajo.

(68) Fig. 4, fila inferior. Compárese con FORT Y GUMÁ, obra citada, pág. 272. También con C. CID, *Azulejos*, pág. 15.

(69) La loseta reproducida en J. SUBÍAS, obra citada, fig. 204. En la misma pueden verse dos arquitecturas de tipo exótico, que recuerdan lo eslavo o lo barroco centro-europeo, especialmente las cúpulas bulbosas. El contraste es grande con el caserío que reproducimos en nuestra figura 5.

(70) Dos reproducciones en las losetas extremas de la fila superior de nuestras figs. 7 (a) y (b). Hay dos variantes, con el castillo al derecho o invertido, originadas por inversión de la trepa. En J. SUBÍAS, obra citada, fig. 482, aparece el mismo castillito en una aleluya.

(71) Pozo, en la fig. 4; luna y campana, en la 5. *El Auca Mágica del Sol i de la Lluna*, reproducida parcialmente en J. SUBÍAS, obra citada, fig. 480. Por cierto que también aparecen el castillo de Montjuich. Cochecito y carroza en J. AMADES, *Bulletí*, figs. 19 y 49; sol, fig. 27.

(72) Junto con algunas estampas y grabados, estas losetas son las primeras en recoger el tema aeronáutico en el Arte. Naturalmente, se trata de globos. Las ascensiones de los hermanos Mongolfier y de otros, incluso la del célebre capitán Lunardi, impresionaron al pueblo, que las recogió en sus obras. Una loseta con globo puede verse en la obra citada de AMADES, pág. 237, fig. 79. Al mismo ambiente alude la china o japonesa con paracaídas de papel de juguete en la mano, de nuestra figura 2. Como se sabe, los orientales inventaron este artefacto siglos antes de su difusión entre nosotros. Es curioso lo poco feliz y abundante que ha sido la navegación aérea en el Arte, pese a alguna cosa como la ascensión de un globo, por Antonio Carnicero en el Museo del Prado. Unida aún a las losetas, de estilo ya modernista, se puso muy de moda un tipo con una absurda avioneta a principios de siglo, que aún se ve en ciertos establecimientos catalanes.

(73) Una magnífica serie en la figura 7, cortesía del Sr. Salvá, de Barcelona.

(74) A propósito de sirenas y otros monstruos marinos de origen clásico, recuérdese lo que más arriba decimos acerca de los elementos mitológicos.

(75) Estos monstruos son la última versión de los inventados en la Antigüedad, fomentados por los comerciantes fenicios para mantener una atmósfera de terror en torno al Atlántico y al Mediterráneo occidental, que ellos explotaban. Alrededor de los tiempos de los descubrimientos geográficos abundaban persistencias de estas leyendas, reproducidas en numerosos grabados. Véase R. DÍAZ-ALEJO y J. GIL, *América y el Viejo Mundo*, figs. 15 a 27 y 36 a 54, Buenos Aires, 1942; confróntese con las magníficas láminas en colores de la obra de H. TH. BOSSERT, *La Peinture Décorative*, láms. LVIII y LXXVII, París, s. f.

(76) Fig. 7, plafón completo de la colección del Sr. Salvá, que reúne en este tema la serie más importante que conocemos.

(77) La única publicación que conocemos sobre el tema: A. BATLLORI, LL. M.^a LLUBIÁ, *Cerámica Catalana Decorada*, página 48, lám. 231, Barcelona, 1949. Presenta losetas de 20 cm. de lado de los siglos XVIII-XIX; otras de fines del XVII, y del XVIII-XIX, de 26 cm., con una tiara de obispo, San Francisco y escudo de Barcelona; otras, con San Luis y San Francisco, estos últimos en el Museo Diocesano de Vich. Los temas religiosos son rarísimos en estas losetas. Como especialidades anómalas reproduce alguna monocroma azul, lám. X.

(78) Los autores citados en la nota anterior reproducen la serie completa en la lám. 250, y la tratan brevemente en la página 48. Se trata de 25 losetas, patrocinadas por la revista *Pel i Ploma*, que aparece aludida en la loseta n.º 13. La serie se tituló "Adelantos del Siglo XX".

(79) Hay ejemplares en la colección Junyet, de Barcelona. Reproducimos dos muy graciosos en *Azulejos*, pág. 53. También en los autores arriba citados, lám. 251.

Bibliografía

BALDASANO Y DE LLANOS (Félix Luis).—*El Edificio del Banco de España*. Imprenta Blass, Madrid, 1953.

El Consejo General del Banco de España ha tenido la feliz idea de acordar la publicación de este magnífico libro, sobre la historia y riqueza artística contenida en nuestro primer Establecimiento Bancario, encargando de tan delicada misión a su ilustre Conservador-Bibliotecario D. Félix L. Baldasano.

El autor ha resumido, en breves y sustanciosas páginas, la historia y evolución del Banco Nacional, desde que Carlos III creara el Banco de San Carlos en 1782, y aunque en el fondo era una Compañía industrial y mercantil, fué la primera Entidad que utilizó la palabra Banco en su título. En 1829, Fernando VII fundó el Banco Español de San Fernando, a éste se incorporó el de San Carlos; y años después, otro que creara Isabel II (Banco de Isabel II), en 1844. Definitivamente, en 1856 tomó el nombre de Banco de España, quedando así establecido como Banco Nacional, con el privilegio exclusivo de la emisión de billetes.

Toda esta historia es profusamente ilustrada con riquísimos documentos gráficos de los edificios que ocupó y del actual en sus diversas fases, glosando detalles arquitectónicos interesantísimos en el pie de los interesantes fotograbados, desde la colocación de la primera piedra por Alfonso XII, el curso de la obra y los detalles de la parte vieja, como los de la Caja, con su maravillosa pirámide de ¡cuántos millones de pesetas oro!, desaparecida en la guerra...

La ampliación llevada a cabo en estos últimos años por el arquitecto y Académico de Bellas Artes, D. José Yarnoz, ofrece bellísimas perspectivas en sus galerías, patios y escaleras, así como en la sorprendente Caja de seguridad, a 35 metros, con sus galerías de vigilancia y pozos de aislamiento. Dificilísimo empeño de armonizar el arte y suntuosidad con el fin práctico para el que están destinados estos servicios.

Para la historia del arte tiene esta obra de Baldasano un extraordinario interés, pues no se limita a presentar magníficas fotografías y muchas tricromías de cuadros, tapices, relojes, can-

delabros y arañas, sino que va glosando los diferentes objetos de arte con notas de gran erudición, al par que impregnadas de un sano humorismo que hace gratísima su lectura.

Destacamos, por su interés histórico y artístico, los cuadros de reyes y personajes que han influido en la vida del Banco. Al frente de todos merecen citarse los famosísimos Goyas (Carlos III, Cabarrús, el marqués de Astorga, D. José del Toro, Larumbe y el marqués de Tolosa). Curiosa es la fotocopia de una Acción del Banco, a favor de D. Francisco de Goya y Lucientes, así como el endoso de valores que hizo el pintor pocos años después, ¡qué pronto abandona la fortuna a los artistas!...

Entre los muchos cuadros que posee el Banco merecen señalarse, después de los Goyas, los cuadros de Carlos III, Carlos IV y su esposa, pintados por Mengs. Fernando VII y la Reina María Cristina, por Vicente López; Isabel II, por Villamil y por Madrazo; Amadeo, por C. L. Ribera; Alfonso XIII, niño, con la Reina Madre, por Yur, Alfonso XIII, en su mayoría de edad, por D. José Villegas, luciendo el Soberano el uniforme de Gran Maestre de Carlos III, en recuerdo del Banco de su nombre que fundara aquel monarca.

Destacan entre los cuadros de personajes ilustres el de Sainz de Andino, autor de los Estatutos del Banco de España, pintado por Esquivel; D. José Echegaray, que firmó el privilegio emisor de billetes, y del que existen dos magníficas pinturas por Sorolla y Santa María; D. José Calvo Sotelo, Asesor que fué del Banco, debido al pincel de Alvarez Sotomayor; D. Ramón Santilla, por Gutiérrez de la Vega, y Marqués de Urquijo, por Luis Menéndez Pidal.

Notable es también la galería iconográfica de gobernadores que han sido del Banco. Destacamos los retratos de D. Pedro Salaverría, pintado por Federico de Madrazo; los de Camacho, Cárdenas y Aguirre, por Ojeda; el de D. Pío Gullón y D. Santos Isasa, por Vicente Palmaroli; Sánchez Guerra, por Francisco Maura; D. Tomás Castellano, por Martínez Cubells; Allendesalazar, por Ricardo de Madrazo; Ruiz Capdepón y Tirso Rodríguez, por Juan Antonio Benlliure; Rodríguez Pascual, por el pintor aragonés Mariano Oliver; Amós Salvador, por Pinazo; Sanz Escartín y Marqués de Le-

ma, por Luis Menéndez Pidal; Figueras, por Daniel Vázquez Díaz; el Conde de Gamazo, por Fernando Álvarez Sotomayor; D. Federico C. Bas, por Salaverría; Fernández Araoz, fué pintado sobre un fondo sepia con vigorosos trazos blancos y negros, por Ignacio Zuloaga; D. Francisco de Cárdenas, por Bernardo de Simonet, y el actual Gobernador, Conde de Benjumea, por el laureado pintor Lahuerta.

La obra está impresa en los talleres de Blass, con mucho esmero; las tricromías, muy perfectas, y sólo las páginas de numismática dejan que desear por el brillo del papel.

Representa, como hemos indicado, esta obra un magnífico exponente de la riqueza artística del Banco de España y un documento gráfico de nuestra historia financiera, que merece la gratitud de todos los amantes del Arte.—C. de L.

Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Catálogo de las pinturas, por César Pemán y Pematín, Director del Museo.—Cádiz, 1952.

El libro de que aquí sólo podemos dar parca noticia es un ejemplar catálogo cuya importancia quisiéramos destacar. Lo podríamos hacer simplemente diciendo: se trata del mejor y más escrupulosamente elaborado catálogo que de un museo español existe hoy en España. Que no se extrañe nadie de ello. Muy atrasada está la vida de los Museos en España, que tan poca atención ha merecido hasta ahora del Estado o de los particulares. Los Museos de Bellas Artes entre nosotros han sido por lo general almacenes mal cuidados, confiados a gentes generalmente incompetentes, aficionados, escritores, periodistas, funcionarios... En los últimos años comenzó, en los más afortunados casos, un prurito de renovación y de ornato de salas, de instalación de colecciones... Pero nada, muy poco, de preocupación por los catálogos. Un museo está reflejado en sus catálogos; allí queda constancia de la tarea amorosa y eficiente de los que han cuidado de él. Exhibición sin catalogación es sólo almacenaje, aunque en la presentación se pueda haber llegado al decoro o incluso al refinamiento. Sólo un buen catálogo justifica enteramente un museo. Por ello podemos hoy decir en honor de nuestro buen amigo D. César Pemán que él, con este catálogo de modesto formato y cumplida información rigurosa, ha salvado el Museo de Cádiz y ha señalado un camino a los Museos provinciales de Bellas Artes... y a muchos nacionales y de más campanillas. No tenemos espacio para un análisis más detenido; pero digamos que el Museo de Cádiz cuenta con

obras tan capitales para la pintura española como su serie de Zurbaranes, procedentes de la Cartuja de Jerez, pero también con lienzos de nuestra escuela y de otros maestros que forman un conjunto de los más atractivos entre los Museos provinciales. El Sr. Pemán, cuya vocación y competencia han quedado probados a lo largo de muchos estudios y monografías impecables, da con este catálogo un ejemplo de la paciente labor meritoria necesaria para que la vida de nuestros Museos salga del Limbo del almacenaje descuidado para entrar en el Purgatorio del trabajo y de la contribución activa a la historia artística. Lleva el librito xxviii páginas de prólogo que constituyen una cumplida historia del Museo de Cádiz y de sus fondos. Siguen 232 páginas de catálogo propiamente dicho, ordenado por salas con intención de facilitar la visita; termina con muy cumplidos índices y unas láminas que el autor rotula modestamente *Referencias fotográficas*. Lo son ciertamente, y hubiéramos deseado que fueran en calidad y número una cumplida ilustración del catálogo; pero bien creo que el autor lo hubiera también deseado, y que sólo la falta de medios en la entidad que ha editado el libro ha sido causa de esta modestia en las láminas.—E. L. F.

El premio Palanza 1947-1950. Catálogo general ilustrado de las obras presentadas en las cuatro primeras exposiciones del concurso.—Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1951.

El Dr. Augusto Palanza, abogado italiano residente en la Argentina, quiso instituir un premio anual para pintores o escultores argentinos con la recompensa de 10.000 pesos, y confió su organización y fallo a la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Los artistas son especialmente invitados a participar, presentando cada uno de ellos cinco obras ejecutadas dentro de los diez años últimos. Por cada tres años que el premio se conceda a pintores se concederá uno a escultores. El libro que aquí se reseña contiene la reproducción de las obras presentadas a los concursos de los años 1947 a 50, así como una breve historia del premio mismo. En los años indicados obtuvieron la recompensa los artistas Raquel Forner, Eugenio Daneri, Héctor Basaldúa y Lucio Fontana. El libro, de excelente edición, viene a ser una antología de destacados valores artísticos argentinos del momento actual, y constituye por ello una excelente información para el interesado en la producción artística del noble país del Plata.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* → **Vicepresidente:** *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* →
Tesorero: *Marqués de Aledo.* → **Secretario:** *Marqués del Saltillo.* → **Vicesecretario:** *D. José Morales Díaz.* → **Bibliotecario:** *D. Gelasio Oña Iribarren.* → **Vocales:** *D. Francisco Hueso Rolland. — Conde de Fontanar. — Duque de Sanlúcar la Mayor. — Marqués de Lozoya. — D. Enrique Lafuente Ferrari. — D. Francisco Javier Sánchez Cantón. — D. Alfonso García Valdecasas. — Marqués de Montesa. — Duque de Montellano. — Marqués Vdo. de Casa Torres. — Conde de Yebes. — D. Antonio Gallego Burín. — Duque de Montoro.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias", con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte", con 96 páginas de texto y 117 láminas.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEATIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.

165 FIRMAS DE PINTORES TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES.

