

# ARTE ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO IV.—TOMO II.—NÚMERO 8  
— NOVIEMBRE DE 1915 —

IMPRENTA DE BERNARDO  
RODRÍGUEZ.—CALLE DEL  
BARQUILLO, 8.—MADRID

## SUMARIO

Páginas.

JUAN AGAPITO Y REVILLA.—La obra de Esteban Jordán en Valladolid.....	397
ÁLVARO DEBENGA.—Estuche de cuero del monasterio de las Huelgas.....	404
RICARDO DEL ARCO.—La pintura de primitivos en el Alto Aragón .....	406
MANUEL SERRANO Y ORTEGA.—El Santo Crucifijo de San Agustín y los Cristos medioevales de Sevilla.....	418
EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.—La Cabeza del Gentil .....	429
LEONARDO RUCABADO Y ANÍBAL GONZÁLEZ. Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura nacional .....	437
L. y J.—La puerta del palacio de los Duques de Márchena.....	454
DON PABLO BOSCH Y BARRAU.....	456
MISCELÁNEA.....	457
LIBROS NUEVOS .....	458

MADRID, NOVIEMBRE DE 1915

Año IV.—Tomo II.—Núm. 8

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Director: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.—Calle de Recoletos, 12, pral.

## La obra de Esteban Jordán :: :: :: en Valladolid<sup>(1)</sup> :: :: ::

V

PARROQUIA DE SAN JUAN.

*Relieve del Entierro de Jesús (fig. 5.<sup>a</sup>).*

EN un retablo del lado del Evangelio, en el cuerpo de la iglesia hoy parroquial de San Juan, antes de las religiosas bernardas de Belén, hay un relieve que, probablemente, se llevó de la antigua parroquia al ser trasladada en 1842. Indica desde luego esa circunstancia el que el retablo del frente es exactamente igual, y su basamento ofrece un tablero con adornos, muy lejos de estar preparado para colocar en su lugar otra cosa. La caja en que se metió el indicado relieve parece ser hecha muy después que el retablo, y el relieve es del siglo XVI, como se observa hasta por el estofado bajo las capas de color. El relieve baja más que la mesa del altar, lo que confirma mi hipótesis de haber sido llevado posteriormente a hacerse el retablo.

Representa el relieve, de bastante fondo, el Entierro de Jesús, con las figuras, en primer término, del Señor, José de Arimatea y Nicodemos, y en segundo, de la Virgen, San Juan y las Marías Magdalena, Cleofé y Salo-

(1) Véanse los números de ARTE ESPAÑOL correspondientes a los meses de mayo y agosto del presente año.

mé. La manera de estar formado el grupo, muchos detalles de algunas figuras, y hasta la coloración, me recuerdan esculturas de Esteban Jordán, quien pudiera ser el escultor de la obra. Ella, en conjunto, es estimable; quizás lo más flojo sea la imagen de Jesús muerto.

No sería de extrañar, ya que es de su sello, que Jordán hiciera algo en la antigua parroquia de San Juan, y este relieve pudiera ser un detalle.



Fig. 5.a.—Parroquia de San Juan. Relieve del Entierro de Cristo.

(Fot. J. Agapito.)

Cerca de ella tuvo unas casas, fuera de la puerta de San Juan, en la calle de Renedo, que habitó una hija de Jordán y de su primera mujer, Felicia González Berruguete, llamada María, mujer que fué primero del escultor Benito Celma, y luego de Felipe de Avila, a la cual enterraron en la iglesia de San Juan (murió el 14 de diciembre de 1609). Las casas las hizo Jordán en tiempos remotos, y pudo vivirlas éste antes de ser feligrés de las parroquias de Santiago y San Andrés, donde bautizó hijos suyos y de Felicia.

Hay, pues, alguna probabilidad de que Jordán hiciera el relieve de que se trata, más que traída sin gran fuerza por este argumento de las casas, por el estilo de la obra, que es el del escultor (1).

(1) Al corregir pruebas, leo entre mis papeles que se cita este relieve en el convento de

## VI

## IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS.

*Estatuas en piedra de la fachada.*

La portada de la iglesia de las Angustias, por su buena ordenanza, gustó a Ponz, y en las cinco esculturas que la adornan, algo dejó traslucir el escritor viajero, aunque se refiera más directamente al retablo principal, que aquello era conforme al estilo de Berruguete. Carderera creyó que las cinco estatuas eran de Esteban Jordán, y en las notas marginales que puso al artículo de este escultor en el *Diccionario* de Cean Bermúdez, escribió a continuación de citar los retablos y pinturas que Jordán hizo para el monasterio de Prado: «Item la bella estatua del fundador D. Pedro Gasca, y las de la portada de las Angustias de Valladolid.»

Esas cinco estatuas, que representan: la del tímpano de la entrada, la Quinta Angustia; las de los intercolumnios del primer cuerpo, los apóstoles San Pedro y San Pablo; y las de los intercolumnios del segundo, el arcángel San Gabriel y la Virgen, figurando las dos la Anunciación, son debidas al escultor Francisco del Rincón, como demostró Martí (*Estudios*, 503) copiando algunos asientos de la Cofradía. En 18 de agosto de 1605 se concertó Francisco del Rincón para hacer en 5.000 reales, y entregarlas a mediados de marzo de 1606, «las cinco figuras de piedra para la yglesia nueva de las angustias», recibiendo ya dineros en 5 de septiembre del mismo año, más a cuenta en 1605 y 1606, y en 28 de septiembre de este último el resto, «a cumplimiento de cinco mill Reales en que se concertaron las cinco figuras de piedra que yzo Para la Portada con los quales queda Pagado el dho fran.<sup>co</sup> del Rincon...»

Queda comprobada la falsa atribución que hizo Carderera. Pero todo ello llevaba algún fundamento: Francisco del Rincón, que, según Fr. Matías de Sobremonte, fué maestro de Gregorio Fernández, debió de trabajar en el taller de Esteban Jordán, el más acreditado de fines del siglo XVI en Valladolid, y Jordán debió de ser oficial o discípulo de Berruguete. Todos tenían un punto de razón; pero las cinco estatuas no son de Jordán.

bernardas de Belén, antes del traslado de la parroquia: luego no procede de la antigua de San Juan. (*Inventarios de las pinturas y esculturas de los conventos de monjas; Comisión de Monumentos.*) El dato no desvirtúa la atribución sostenida.

## VII

## CONVENTO DEL CARMEN CALZADO.

*Retablo de la Anunciación.*

En una cláusula del testamento de Esteban Jordán, hecho ante Pedro de Arce el 4 de junio de 1597 (Martí, *Estudios*, 546), mandaba que, junto a la sepultura que se hiciere para su enterramiento, adyacente a la de su tercera mujer, María de Zárate, que habría de alargarse hasta la reja de la capilla mayor del convento del Carmen calzado, «se ponga un rretablo de la salutazion que yo tengo echo haciendolo pintar a costa de mi hacienda y que alli junto a la sepoltura debajo del dho rretablo se haga un altar de tabla con sus bisagras y goznes que se halce y baje para que se puedan dezir alli las dhas mysas de nuestra señora».

Si llegó a enterrarse Jordán en el Carmen calzado, y se puso además el retablo, no se sabe, pues en el codicilo que otorgó el 5 de octubre de 1598 mandaba que le entierren donde quieran sus testamentarios, y con su cuerpo entierren el de su mujer, María de Zárate, que estaba depositado en el Carmen calzado.

Pero, por lo menos, se hace constar otro retablo de Jordán, dedicado a la Anunciación, retablo que, probablemente, es el de la misma advocación en la actual parroquia de San Ildefonso, como he dicho.

## VIII

## CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN.

*Retablo de San Juan Bautista (fig. 6.<sup>a</sup>).*

Un retablito hay en la iglesia del convento de religiosas franciscas de la Concepción muy sencillo y muy clásico ya, que está fechado, aunque a ningún escritor local ni de fuera se le ocurrió copiar la inscripción. Sin contar con ésta, se observa en seguida que pertenece a fines del siglo XVI, y por su corte y por su traza puede suponersele del estilo de Esteban Jordán.

Nada de notable tiene la iglesia de referencia, según los historiadores de la ciudad; y aunque es cierto que lo notable, como todas las cosas de apreciación, es muy relativo, no deja de ser curiosa la iglesia, construída dentro del sistema ojival, con bóvedas de multiplicados nervios y antepecho calado en el coro alto.

Antolínez de Burgos (*Historia de Valladolid*, pág. 364) nos dejó dicho

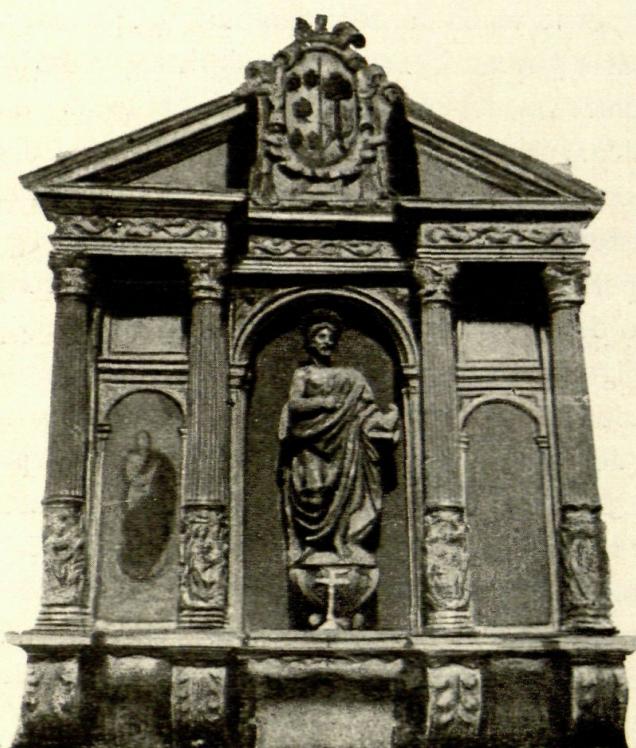


Fig. 6.<sup>a</sup> — Convento de la Concepción. Retablo de San Juan Bautista.

(Fot. J. Agapito.)

que fundaron el convento en sus propias casas—tanto, que el zaguán de ellas sirvió de primitiva capilla—el Oidor de esta Chancillería D. Juan de Figueroa y su mujer, D.<sup>a</sup> María de Toledo, o Núñez de Toledo, según Sangrador y Vítores (*Historia de Valladolid*, II, pág. 317), fundación llevada a cabo en 1521 y que dotaron espléndidamente, reservándose, como era natural, el patronato del convento con ciertas cláusulas expresadas al efecto.

Sucesor inmediato en el patronato fué el sobrino del Oidor, D. Fernando de Figueroa, caballero gallego, que casó en Valladolid con doña Isabel de Espinosa y Herrera (Figueroas y Herreras hay enterrados en la

iglesia); y, viuda esta señora, encargó el retablito de San Juan Bautista en 1585, como se lee en la inscripción hasta ahora inédita.

Los escritores antiguos dijeron que el retablo era dotado por D. Fernando de Figueroa y D.<sup>a</sup> Isabel de Espinosa; estaba dedicado a San Juan Evangelista y colocado en el muro lateral de la Epístola. Hoy lo está a San Juan Bautista, como he escrito; se halla en el muro del lado del Evangelio, y no dice si fué dotado por los segundos patronos; sí solamente que se mandó hacer por la viuda del segundo patrono.

El retablito está formado por un zocalillo compuesto de cuatro ménsulas trabajadas; entre las del centro se contiene el letrero mencionado y que copiaré en seguida. Apoyando en el saledizo de las ménsulas, cuatro columnas estriadas, con el tercio inferior del fuste con relieves de santas o virtudes, forman el cuerpo del retablo, con su entablamento de friso decorado. El frontón está partido a plomo de las columnas del centro, para dejar ancho campo al escudo de armas, sostenido por dos tenantes, partido, con las cinco hojas de higuera en su lado derecho y un árbol con dos fieras en su izquierda, blasones indudables de los Figueroas aquél y de los Espinosa éste. El cuerpo del retablo tiene arco semicircular en el centro, con estatua redonda de San Juan Bautista. Los intercolumnios laterales están divididos en su altura por la imposta de arranque del arco del centro; en la parte inferior tiene pintado: la Concepción, a la izquierda del observador, y San Francisco de Asís, a la derecha. Sobre estos cuadros y la imposta dicha, recuerdos de decoración algún tanto geométrica.

El letrero repetido dice:

ESTE RETABLO MANDO  
HAZER LA ILÉ SEÑORA DOÑA I  
SABEL DESPINOSA MVGR Q FVE  
DEL ILL<sup>RE</sup> SEÑOR HERNANDO DE FI  
GEROA PATRON QVE FVE DES<sup>TE</sup> MONESTERIO ANO  
1585

Algunos restos hay en otros altares de retablos del siglo XVI, principalmente el llamado del Cristo de los Milagros y el de San José, con espirales; pero de esos fragmentos nada he de añadir; sí del retablito de San Juan Bautista, que está íntegro y bien conservado.

El retablo tiene la disposición que es corriente en las obras de Jordán, muy repetida en las líneas arquitectónicas, de buen orden y justeza de proporciones; tiene dos pinturas en los intercolumnios, y echó mano Jordán de

esos elementos otras veces, y lo recuerda el retablo mayor de Santa Eulalia, de Paredes de Nava. Lleva, en cambio, poca escultura; y si la talla de las columnas y friso del entablamento es del estilo de Jordán, no me atrevo a decir lo mismo de la estatua del Bautista, que recuerda algo el estilo de Berruguete, bien que tratado sin el movimiento, la energía y expresión en él característicos. ¿Puede suponerse dicha estatua de un discípulo de Berruguete, influido ya por otras corrientes más modernas en el modo de tratar la escultura? Pudo suceder.

De todos modos, dos artistas supongo relacionados con el retablitó en cuestión: Isaac de Juní y Esteban Jordán. No se ha estudiado aún la obra del primero; voy conociendo en detalle la del segundo, y aunque no encuentro, sobre todo en la estatua, un gran parecido con las obras indubitablemente de Jordán, observo la semejanza y maneras de tratar la arquitectura como en él era de uso común. Por eso provisionalmente le adjudico el retablo, sin perjuicio de rectificar, si a ello me conducen otros datos.

La circunstancia de decir los escritores antiguos de la ciudad que el retablo de D. Fernando de Figueroa y D.<sup>a</sup> Isabel de Espinosa estaba en el lado de la Epístola y era de San Juan Evangelista, pudiera hacer entender que era otro que el reseñado; pero, como escribió Antolínez, «lo dice el letrero que en él está esculpido», y el de referencia, en efecto, dice lo transscrito, deduciéndose que equivocaron el San Juan y el lado a que estaba el retablo; no es de suponer que fuera trasladado de sitio, porque sobraba espacio en la iglesia, ni que se sustituyera una estatua de San Juan Evangelista por otra del Bautista, que es la que tiene.

## IX

## MONASTERIO DE PRADO.

*Dos retablos, frontales pintados y otras cosas (desaparecidos).*

Escribió Martí (*Estudios*, 289 y 531) que en un ejemplar del *Diccionario* de Cean Bermúdez había escrito Carderera, como nota marginal, al lado del artículo correspondiente a Esteban Jordán: «Trazó y labró dos magníficos retablos del Monast.<sup>o</sup> de Geronímos del Prado junto a Vallad.<sup>d</sup> segun una escrit.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> tengo á la vista ante el escrib. Ant.<sup>o</sup> Hernandez en 5 feb. de 1567 siendo testig. Joan de Arfe y Enrique de Arfe plateros... y acompaña un papel de recibos firmados p.<sup>r</sup> Jordan y p. Joan de Arfe como tes-

tigo y alg.<sup>s</sup> por M.<sup>a</sup> Becerra... y por otra obligación firmada entre el primero y el ultimo y testigo J. Arfe en 1568 p.<sup>a</sup> los frontales q.<sup>e</sup> tambien pintaria en lienzo *y de claroscuro* (tachado lo subrayado) ansi como las enjutas del arco y paredes laterales de los retablos con escudos y figuras.»

La amistad de Jordán con Juan de Arfe era muy íntima, y María Beceerra era la segunda mujer del primero: testó ésta en 1567. La primera esposa fué Felicia González Berruguete, hermana de Inocencio, y ya eran matrimonio en 1556, cuando el retablo de Paredes de Nava; la tercera mujer fué María Fernández de Zárate, que lo era ya en 1572.

Esos dos retablos ya no existen, así como tampoco esas pinturas citadas por Carderera. Es muy probable que a uno de esos dos retablos refiera Ponz el de la sacristía de Prado, del que decía que «se estima por de Berruguete», especie que repitió Cean.

JUAN AGAPITO Y REVILLA.

*(Continuará.)*



## :: Estuche de cuero del :: monasterio de las Huelgas

Los estuches para joyas, vainas de cuchillo, cubiertas de libros, cofre-cillos de forma variada, abundan en todas las colecciones de objetos de arte, reconociendo algún escritor francés que España los posee en mayor número que otras naciones, siendo peculiar de estos pequeños objetos, cuando proceden de buena época, el unir la finura a la corrección, gracias a lo perfecto de su estampado sobre la piel previamente ablandada, y perfeccionado el grabado por medio del hábil empleo del cincel (1).

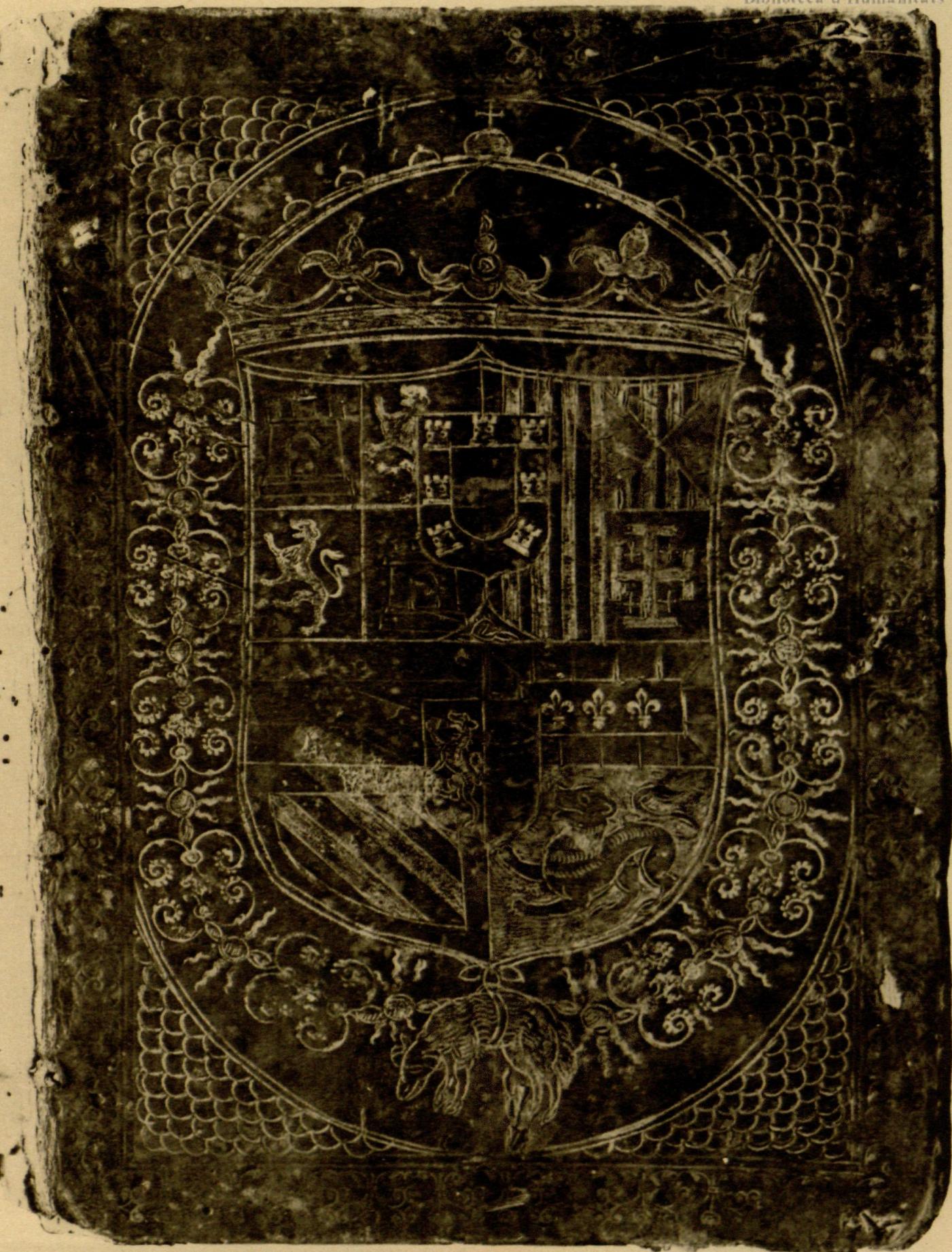
Se usaron mucho unos estuches especiales de cuero curtido, compuestos de dos partes desiguales, que en los siglos XIV, XV y XVI servían para guardar las tabletas de marfil destinadas a apuntes y anotaciones, haciéndose también otros con finísimas labores, destinados para escarcelas o barjoletas.

(1) *Les Arts*, 1892.



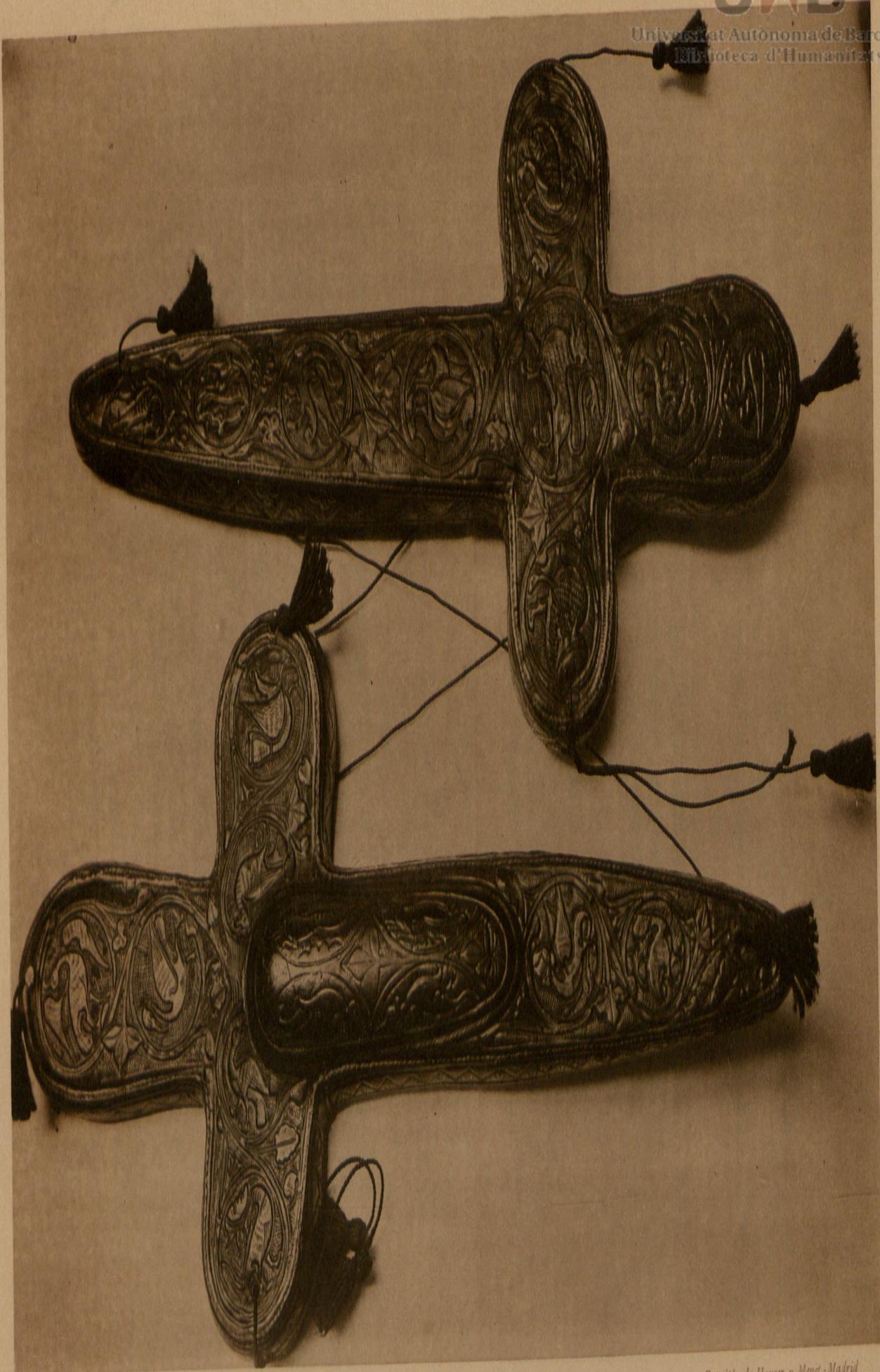
Fot. J. Lacoste, Madrid.

Tapa de estuche. Cuero español. Siglo XVI.— Colección H. Weissberger.



Fot. J. Lacoste, Madrid.

Tapa de estuche. Cuero español. Siglo XVI. — Colección H. Weissberger.



*Fototipia de Hauser y Menet. Madrid*

*Fot. Vadillo.*

Estuche de cuero. Monasterio de las Huelgas

Las *Cuentas de la Cámara Real de Navarra* (siglo XIV) contienen la siguiente partida:

«A Guillemot de Mon, maestro vainero, por un estoy de cuero colado et obrado, goarnido de sus correas, para el dito pot de la almona.»

En la Corte de Borgoña, tan reputada en los anales del fausto palaciego, estuvieron en gran boga estos estuches, y perdura el recuerdo de los que hizo, en 1432, Jorge de Vignes para los platillos y candeleros de la capilla ducal; mas no sería ninguno de ellos tan interesante como el que pertenece al histórico monasterio de las Huelgas, de Burgos, y guarda una cruz que se dice llevó el Arzobispo de Toledo, D. Rodrigo Jiménez de Rada, en la gloriosa jornada de las Navas.

Cierto es que la crítica moderna no puede admitir semejante tradición, de todo punto infundada, pues la forma de esta cruz revela una fecha infinitamente más moderna que la de aquella batalla famosa, por lo que algunos creen, y pudiera suceder, que esta cruz sea sencillo revestimiento de otra lisa de hierro que la sirve de alma y pudo provenir de aquel Arzobispo.

En cuanto al estuche, también puede asegurarse que no fué su destino al construirle el de resguardar la citada preciosa reliquia. Hubo, sin duda, de pertenecer a otra cruz más antigua y de otra hechura, porque en la parte superior presenta en el centro una porción relevada, dejando un hueco destinado al bulto de Jesús, que en la presente rica joya no existe.

El cuero está labrado con una seguridad en el dibujo y un gusto exquisito que revelan la mano de un gran artista. Ambas tapas sirven de campo a la labor primorosa del maestro, que, como pudiera hacerlo en madera, labra monstruos con la tradición del estilo románico, encadena trazos geométricos, desenvuelve hojas y vástagos entrelazados graciosamente, y releva cabezas humanas, estilizado todo con la elegancia y magistral belleza que caracterizan al estilo ojival, pareciendo esta obra de cuero coetánea de Alfonso VIII (1).

Merece, pues, el estuche la consideración de ser producto notable de una industria española, y justifica la fama de que goza entre los aficionados al estudio de las Artes secundarias nacionales.

También viene de antiguo la costumbre de defender las cubiertas de los libros de lujo por medio de un segundo revestimiento en forma de caja.

El poeta Marcial recomendaba que los rollos delicados se envolvieran en un bello estuche de tela de púrpura; después, Childerberto arrebató, en

(1) *Catálogo de la Exposición Histórico-Europea.*

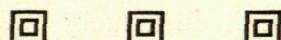
su incursión por España, numerosas cajas de oro, *capsae*, de las destinadas a guardar los Evangelios.

Durante la Edad Media prosiguió el uso de las bolsas de tela o piel, parecidas a las que los romanos denominaban *camisiae*.

En el siglo XV, habiendo encargado Tristán de Salazar, Arzobispo de Sens, una encuadernación lujosísima para un ejemplar del Gratiano, quedó tan encantado de la obra, que hizo construir un estuche de madera revestido de cuero labrado y cincelado con caprichosos dibujos.

En sucesivos tiempos se emplearon para conservar ejecutorias y Reales cédulas, y este destino hubo de tener la caja de cuero, con figuras y ornatos dorados, de la colección Weissberger, que nuestros grabados reproducen.

ÁLVARO DEBENGA.



## La pintura de primitivos :: en el Alto Aragón ::

(Continuación.) <sup>(1)</sup>

**P**OMPENILLO.—Junto a Pompién está este lugar, de poco caserío, mas cuyos señores temporales (los Templarios de Huesca) dotaron a su iglesia de un espléndido retablo, de lo mejor de la provincia. Cosa rara: no ocupa el lugar principal, donde hay otro, también pintado, del siglo XVI, sin importancia. Está en el lado de la Epístola, y consta de cinco tablas, más otras tantas en la predela, conforme se señala en el dibujo adjunto. Las malas condiciones de la luz impidieron fotografiarlo.

La tabla número 1 representa una escena de la vida de San Román, figurado en la tabla 2; la 3, la Crucifixión; la 4, un episodio de la vida de Santa Marina, y la 5, a ésta; la 6, ya de la predela, a San Lorenzo; la 7, a la Virgen; la 8, a Jesús saliendo del sepulcro y los atributos de su pasión; la 9, el Discípulo amado; y la 10, a San Vicente, mártir. Las figuras de esta predela son preciosas; las 6, 7, 9 y 10 aparecen sentadas en bonitos si-

(1) Véase el número de ARTE ESPAÑOL correspondiente al mes de agosto del presente año.

tiales con paño dorsal de brocado y dos acabadas estatuillas en los brazales, cuya factura anuncia ya el Renacimiento (1). No me atrevo a afirmar que esta hermosa obra, digna de otra iglesia más importante, sea de Pedro de Aponte; pero sí, desde luego, de un excelente discípulo suyo, cuya manera especial ostenta. Dibujo acertado y vigoroso colorido son las características de este retablo, que quiera Dios no desaparezca de allí, ultimándose las ofertas que por él se han hecho.

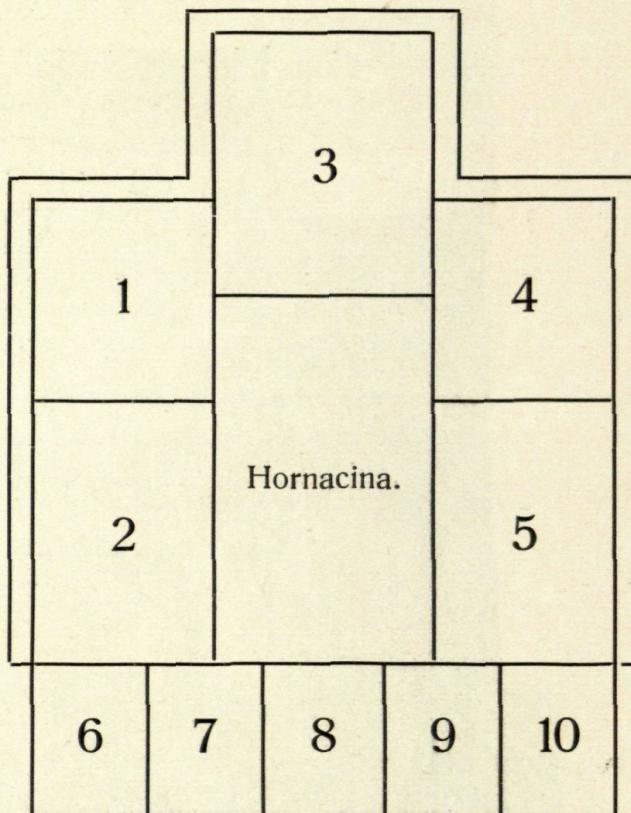
SIRESA.—En el lugar de este nombre, agregado de la villa de Hecho, en las estribaciones pirenaicas, hállase el antiquísimo monasterio de San Pedro, cuyo origen se remonta al siglo IX. La románica iglesia que hoy se ve, único vestigio del mismo, fué mandada edificar por el

Rey Ramiro I, y continuada por su hijo Sancho Ramírez. Es, pues, del siglo XI (2). Disfrutó este cenobio de grandes rentas, y su riqueza era considerable, por lo cual no extrañará ver en la única gran nave de que el templo consta hasta cinco bellos retablos de pintura, tres de ellos (los que damos en fotografía) realmente preciosos, pertenecientes al siglo XV, siglo de verdadera pujanza de tal arte en el Alto Aragón, merced a las muchas iglesias y a la piedad de generosos donantes.

Grandes arcos torales forman el crucero. En el fondo del brazo derecho del mismo hállase el retablo dedicado a San Juan Evangelista, cuya efigie vese en el centro. A los lados, escenas de su vida, y en la predela, Santa Catalina, la Virgen, Jesús, el Discípulo y Santa Lucía. Enfrente de éste, en el lado opuesto del crucero, está el segundo retablo. El apóstol Santiago

(1) En el fondo de la hornacina central hay pintados dos bonitos ángeles.

(2) Es su exterior de gran sencillez, y todo el templo alcanza vastas proporciones.



ocupa el lugar preferente, con indumentaria de peregrino, con su bordón, calabaza y sombrero de amplias alas levantadas en la frente y con una concha. Lleva libro en la mano izquierda. A los lados del apóstol, curiosas escenas de su vida. En la predela, Santa Lucía, la Virgen, Jesús, el Discípulo y Santa Bárbara. En el tercero vese a San Esteban y varios episodios de su vida; y en el basamento, a San Francisco, la Virgen, Jesús, el Discípulo y Santa Catalina. Los tres retablos van rematados por la escena de la Crucifixión. Renunciamos a más detallada descripción, porque las fotografías dan perfecta idea de ellos. Hállase el tercero junto al segundo, y todos son, seguramente, debidos al mismo artista, cuyo nombre es lástima se ignore. No se conserva en Siresa ni un solo papel de su copioso archivo



Retablo del monasterio de Siresa.

(Fot. I. Soler.)



Retablo del monasterio de Siresa.

(Fot. I. Soler.)

que pudiera dar luz. Pero como tales obras de arte debieron de ser donadas o costeadas por la villa de Hecho, a juzgar por su escudo de armas (1), que aparece en las pulseras de los tres retablos, acaso allí se encontraría algún dato. Desde luego puede afirmarse que su autor fué de los más sobresalientes de Aragón, tan abundante en artistas de la pintura como Cataluña y Valencia (2).

(1) Losangeado, con cuatro cuarteles con bastones gules, un oso pasante y un guerrero con lanza en actitud de defenderse.

(2) Véanse los *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*, por don



Retablo del monasterio de Siresa.

(Fot. I. Soler.)

Llevan los retablos finas cresterías góticas, y sus estofados de oro, su dibujo y su colorido son de gran delicadeza. La colocación de los grupos, de cuantiosas figuras algunos de ellos, es interesante.

Claro es que, después de haber admirado estas obras de un tan fuerte cuatrocentista, poco agradan los otros dos retablos que allí hay, y eso que no son malos, ni mucho menos. Están situados en el lado derecho del crucero: uno representa al Padre Eterno con Jesús en sus brazos; encima, la Anunciación, y a los lados, San Fabián y San Sebastián. En la predela, San

M. Serrano y Sanz, en la *Revista de Archivos*, números de septiembre-diciembre de 1914 y enero-febrero de 1915. También nosotros hemos hallado en los libros de protocolos notariales documentos de la misma índole, que serán objeto de un próximo trabajo especial.

Fabián, San Benito, Jesús resucitando, San Juan y San Antonio. En el segundo, rodeando una hornacina, están las escenas de la Presentación, el Nacimiento de la Virgen, la Coronación, la Anunciación, la Asunción, la Adoración de los Reyes, la Ascensión y el Nacimiento de Jesús. Estos retablos son del siglo XVI, de fines el segundo, de vigoroso dibujo y marcada influencia italiana.

Por todo lo dicho, es merecedora la poco conocida iglesia de San Pedro de Siresa (por lo demás, enclavada en un ameno paraje) de una detenida visita.

SANTA CRUZ.—La iglesia del monasterio de Santa Cruz de la Serós, que fundaron en el siglo X el Rey Sancho Garcés II y su mujer, D.<sup>a</sup> Urraca, alberga en su presbiterio (1) un bello retablo de fines de la centuria décimoquinta, precioso ejemplar. Como puede verse en el dibujo que acompañamos, son trece las tablas que lo constituyen: ocho formando el cuerpo, y cinco el basamento. También hubo una en el lugar que hoy ocupa la hornacina, que arrancaron de allí. Venérase ahora una bonita estatua de la Virgen, de alabastro policromado, que mide un metro de altura y tiene en los brazos al divino Niño (2).

La tabla señalada en el dibujo con el número 1 representa la Ascensión; la 2, la Adoración de los Reyes; la 3, la Anunciación: el ángel ostenta una filacteria con la inscripción AVE MARIA GRATIA PLENA; la 4, la Crucifixión; la 5, el Tránsito de la Virgen; la 6, la Venida del Espíritu Santo; la 7, la Resurrección; la 8, el Nacimiento del Niño Dios. Saliéndose de lo corriente, la predela ofrece escenas de la vida de la Virgen, y no figuras aisladas, excepto la tabla número 9, que representa un rey y una reina (?) con corona y aureola (3). Las restantes, la Presentación de la Virgen, la

1		4		6
2		5		7
3		Hornacina.		8
9	10	11	12	13

(1) Es el templo lo único que resta del famoso cenobio benedictino. Es románico, del siglo XI, sólido y sobrio y de una gran pureza, que en Aragón hay que buscar casi exclusivamente en el Norte de la provincia de Huesca. Tiene una torre del propio estilo, con bellos ventanales, modelo en su género.

(2) Restan de la antigua tabla las figuras de cuatro ángeles, dos por cada lado.

(3) Tal vez la Virgen y San José, siguiendo la manera especial de representar iconográfica-

Visitación y la Presentación de Jesús. La tabla 11 está oculta por un sagrario. Debajo de esta predela hay una borrosa inscripción en caracteres góticos. Complemento de lo descripto son los finos dobletes de las tablas y la pulsera ostentando atributos de la pasión. Mide el retablo unos cuatro metros de alto por tres de ancho.

Es interesantísima la disposición de las escenas apuntadas. Los fondos son casi todos arquitectónicos; el dibujo, minucioso y esmerado (dentro de su época), tanto en las carnes como en los fondos y ropajes. Abunda el brocado en estos últimos, y el estofado de oro y el rehundido de punzón. Colorido vigoroso.

AÍNSA.—En una de las capillas del claustro de su antigua colegiata hay un retablo del siglo XV dedicado a San Bernardo: su efigie ocupa la tabla central, en cuya parte inferior campea la inscripción en caracteres góticos:

: SANT · BERNARDI · HORA · P[RO] NOBIS :

Arriba hay una filacteria, lo mismo que en la tabla lateral de Santo Domingo. La otra representa a San Vicente, mártir. En el remate, la Crucifixión. Muy curiosa es la predela: cada una de sus cinco tablas ofrece dos santos, con sus correspondientes nombres debajo, a saber: de izquierda a derecha, San Miguel y Santa Lucía; *Sant Victoriá* (sic) y Santa Bárbara; Jesús rodeado de la Virgen, el Discípulo y los atributos de la pasión; *Sant Pere martir* y Santa Águeda; San Juan Bautista y *Sant Antoni*, seguidos todos de la invocación *ora pro nobis*. Nótese que, estando escritos estos nombres en latín, hay tres (los que van con cursiva) en catalán, lo que nos prueba claramente que de Cataluña procedía el artista que pintó el retablo. Es de bastante buena ejecución. Lo más notable o acertado es la tabla del remate, los dos ángeles que rodean a San Bernardo y el San Victorián de la predela, vestido de pontifical, por la finura del dibujo, especialmente en los rostros (de gran expresión); el colorido es muy entonado.

De la misma mano (no todo) es otro retablo existente en una capilla próxima, del propio claustro. El centro lo ocupa una espléndida efigie de San Vicente, mártir, vestido con rica dalmática de brocado de oro cuidadosamente labrada, y sentado en amplio sitial. Lleva palma en la diestra, y la muela con que fué arrojado al mar en la izquierda. Junto a él, reclinado graciosamente en el trono, un ángel. Esta tabla es realmente preciosa. En el remate del retablo, la consabida escena de la Crucifixión; y a la izquierda, mente en la época gótica, adjudicando a los personajes bíblicos, a los santos y sujetos de pasadas edades, trajes y atributos de aquel tiempo.



Aínsa.—Retablo en el claustro.

(Fot. M. Supervia.)

San Vicente en presencia de Daciano (1) y sufriendo el martirio del fuego en las parrillas. A la derecha, el santo expuesto a las fieras, y al ser arrojado en alta mar con la rueda de molino atada al cuello. Estas dos tablas deben de ser obra de algún ayudante o discípulo del maestro catalán, pues hay incorrección y diferencia sensible con las restantes. En cada una de las cinco tablitas del basamento vense dos santos (San Pablo, Santa Catalina, San Juan Bautista, San Juan Evangelista, etc.), en la misma forma que en el retablo anterior (2).

(1) Va con corona, cetro y manto del siglo XV, pues, como hemos dicho, en la pintura gótica (en su iconografía) se expresa casi todo refiriéndolo al tiempo en que se vivía (personajes, trajes, accesorios). Puede esto observarse, casi sin excepción, en los retablos aragoneses.

(2) A fines del siglo XVI estuvo establecido en la villa de Aínsa un pintor, hasta ahora anó-

CAPELLA.—Magnífico por demás es el retablo mayor de la iglesia parroquial, de comienzos del siglo XVI y de grandes dimensiones, representando escenas de la pasión del Señor y de la vida de la Virgen. Consta

de doce tablas, más cuatro en el basamento y dos extremas con las efigies de San Pedro y San Pablo a guisa de puertas simuladas, siguiendo la tradición aragonesa, así escultórica como pictórica; porque, según luego notaremos, esta predela es posterior al cuerpo del retablo.

La tabla número 1 del dibujo representa a San Martín partiendo su capa con el pobre; la 2, la consagración del santo en precioso grupo, donde destacan la brillantez y riqueza de los hábitos pontificales; la 3, un episodio de su vida; la 4, su muerte; la 5, la Anunciación de Nuestra Señora; la 6, la Adoración de los Reyes; la 7, la Ascensión

1	2		3	4
5	6	Escultura.	7	8
9	10	Escultura.	11	12
A	13	14	Sagrario.	15 16 B

del Señor; la 8, la Muerte de la Virgen; la 9, el Nacimiento del Niño Dios; la 10, la Resurrección; la 11, la Venida del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico; la 12, la Coronación de la Virgen; la 13, que es ya de la predela, la Oración en el Huerto; la 14, Jesús con la cruz a cuestas; la 15, el Descendimiento; y la 16, al Redentor en brazos de José de Arimatea y Nicodemus. A y B son las puertas simuladas, y en ellas hay pintadas las efigies de los apóstoles Pedro y Pablo.

Todas las tablas son de colorido hermoso y de correcto dibujo. Como muestra, damos la fotografía de las señaladas con los números 11 y 12. La predela y las puertas citadas son posteriores y de factura menos cuidadosa.

nimo, que hizo las tablas del retablo de Camporrotuno, donde hay una inscripción que dice ser el autor *el pintor de Ainsa*. Estudiamos este retablo en la revista ARTE ESPAÑOL, número del cuarto trimestre de 1913, página 404.



Capella.—Detalle del retablo mayor.

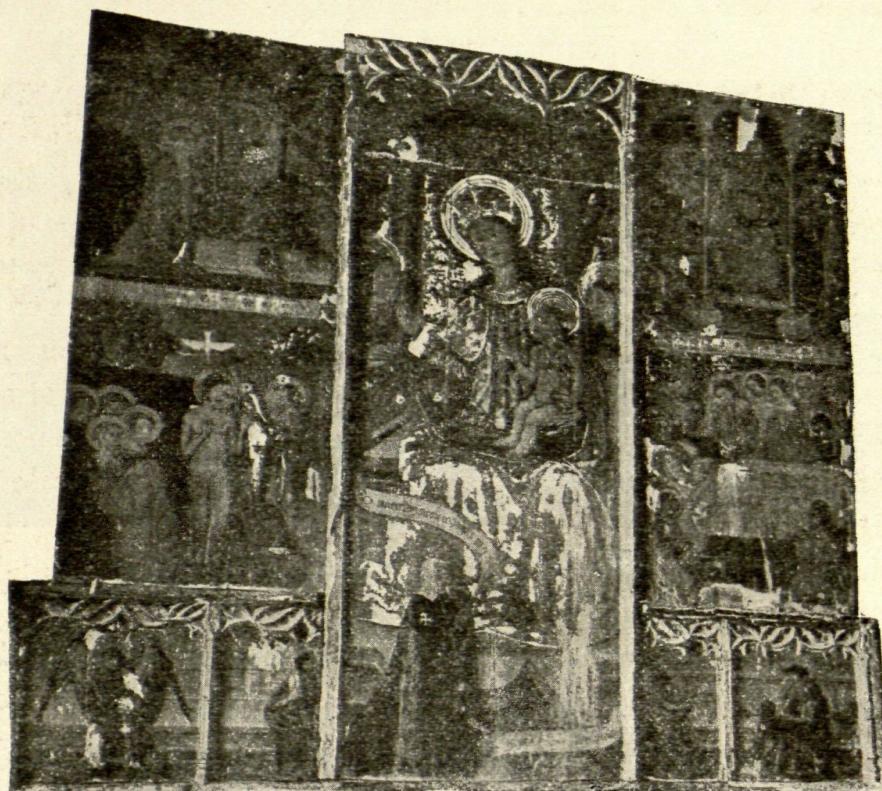
(Fot. I. Soler)

Tal joya pictórica es de lo mejor que hay en la provincia. Échase de ver en el artista que la ejecutó la tradición italiana, de formas llenas y suaves, más que las muestras típicas de la escuela aragonesa.

MONASTERIO DE SIGENA.—Digno albergue tuvo en este celeberrimo cenobio, fundación de la Reina D.<sup>a</sup> Sancha en 1183, la pintura de primitivos. Hacia 1400 el gran artista catalán Luis Borrassá ejecutó el retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, que describimos en nuestro libro *El Alto Aragón monumental y pintoresco*, página 59. Puede admirarse hoy, mas no íntegro, pues cuatro tablas de él, inmediatas a la central, fueron sustituídas por otras dos alargadas, de distinta mano, que son las que hoy se ven. Aquellas cuatro fueron, desgraciadamente, vendidas hace tiempo (1), formando parte de un retablo titulado de la Madre de Dios, y pueden observarse en la fotografía que de él publicamos. Son la Anunciación, el Bautismo en el Jordán, Jesús ante los doctores y la Muerte de la Virgen: preciosísimas tablas, dignas de mejor suerte. Están rodeando una central, donde figura la *Madre de Dios* sentada en silla de brazos con dosel; tiene sobre la rodilla izquierda a su divino Hijo, a quien ofrece una

(1) Antes habían enajenado las religiosas un retablo de San Pedro, mártir, docentista, digno del mayor aprecio.

fruta. A los lados vense dos santas apoyadas en los brazales del sitial. De hinojos ante la Virgen hay una religiosa con el hábito de sanjuanista de Sigüenza, de la época; en el suelo hay una filacteria donde se lee: DEVOTA



Monasterio de Sigüenza.—Retablo de la Madre de Dios.

(Fot. I. Soler.)

ORATRIX CATERINA DIEZ, y otra que arranca de las manos de ésta, y dice: O MATER DEI MEMENTO SEMPER MEI (1).

La predela aparece mutilada, apreciándose bien un San Miguel y una Dolorosa en los extremos. Aquélla y la tabla central (sumamente interesante, por cierto) son de mano distinta y un tanto inferiores a las tablas de Borrassá, aunque, poco más o menos, de la misma época.

En una pequeña habitación adosada a la sala prioral han reunido las religiosas de Sigüenza varias tablas que andaban esparcidas por el monasterio. Las más notables son cuatro de fines del siglo XV, representando a los Santos Fabián, Sebastián, Ambrosio y Agustín, de bello colorido y delicada

(1) El retablo de las monjas clarisas de Vich, hoy en el Museo episcopal, es también obra cierta de Borrassá. Tiene, claro está, identidad de estilo con el de Sigüenza.

factura. De la propia época es otra figurando a tres ángeles con atributos de la pasión, igualmente estimable.

Sospecha muy bien D. Elías Tormo (1) que un discípulo del gran cuatrocentista Pedro de Aponte sea el autor del antiguo retablo mayor de Sigüenza, cuyos restos están repartidos entre el Museo de Huesca y el monas-



Monasterio de Sigüenza.—Detalle del retablo de la capilla de San Pedro.

(Fot. I. Soler.)

terio, y del que todavía adorna la capilla de San Pedro o Panteón Real (2). Por el detalle que de éste publicamos podrá verse claramente la continuidad de estilo, en armonía con el tiempo (primer tercio del siglo XVI) en que se hizo, del aragonés Aponte, cuyas características, a la vista de sus tablas auténticas e indubitables, señalamos en el citado estudio; esto es, dibujo minucioso y pronunciado, aunque correcto, dulzura y seguridad de pincel, y vivo colorido, de hermosas tonalidades.

RICARDO DEL ARCO.

(Continuará.)

(1) Artículo titulado *Los primitivos de la colección Iturbe*, publicado en *La Época*, número del 14 de julio de 1911.

(2) Véase *El Alto Aragón monumental y pintoresco* (Huesca, 1913), pág. 54.

# El Santo Crucifijo de San Agustín y los Cristos medioeiales de Sevilla

(Conclusión.)<sup>(1)</sup>

## VII

Y pasando ahora de esta descripción artística al más ligero examen comparativo con las imágenes de crucifijos antes apuntados, veremos la semejanza que con el de San Agustín guardan algunos de ellos, que tal nos lo confirma su labor artística y apreciación iconográfica, según lo muestran en todos sus detalles.

Obsérvese desde luego en todos ellos su anatomía, su postura en la cruz, la estirazón del brazo izquierdo, la inclinación de cabeza hacia el lado derecho, la colocación de los pies, que en algunos afectan dislocación por la postura que tiene el izquierdo; todos sin el *subpedáneum*, o poste para descansar en la cruz, sino pendientes de tres clavos solamente; todos en actitud cadavérica, sin la corona de espinas; la cabellera tallada en la madera y sumamente aplastada; la señal de la lanza en el costado diestro; y en todos ellos puede apreciarse el estudio del sudario o sábana que los cubre de cintura hacia abajo, que muestran las huellas y reminiscencias del *colobium* romano con que cubríanse las primeras imágenes que se conservan trazadas de Cristo en la cruz; prenda o ropaje que afectaba larga túnica ajustada al cuerpo, y sin mangas, y llegábale a los pies, cuyo es el origen de tales amplísimos sudarios del segundo período de la iconografía cristifera, que luego, en la evolución del Arte, se convertirá en enaguas más o menos largas, de las que existen aún multitud de ejemplares de crucifijos en esta forma; detalle iconográfico que se irá modificando, reduciéndole de tamaño, ciñéndolos cada vez más, en tal grado, que en algunos apenas si cubren la pelvis; acercándose así a la verdad del relato evangélico y a la más autorizada opinión de los expositores sagrados, que convienen y confirman la completa desnudez de Cristo en la cruz. En tal sentido pueden ser citados los Cristos de Juan van Eyck en algunas de sus

(1) Véanse los números de ARTE ESPAÑOL correspondientes a los meses de noviembre de 1914 y febrero del presente año.

monumentales tablas pictóricas, el que se ve en la lámina del Canon del grandioso Pontifical hispalense de la *Biblioteca Colombina*, ambos monumentos del siglo XIV; y más modernamente, algunos Cristos de Juan Martínez Montañés y el celeberrimo de Velázquez.

Mas, en el sentido que establecemos tal comparación y semejanza, estúdiase el notabilísimo de Sanlúcar la Mayor, en San Pedro, pues es su verdadero similar, de carácter y sabor marcadísimo hasta por sus proporciones anatómicas, siguiéndole así el de la *Buena Muerte*, de la Feria, si bien la postura de éste es más violenta, al igual del de Sanctiponce, llamado de los *Afligidos*, y son de más cortas dimensiones.

Sobresale entre ellos, por otros caracteres arqueológicos, el denominado de la *Sangre*, de San Isidoro, por el amplísimo sudario o sábana verdadera que ostenta, de magistral corte y gusto de la época medieval, quedándole con sus repliegues casi cubiertas las piernas, a más del misticismo que respira todo él, por su modelado, proporciones del natural, dislocación del pie derecho, postura del cabello, en lo que asemejase al del *Subterráneo*, que, aun de mitad de tamaño natural, y, como el anterior, sin ostentar corona de espinas, conviene con los citados en otros detalles, muy particularmente por su cruz, de forma de *tau*, **T**, casi perfecta, singularizándose la anatomía del costillar, sumamente saliente y pronunciada, pero ingenua e incorrecta, que está pregonando la época de la escultura, ofreciendo la nota de que le han arrancado el primitivo sudario para sobreponerle otro de tela blanca, al igual que ocurre al de la *Salud*, de Estepa.

Y hay que observar que la forma de cruz que apuntamos es casi general a todos ellos, porque, indudablemente, los que en la actualidad no la llevan así, es que se les ha variado al verificar restauraciones; a más de que se nota que todas las cruces con esculturas de la época tienden a modificarse con la prolongación, en pequeña proporción, del asta por cima del leño horizontal, no obstante que sin tal modificación vino poniéndose aún hasta entrado el siglo XV, como se ve en el hermoso relieve del transaltar mayor de la Catedral de Burgos, en que se representa a Jesús en la Vía Dolorosa, ante la puerta Judiciaria, llevando sobre los hombros el sagrado madero, que afecta la forma más perfecta de la cruz patibulata o en *tau*, **T**.

Y precisamente por esta razón, tanto estos crucifijos citados como otros que no mencionamos, no llevaban el rótulo o título escriturístico del *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum* en el primer periodo de la iconografía

cristífera, ni en gran parte del segundo, no generalizándose hasta el tercero, coincidiendo para ello en la reforma dicha del leño vertical de la cruz a tal fin y objeto; lo que asímismo puede verse en las cruces de muchos Cristos de los siglos XVI y XVII, que no llevan la verdadera cruz *immisa*; lo que aparece asímismo de la cruz de carey que ostenta el Jesús Nazareno de la Cofradía de esta ciudad Santa Cruz en Jerusalén, que viene a explicar el modo de llevar la cruz, que, dada la forma de *tau*, T, era más natural y sencillo; por cuya causa asímismo en esta posición la llevaban y así serían las anteriores cruces de los Nazarenos Jesús de la Pasión y del Gran Poder, como se colige del examen interior de estas esculturas por ciertos detalles que se hallan bajo sus túnicas, a más de poseerse documentos que tal acreditan.

En los detalles que se indican, convienen y les caracterizan los crucifijos del monasterio de San Isidro del Campo; del templo de San Pablo, en Aznalcázar; de la Vera-Cruz, de Coria del Río; de la iglesia del Carmen, en Gibraleón; del de Santiago, en Utrera, y de la Salud, en Estepa, por más que éste ofrece otros caracteres que los anteriores, no sabemos si por pertenecer a época anterior que los citados, o a causa de las radicales reformas que haya sufrido, alterando su forma y anatomía por completo, pues ésta recuérdanos dibujos de efigies de siglos más remotos, análogos a los que se hallan en los diseños y trazados del llamado tesoro de Monza; mas por las variantes de la iconografía de unos y otros países, y aun dentro de la misma localidad, no sabemos qué juicio emitir. Pero en cuanto a las demás citadas de esta ciudad y su región, asignámoslas al período medioeval, de conformidad con el parecer del erudito arqueólogo D. José Gestoso y Pérez, que así lo sienta en principio al asignárselas al siglo XIV. Mas, adelantándonos nosotros, ¿por qué no han de pertenecer al XIII, al período mozárabigo y segundo de la iconografía cristífera, según todos los detalles que en ellas se estudian? A más, cuando los caracteres iconográficos y arqueológicos de uno y otro siglo son casi coetáneos, muy difícil encontramos sostener con criterio absoluto, cuando no hay otras pruebas que lo confirmen, que pertenece al siglo XIII o al XIV, al menos en el punto concreto que tratamos, cuando nosotros contamos con un punto o fundamento seguro críticohistórico que nos sirve para sustentar nuestra teoría: la demostración inconclusa e incontrovertible de la existencia del culto cristiano dentro de Sevilla durante la época sarracena, que acusa la posesión de capillas, iglesias y eremitorios, con imágenes, sacerdotes y obispos.

## VIII

Y de intento hemos querido dejar para dedicarle párrafo aparte, pues merécelo, y aun podría formarse de él un libro, el llamado *Cristo del Millón*, que se venera en la Catedral sevillana, tanto por el interés artístico y arqueológico que ofrece, cuanto por la clasificación que para la crítica merezca; creyendo por estas poderosas razones que en manera alguna podía omitirse, tratándose de los crucifijos medioevales sevillanos, entre los que debe mencionarse por ocupar lugar preeminente por su historia y por sus detalles iconográficos.

Muéstrase a la veneración y contemplación de los fieles en la parte superior del retablo de la capilla mayor, sobrepuerto y coronando la línea superior del dosel o faldaquino que forma con los encajes de su delicada talla y exorno de las figuras que le decoran; mas ya adelantamos que este Cristo, juntamente con las estatuas de la Virgen y San Juan, que le acompañan, formando el Calvario, son de época anterior al soberbio retablo, habiendo debido de pertenecer a la primitiva Catedral-mezquita, al igual que el retablo de batea que se ve en la capilla de Santa Ana, de esta misma iglesia, y aun otras obras de arte antiguo donde ya recibiría culto, y desde cuya época debió de ser imagen de gran veneración, por el lugar tan preferente que se le concede en la nueva basílica gótica, donde hasta el presente goza de gran devoción e interés, siendo objeto de culto particular dentro de la liturgia hispalense, como se ve en la ceremonia de la adoración de la Cruz en los oficios de Viernes Santo y el cubrimiento que de modo particular se le hace durante el tiempo de Pasión. Hasta ha pocos años hallábase cobijado tan grandioso grupo de esculturas por ostentoso dosel de terciopelo rojo, que en Cuaresma trocábase por otro morado, suprimido actualmente con muy mal acuerdo, ignoramos por qué causa; y gracias que en esta etapa por que atraviesa el culto catedralicio, se ha conservado, renovándose, el velo con que se le cubre en el referido tiempo sagrado, conocido con el nombre de *Sábana Santa*, por llevar pintados todos los atributos de la Pasión.

El Cristo del Millón es obra acabadísima de la época medioeval, recordando por sus detalles arqueológicos algunos de los citados; es de tamaño natural, sin ostentar en la cabeza, al menos en la actualidad, corona o signo alguno de la divinidad; no siendo menos interesantes las otras dos efigies

del precioso grupo, que acusan, por el partido de paños y plegado de las vestiduras, el más depurado gusto gótico en su primer período, ambas con diademas nimbadas sobre sus cabezas, marcando la de San Juan su dolor con el significativo gesto y ademán de mostrar la mano diestra cerrada, en actitud de oprimirse las mejillas, según costumbre de la iconografía de la Edad Media.

Y ofrece este Cristo una particularidad muy digna de observar y tenerse en cuenta en su estudio iconográfico, que le significa al par que hermoséale en extremo: tal es la de que se nos ofrece y ostenta enclavado en la verdadera *cruz immisa*, que se eleva airosa y gallarda, formada de rústico leño, que afecta verdadero tronco de árbol, en que se ven los brotes de los renuevos recién cortados para construir el patíbulo; e igual detalle ofrece en el madero transversal, que es de grandes proporciones, y que al cruzar con el vertical iguala los tres extremos altos, pudiendo decirse de ella con toda verdad y propiedad *Ecce Signum Crucis*, como le canta la Iglesia en su liturgia; es la cruz más hermosa de crucifijo que nosotros conocemos. Ahora bien: ignoramos si ésta es la primitiva de la época de la escultura; aunque opinamos que no, y que se construyó expresamente para instalarla en el elevadísimo sitio en que se halla, al par para que fuera cruz practicable y visible, con objeto de verificar con ella la ceremonia que dejamos indicada de Viernes Santo, en que se descubre este Santo Crucifijo simultáneamente con la cruz que ostenta el Preste en la ceremonia sagrada. Y esta preferencia que gozó de antiguo, está probando que el Cristo del Millón es de la época mozárabiga, si no bastaran a confirmarlo sus caracteres artísticos. Si ello no fuera suficiente, considérese que el retablo donde se halla colocado, remata, y precisamente la parte superior, en el primer tercio del siglo XVI; y, a mayor abundamiento, en las cuentas que hablan de esta magna obra del retablo, tan circunstanciadas en todos sus extremos, no hay partida alguna referente al Cristo o Calvario. Aunque todo esto huelga después del examen y estudio artístico de esta hermosa figura y las que la acompañan; habiéndose de notar que así debió de tenerse en cuenta al labrar el retablo, y que desde luego se pensó en instalarle en su parte más alta, coronándole, cuando en los múltiples casetones y zonas en que éste está dividido, con la exposición artística de la vida y pasión del Redentor, en ninguno se halla el paso del Calvario, como era de suponer y esperar; lo que comprueba cuanto decimos en este punto de la época a que pertenece este Cristo.

En cuanto a su apelativo *del Millón*, con que vulgarmente y la tradi-

ción de luengos siglos le conoce, se ignora históricamente la causa de tal nombre, no haciendo referencia a él los escritores antiguos de esta Catedral, creyendo el que estas líneas traza deberíase acaso, dados los antecedentes que referimos de su época y devoción, al sinnúmero de gracias espirituales e indulgencias que concedidas atesora para la piedad y sus devotos, y que posible es que estuviese ya colocado, como era costumbre, en igual sitio que hoy, es decir, en el primer retablo de la recién consagrada Catedral o antigua mezquita; que de allí pasara al que provisional existió antes del actual hasta principios del siglo XVI, en que se instaló el presente; y quién sabe si a tan veneranda efigie irían vinculadas la multitud de gracias concedidas desde el siglo XV, época de la edificación de la fábrica catedralicia, por obispos y prelados a cuantos contribuyesen con sus limosnas o trabajo personal a su levantamiento y construcción, según la bula del Pontífice Sixto IV promulgada a este fin, y que el pueblo, por la conglomeración de tantas y tantas indulgencias, rompiera llamándole con el sobrenombre *del Millón*.

Aunque sólo es nuestro intento citar aquí los Cristos coetáneos del de San Agustín, queremos hacer ligera referencia de algunos otros posteriores que conservan, sin embargo, el sello y detalles de su antigüedad relativa. Tales son: el actualmente llamado de las Virtudes, en su capilla de la Cofradía de los pescaderos, en San Isidoro, cuya interesante escultura, aunque más moderna, participa de algunos de los caracteres iconográficos de las antes citadas, lo que ocurre igualmente con la existente en el templo de San Buenaventura, llamada de la Buena Muerte, señalada por el autor de la obra *Sevilla Monumental* como escultura del XV; la que existió con el título de *Confalón* en la iglesia de la Magdalena, pues la actual no es la primitiva; la que existe en el convento de la Victoria, en El Arahal, aunque muy variada con las restauraciones que ha sufrido en distintas épocas; la del monasterio de la Luz, de la villa de Moguer, también restaurada, de reducidas proporciones, como otras muchas que han tenido esta desgracia; y esto sin hacer mención de las innumerables que han sido destruidas, y otras retiradas de la vista de los fieles, por creer que eran *feas*, cuando, en realidad, así estaban ejecutadas por haberse inspirado sus autores o mandatarios de éstos en la teoría seguida y autorizada por muchos doctos de que tal era físicamente el rostro del Redentor de la Humanidad, contra la seguida por la mayoría de los expositores, sosteniendo su belleza física en grado supremo, cual parece así por lógica y filosofía, cuya escuela triunfa al alborear el Renacimiento de las artes, con Giotto, Fra An-

gélico, Filippino Lippi, Brunellesco y otros, que vienen con sus selectas obras a asegurar el triunfo de esta doctrina artística. Mas no por ello las producciones de la escuela contraria dejan de ser monumentos arqueológicos de gran estima y valor, y dignos de ser conservados para la historia de las artes.

## IX

Para determinar con fijeza y exactitud la fecha a que pertenece el Santo Crucifijo de San Agustín, ha de tenerse presente la división que se hace de la iconografía cristífera por lo que se refiere a la representación de Jesús crucificado, que en tal concepto márcanse tres períodos, que ya dejamos anotado por lo que a los dos primeros toca, o sea el glorioso, en que se representa en la cruz como triunfador de la muerte, y el doloroso o expiatorio, en que se nos ofrece como víctima inmolada por el pecado humano, y cuya transición de uno a otro período se verifica y casi viene a coincidir con todo el siglo XII, con variantes en este lapso artístico, presentando ligeras diferencias en algunos países, mas adelantándose España, que desde los comienzos del referido siglo empieza a representar los crucifijos en actitud severa, triste y dolorida, como se ve por algunos ejemplares, entre ellos el del interesantísimo relieve que se conserva en el monasterio de Santo Domingo de Silos.

Y en este cambio o transición se le pone ya cadáver, desapareciendo su actitud victoriosa, en ademán de reinar, parafraseando a la Escritura: *a Signo regnavit Deus*; cambiándose la corona real por la de espinas; colocándole la significativa de su divinidad, expresada por la nimbeta, la de nimbo crucífera o la de aro, hasta el tercer período, que se pondrán las auríferas potencias alegóricas a la luz que irradiaba de la cabeza del caudillo del pueblo hebreo; desaparecerá el supedáneo, tan usado en aquel primitivo período, para venir a los clavos reales y verdaderos, en número de tres o cuatro, según las tradiciones locales de cada escuela; se fija el título de la cruz, suprimido hasta entonces por estimársele deshonroso en su calidad de condenatorio; la cruz tiende a modificarse, prolongando el leño vertical sobre el horizontal, como ya se ha dicho antes; desaparece el primitivo colobio, transformándose por paños que penden ceñidos de la cintura; se determinan las llagas de pies, manos y costado muy ensangrentadas; en su pintura cópiase la encarnación y los paños de blanco y oro; y por lo que se refiere a la anatomía, téngase en cuenta lo expuesto, que por completo

varía al llegar el tercer período, que aparece con el Renacimiento artístico, en el que es más exacto y real el estudio del cuerpo humano en todas sus proporciones y modelado.

Mas, no obstante todo esto, la iconografía varía mucho, como dejamos indicado, según las tradiciones, costumbres y mayor o menor grado de adelanto artístico; por lo que, para clasificar ciertas y determinadas obras plásticas, sobre todo las pertenecientes a esta etapa de cambios y mutaciones, es más práctico y científico seguir el método de fijación por épocas más o menos prolongadas, según las vicisitudes artísticas de cada localidad, que no convienen siempre con períodos fijos de siglos, siendo base más segura y acertada en las apreciaciones, no exponiéndose a los errores y equivocaciones en que con harta frecuencia se incurre, atribuyendo a un siglo, con criterio absoluto, lo que en realidad puede pertenecer a otro, pues se carece de base para tales afirmaciones.

En corroboración de lo que aseveramos, si por el adelanto o estado de perfección de un país en determinado siglo juzgásemos el de otro para clasificar sus obras, compárense nuestras artes en el siglo XIV con las de otras localidades y escuelas; por ejemplo: las neerlandesas, en que figuran Christus Pietter, Joanne van Eyck, Roberto Champin, Jorge van der Weyden y otros, que florecieron de 1400 a 1500; estúdiense sus producciones artísticas, sus Cristos, que se conservan en nuestro Museo Nacional de Pinturas, y supondría entonces pertenecer ciertos Cristos españoles, entre ellos el que describimos, a época muy anterior a la que se le fija por algunos críticos, por el grado de impericia que acusa su ejecución. Y no valga alegar que los autores citados son pintores, y no cabe comparar obras pictóricas con las esculturas, pues el grado de comparación que establecemos refiérese a la iconografía pasionista y al estado de progreso o atraso, en general, de las artes en diferentes localidades.

Y al hacer comparaciones de tales obras, sólo deseamos sentar premisas y antecedentes científicos, artística y arqueológicamente considerado el asunto, para venir a una conclusión razonada que nos sirva de base segura y sólida para marcar la época a que por tales motivos pueda pertenecer el Cristo escultórico que estudiamos, no haciéndolo por opinión particular o criterio independiente e inapelable, aunando así los detalles iconográficos y artísticos de esta obra con los antecedentes de su propia historia particular, concertándolos con los de la general de las artes plásticas cristianas.

Para ello, e ilustrar más la materia, hemos de traer asimismo a juicio comparativo algunas otras obras más de las que en nuestra patria se co-

nocen, sin olvidar que lo hacemos con el indicado fin en este punto concreto, y lo manifestado con repetición de que en una misma localidad o región las artes revisten muy vario aspecto, máxime en el período a que pertenece este venerable crucifijo.

Citaremos en tal sentido el que perteneció a los Reyes D. Fernando I de Castilla y su esposa D.<sup>a</sup> Sancha, la más antigua obra de este género conocida en España, que fué donado a la iglesia de Burgos y se custodia hoy en el Museo Arqueológico de Madrid. Es de reducidas proporciones; los pies y manos sin clavos, pero sí ostenta las llagas; apoyándose en el supedáneo para mostrarse en forma de cruz al apoyarse sobre ésta. El rostro no muestra dolor alguno, aumentándose su expresión por los ojos superpuestos, salientes casi de sus órbitas, y con la aberración artística o anacronismo de haberle colocado un ojo en la región del cordón umbilical u ombligo. Aparece coronado cual si fuera rey, siendo la actitud de estar vivo, y por su procedencia puede ser del siglo X o del XI.

De la misma época y localidad era el llamado *Cristo de D.<sup>a</sup> Urraca*, adornado con pedrería de valor incalculable, hoy perdido para documentar nuestra historia iconográfica, pues se sustrajo en el período de la invasión francesa, a causa de su riqueza.

Notabilísimo y de igual época debe de ser el denominado *Cristo del Cid*, en la Catedral de Salamanca, de proporciones muy reducidas: diez y ocho por quince centímetros. Es de bronce esmaltado; sus detalles, del primer período iconográfico; vivo, con cuatro clavos y sostenido por el supedáneo; el sudario es muy interesante, pues afecta forma de enaguillas de malla de acero, ciñéndole a la cintura, para caer verticalmente, ceñidor de la época, a la usanza de traje guerrero, de cuyo igual tejido de escama acerada es la toquilla o gorro que le cubre la cabeza por su parte posterior y costados, sobre la que cae, ajustándola, corona real de la Edad Media.

Coetáneo de éste es el conocido por *Cristo de las Batallas*, que se venera en el trascoro de la misma Catedral de Salamanca, siendo sus proporciones de 75 centímetros de longitud por 71 de ancho; desproporcionadísimo, como por tales medidas se colige, resultando casi de forma de cruz latina; apareciendo vivo, glorioso y triunfante, con cuatro clavos, corona real de ejecución ingenua, pintado de rojo oscuro, al igual que otros de la época primitiva, a la que pertenecen, acusando todos ellos imperfección suma en su ejecución.

Y no queremos dejar de mencionar el histórico y popular *Cristo de Burgos*, que muestra ya el progreso del arte escultural en su modelado,

proporciones anatómicas y demás datos iconográficos en que coincide con los Cristos medioeves sevillanos, viéndose esta sagrada efigie dolorida y triste, sin la dureza y anacronismos de los referidos, con perfilamientos, líneas y escorzo góticos, que a las claras muestra el segundo período a que pertenece.

Y ésta es la escala, éstos son los monumentos que marcan gradualmente la representación de Cristo crucificado en nuestra historia del arte cristiano, y a la que hay que acudir para estudiar y clasificar nuestros ejemplares cristíferos, ajustándose a los detalles que en ellos se encuentran y que determinan la época a que puedan pertenecer, a cuyo fin y objeto los citamos, pues, indudablemente, su estudio arroja luz profusa para determinar la época a que pueda pertenecer el que es objeto de este trabajo críticohistórico.

## X

Resumiendo lo expuesto, y para completar la descripción artística del Santo Crucifijo de San Agustín, asignándole lugar en la historia de la escultura cristiana, por sus caracteres arqueológicos, detalles iconográficos que su examen y estudio arrojan, por el juicio comparativo hecho con otras obras plásticas, unas anteriores y otras casi coetáneas suyas, le clasificamos como perteneciente al segundo ciclo o período de la historia de los crucifijos, o sea el denominado período gótico con reminiscencias románicas, como también le llaman algunos expositores; período que se inicia próximamente con el siglo XII, corre y se extiende hasta finalizar el XV, creyendo firmemente que figura en el culto mozárabigo, cual otras muchas obras que poseemos, conteste como está la Historia en admítirlo y demostrarlo, guiada por una crítica ilustrada, imparcial y desapasionada, dados los estudios que hasta el día se han hecho para dilucidar tales materias, que a tantas contradicciones se prestan por las diversas interpretaciones de los sabios y de entidades competentísimas.

Así, pues, en confirmación de este nuestro juicio y parecer, tenemos en primer lugar la crítica artística, que se apoya en el examen de fehacientes documentos arqueológicos e iconográficos que arrojan luz meridiana sobre el asunto, y que no es permitido poner en duda, dados los caracteres que tales monumentos nos muestran y la clasificación que por su historia nos merecen, probada como está la época a que pertenecen por circunstancias que así lo determinan, tanto los últimos citados como los referidos

de esta ciudad y algunos de su región, más otros que se han omitido por no alargar demasiado este trabajo, que se saldría del tema en cuestión, al par que se haría más general por el número de ejemplares que podrían ser citados; bastando, a nuestro juicio, con los traídos a examen para su estudio comparativo y demostración de la existencia de otras obras escultóricas en igual época que la que asignamos al santo crucifijo objeto de esta monografía.

A confirmar esta tesis críticoartística viene la narración histórica de su invención, según consignase en los anales seculares de la ciudad, con puntual determinación del año en que tal acaeciera, sitio donde se verificó y edificaciones a que esto diera motivo, justificándose así la no interrumpida tradición que lo confirma, con todos los detalles y caracteres de la más verídica historia. Y como base incontrovertible de este suceso histórico, no debe olvidarse que el hallazgo de este Crucifijo determina y da ocasión para levantar y labrar la fábrica arquitectónica del monasterio de San Agustín en esta ciudad, pues aunque la Comunidad se hallaba establecida aquí desde el año 1292, no empieza a edificarse la capilla mayor de su iglesia hasta el de 1313, fecha de la invención histórica que hoy conmemoramos; siendo muy de notar que ambos sucesos son coetáneos, lo que muy a las claras está pregonando que este acontecimiento es el que motiva dar comienzo a tan gran fábrica arquitectónica, que, indudablemente, no fué la última destruida del orden grecorromano, y cuya portada permanece aún de pie, siendo, pues, ello prueba inconclusa de la tradición sevillana, que en nada se opone a los fueros de la razón y de la verdad, y que de lleno entra en el terreno de lo real y de lo factible.

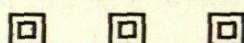
Para mayor fuerza y abundamiento de la tesis que sustentamos, reflexíñese que a tal fin y objeto el Santo Crucifijo es puesto primitivamente en lugar preferente, en la cripta de la referida capilla mayor, donde le vieron escritores del siglo XVI, quizás asociando la idea y recordando el lugar subterráneo donde en el cercano *Campo de los Mártires* se le encontrara, y en cuya cripta permanece hasta que en el siglo XVII se le traslada a la sumuosa capilla que le dedica la sevillana piedad, a la cabeza de la nave del Evangelio, dados el predicamento, devoción y culto que alcanzara con el transcurso de los años y de los siglos, que da asimismo causa para la erección de su Cofradía, la que conservó siempre la propiedad de la referida cripta, en cuyo altar veneraba su titular de la Virgen Dolorosa con el título de Gracia.

Y no parezca extraño que, para más robustecer nuestra tesis histórico-

crítica, traigamos a colación la causa que motivara esta ocultación de la veneranda imagen escultórica, y época en que así tuviera lugar, pues es cosa fácil discurrir sobre este tema en nuestra historia, sin temor a incurrir en errores, que tal sucedió en general por estas regiones después de la invasión o venida de los almohades a nuestra patria, y que, como es sabido, ocurrió en el año 1146, con cuyo motivo se perturbó el estado de los mozárabes, que tuvieron que luchar contra ellos en unión de los árabes, arrestando la persecución de los almohades en la primera mitad del siglo XIII, lo que dió lugar a que tuviera que ausentarse de ésta el Obispo mozárabe D. Juan, juntamente con los más significados cristianos. Pues bien: éste es el período en que debió de ser ocultada esta imagen, como otras muchas lo fueron por la causa referida, no obstante que la mozarabia continúa en esta ciudad hasta su reconquista por Fernando *el Santo*; teoría admitida sin ninguna clase de óbices por críticos y escritores modernos, nacionales y extranjeros, pues se halla basada en estudios de actualidad sobre el estado social de los cristianos durante la dominación arábiga y almohade.

Por tanto, vemos que la crítica artística, de consuno con la histórica, están contestes y se hallan de común acuerdo para poder asignar a esta escultura del Santo Crucifijo de San Agustín la época que le señalamos, fundamentados para ello en argumentos de la más sana lógica, conforme a lo que exige la veracidad histórica, con lo que queda a salvo y confirmada la constante tradición sevillana, y corroborada la época a que tan preciada obra de arte pertenece.

MANUEL SERRANO Y ORTEGA.



## La Cabeza del Gentil

A cuantos al acercarse a Llanes por la vía férrea que de Santander conduce a Oviedo, fijan su mirada en un peñón que se alza a la izquierda del camino, seguramente les sorprende la forma extraña. Sus líneas todas se destacan con vigor, por ocupar el punto culminante de una colina si-

tuada entre la fragosa sierra de Cuera y la estrecha faja denominada marina de Cué.

La enorme peña produce una impresión de sorpresa. Parece que ha sido plantada allí por la mano del hombre; recuerda aquellas grandes piedras oscillatorias, de las que se conservan algunas, como la de la Boariza, en la inmediata provincia de Santander, y despierta el recuerdo de los primitivos pobladores de España. Pero al enterarse de que es la llamada Peña-Tú, famosa ya en el proceso de las pinturas prehistóricas, descubiertas por vez primera en Altamira y que han dado lugar a tan eruditas disquisiciones, cualquier aficionado a este linaje de obscuras pesquisas pretende examinarla de cerca, y después de una marcha no larga ni difícil, llega a su pie y observa con asombro cuán distinta es su formación de lo que desde el camino figuraba.

No es, no, un canto aislado colocado por obra humana ni por fuerzas naturales, sino tan sólo la parte prominente de un escarpado montículo que por el lado opuesto a la carretera llega, casi a pico, hasta notable profundidad.

Presenta Peña-Tú dos cortes hondos que dan origen a concavidades tan pronunciadas, que la inferior se asemeja a la mitad de una caverna, como si, por efecto de alguna tremenda convulsión del suelo, se hubiera separado y desprendido la otra mitad, dejando en pie únicamente parte de la bóveda.

El fondo del corte inferior muestra una superficie plana, en donde resaltan grabados dibujos prehistóricos a cual más interesantes y extraños.

Los muy ilustrados arqueólogos D. Eduardo Hernández Pacheco y don Juan Cabré, con la colaboración del Conde de la Vega de Sella, han publicado un admirable trabajo acerca de este monumento (1), haciendo resaltar su importancia y las enseñanzas que de su estudio se derivan, y adelantando el difícil estudio de las artes prehistóricas con los singulares datos que aportan.

A este efecto describen el conjunto de las pinturas de la peña, entre las que sobresale la figura de un ídolo, conocida en el país con el nombre de la *Cabeza del Gentil*, y la de una espada de la edad de bronce; otras estilizaciones de pequeño tamaño, que suponen representar una danza, parecidas a las del mismo tipo y técnica, situadas al aire libre, que se hallan distribuidas en diversos lugares de Sierra Morena, Extremadura y cordillera

(1) *Las pinturas prehistóricas de Peña-Tú*; Madrid, 1914.

Bética; algunos grupos de puntos rojos cuyo significado se ignora, pero que aparecen en multitud de localidades de España, lo mismo de Santander y Asturias, como de Cádiz, Málaga, Salamanca, Ciudad Real, Jaén, etcétera, y varias manchas rojizas y puntos de difícil interpretación, aunque muy repetidos en las cavernas hasta el día exploradas.

A decir verdad, nosotros sólo pudimos ver claramente, y es bastante, el ídolo y la espada de que queda hecha mención; las demás pequeñas figuras, tan sólo pintadas, son tan confusas, que fué imposible, a pesar de nuestra buena voluntad, darnos cuenta exacta de ellas, pues no quisimos humedecerlas, temiendo contribuir a su completa desaparición.

Hablemos, pues, del ídolo y de la espada, perfectamente visibles y definidos.

\* \* \*

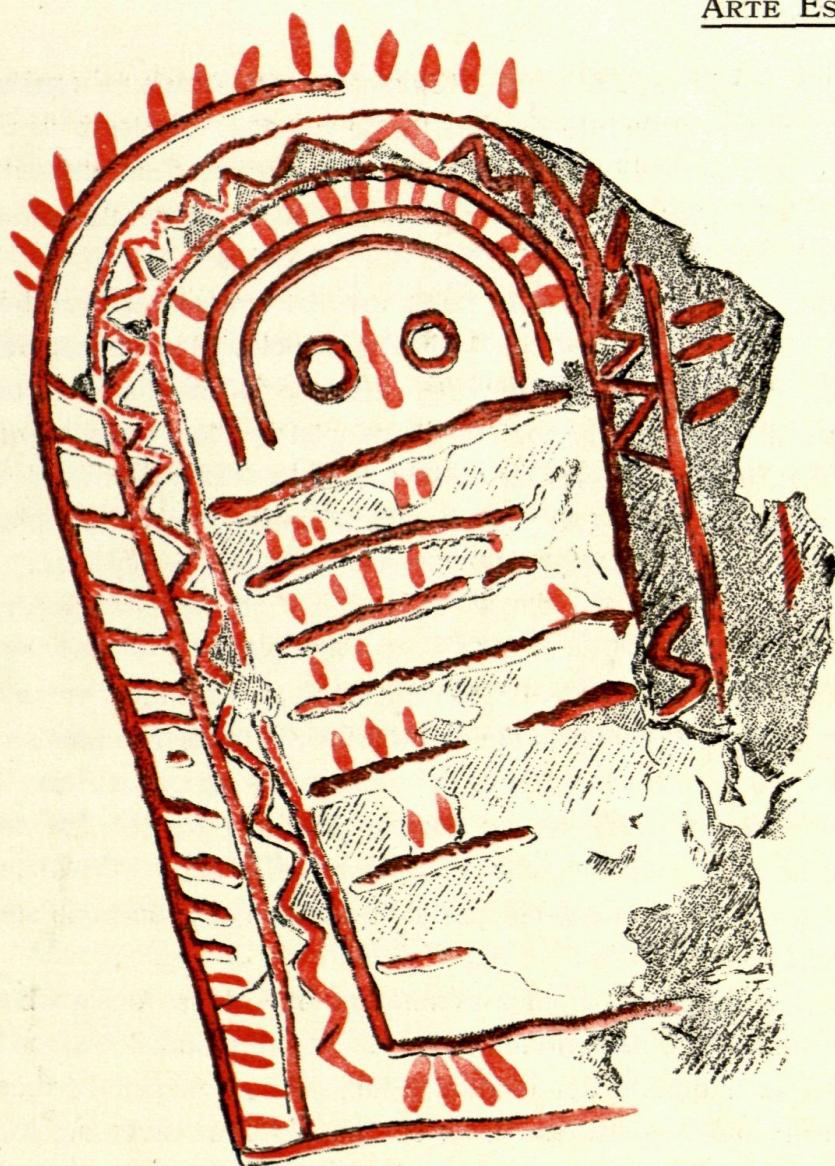
Al Conde de la Vega de Sella, tan aficionado y entendido en este linaje de investigaciones, le llamaron desde un principio la atención las analogías que existen entre el nombre *Tú* de la peña y los egipcios *Atum* o *Tum*, divinización del Sol poniente, en contraposición a *Ra*, el Sol naciente. También guarda alguna semejanza el nombre del semidiós de los antiguos vascos *Aitor*, por lo cual supone que el nombre de la peña pudo ser primitivamente *Atú*.

Uno de los dioses principales venerados en Taití se designaba con el nombre de *Atúa*, y no debe olvidarse que siendo el monosilabismo la forma más sencilla e indefinida del lenguaje, hubo de ser el primer medio empleado por el hombre para transmitir sus impresiones diversas: así, hallamos en Loango (África interior) y en tan apartado punto como Tubatse (Siberia) la palabra *Tú* significando «cabeza».

Entre los dioses germánicos vemos a Thor, que simboliza la fuerza, tan parecido a Aitor, *padre elevado*, pudiendo sostenerse con poderosas razones que muchos de los nombres conservados de la antigua Cantabria, si no tienen origen latino, son éuscaros.

La figura mide, aproximadamente, un metro de altura, y, como el dibujo expresa, no está completa, por haber faltado espacio suficiente para desarrollarla por entero, a causa de las desigualdades de la superficie y así mismo por los naturales estragos que causan de consumo el tiempo y la ignorancia agresiva de las gentes ineptas.

Forma una especie de herradura de líneas prolongadas unidas en su extremo inferior por una línea. Diferentes curvas paralelas grabadas en la roca

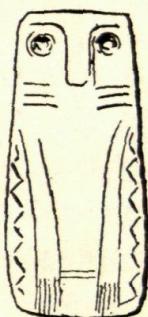


indican túnica y mantos con adornos, y envuelven la figura del ídolo, significado por el semicírculo interior que rodea dos pequeños círculos grabados y pintados, o sean los ojos, y una línea vertical, solamente pintada, que se halla entre ellos, que representa la nariz. Carece de boca, como sistemáticamente sucede en todos los ídolos de este período del Arte (1).

Que la *Cabeza del Gentil* representa un ídolo, para nosotros no ofrece duda, pues reúne todos los caracteres de los de su época, determinados en infinitos amuletos y pequeñas planchas funerarias hallados en Francia, Portugal y España.

(1) Este grabado, cuyo dibujo se debe al insigne arqueólogo D. Juan Cabré, y los de las figuras 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> están tomados del notable estudio *Las pinturas prehistóricas de Peña-Tú*.

Los Sres. Pacheco y Cabré presentan, en comprobación de este aserto, numerosas estatuitas francesas y placas españolas, siendo las más parecidas a la de Peña-Tú una de Garrovillas y otra de la colección Rotondo, representadas por los grabados que con la debida autorización reproducimos.



Pero de todo lo investigado se deduce, de modo evidente, que el ídolo asturiano reúne circunstancias especialísimas, como son la de su gran tamaño, el hallarse grabado en una roca, y la de no ser igual a ninguno de los dibujados en los pequeños objetos a que queda hecha referencia. Tales condiciones, propias y peculiares

de Peña-Tú, aumentan su valía en alto grado, constituyéndola en un monumento único, que exige la visita de las personas competentes y merece la de aquellas otras que, sin pretender serlo, se complacen en examinar estos elocuentes restos de las civilizaciones primitivas.



\* \* \*

En cuanto al dibujo que, sin pintura alguna, acusa las líneas del contorno de una espada profundamente grabada, creemos firmemente que se hizo colocando sobre la peña una auténtica hoja de cobre y señalando en torno de ella el trazo que la limita.

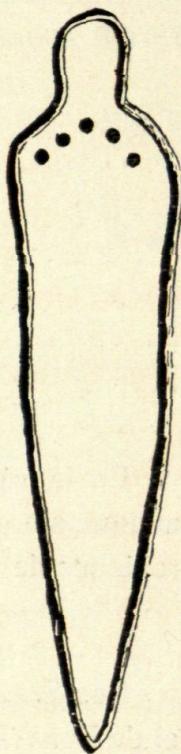
Así parecen indicarlo la seguridad del diseño, la exactitud de la forma y la coincidencia de las dimensiones (63 centímetros), iguales a las de alguna de las ibéricas halladas en Cabrera de Mataró, con espiga corta y plana.

No tiene empuñadura. La prolongación más estrecha de su parte superior no es un mango, sino tan sólo la espiga ancha y corta, sobre la cual se ajustaban planchas de hueso o madera para formar el puño.

Suelen comprenderse las espadas de bronce en tres tipos perfectamente caracterizados:

1.<sup>º</sup> Espadas de roblones, cuya guarnición recuerda la de los sables indios; tienen el recazo cortado en forma que permite colocar los dedos sobre la hoja, lo cual explica lo corto de la empuñadura.

2.<sup>º</sup> Espadas de hoja recta y muy aguda.



3.<sup>o</sup> Espadas de antenas, abundantes en Hallstadt, en los palafitos suizos y en distintos lugares de la Península.

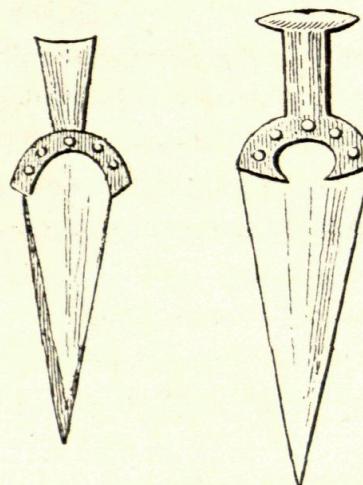
Otros escritores admiten solamente dos tipos principales y uno intermedio, a saber:

*Primer tipo.*—Carecen de espiga; el recazo penetra ligeramente en el puño, terminando en su parte inferior por un trozo semicircular que se acomoda exactamente a la hoja, la cual queda sujetada al puño por medio de roblones, que varían de dos a seis. Cuando la hoja y la guarnición han sido fundidas en una sola pieza, se figuran los roblones con pequeños círculos en relieve. Este tipo, considerado como el más antiguo, fué adoptado por todas las naciones europeas.

*Segundo tipo.*—Espiga larga y ancha, con muchos agujeros para roblones, que sube hasta la parte más alta del puño, compuesto de dos planchas de hueso, cuerno, marfil o madera, fijas por dichos clavos o por los rebordes de la espiga.

Y como tipo intermedio señalan el que presenta la espiga subiendo solamente hasta parte del puño.

De admitir esta clasificación, la espada de Peña-Tú corresponde al tipo intermedio, y su guarnición pudo tener una forma por este estilo:



En la provincia de Santander han parecido espadas muy semejantes, aunque sin espiga, como son generalmente las del primer período, y con roblones de plata.

\* \* \*

Los Sres. Pacheco y Cabré entienden que los ídolos de carácter análogo al de Peña-Tú son considerados como funerarios. Este, sin embargo, por

hallarse asociado a otros simbolismos y grabado en una peña que no formaba parte de un enterramiento, pues no se han encontrado sepulturas inmediatas, que hubieran despertado la atención de los numerosos rebuscadores de tesoros que han excavado en aquellas inmediaciones, por estar situado en lugar dominante, y por existir composiciones pictóricas semejantes en distintos lugares de Andalucía y Extremadura, salvo el puñal y el ídolo, les hace suponer que significa una memoria consagrada a algún jefe famoso, si ya no se trata de un monumento con carácter de santuario: suposición más en armonía con la significación atribuida a la mayor parte de los peñones, abrigos y cavernas con pinturas rupestres, tanto del período paleolítico, a que pertenece la cueva de Altamira, como de los neolíticos, tan repartidos en la provincia de Almería y en Sierra Morena.

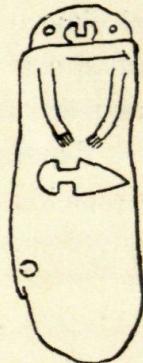
Nosotros creemos que el tamaño del ídolo, en relación con las figuras estilizadas, que van desapareciendo, y con el de la espada; el simbolismo que siempre ha ofrecido este arma desde el comienzo de su uso hasta nuestros días; el tener este peñón un nombre peculiar, cuando hay tantos otros análogos innominados; la significativa apelación de la *Cabeza del Gentil*, con que desde tiempo inmemorial es conocido en toda la región, todo ello revela el lugar consagrado a un dios guerrero que sería frecuentemente invocado por aquellas tribus primitivas, para las cuales la caza y la guerra constituían habitual manera de vivir; para aquellos cántabros selenos, que desde la ría de Villaviciosa llegaban hasta Puertas, en la banda derecha del río Purón, hallándose en el límite que los separaba de los cántabros orgenomescos, a seguir la razonada demarcación de Cantabria debida al inolvidable arqueólogo D. Aureliano Fernández Guerra.

Tal vez el mismo dios de la estatua menhir de Liguria y del hallado en Collurgues, dados a conocer por M. Siret en su notabilísima obra *Questions de Chronologie et Etnographie ibériques*.

Surge, pues, de las tinieblas del pasado ese extraordinario monumento, que aumenta las riquezas artísticas de España y que habrá de ser cada día más apreciado, a medida que vaya siendo más conocido.

¡Y cuán grandioso y solemne es el espectáculo que contempla el que se decide a visitarle!

Si, al par que examina el plano de las pinturas, mira a su derecha, ve desplegarse un riente panorama. Fértil valle, verdes praderas, blancas casas



de la aldea de Puertas, la pintoresca villa de Llanes a lo lejos, y cerrando el horizonte, el mar, cuyas olas rompen con estrépito en el acantilado de la costa, dejando blancas ondas de plateada espuma. Pero esta espléndida y poética perspectiva, de tono suave y tranquilo, de variedad de tintas, que se compenetran y esfuman formando el más armonioso conjunto, podría hallarse en otros lugares cercanos: las Asturias de Oviedo, como las de Santillana y Trasmiera, proporcionan espectáculos parecidos, donde la Naturaleza despliega todas sus galas; lo que nosotros no hemos hallado en parte alguna, es lo que el observador advierte cuando vuelve la espalda al mar.

No es posible eludir un movimiento de sorpresa. El más acostumbrado a bruscas transiciones, al contemplar el panorama que a su vista se desarrolla, da instintivamente un paso atrás.

La escarpada sierra de Cuera, esmaltada con blancos rastros de nieve, y al fondo las finas agujas de los afamados picos de Europa, limitan el horizonte, y a los pies del espectador se agrupan masas de rocas de un tétrico color derivado de las fuertes sombras producidas por las rápidas y marcadas depresiones del terreno, atormentado y abrupto, vislumbrándose en lo hondo de la estrecha garganta los rayos luminosos de una esbelta cinta de plata que aparece y desaparece entre las estribaciones de los montes: el río Purón, que, gracias a los arroyuelos que a él afluyen, se abre trabajosamente paso al mar, siguiendo la breve senda que dejan en su arranque las sierras de la Borbolla y de Purón.

Es tan vigoroso el contraste que ofrecen los dos puntos de vista que el viajero puede disfrutar a su grado, y son tan hermosas ambas opuestas perspectivas, imposibles de describir, que aconsejan la excursión a todos aquellos aficionados a admirar las obras de la Naturaleza.

Esperamos, pues, que si en edades remotas Peña-Tú fué lugar de peregrinación para gentes de guerra, en lo sucesivo habrá de serlo para los arqueólogos y los amantes de las bellezas de España (1).

#### EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.

Llanes, julio de 1915.

(1) El Sr. Alcalde de Llanes, D. Francisco de Soro y Bernaldo de Quirós, a quien, en unión del Sr. Marqués de Argüelles, Diputado por el distrito, hicimos presente la conveniencia de arreglar los alrededores del peñón, a fin de que puedan examinarse con facilidad las pinturas, guardándolas de los males que ocasiona la rudeza de las gentes, acogió nuestras indicaciones con el mayor agrado, por hallarse muy de acuerdo con su propósito de realzar los atractivos de aquella pintoresca región, como lo acreditan las reformas realizadas por el actual Municipio.

# Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura nacional

(Conclusión.)<sup>(1)</sup>

## EL CULTO DEL PASADO

**H**AY en las remotas instituciones de nuestros pueblos primitivos un fondo de fervorosa veneración hacia el pasado. Toda su organización políticorreligiosa, como la de todos los pueblos pertenecientes a la gran familia aria o indoeuropea, hállase sólidamente cimentada sobre el culto de los muertos. De estas creencias y de sus preceptos se deducen los lazos de unión de la familia, de la tribu y demás agrupaciones sociales, hasta la ciudad; ellas gobernan las almas y las sociedades, ellas imprimen los caracteres etnográficos más profundos a las grandes civilizaciones, que, como la griega y la romana, continúan siendo nuestros dictadores espirituales (2).

Al amparo de sus dioses protectores, transfiguración divina de sus muertos familiares, se desenvuelve su vida: de ellos esperan sus prosperidades y desventuras; de ellos reciben la norma de sus aspiraciones, prácticas y sentimientos; y ante el hogar, ante el fuego sagrado, aspecto material de la divinidad doméstica o ciudadana, concreción veneranda de sus tradiciones, rinden sus más entrañables homenajes de adoración.

Fácil es comprender la amorosa adherencia de aquellos hombres a las instituciones, usos y costumbres de sus mayores, y la fuerza conservadora de su historia.

Fustel de Coulanges nos ha referido las interesantes ceremonias practicadas en la fundación de las villas grecorromanas. Era de las primeras la simbólica costumbre de abrir en el emplazamiento de la nueva villa una pequeña fosa circular. En esa fosa, primero el fundador, y a continuación cada uno de sus compañeros, echaban un puñado de tierra traída expresamente del país de donde procedían, del país en que sus padres habían vivido y se hallaban sepultados. Sobre ese mismo lugar se colocaba el ara en que debía arder, mientras la villa existiera, su fuego sagrado (3).

(1) Véase el número de ARTE ESPAÑOL correspondiente al mes de agosto del presente año.

(2) J. Costa, *Poesía popular española y mitología y literatura celtohispanas*.

(3) *La Cité Antique*, págs. 154 y 155.

Mediante estas ceremonias, impregnadas de unción y de ternura, estaba consagrado el nuevo suelo, encerrando en él piadosamente las cenizas de sus antepasados, a cuya tutela o influencia quedaban encomendados la vitalidad y engrandecimiento de la villa, que, por su parte, consideraba sus prácticas piadosas como los más sagrados e ineludibles deberes de su vida.

Andando los siglos, cuando estas primitivas creencias se fueron esfumando, no desaparecieron sin dejar honda huella en los caracteres psicológicos de los pueblos que las profesaron, caracteres que se han venido manifestando en todos los órdenes de su actuación espiritual. Continuidad de esa veneración al pasado es, sin duda, la que en todo tiempo ha inspirado la labor de nuestros mayores, veneración que, bien dirigida y conservada, constituyó siempre una fuerza impulsiva en la elaboración de nuestra historia artística.

Hay ciertamente en la tradición arquitectónica una gran santidad. Su abandono y desprecio deben apenar los ánimos de los hombres bien intencionados, amantes de su patria y de su hogar. «Habiendo vivido —dice Ruskin— dichosos y venerables, se entristecerán al fin de sus días ante la idea de que su morada terrestre, que fué testigo de su honor, de sus alegrías y de sus sufrimientos, y que con las unas y con los otros casi pareció simpatizar; que la morada llena de recuerdos y llena de objetos amados y marcados con el sello propio debe ser demolida en cuanto hayan descendido a la tumba; se entristecerán ante la idea de que ningún respeto se les guardará, que ninguna afición se reservará para ellos, que sus hijos no sacarán ningún provecho» (1).

Caso elocuente del culto del pasado, de profunda veneración a la estirpe, es el apego del montañés de los últimos siglos a la ejecutoria y al blasón. Muchos escritores, especialmente del siglo XVII, les hicieron blanco de sus sátiras: Quevedo, Hurtado de Mendoza, Calderón, Lope de Vega, oriundos todos ellos de aquella tierra montañesa, mezclaron muchas veces sus enfáticos alardes de hidalguía con la zumba linajuda.

No puede dudarse, sin embargo, que en aquellos bravíos riscos, en los que en dos momentos memorables de la historia patria ha resonado desgarrador el grito de la raza, que con fiera sacudida ha dejado sentir sus irreductibles amores a la independencia; en aquellas imponentes cuanto hermosas y pintorescas asperezas ha germinado el romántico fervor hacia las hazañosas glorias históricas, familiares y regionales, en una castiza arqui-

(1) *Las siete lámparas de la Arquitectura*, pág. 186.

tectura doméstica, floración solariega de épicos arcaísmos, recia de expresión señorial en su porte, en la que, como en todo lo que palpita el amado ideal, hállanse compenetraciones íntimas, adaptaciones depuradas, armonías tan sugestivas, que la colocan entre las más clásicas producciones de su género y entre los más pródigos manantiales de inspiración para la perpetuidad de las tradiciones locales.

El montañés de antaño, al levantar su casa, concede menos a la vivienda que a su frontis de bermejo asperón que doraron los años con mágica caricia. Más que una fachada, eleva un retablo, en el que coloca, como elemento primordial, como objeto predilecto de su veneración, el escudo. En su laborada piedra de armas de múltiples cuarteles campean afiligranadas menudencias heráldicas, en cada una de las que vive la memoria honorable de un legendario ascendiente, casi elevado a la categoría de divinidad doméstica. En uno de los ángulos de la mansión, o contiguos a ella, se elevan aún los caducos y toscos lienzos, acaso restaurados, del torreón medieval, envuelto en hiedras y coronado de escajos y jaramagos más que de las almenas que en otros tiempos contribuían a su defensa. Confortado con los efluvios de estos romancescos atributos, vive el solariego ufano y feliz, fiel a su blasonada religión, de la que es esforzado paladín.

El más modesto de aquellos hidalgüelos de gotera no se conforma con colgar su escudo en la fachada de la casuca: los altos muros de la corralada ocultan su ostentación. Si recorréis los accidentados cuanto agrestes caminos de la Montaña, lo mismo en el plácido valle que en la escarpada falda, lo mismo en la villa que en la aldegüela, numerosas portaladas de suntuoso y venerable aspecto os salen al paso. En ellas, sobre los portones claveteados que cierran el arco de mediopunto; entre cubos, pilastras, entablamentos, frontones y remates; entre endriagos, lambrequines y trofeos, pregoná su abolengo el hidalgo. Y si trasponéis los umbrales del runflante ingreso, a la vista de la casuca, y más de su mísero interior, reiréis desdeñosamente, si no os acomete honda emoción ante aquel admirable sacrificio, ante aquella lealtad a la raza, ante aquel abnegado fervor heráldico que os abruma con el pomposo alarde de las glorias de su pasado.

Nuestra falta de significación personal, unida a ese divorcio en que vivimos con la tradición nacional, nos ha de colocar necesariamente a los ojos del mundo en una desairada postura; nos ha de presentar como convencidos de nuestra endeble constitución histórica, en relación con otros pueblos, en su mayoría intensamente tradicionalistas, en los que indigna y

candorosamente buscamos aientos e inspiraciones; hemos de aparecer, a no dudar, como renegados de nuestro abolengo; y mal puede aspirar a la extraña consideración quien se adelanta a despreciar su linaje.

### LA TRADICIÓN PROGRESIVA

Uno de los achaques más en boga para desvirtuar las excelencias de las prácticas tradicionalistas, es la oposición en que se las supone con el progreso. Para esos espíritus que no ven en él la continuación de algo comenzado, la derivación de algo conocido y conservado por la labor de muchas generaciones, perfección sucesiva de procedimientos en uso, para éhos, tradición es sinónimo de estancamiento.

Nada más lejos de la verdad, y nada más perturbador en la marcha normal y la lógica de la Historia que las equivocadas tentativas de radicalismos innovadores que no conocen ejemplo precedente, y cuyos desdichados efectos interrumpen lastimosamente el trabajo de las generaciones anteriores, dejando huérfanas a las venideras de un patrimonio espiritual.

«Por eso Menéndez y Pelayo—decía Vázquez Mella—, comprendiendo perfectamente que la tradición y el progreso eran en el fondo una misma cosa, y que no hay progreso sin tradición que le continúe, ni tradición sin progreso que la origine, vino a juntarlos en su espíritu; él comprendió como nadie que pueblo que abandona su propia historia, pueblo que vuelve la espalda a su pasado, que reniega de las generaciones que le precedieron, que desprecia el caudal de creencias, de ideas, de instituciones que esas generaciones le legaron, es pueblo que no va por el camino de la gloria, sino que se pierde por el plano de la decadencia en los abismos de la degradación» (1).

La historia de la Arquitectura es pródiga en demostraciones de esta especie. Hemos dicho en otro lugar que sólo en dos momentos críticos y sublimes de la historia de la Arquitectura se había llegado a la compenetración armoniosa de los principios mecánicos y espirituales, a la concordancia del ideal con la estructura. Estos dos momentos están representados por dos creaciones definitivas: el templo griego y la catedral cristiana.

Veamos cómo se han alcanzado esas perfecciones. La condición tradicionalista del arte griego no se inicia en los orígenes del arte clásico. «La historia más remota de los griegos—dice Duruy—nos hace volver de con-

(1) Discurso pronunciado en la velada organizada por *El Debate* en honor de Menéndez y Pelayo.

tinuo al Asia... Algunos de los procedimientos de arte y ciertos tipos muy antiguos se pueden considerar como imitaciones orientales. La puerta de los Leones de Micenas recuerda los guardianes simbólicos de la ciudadela de Sardes y del palacio de Ninive, mientras que los *Tesoros de Minyas y de Atreo* parecen un recuerdo de los edificios semisubterráneos de la Frigia» (1).

Durante la XII dinastía en el Imperio medio egipcio prodúcense las célebres tumbas de Beni-Hassán. En ellas se encuentra un tipo de columna de fuste estriado, de diez y seis lados, con ábaco cuadrado y con base rudimentaria, que se ha denominado protodórica y que se considera como inspiradora de la columna de los primeros tiempos de la Grecia clásica.

A la vista de ambos elementos, no puede dudarse de su parentesco arqueológico; y uniendo a esto el hallazgo, en la antigua Arquitectura egipcia, de infinidad de elementos ornamentales griegos, como rosarios, volutas, palmetas, grecas, etc., salta a la vista el enlace e influencia de ambas Arquitecturas en corriente desde el Egipto hacia la Hélada.

«Inútil es no reconocer el parentesco de estas formas; podrá ser moda negarlo durante cortos intervalos; pero, desde la época clásica hasta ahora, las ideas sobre la genealogía común de todos los estilos que se han concentrado en el vértice de enlace de los tres continentes antiguos, se imponen constantemente por raciocinio natural y por comprobación práctica. Y como, de todas las civilizaciones allí reunidas, lleva la ventaja de fecha, de perfección y de tradiciones la egipcia, natural y lógico es buscar en ella el origen de muchas manifestaciones del genio helénico» (2).

En la tumba llamada de Mme. Schiliemann y en Esparta se encuentran trozos prehoméricos de columnas micenianas con caracteres protodóricos. En la época de Homero el arte griego conserva aún influencias orientales, y las descripciones de los palacios y suntuosas moradas de Alcinoo, Menelao y Ulises recuerdan los palacios de los monarcas asirios (3).

La misma procedencia que el elegante y viril orden dórico parece tener el jónico, de esbelta distinción. Discutido su origen entre asirios y egipcios, «parece ser que estos últimos — dice Dieulafoy — fueron los primeros en aplicar las volutas a la ornamentación de los capiteles, que, después de una serie de transformaciones fáciles de seguir, fueron a parar, por un lado,

(1) V. Duruy, *Historia de los Griegos*, tomo I, pág. 32; Barcelona, 1890.

(2) Luis Doménech y Montaner, *Historia General del Arte*; Montaner y Simón, Barcelona, 1886; *Arquitectura*, tomo I, págs. 274 y 275.

(3) V. Laloux, *L'Architecture Grecque*; París.

a los capiteles de los órdenes jónico y persa, y por otro, a los capiteles asirios» (1).

Si a esto se une el abolengo también egipcio que se atribuye al orden corintio, tendremos completa la génesis tradicional y evolutiva de las formas fundamentales de los órdenes griegos. Sin meternos, por innecesario y evidente, a demostrar la sucesión continua de elementos que los enlaza, debemos señalar las infinitas repeticiones de todos estos elementos en un pueblo cuya alma artística no puede ponerse en duda. Es evidente que allí se ocupaban poco de *romper moldes* y mucho de perfeccionar los que poseían, ya probados como buenos. Es muy de notar que este pueblo, de sensibilidad delicada y concepción felicísima, haya resuelto sus problemas con tres órdenes repetidos hasta lo inverosímil. ¿Falta de inventiva? ¿Pobreza de concepción? No pueden pensarse tales absurdos de un pueblo creador del arte más definitivo que la Humanidad ha poseído, aunque en tales creaciones se hayan invertido varios siglos.

El arte clásico griego, concreción admirable de las espiritualidades de todos los pueblos orientales y de la gradual evolución de las formas de Delfos y Corinto, depuradas hasta un grado insuperable, llega a su completa floración en un monumento que Pausanias considera como el más bello de toda la Grecia. ¿Sabéis cuál es? El de Minerva Alea en Tegeo, compuesto en los tres órdenes de Arquitectura: jónico en el peristilo, dórico y corintio en las columnas superpuestas de la nave (2).

«El ejemplo más célebre de tradicionalismo en Arquitectura es, seguramente, el templo griego —dice Brutails—, cuyo entablamento conserva la forma del viejo templo de madera... Se ha negado; Viollet-le-Duc, singularmente, ha sostenido que el pueblo griego tenía un sentimiento estético demasiado desarrollado para cometer semejante contrasentido. Es uno de esos razonamientos por deducción que no podrían sostenerse ante una comprobación de hecho; la reflexión de Viollet-le-Duc demuestra, sencillamente, que en la antigüedad el tradicionalismo triunfaba de los cálculos más ajustados y de los instintos artísticos más elevados. Cicerón nos da una prueba de esta afirmación cuando escribe: *Si se hubiera de construir un templo en el Olimpo, donde no podría llover, sería aún necesario proveerle de un frontón*» (3).

El proceso artístico de la Edad Media ha sido más variado y progresi-

(1) Doménech, obra citada, *Arquitectura*, tomo II, págs. 246 y 247.

(2) V. Laloux, obra citada, pág. 52.

(3) J. A. Brutails, *L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes*; París, 1900; págs. 12 y 13.

vo, pero no menos tradicionalista. Desde la basílica romana hasta la catedral gótica, la metamorfosis ha sido muy intensa y trabajosa, y las fases de esa modificación, muy variadas.

Brutails, en su *Arqueología de la Edad Media*, ha puntualizado algunas de las condiciones características de ese movimiento: es una de ellas la impenetrabilidad relativa del arte medioeval a las influencias exteriores. Los arquitectos modernos somos eclécticos: las calles de nuestras ciudades contemporáneas son una exposición de todos los estilos que los constructores han podido hallar en todos los tiempos y en todos los países. En los siglos medios no podía esto realizarse: aquellos hombres que tan admirables creaciones nos han legado, tenían sus facultades cerradas a la vida exterior; concentrados en sí mismos, no les afectaba para nada cuanto les rodeaba; procedían por razonamiento, en detrimento de la observación; se empapaban de una manera tal en su arte, que se veían incapacitados para producir otra cosa; sus tentativas de emancipación de aquel ambiente resultaban absolutamente inútiles.

En nuestro tiempo el artista está ordinariamente capacitado para comprender e interpretar todos los estilos; en la Edad Media el lenguaje y las costumbres artísticas se imponían tan íntima y profundamente como el lenguaje y las costumbres ordinarias. Las ideas nuevas se deslizaban sobre aquellas escuelas sin ocasionar perturbaciones, a menos de proporcionar consecuencias excepcionalmente favorables.

Les costaba alterar sus prácticas usuales, y no se resignaban a la inseguridad de otras nuevas. Su apego al pasado les ponía al abrigo de las decepciones de que a veces somos testigos. No consideraban el cambio como sinónimo de progreso; y cuando aceptaban una innovación, era por lógica derivación en el desarrollo del arte, o bien estando sus ventajas debidamente comprobadas.

Los elementos y recursos con que aquellos hombres trabajaban, eran de una notoria inferioridad con respecto a los actuales. El dibujo, que desempeña un papel tan importante en la propagación de las ideas, era rudimentario e insuficiente, sobre todo en los primeros siglos. Los conocimientos científicos de la mecánica constructiva, reducidos a la más elemental rutina de los arcaísmos.

Son frecuentísimos los casos, aun en la época gótica, en que para elevar un edificio se encarga la reproducción íntegra de otro semejante.

«No me atreveré a decir—exclama Brutails—que los maestros de obras de aquellos tiempos elevaban las catedrales como las abejas elaboran su

panal: esto sería soberanamente injusto; pero es bien seguro que la tradición sin razonar, las costumbres reflejas, la rutina, entraban por mucho en la actividad artística de aquellos tiempos.

»¿Era esto—continúa—una tan real inferioridad? ¿No vale más una sabia tradición que las locas iniciativas individuales?» (1).

Necesario será tener presente, ante esa carencia de recursos científicos y artísticos, que el proceso de la Arquitectura cristiana ha sido, no solamente de expresión ornamental, sino eminentemente mecánico, para deducir cómo las prácticas tradicionalistas han conducido a la sutileza de las estructuras góticas con una lentitud depuradora de ropajes, a la par que con una seguridad y precisión estática que hoy nos asombra. Porque el ciclo gótico, cuya continuidad vemos hoy trazada a través de los siglos con la misma deliberada orientación que el ingeniero traza una vía férrea a través de altísimas montañas y profundos barrancos, no era del dominio de los que le realizaban. Aquellos hombres, encerrados en la inconsciencia de su atraso, necesitaron, como el ingeniero, un rumbo que les condujera a feliz término de sus exploraciones y trabajos, y ese rumbo, esa brújula, no fué ni pudo ser otra cosa que la confianza, el culto inquebrantable de la tradición.

*La tradición*, que, cuando los pueblos han tenido ideales y sentimientos hondos y personales, ha atropellado y sobresalido por encima de cuantas huellas han tratado de imprimir sobre sus obras civilizaciones las más poderosas.

«Nos hallamos inclinados a creer—dice Viollet-le-Duc—que las casas de ciertas comarcas en la Edad Media apenas se diferenciaban de las elevadas por sus pobladores antes de la dominación romana. Los romanos no han ejercido una influencia sobre el modo de construir las habitaciones más que en algunas provincias; en las demás, las tradiciones, remontando a una alta antigüedad, se habían conservado, y hacia el siglo XIV, salvo en la Provenza y en el Languedoc, se ha manifestado una reacción definitivamente antirromana, desde el punto de vista de la estructura de las habitaciones. Se diría que en esta época la vieja nación de las Galias volvía a construir sus habitaciones con un arte cuyos principios habían quedado en estado latente» (2).

*La tradición*, inspiradora de maneras, como las llamadas «estilos franceses» por antonomasia, cuya depuración y belleza pueden valorarse por

(1) Obra citada, págs. 49 y 50.

(2) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'Architecture française*, vol. 6.<sup>o</sup>, *Maison*, pág. 257.

su persistencia histórica y la influencia que sobre otros pueblos han ejercido. *La tradición*, que en manera alguna excluye la actuación personal, tan intensa como se deseé.

«En lo sucesivo—dice Planat al hablar del Renacimiento francés— a nadie será dado el crear un arte absolutamente nuevo; inventar formas, órdenes ni disposiciones completamente inéditos; pero bajo estas proporciones, bajo estas grandes líneas, que no podrán cambiar mucho, es factible a cada cual introducir innumerables variaciones, que bastan para modificar en absoluto el carácter. Seguramente existirá un evidente parentesco entre los estilos de Enrique II, de Enrique IV, de Luis XVI; la tradición llamada clásica habrá impreso su sello sobre cada uno de ellos: ¿se deduce de aquí que ni por un solo instante se puedan confundir el uno con el otro?» (1).

*La tradición*, creadora y mantenedora de estilos modernos, que nos subyugan y atraen nuestras predilecciones.

«¿Tenemos un estilo del siglo XX?— pregunta Rumler, Director de *La Construction Moderne*. — ¿Cuáles son sus manifestaciones?

»Aparte la copia vulgar, sin interés, el arte se inspira en formas, en motivos decorativos de los estilos antiguos, especialmente del Luis XVI, para crear un arte *neo XVIII<sup>e</sup> siècle*, que es la abominación de la desolación, según unos, y el colmo del buen gusto, según otros.

»En fin, ... ése es el arte del siglo XX. Como los padres no son buenos jueces para la belleza de sus hijos, nosotros no podemos apreciar el mérito de esas producciones: lo mismo que después de trescientos años los artistas que nos han dado los estilos Luis XIV, Luis XV, Luis XVI, etc., han creído siempre continuar el mismo estilo, el estilo clásico, así, creyendo hacer arte del siglo XVIII, nosotros hacemos el del XX, bueno o malo. Es necesario creer que nuestra alma latina se opone a que hagamos otra cosa» (2).

Obsérvese que en toda esta comprobación ni hablamos por nuestra propia cuenta, ni de cosas de España. Ni en nuestra autoridad ni en la que se acostumbra aquí a conceder a las normas españolas tenemos gran confianza. De no tener tan debilitada nuestra fe, o, mejor aún, nuestra esperanza de regeneración por el camino de nuestros ideales, esperaríamos alguna eficacia de nuestras predicaciones al apoyarnos en autoridades y en la historia de un pueblo extranjero cuya influencia y ejemplos pesan tan desdichada como intensamente sobre nuestra actividad espiritual.

(1) *Encyclopédie de l'Architecture et de la Construction: Architecture française*, pág. 694.—Llibonis, *Les styles françaises*.

(2) *La Construction Moderne*; París, 1911-1912; pág. 122.

Para terminar: en el culto de la tradición se halla además la satisfacción de una necesidad psicológica nacional que reclama la persistencia de los caracteres etnográficos que los pueblos todos han acusado siempre al manifestarse.

Viollet-le-Duc, en su ameno estudio sobre *La historia de la habitación humana*, ha demostrado la persistencia de ciertos rasgos y procedimientos a través de los siglos desde la más remota antigüedad hasta nuestros días, rasgos y procedimientos que se pueden percibir en las construcciones peculiares de las diversas razas y familias, sin que las grandes emigraciones, invasiones y cruces hayan sido suficientes a obscurecerlas.

Las últimas palabras de ese interesante estudio pueden servirnos de enseñanza y autorizar nuestro concepto de esta cuestión.

«Sin embargo—dice—, se van ilustrando generaciones de investigadores a las que no ha sido difícil demostrar que la Humanidad no se ha hecho de una pieza, y que si una casa de Pompeya es encantadora bajo el cielo de Nápoles y para gentes que vivían allí hace dos mil años, eso no es una razón para que convenga a nuestro tiempo y a nuestro clima. Existe una tendencia muy marcada en este sentido. Cada uno trata ya, y tratará más cada día, de averiguar su procedencia y linaje, para, en consecuencia, adoptar las formas originales que convienen a la raza... A los ojos de Doxi, esto es el colmo del desorden moral, porque él sueña con la autoridad única, y no ha querido nunca admitir que los hombres tengan aptitudes diferentes, en razón de sus orígenes diversos; pero yo creo, por el contrario, que hay en la propagación de estas ideas un manantial nuevo de prosperidad y de grandeza para los hombres.

»El filósofo ha dicho: *Conócete a ti mismo*, y éste es, en efecto, el fundamento de toda sabiduría. Hora es ya también de decir a la Humanidad: *Investiga tus orígenes, y conocerás tus aptitudes, y podrás caminar por la verdadera senda de tus destinos.*»

## POLÍTICA DE ATRACCIÓN

Habrán de perdonársenos estas interminables disertaciones, en las que sólo de un modo platónico e indirecto se insinúa la orientación que, a nuestro entender, puede servir de fuente a nuestro arte nacional. Pero es el caso que, según nuestro juicio, si los conceptos que van expuestos merecieran la unánime conformidad de todos los arquitectos españoles, y los

sentimientos que de ellos se derivan llegaran a arraigar en sus corazones, no era necesario más para provocar el florecimiento más brillante de la Arquitectura netamente española.

Con estos convencimientos y estimaciones que hemos expresado, no sería difícil a cada individuo buscar los medios de exteriorizar su personal sentir, marcando por integración cada una de las regiones españolas los distintivos locales de la topografía, clima y temperamento, distintivos que como clamorosos y expresivos afluentes llenaría el anchuroso cauce nacional, fundiéndose en la unidad patria de nuestra entonces meritísima labor.

No es ésta, a nuestro juicio, una cuestión de mecánica y procedimiento, sino una cuestión exclusiva y fundamentalmente sentimental; y mientras el sentimiento no domine, los consejos para tal fin sospechamos que van a servir de muy poco.

Sin embargo, fuerza será decir algo, ya que a ello nos hemos comprometido con el enunciado de este tema, y para cumplir tal compromiso, señalaremos en líneas generales los medios que se nos alcancen para la consecución del fin que perseguimos.

Consideramos éstos de dos clases: unos que podemos llamar de atracción, y otros, de procedimiento.

Según nuestro modo de ver, la fuerza que impulsa hoy nuestra máquina profesional no es un idealismo puro, y mucho menos colectivo. La perfección de nuestras obras persigue un fin personal eminentemente práctico: se impone la lucha por la vida, y desaparece toda clase de entusiasmo y abnegación sentimental. De ahí el *individualismo*, que pretende ejercer la dictadura artística moderna.

Una sobreexcitación de ese individualismo, con los poderosos medios representativos puestos a su servicio, es la determinante de esa tortura sin fin en que se ponen las facultades del individuo, completamente divorciadas de la obra de sus contemporáneos.

Las escasas personalidades que se destacan en el mundo con caracteres más o menos originales, pero con ciertas apariencias de novedad, atraen las predilecciones de los que no pueden emularles y constituyen escuela. De ahí las numerosas que se manifiestan en Alemania y Austria, países que representan la vanguardia del movimiento progresivo moderno.

En España ya hemos visto que no poseemos escuela alguna a ese tenor, y lo que hacemos es picar indistintamente, según las predilecciones individuales, y aun según las preferencias del momento, en la escuela an-

tigua o moderna del país que mejor nos parece, y de ahí que nuestro arte sea un verdadero *potpourri de aires extranjeros*. Es una singular manera de afectar originalidad y de cultivar el individualismo.

Procurar que esa significación personal, con las compensaciones espirituales y materiales que se persiguen, sean accesibles y hasta con ventajas sobre las prácticas del exotismo, desde el cultivo de los arcaísmos históricos nacionales, será facilitar el advenimiento de un arte castizo y nuevo.

Pero ese arte, que para ostentar la representación nacional ha de ser concreción de los caracteres espirituales y de la actuación de todos, hallará serios obstáculos para su implantación si no encuentra cariñosa y perseverante acogida por parte de los árbitros españoles de esa gran palanca que gobierna e impone los gustos de la Humanidad, aunque en ocasiones sean opuestos al sentir y la conveniencia de sus prosélitos: la moda.

Por eso necesitamos contar de una manera esencialísima con el público en general, y muy singularmente con nuestros mecenas, y de ellos, con la clase que da la norma de distinción y de buen gusto: los aristócratas, y como primer elemento, con el Rey.

Son muchos los casos históricos en que los más insignificantes rasgos del Jefe del Estado se han convertido en el país, y aun en el mundo, en detalles característicos de elegancia y *dandismo*, y en que sus aficiones han subyugado las de las clases más encumbradas por la sangre o el trabajo.

Nuestro joven y culto Monarca ha dado muchas pruebas de amor a las tradiciones españolas, y seguramente verá con gusto cuanto se relacione con su veneración y fomento, colaborando con entusiasmo en nuestro intento de Renacimiento patrio.

Un rasgo suyo reciente demuestra bien a las claras sus excelentes disposiciones en este particular. El palacio de la Magdalena, que la ciudad de Santander construyó en estilo inglés y lo ofreció con ejemplar esplendidez a S. M., necesitaba para la finca un cierre decoroso y un ingreso. El Rey ha dispuesto, y nuestro compañero el Sr. Riancho está dando brillante cumplimiento a sus deseos, que tales elementos se construyan en el estilo regional. Una soberbia y elegante *portalada montañesa*, castizos pórticos limitados por blasonados cubos, recuerdo todo de cierres y soportales propios de las señoriales casonas de la tierra, formarán, en unión de dos caracterizados pabellones, el monumental y sugestivo ingreso de la Real residencia.

Tras de S. M. están su Gobierno, celoso, a no dudar, de las glorias nacionales, y nuestra esclarecida Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En cada provincia funcionan una Diputación y un Ayuntamiento, que verían con gusto resurgir el espíritu local de su provincia y su capital.

Por otra parte, figuran en España algunas nobilísimas Sociedades que están constantemente dando muestras señaladas de su denodado interés por nuestro arte de abolengo, convocando concursos arquitectónicos de consolador recuerdo, de los que se han derivado saludables enseñanzas y resultados. Me refiero a la Sociedad Española de Amigos del Arte y al Círculo de Bellas Artes.

Existen además diversas personalidades que verían con gusto esa instauración, tan de conformidad con sus bien demostradas predilecciones.

Y, por último, están nuestras Asociaciones profesionales, que pueden incluir en sus programas de actuación el apoyo especial y deliberado a estas tendencias.

Con estos elementos, de los que cabe esperar apoyo moral y material, no sería difícil preparar una apoteosis anual a la Arquitectura española, con distinciones honoríficas y premios materiales, adjudicados, no a proyectos, sino a las obras ejecutadas en España durante el año, que se distingan por su sabor nacional, a la par que por su condición ostensiblemente moderna.

No hemos de meternos aquí en los detalles de organización de ese magno e interesante certamen: el Congreso, por sí, o mediante una Ponencia designada al efecto, puede puntualizarlos; pero creemos que para la mayoría de los profesionales sería de gran eficacia atractiva la esperanza de una notable distinción adjudicada a aquellos que más brillantemente se significaran en estos derroteros.

El concurso pudiera escalonarse: los Ayuntamientos que tienen ya, como en Madrid, Barcelona, Bilbao y Sevilla, establecidas recompensas periódicas para las más bellas construcciones que en su jurisdicción se levanten, pudieran estipular una preferencia para las que se distingan por su sabor local; las Diputaciones, crear algo parecido para su provincia; los Gobiernos, disponer algo semejante para las construcciones civiles; y con los agraciados en esos certámenes parciales, celebrar la gran sesión de la Arquitectura nacional, a la que no habría de negar nuestro Rey la solemnidad de su presencia, para consagrar anualmente, con todos los honores, a los campeones de tan sacrosanta empresa.

¡Fantasía! ¡Divina mentira!... ¿Es esto un sueño?... Tal vez; pero no un imposible, y es desde luego un medio impulsivo de gran eficacia, a nuestro juicio.

Redúzcanse los términos de este proyecto cuanto la realidad imponga, y siempre quedará algo por hacer, que, en último resultado, podremos realizar solos los arquitectos en nuestras Asociaciones.

Estimamos todo esto fundamental para el éxito de estas ideas. Lo demás nos parece un cándido romanticismo, cuya eficacia no pasará de la esterilidad propia de la mayoría de los discursos parlamentarios.

### PRÁCTICAS TRADICIONALISTAS

La única autoridad que aportamos a nuestras manifestaciones y orientación es la de haberlas adquirido por propia experiencia. Con el desacierto y pobreza de nuestros alcances personales, hemos intentado instauraciones de este género, y hemos de reconocernos sincera y excesivamente compensados en nuestros afanes de íntima satisfacción.

El camino es relativamente fácil si se cuenta con buena voluntad. Negar la existencia de dificultades, sería no presentar la realidad cual es; pero debemos afirmar que el vencimiento de esos obstáculos implica por sí solo un galardón a los trabajos que reporta.

La primera dificultad que se presenta es el desconocimiento en que nos hallamos de nuestra historia artística y de sus caracteres. Lo poco que en España se ha publicado de arte español se ha repetido demasiado, y, en cambio, faltan muchos campos vírgenes en los que no se ha puesto la mano. Conocemos algo, no mucho, los grandes documentos de la Arquitectura española, los edificios religiosos, y algo los civiles; pero el arte doméstico, ése revelador de los caracteres recónditos espirituales y personales de la raza, ése permanece casi ignorado. El español viaja poco por España: su aspiración está más allá de la frontera, y la vida próspera de otras naciones le deslumbra, le atrae más que nuestra polvorienta y derruida riqueza histórica. Apena el ánimo recorrer los pueblos españoles que un día fueron emporios del arte mundial, y ver el abandono y el desprecio en que se los tiene. Reconforta, sin embargo, la esperanza la esplendidez monumental archivada en esos pueblos de Castilla, de la Corona de Aragón y de los reinos andaluces.

La enseñanza en nuestras Escuelas de Arquitectura es hoy deficiente con respecto al arte del país. En nuestro tiempo se consultaban mucho las revistas extranjeras para inspirar nuestros proyectos, y poco las nacionales, tal vez porque son pocas y de carácter muy general, poco definido.

Sólo por incidencia o casualidad se nos encargaba algún proyecto de arte español.

En estas condiciones, los estilos patrios eran y son desconocidos para la mayor parte de los profesionales; y mal se puede trabajar sobre lo desconocido.

Se impone, pues, una labor de vulgarización de este arte, no sólo en líneas generales, que, aunque indispensables, no son de directa aplicación. Hace falta conocer el detalle, los elementos más mínimos de su constitución, pues de ese conocimiento perfecto y amplio puede derivarse el movimiento progresivo que perseguimos.

Hemos dicho en otro lugar que sólo el hecho de vestir las necesidades modernas con el ropaje antiguo constituye ya una evolución. La primera práctica que, a nuestro juicio, es conveniente, es el servilismo, sin eufemismos ni templanzas, a las viejas escuelas, a los viejos estilos. En los primeros pasos de estas prácticas son necesarios los andadores, por lo menos para la generalidad de los mortales.

«Cuando comenzamos a enseñar a escribir a los niños—dice Ruskin—, los reducimos a una copia servil, y exigimos de ellos una exactitud absoluta en la formación de las letras; cuando ellos se han hecho dueños de los modos corrientes de escritura, no podemos impedirles que modifiquen ésta en relación con sus sentimientos, su situación o su carácter. Cuando un joven comienza a estudiar latín, se exige de él una autoridad para cada una de las expresiones que emplee; pero cuando posee la lengua, puede permitirse una libertad, puede sentir el derecho de obrar así, sin sujetarse a ninguna autoridad, y exhibirá quizás un latín mejor que cuando pedía prestados cada uno de sus giros. Sería preciso enseñar de esta misma manera a nuestros arquitectos a escribir en el estilo admitido...»

»Al abrigo de esta autoridad absoluta, irrefutable, comenzaríamos nuestra obra, sin permitirnos aumentar la profundidad de un cateto y la longitud de un listel. Después, cuando nuestros ojos se hubieran habituado a las formas y a las reglas gramaticales, cuando nuestro pensamiento se hubiera familiarizado con todas sus expresiones, cuando pudiéramos hablar correctamente esta lengua nuestra y traducir indistintamente todas las ideas que se presentasen, podríamos permitirnos alguna libertad. Sólo de este modo una autoridad individual tendría fuerza para modificar las formas recibidas o añadirles algo, aunque siempre dentro de ciertos límites. El decorado, sobre todo, podría plegarse a los varios caprichos de la imaginación, o enriquecerle con ideas originales o tomadas de otras escuelas. En el trans-

curso del tiempo, y bajo la influencia de un gran movimiento nacional, se podría hacer que un nuevo estilo surgiera como se modifica una lengua» (1).

Téngase presente, sin embargo, que no escribimos para los casos privilegiados, que rechazarán los andadores para imprimir desde luego un impulso personal a esta clase de procesos artísticos; aunque suponemos que esas excepciones, sobre todo en su juventud, se apartarán ufanos de nuestros derroteros, que considerarán pueriles y aun denigrantes. Nos dirigimos a nuestros hermanos en capacidad y facultades, y tampoco consideramos vanidosa la suposición de que esta parentela está constituida por la gran masa de los profesionales españoles.

No hemos de terminar esta prolífica disertación sin recoger la indicación de Ruskin relativa al decorado, y muy especialmente al decorado interior de las habitaciones y al mobiliario, que los arquitectos españoles tenemos muy abandonado, en general, y en manos de comisionistas y fabricantes, muchas veces extranjeros, que son los encargados de menguar nuestra autoridad y la de nuestro arte patrio.

## FINAL

Hora es ya de terminar. Agotada estará la cortés paciencia de quien nos haya seguido hasta aquí.

Sinceramente decimos que no tratamos de dogmatizar en lo más mínimo. Hemos procurado exponer nuestro noble sentir y nuestras prácticas. Los distintos puntos tratados los exponemos modestamente a la consideración de nuestros compañeros como materia de discusión, con la esperanza de que sólo servirán de punto de partida a la fructífera labor del Congreso.

Adondequiera que sus deliberaciones conduzcan nuestro convencimiento, iremos noblemente y con verdadero contento. Las excelencias que esperamos de esta pretendida nacionalización de nuestra Arquitectura son nuestro fin primordial, sin fijarnos en los caminos para alcanzarlas. Deseamos un estímulo de nuestros sentimientos de asociación, el lazo efusivo resultante de nuestra comunidad de miras patrióticas; sentimos un vivísimo deseo de acrecentar los prestigios de la clase a los ojos del mundo, mediante el esfuerzo compenetrado y armónico de todos sus individuos; y como integral de todas estas venturas y perfecciones, el engrandecimiento y exaltación gloriosa de nuestra querida España.

(1) *Las siete lámparas de la Arquitectura*; Madrid, *La España Moderna*, págs. 219 y 220.

## CONCLUSIONES

- 1.<sup>a</sup> Por dignidad nacional, se impone la necesidad de un resurgimiento del Arte español arquitectónico.
- 2.<sup>a</sup> España no muestra predilecciones por la libertad artística en la Arquitectura.
- 3.<sup>a</sup> El culto de la tradición es uno de nuestros caracteres de raza.
- 4.<sup>a</sup> El culto de la tradición ha originado los más grandes estilos históricos y continúa alimentando los modernos en los pueblos más florecientes, sin que haya excluido nunca los caracteres de la obra de arte derivados del temperamento personal del artista.
- 5.<sup>a</sup> Las prácticas para la instauración del Arte arquitectónico español tendrán por inspiración esencial los estilos históricos nacionales, con las naturales adaptaciones de lugar y época.
- 6.<sup>a</sup> En las Escuelas de Arquitectura se dará capital importancia a la enseñanza de nuestros estilos históricos.
- 7.<sup>a</sup> Las Asociaciones de Arquitectos, por sí, o cooperando a la labor de las Comisiones de Monumentos, fomentarán la formación de Museos regionales de Arqueología, procurando establecer intercambios para la difusión del perfecto conocimiento de las diferentes modalidades del Arte nacional.
- 8.<sup>a</sup> Con el fin de fomentar el desarrollo del Arte nacional, el Congreso, directamente, o mediante las Asociaciones de Arquitectos, Ponencias o Comisiones que se designen al objeto, solicitará el apoyo de cuantas entidades y personalidades puedan prestar su concurso moral o material para la organización de un solemne certamen anual de la Arquitectura española.
- 9.<sup>a</sup> El Congreso invitará a los Ayuntamientos de las capitales de provincia a imitar el ejemplo dado por el de Sevilla, que, para fomentar la edificación de estilo regional, ha establecido un concurso con honrosos premios para las edificaciones inspiradas en los estilos tradicionales de la región.
- 10.<sup>a</sup> Se debe pretender que los concursos de proyectos que establezcan los diferentes Ministerios, Diputaciones, Ayuntamientos y demás Centros oficiales, determinen preferencias para los inspirados en nuestros estilos nacionales.

LEONARDO RUCABADO.

ANÍBAL GONZÁLEZ.

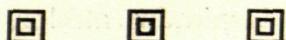
## :: La puerta del palacio :: de los Duques de Marchena

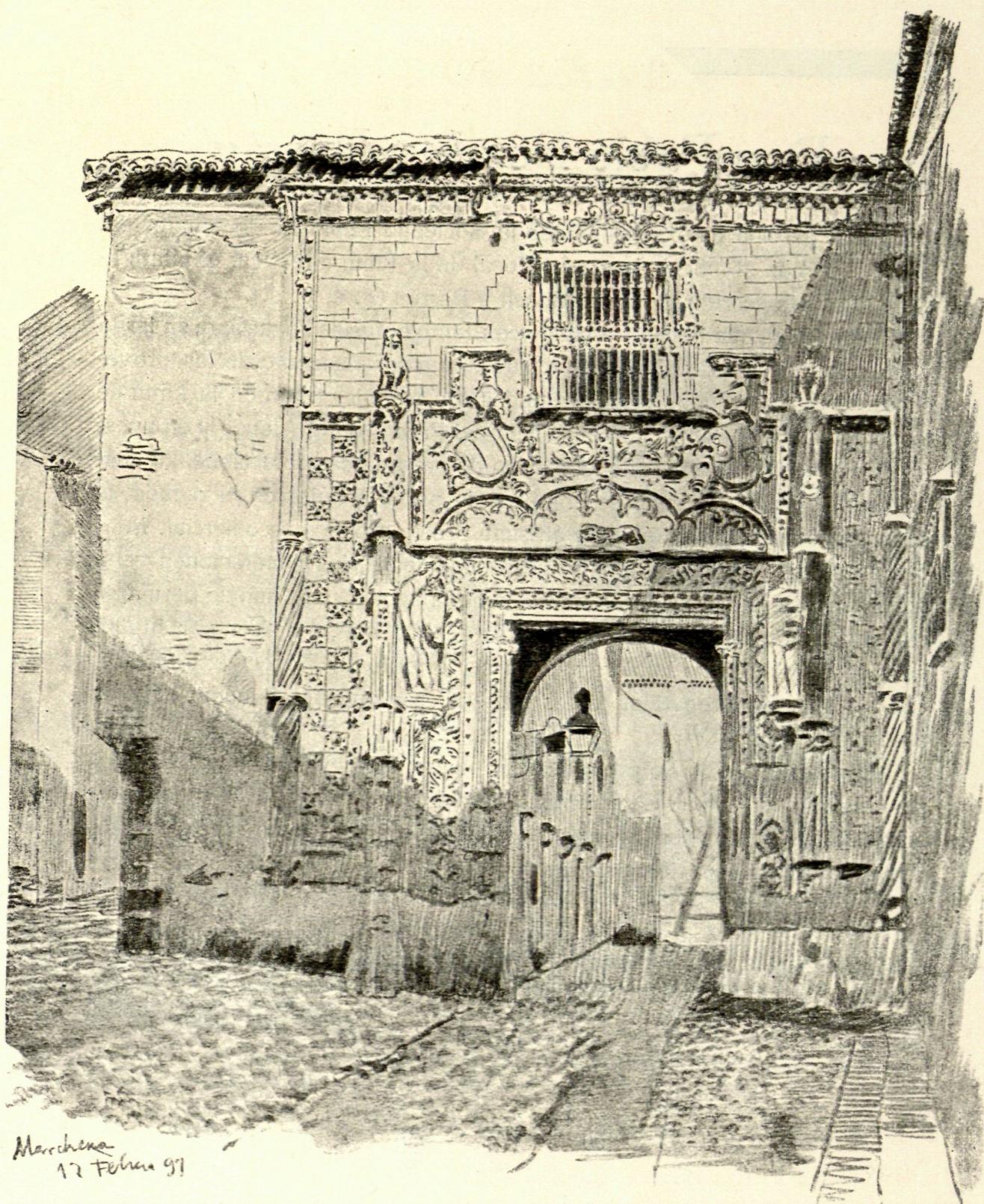
**L**A laudable resolución de S. M. el Rey al disponer la traslación a los jardines del alcázar de Sevilla de la famosa portada del castillo de Marchena, ha motivado la publicación de multitud de grabados, fotografías y artículos, encomiando unánimes la belleza del monumento.

Esta Revista, más obligada que otra alguna, no podía menos de consignar en sus columnas el recuerdo del generoso acto realizado por nuestro Augusto Presidente; pero vacilábamos en aumentar, sin ventaja, el número de grabados, algunos excelentes, dados a luz en diferentes periódicos.

Por fortuna, un primoroso dibujo de D. Salvador Azpiazu ha venido a resolver brillantemente la dificultad indicada. En él pueden nuestros lectores apreciar la belleza de las líneas y la riqueza de ornamentación de esta espléndida obra del último periodo del estilo ojival, con sus armoniosos arcos conopiales, sus blasonadas estatuas, sus adornos múltiples, que descubren la influencia y la fantasía del Oriente; muestra acabada, en fin, de la característica arquitectura andaluza, que en aquella suntuosa entrada parecía descubrir al que pisaba su umbral, todo el poderío de la noble casa y de aquel primer Duque de Osuna, Virrey de Sicilia y Nápoles, patrício insigne, que se llamó D. Pedro Téllez Girón y de la Cueva.

L. y J.





Marchena  
17 Febrero 91

Palacio de los Duques de Arcos (Marchena).

(Dib. S. Aspiazu.)

## Don Pablo Bosch y Barráu

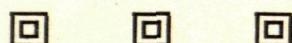
**G**RAN pérdida ha experimentado la Sociedad Española de Amigos del Arte con el fallecimiento del Vocal de la Junta directiva, el infatigable e ilustrado escritor D. Pablo Bosch y Barráu (q. e. p. d.).

Pocos habrá que hayan trabajado con tanto entusiasmo durante su larga vida en favor del Arte nacional; y para digno coronamiento de las provechosas y desinteresadas tareas seguidas con singular tesón en la Junta de Iconografía, en el Patronato del Museo del Prado, en el Ateneo y en nuestra Sociedad, ha legado a aquel Museo dos magníficas colecciones de medallas históricas y de cuadros notables, la primera única en el mundo, la segunda compuesta de obras de altísimo precio artístico y comercial. Merced a ese acto de extraordinario desprendimiento, las generaciones venideras tendrán que agradecerle tanto como la actual, pues han de permanecer en España importantísimos objetos de arte que, a no ser por su diligencia y esplendidez, hubieran ido a ser orgullo de Museos extranjeros, que no una, sino repetidas veces pretendieron en vano la adquisición de algunos de ellos.

Nuestra Sociedad no podrá olvidar nunca los servicios que le debe y sus relevantes cualidades, y la memoria del caballero sin tacha y del entusiasta colecciónista habrá de quedar grabada de indeleble modo con el grato recuerdo de sus especiales méritos.

¡Dios le haya acogido en su seno!

LA REDACCIÓN.



## MISCELÁNEA

Constituído el Museo Provincial de Bellas Artes de Ávila con arreglo a las disposiciones vigentes, ha sido declarado de utilidad pública por Real orden de 13 de septiembre último.

\* \* \*

Las excavaciones que se practican en el circo romano de Toledo y en las inmediaciones de Peñíscola (Castellón) han dado felices resultados, pues en el primer punto se ha encontrado una cruz visigótica y una lápida, y en el segundo, una cruz de bronce, una estatua de la Virgen y un notable crucifijo.

\* \* \*

En las excavaciones de Mérida, con tanto acierto dirigidas por el ilustrado arqueólogo D. José Ramón Mélida, y a la parte Oeste del teatro romano, se ha comenzado a descubrir una basílica de tres ábsides, con pinturas murales de tamaño natural, interesantísimas por diversos conceptos.

\* \* \*

El renacimiento estético que se observa en la arquitectura de Sevilla, Santander y Bilbao, merced a la admirable labor de los notables arquitectos D. Aníbal González, D. José Espiáu y D. Leonardo Rucabado, va extendiéndose a otras provincias, hallándose en la de Córdoba varios distinguidos arquitectos dispuestos a seguir el mismo provechoso camino.

Nada tan grato para nuestra Sociedad como el ver que sus iniciativas y desvelos dan el anhelado fruto. De este modo los estilos españoles merecen la debida preferencia, conservando cada ciudad su especial estilo, sirviendo

de preferentes jalones los monumentos antiguos y prescindiendo de la sequedad de las líneas geométricas, que tiende a conseguir que todas las ciudades sean semejantes unas a otras; imitaciones insustanciales, en la mayor parte de los casos desprovistas de proporcionalidad y de sentimiento artístico.

\* \* \*

Continúa en aumento la provechosa afición a las exploraciones arqueológicas, habiéndose verificado algunas en varios puntos de las provincias de Badajoz, Jaén y Oviedo. También en Navarra han practicado importantes trabajos de investigación en la *Estación prehistórica* denominada de Iturrealde los Sres. Aranzadi y Ansorena, dando cuenta del resultado obtenido en una detallada Memoria, de gran interés, publicada en el notabilísimo *Boletín de la Comisión de Monumentos* de la misma provincia.

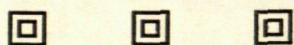
\* \* \*

En el término municipal de Dehesas de Guadix han hallado unos trabajadores un depósito de monedas de plata pertenecientes a la época del Califato de Córdoba.

He aquí la leyenda de una de ellas:

*ANVERSO.—Centro: No hay Dios, sino Alah. No tiene compañero.—Alrededor: En el nombre de Dios se acuñó esta darhan en Andalus, año tres y cincuenta y trescientos (353) de la Hégira.*

*REVERSO.—Parte central: Sied El Hechan Enur alnumenin Almortan biblax Errahman.—Alrededor: Mahoma es el enviado de Dios, quien le envió con la dirección y la ley de la verdad para hacerla prevalecer contra toda otra religión.*



## LIBROS NUEVOS

*Carlos II y su corte*, por Gabriel Maura Gamazo.—Madrid, F. Beltrán, 1911-1915.—Dos volúmenes.

No sólo en los gobernantes—y mucho menos en el jefe del Estado—reside la causa de la fatal decadencia de una nación, sino que a los yerros de los elementos directores debe agregarse el estado de indiferencia, depresión y carencia de virtudes cívicas en la mayoría de los habitantes, que se dejan imponer resoluciones absurdas o arbitrarias, y contribuyen con vocinglera incultura a mantener perniciosas costumbres o a implantar otras perjudiciales.

Esto se observa en el desdichado período del último Monarca de la casa de Austria, y su comprensión y estudio sirven de útil lección al sociólogo y al político, que forzosamente necesitan cierto empirismo para desempeñar su misión ardua y peligrosa. Desde las primeras páginas del libro del Conde de la Mortera, asombra el cinismo y vulgar ramplonería que en todas las clases sociales—muy especialmente en las gobernantes—se adueñaron de España, llevándola forzosamente a la ruina y al descrédito, y no vemos en esas páginas ni en las siguientes una sola figura que merezca plenamente nuestra admiración o, al menos, nuestra simpatía. La ambición y la vanidad son vicios característicos de los próceres, y la credulidad y haraganería de la masa del pueblo, y unos y otros llevan a España, desde el rango de gran potencia, temida aún y respetada, al inofensivo juguete que Luis XIV y el Emperador Leopoldo tomaron como blanco de sus argucias diplomáticas y de sus béticas aspiraciones.

Comprende el tomo I desde 1661 a 1669, o sea desde el nacimiento de Carlos II a la caída del P. Nitard. Período de minoridad, todo el peso de los asuntos de Estado y de régimen interior descansa sobre la Regente D.<sup>a</sup> Mariana y el confesor Nitard. Demuestra el señor Maura que ambos obraron de buena fe, y no erraron a sabiendas; pero también demuestra su ineptitud para la elevada y difícil tarea que les correspondía realizar. Son figuras incolo-

ras, parches que rellenan en la Historia el hueco que se abre entre las grandes figuras, y aparecen en los pueblos, para su desgracia, cuando más necesitarían de cerebros fuertes y corazones resueltos, capaces de afrontar y resolver el tremendo problema de la decadencia nacional.

No hay más que establecer un parangón entre los primeros ministros de Carlos II y sus antecesores en precedentes reinados. Lerma, Olivares, Haro, no eran estadistas ni políticos de altura; pero su mayor elevación de miras, su afabilidad y cortesía, y su ingenio despertado y astuto, les dieron popularidad y esplendor, facilitando su tarea la marcha normal de los negocios públicos, menos embrollada y triste que en los días del último Austria de la dinastía española.

En el capítulo V hace el Sr. Maura Gamazo un acabado estudio de los individuos que formaron la Junta de Gobierno, y en los VI y VII, la biografía de Nitard y de D. Juan de Austria, todos ellos hombres de Estado que marcaron rumbo a la política de la Regente y se disputaron con encarnizamiento el Poder, en perjuicio de la tranquilidad necesaria para resolver los problemas internacionales planteados (1).

La lucha entre el bastardo de Felipe IV y el confesor de D.<sup>a</sup> Mariana es un caso vergonzoso que acreda cómo empleaban su tiempo los políticos de la minoridad, divididos en dos grandes bandos, uno inclinado a Francia y otro apoyado por el Emperador, con numeroso séquito de nobles, prelados y alta magistratura y milicia en ambos campos, que se hacían la guerra siguiendo los egoístas y personalísimos consejos de su propio interés.

Mientras tanto laboraban los embajadores de las grandes potencias, especialmente el francés, procurando, cosa muy natural, aprovecharse de las circunstancias para utilizar el desconcierto e indecisión de los gobernantes.

No faltaban, ciertamente, voces sensatas, salidas generalmente de gente de poco brillo,

(1) Véase para D. Juan de Austria: Gregorio Leti, *Vita di Don Giovani d'Austria*; Colonia, 1684.

que denunciaban a la opinión pública tal estado de cosas; pero con escaso éxito, pues el pueblo español carece generalmente de conciencia política y social, y jamás enjuicia ni hace balance de lo pasado y presente para tender hacia un afortunado porvenir.

Mayor alcance tuvo la sátira festiva en letrillas, romances y coplas; verdad que esta bastante insuficiente arma está muy arraigada en las costumbres de nuestro pueblo, que celebra las ironías hechas a costa de un personaje, sin perjuicio de perdonarle los desafueros y torpezas cometidos. Muchos de estos versos transcribe el Conde de la Mortera en los apéndices de los dos tomos, y véanse (1) como muestra curiosa de ellos los que así comienzan:

«¿Qué diremos, señores,  
si muere España,  
y le ayuda el teatino (2),  
y no es en gracia?  
Desdicha rara:  
es que no lo ha aprendido  
en Alemania.»

Pero mientras así se desahogaban los partidarios de las dos banderías, iban de mal en peor los asuntos del reino, sin que una vigorosa sacudida popular hiciera ver a los rivales que debían dedicar a salvar la Monarquía el tiempo y el esfuerzo perdidos en rencillas y mutuas y temibles ambiciones. A qué grado de puerilidad y obcecación llegaron en este periodo los elementos directores, lo prueba el curioso incidente que en el capítulo X cuenta el Sr. Maura, acerca de una cuestión de etiqueta planteada entre la Marquesa de Villanueva de Valdueza, camarera mayor de la Reina, y la aya del Rey niño, que entonces era la Marquesa de los Vélez. Nada menos que al Consejo de Estado pasó el asunto para dictamen y resolución; y cuando parecía que se trataba de algún grave caso, nos enteramos con asombro que se trataba de una insignificante cuestión de precedencia en ciertos actos de corte. Y en esto perdieron el tiempo los consejeros, enemistándose además numerosos deudos y amigos de ambas señoritas, afiliadas, respectivamente, a cada uno de los contrarios partidos.

Termina el tomo I con la caída y destierro del P. Nitard, que fué acogida, en general, con júbilo por el pueblo, más aficionado a D. Juan

(1) Tomo I, pág. 567.

(2) El confesor Nitard.

que al jesuita alemán, quizás por recuerdo del Rey Felipe IV, sumamente estimado y echado de menos entonces.

En el segundo tomo (1669-1679) se hace la historia del período comprendido entre el comienzo del predominio de D. Juan y su muerte, la privanza de Valenzuela y el matrimonio del Rey con una Princesa de Francia, como más importantes sucesos.

La rápida elevación y pronta caída del caballero Valenzuela están admirablemente trazadas, y presentan el atractivo de la historia escrita, no como seca digresión, sino como algo vivo y multiforme, que a nosotros mismos se asemeja.

En toda la obra es abundantísima y muy cuidada y selecta la bibliografía—puesta al final de cada capítulo—, y elegante y preciso el estilo; además, ameno y de un alto valor descriptivo y colorista.

Cuando termine su labor en los siguientes tomos, la obra del Sr. Maura tendrá un enorme e inapreciable interés, pues será la mejor historia de tan importante época como esta del último Monarca austriaco. Historiador a la moderna, todo lleva su rigurosa documentación, y puede decirse que es la verdad lo que en sus páginas retrata.

Han pasado los tiempos de Garibay, Florián de Ocampo, Mariana y Solís, y lo que la Historia ha perdido en colorido romántico, ha ganado en seguro provecho: el provecho de ver las cosas como han sido, pudiendo, por tanto, imitarlas o desecharlas, según aconsejen las enseñanzas que encierra.

\* \* \*

*Conferencias de labores*, por Ángeles Morán Márquez, Directora de la Escuela Normal de Maestras de Badajoz.—Badajoz, 1914; Uceda, Hermanos.

En la actual sociedad se exige cada día con más empeño el conocimiento de ciertas materias de inmediata utilidad y provecho. Al lado de la cultura científica figuran estos conocimientos como muy importante parte de lo que deben saber los individuos de una ciudad moderna, y en cada sexo los adecuados, pero siempre de innegable necesidad y eficacia para resolver el arduo problema de la vida práctica.

En la cultura femenina, tan atrasada, por desgracia, en nuestra patria, debe ocupar quizás el primer puesto cuanto a labores se refiere. Para unas es la solución de sus penurias y conflictos económicos; en otras es la buena marcha del hogar, asegurada por su orden, gusto y habilidad, necesarios para la vida de familia.

La autora de este libro expone con claridad y concisión primeramente la técnica de toda clase de costura, encajes, bordados, corte y confección, y después una sucinta y bien hecha historia del traje, para estimular el gusto estético de sus alumnas con la visión, siquiera sea rápida, de la indumentaria a través de los siglos. Merece, pues, la ilustrada escritora plácemes y felicitaciones por la publicación de una obra cuya utilidad se extiende, fuera ya de las Normales, a cuantas mujeres quieran completar su educación y depurar sus enseñanzas en esta materia.

\* \* \*

*La iniciación en los negocios*, por Orison Swet Marden.—Librería Parera; Barcelona, 1915.

El Sr. Parera, culto editor de Barcelona, continúa su importante labor pedagógica haciendo traducir y publicando las obras del ilustre Swet Marden, que son libros de aliento, provecho y esperanza para cuantos intentan sobresalir en cualquier profesión u oficio. A los volúmenes *Siempre adelante!* y *Abrirse paso*, sigue este otro, *La iniciación en los negocios*, de suma utilidad para los jóvenes que, salidos

de las escuelas, entran en la actividad de la vida social.

Moderna ciencia es la pedagogía, y cada vez ofrece más interés y transcendencia su conocimiento y estudio, puesto que en ella encuentran base los maestros y educadores para el ensayo de nuevas fórmulas de enseñanza y adecuados procedimientos, que faciliten la comprensión del alumno y le hagan alcanzar rápidamente cuantos conocimientos necesita dentro de sus orientaciones y propósitos.

*La iniciación en los negocios* aconseja y guía, no con la árida rigidez de un domine, sino con el tacto y cariño de un viejo amigo que trata de evitar obstáculos y peligros en la difícil y penosa senda de los negocios.

Como en todas las obras de Marden, es extraordinaria la amena y adecuada forma con que envuelve pensamientos de gran utilidad y solidez. La idea del trabajo, de su desarrollo y eficacia, de sus glorias y sus horas de hastío y desengaño, es lo fundamental de este libro del Dr. Marden, y lo desenvuelve en treinta y tres interesantes capítulos, todos de un alto valor pedagógico, puesto que graban las ideas en las mentes juveniles por la misma fuerza de las anécdotas y hechos relatados.

Tendrá esta obra de Swet Marden el mismo éxito y lisonjera acogida que sus anteriores volúmenes, traducidos por D. F. Climent Ferrer y publicados por el Sr. Parera con verdadero acierto y cariño a la más ardua y difícil tarea: la educativa.

ENRIQUE DE LEGUINA Y JUÁREZ.



# SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

S. M. EL REY, PRESIDENTE DE HONOR

S. A. R. LA INFANTA D.<sup>a</sup> ISABEL

PRESIDENTA DE LA JUNTA DE PATRONATO

## — SOCIO HONORARIO —

EXCMO. SR. D. SANTIAGO ALBA BONIFAZ

## SOCIOS PROTECTORES

Excmo. Ayuntamiento de Madrid.  
Excma. Sra. Duquesa de Parcent.  
Excmos. Sres. Marqués de la Torrecilla.  
          Marqués de Bertemati.  
          Conde de las Almenas.  
          D. Luis de Errazu.  
          D. Gustavo Batier.  
          Duque de Alba.  
          Marqués de Comillas.  
          D. Eduardo Dato e Iradier.  
          D. Francisco de Laiglesia y Auset.  
          Duque de Medinaceli.  
          Duque de Arcos.  
          Marqués de la Puebla de Parga.  
          Duque de Aliaga.  
  
Excma. Sra. Marquesa de Bolaños.  
Excmos. Sres. D. Domingo de las Bárcenas.  
          Duque de Arión.  
          D. Fernando Díaz de Mendoza.  
          Marqués de Amboage.  
  
Excmas. Sras. Marquesa de Perinat.  
          Marquesa de Bermejillo del Rey.  
  
Excmo. Sr. Conde del Montijo.  
Excmas. Sras. Duquesa de Bailén.  
          Marquesa de Comillas.  
  
Excmos. Sres. Marqués de Belvís de las Navas.  
          Duque de Valencia.  
          Duque de Plasencia.  
          Marqués de Valverde de la Sierra.  
  
Excmas. Sras. Duquesa de Arión.  
          Condesa de Valencia de Don Juan.  
  
Excmos. Sres. Conde de Romanones.  
          Marqués de Ivanrey.  
  
Sr. D. Lionel Harris.

## SOCIOS SUSCRIPTORES

Excma. Sra. Marquesa de Argüeso.  
Excmos. Sres. Conde de la Cimera.  
          Conde de Casal.  
          D. Félix Boix y Merino.  
          Barón de la Vega de Hoz.  
Sres. D. Juan Lafora y Calatayud.  
          D. Luis Sainz de los Terreros.

Sr. D. Enrique Gómez y Rodríguez.  
Excmos. Sres. Conde de Cerragería.  
          Conde Viudo de Albiz.  
          D. Emilio M.<sup>a</sup> de Torres y González Arnao.  
          D. Manuel Zarco del Valle.  
          Marqués del Cayo del Rey.  
          Duque de Santo Mauro.  
          Marqués de Bellamar.  
Sres. Herraiz y Compañía.  
          D. Rafael García y Palencia.  
          D. José Luis de Torres y Beleña.  
Excmo. Sr. Marqués de la Romana.  
Sr. D. Generoso González y García.  
Excmas. Sras. Marquesa Viuda de Hoyos.  
          Condesa Viuda de Castilleja de Guzmán.  
Excmo. Sr. Marqués de Alhucemas.  
Excma. Sra. Marquesa de Valdeolmos.  
Excmo. Sr. Conde de Vilches.  
Sr. D. Kuno Kocherthalér.  
Excmo. Sr. Duque de T'Serclaes.  
Sr. D. José Sainz Hernando.  
Excmo. Sr. Conde de San Félix.  
Excma. Sra. Condesa de Torre-Arias.  
Excmo. Sr. Duque de Sotomayor.  
Sres. D. Manuel Díz Bercedóniz.  
          D. Luis de Bea.  
Excmo. Sr. Marqués del Muni.  
Sres. Condes de San Esteban de Cañongo.  
          D. Luis María Cabello y Lapiplata.  
Excmo. Sr. Conde de los Villares.  
Excmas. Sras. D.<sup>a</sup> María Gayangos de Serrano.  
          Marquesa del Rafal.  
          D.<sup>a</sup> Rosa Chávarri de Vázquez.  
Excmos. Sres. Conde de Torata.  
          D. Alonso Coello.  
Sr. D. Luis Soriano.  
Excmos. Sres. Duque de Vistahermosa.  
          D. Enrique María Repullés y Vargas.  
          D. Angel Avilés y Merino.  
Sra. D.<sup>a</sup> María Mostazo, viuda de Lara.  
Excmos. Sres. Conde de San Luis.  
          D. Isidoro de Urzaiz y Salazar.  
          D. Juan de la Cierva y Peñafiel.  
Sr. D. Luis García Guijarro.  
Excmas. Sras. Marquesa de Villahermosa.  
          D.<sup>a</sup> Alicia P. de Cuadra.

Excmo. Sra. Marquesa de Silvela.  
Excmo. Sr. Marqués de Valdeiglesias.  
Sres. D. Herberto Weissburger.  
D. José M. Valdenebro.  
D. José Sert.  
D. E. P. de la Riva.  
D. Fernando Loring.  
D. José M. Florit.  
Excmo. Sr. D. Eugenio Ferraz.  
Sres. D. Manuel Benedito.  
D. Francisco Echagüe.  
Excm. Sra. D.<sup>a</sup> Elena Sarrasín, viuda de Arcos.  
Excmo. Sr. D. José Sánchez-Guerra Martínez.  
Sra. Condesa de Cartayna.  
Excmo. Sr. Marqués de Torralba.  
Sr. D. Félix Rodríguez Rojas.  
Excma. Sra. Marquesa Viuda de Casa-Torre.  
Sres. D. Carlos Corbí y Orellana.  
D. Salvador Alvarez Net.  
D. Enrique Nagel Disdier.  
Excma. Sra. Marquesa de Viesca.  
Sr. D. José Garnelo y Alda.  
Excmos. Sres. D. Juan Bruguera y Bruguera.  
D. Raimundo Fernández Villaverde.  
Marqués de la Scala.  
Marqués de Torneros.  
D. José Moreno Carbonero.  
Marqués de Jura-Real.  
D. Mariano Benlliure.  
D. Jorge Silvela.  
Conde de Cedillo.  
Marqués de Olivares.  
Sr. D. Joaquín Ezquerra del Bayo.  
Excmas. Sras. Marquesa de Pidal.  
D.<sup>a</sup> Antonia Santos Suárez.  
D.<sup>a</sup> Isabel Palau, viuda de Marfá.  
Sres. Sardá y Mariani.  
Excma. Sra. Duquesa de Pinohermoso.

Sres. D. Luis Martínez y Vargas Machuca.  
D. Juan Pérez Gil.  
Ilmo. Sr. D. Pelayo Quintero.  
Sres. D. Pablo Rafael Ramos.  
D. José María Navas.  
D. Luciano Villars.  
D. Pedro Vindel.  
D. Joaquín Cobrejo.  
D. Vicente Lampérez y Romea.  
Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo de Vich.  
Excmo. Sr. D. Francisco Travesedo y Fernández Casariego.  
Excma. Sra. Duquesa de Medinaceli.  
Sres. D. Antonio Prast.  
D. Alberto Salcedo.  
Excmos. Sres. D. Miguel Blay.  
Duque de Parcent.  
Excma. Sra. Marquesa de Villavieja.  
Excmos. Sres. Conde de Clavijo.  
Marqués de Laurencín.  
Sres. D. Mauricio López-Roberts.  
D. Miguel de Asúa.  
D. Gabriel Molina.  
Marqués de Cabiedes.  
Marqués de Birón.  
Dr. Bandelac de Pariente.  
D. Ramón Flórez.  
D. Pablo Ramal Arévalo.  
D. Juan C. Cebrián.  
D. Miguel de Mérida.  
D. Dionisio Fernández Sampelayo.  
Conde del Real Arecio.  
Mrs. Nelly Harvey.  
Sres. D. Gonzalo Bilbao.  
D. José Gartner.  
D. Manuel Bolín.  
D. Domingo Guerrero.  
D. Isidoro V. de Mora.

# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

SE PUBLICA TRIMESTRALMENTE

■ ■ ■

Precios... } España..... 10 pesetas año.  
              } Extranjero.... 15 ídem íd.

Se admiten suscripciones en la Administración, establecida en el local de la Sociedad, paseo de Recoletos, 20, bajo.



