

ARTE ESPAÑOL



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO X. — TOMO V. — NÚMERO 7
1921. — TERCER TRIMESTRE

GRÁFICAS REUNIDAS, s. a.
— MADRID —

SUMARIO

Páginas.

| | |
|--|-----|
| LA REDACCIÓN. — Homenaje a D. Marcelino S. de Sautuola y D. Juan Vilanova..... | 313 |
| EDUARDO HERNÁNDEZ-PACHECO.— Exposición de arte prehistórico español..... | 315 |
| JUAN CABRÉ AGUILÓ. — Revindicaciones en arte rupestre de la Península Ibérica..... | 339 |
| FELIPE BELLO PIÑEIRO. — Cerámica de Sargadelos..... | 351 |
| RICARDO DEL ARCO. — Ciudades aragonesas: Un paseo arqueológico por Barbastro... .. | 363 |
| MANUEL CASTAÑOS Y MONTIJANO.— El castillo de Manzaneque..... | 369 |
| FIDEL PÉREZ-MÍNGUEZ. — Arte castellano: Los orfebres Hernández..... | 373 |

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

S. M. EL REY, PRESIDENTE DE HONOR

S. A. R. LA INFANTA D.^a ISABEL
PRESIDENTA DE LA JUNTA DE PATRONATO

SOCIOS HONORARIOS

EXCMO. SR. D. SANTIAGO ALBA BONIFAZ
EXCMO. SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

SOCIOS PROTECTORES

Excmo. Ayuntamiento de Madrid.
Excma. Sra. Duquesa de Parcent.
Excmos. Sres. Marqués de la Torreçilla.
Marqués de Bertemati.
Conde de las Almenas.
D. Luis de Errazu.
Duque de Alba.
Marqués de Comillas.
D. Francisco de Laiglesia y Auset.
Duque de Medinaceli.
Duque de Arcos.
Marqués de la Puebla de Parga.
Duque de Aliaga.
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.
Excmo. Sr. Marqués de Valverde de la Sierra.
Excma. Sra. Duquesa de Arión.
Excmos. Sres. Conde de Romanones.
Marqués de Ivanrey.
Sr. D. Lionel Harris.
Excmos. Sres. Marqués de Genal.
Duque de Tovar.
D. Juan C. Cebrián.
D. Ignacio Baüer Landatier.
Sr. D. Ramón Rodríguez.

Sres. D. Domingo de Orueta.
D. Fernando Guerrero Strachan.
D. Mariano Morales.
D. Domingo Mendizábal.
D. Pablo de Churruca.
R. Rodríguez, Hermanos.
D. José Bertrán y Musitu.
D. Juan Ferrer Güell.
D. Pedro M. de Artiñano.
D. José Arnaldo Weissberger.
D. Eusebio Güell.
D. Miguel de Asúa.
D. Álvaro de Retana y Gamboa.
D. Saturniño Calleja.
Sra. D.^a Josefa Huguet.
Excmos. Sres. Conde de Cerragería.
Conde Viudo de Albiz.
D. Emilio M.^a de Torres y González Arnao.
D. Manuel Zarco del Valle.
Marqués del Cayo del Rey.
Excma. Sra. Duquesa de Santo Mauro.
Excmo. Sr. Marqués de Bellamar.
Sres. Herraiz y Compañía.
D. José Luis de Torres y Beleña.
D. Generoso González y García.
Excma. Sra. Condesa Viuda de Castilleja de Guzmán.
Excmo. Sr. Marqués de Alhucemas.
Excmas. Sras. Marquesa de Valdeolmos.
Marquesa Viuda de la Rambla.
Sr. D. Kuno Kocherthaler.
Excmo. Sr. Duque de T'Serclaes.
Sr. D. José Sainz Hernando.
Excma. Sra. Condesa de Torre-Arias.
Excmo. Sr. Duque de Sotomayor.
Sres. D. Manuel Diz Bercedóniz.
D. Luis de Bea.
Excmos. Sres. Condes de San Esteban de Cañongo.
Ilmo. Sr. D. Luis María Cabello y Lapiedra.
Excmo. Sr. Conde de los Villares.
Excmas. Sras. D.^a María Gayangos de Serrano.
Marquesa del Rafal.
D.^a Rosa Chávarri de Vázquez.
Excmos. Sres. Conde de Torata.
Conde de Pozo Ancho del Rey.

SOCIOS SUBSCRIPTORES

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

MADRID, 3.^{er} TRIMESTRE DE 1921

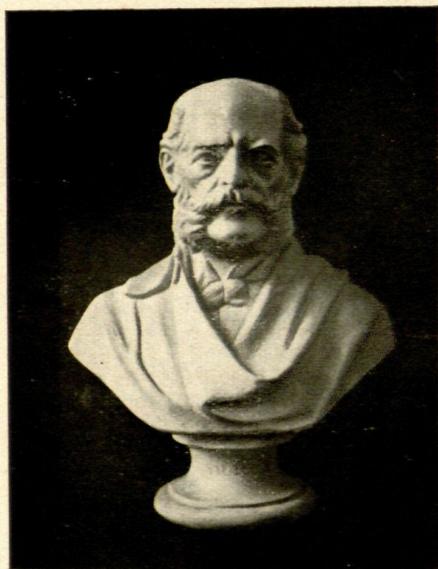
Año X.—Tomo V.—Núm. 7

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

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

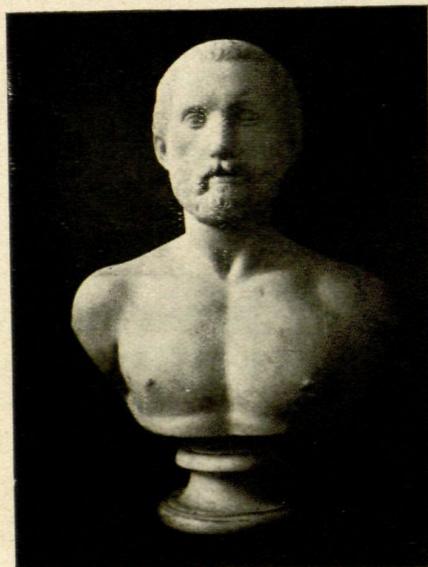
Homenaje a D. Marcelino S. de Sautuola y D. Juan Vilanova



D. Marcelino S. de Sautuola.

(Fot. N.)

LA Exposición de arte prehistórico español, haciendo resaltar la figura científica de D. Marcelino S. de Sautuola, descubridor de la pintura prehistórica, inspiró a nuestra Sociedad la idea de rendirle un público homenaje, acordando asociar al mismo a D. Juan Vilanova, eminente profesor y prehistoriador de gran reputación.



D. Juan Vilanova.

(Fot. N.)

Consultada la voluntad de la Augusta Presidenta de la Junta de Patronato de esta Sociedad, S. A. R. la Infanta Doña Isabel, aceptó con entusiasmo lo propuesto y se dignó presidir el acto, verificado el día 23 de junio último en los salones de la Exposición, con asistencia del Sr. Ministro de Instrucción Pública, director general de Bellas Artes, representaciones

de las Academias, Ateneo, etc., Junta directiva de la Sociedad, Comisión organizadora de la Exposición, la hija del Sr. Sautuola con su esposo el Sr. D. Emilio Botín, el hijo del Sr. Vilanova e ilustres damas, y numeroso y distinguido público.

Con la venia de Su Alteza, habló D. Elías Tormo en representación de la Comisión organizadora de la Exposición, ocupándose de la personalidad de Sautuola, cuya vida ejemplar fué objeto del examen del orador, que dió detalles muy interesantes sobre el arqueólogo montañés, haciendo resaltar el valor de su descubrimiento.

Recordó cómo después de descubrir en Francia la pintura de sus grutas los arqueólogos de allende el Pirineo reconocieron la razón que asistía a Sautuola para afirmar la autenticidad de nuestras pinturas rupestres, consideradas como falsas en un principio. «Sautuola — dijo el Sr. Tormo — pertenece a los hombres extraordinarios que han abierto nuevos cauces a la historia de la cultura, y en tal sentido puede parangonarse con las grandes figuras que brillan en el amplio campo de la ciencia.»

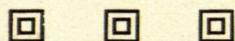
Don José R. Mélida, en representación de la Academia de la Historia, disertó acerca de D. Juan Vilanova, presentando los rasgos más característicos del sabio catedrático, ocupándose de la labor realizada por él mismo en los Congresos científicos y de sus campañas en favor de las opiniones y juicios de Sautuola, al que se unió estrechamente sin temor a poner en peligro su bien ganada reputación.

Don Luis Silvela habló en nombre de la Junta directiva de la Sociedad; con elocuentes frases encareció el entusiasmo con que los Amigos del Arte habían acogido el pensamiento de celebrar la Exposición de arte prehistórico y la idea de enaltecer a los sabios españoles que fueron los primeros que acertaron a descubrir la pintura rupestre.

Terminaron los discursos con el del ministro de Instrucción Pública, que se adhirió al acto en nombre del Gobierno, felicitando a la Sociedad y a los organizadores de la Exposición.

El homenaje resultó serio, sentido y digno de las personas ilustres a quienes estaba dedicado.

LA REDACCIÓN.



Exposición de arte prehistórico español

LA primera *Exposición de arte prehistórico*. — La *Exposición de arte prehistórico español* organizada y llevada a cabo bajo los auspicios de una entidad tan benemérita y culta como la *Sociedad española de Amigos del Arte*, tiene la excepcional importancia de ser la primera en su clase que se celebra en el mundo, hecho que tiene su razón de ser en tres motivos principales.

Es el primero, el poco tiempo que hace se han comenzado a estudiar con intensidad las manifestaciones artísticas de orden pictórico de los pueblos primitivos y de las razas fósiles; pues aunque algunos datos e investigaciones esporádicas son de fecha remota y siempre realizados en España y por españoles, es un hecho que, hasta pasados los primeros años del siglo actual, no se entró de lleno en la investigación del arte fósil, habiéndose realizado en el último decenio casi la totalidad de los estudios y publicaciones pertinentes a este nuevo aspecto de la ciencia prehistórica.

El segundo motivo por el cual la primera *Exposición de arte prehistórico* se celebra en España, es porque la mayor parte de las pinturas y grabados que se conocen de estas manifestaciones, tan originales y sugestivas, de la mentalidad del hombre primitivo, existen en nuestra patria con una tal profusión relativa, que España puede considerarse como el Museo mundial del arte prehistórico. Es en nuestro país donde la aurora del arte surge, manifestándose rápidamente espléndida y vigorosa.

De los tres grupos en que se deben reunir las pinturas y grabados parietales, trazados por nuestros lejanos ancestrales de los remotos tiempos anteriores a los históricos, uno, el más realista y vigoroso, que tiene su situación en las tenebrosidades de las cavernas, es común a España y a las regiones meridionales de Francia. Los otros dos: el naturalista levantino, situado en covachas y a la luz del día, cuyas características más salientes son las representaciones humanas y la expresión del movimiento es exclusivo de España, como también es propio de nuestras escarpadas sierras y de los peñones de la áspera y variada Iberia el tercer grupo de manifestaciones pictóricas, arte que ya no es realista, sino simbólico y enigmático, constituyendo la más antigua expresión pictográfica, germen de la escritura.

El tercer motivo que ha permitido celebrar esta Exposición antes en nuestro país que en otro alguno, consiste en que el estudio de tan remotas pinturas ha sido hecho, en su mayor parte, por españoles, unas veces solos y aunque escasos de medios materiales, sobrados de entusiasmos y de ideales, de deseos por descubrir lo desconocido y maravilloso, y de constancia para estudiar lo relativo a tan sorprendentes monumentos; otras veces el

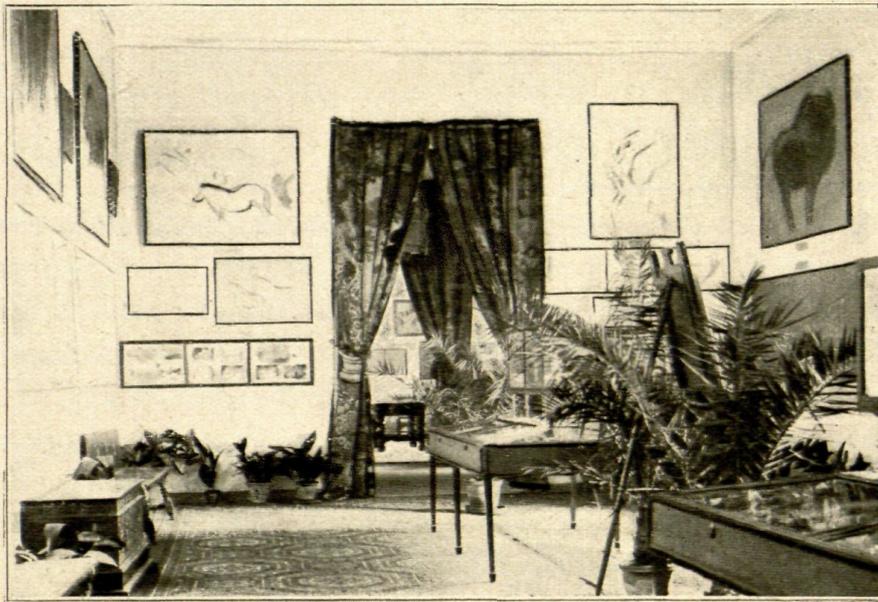


Figura 1.^a — Detalle de la sala primera de la Exposición de arte prehistórico español que contenía las pinturas trogloditas.

(Fot. de Francisco H.-Pacheco.)

estudio se hizo en alianza con investigadores extranjeros que sobrados de facilidades materiales, acudieron a la conquista científica del conocimiento de las más antiguas manifestaciones artísticas de la humanidad primitiva.

Los materiales resultantes de estos estudios, los calcos y copias de las pinturas, base de la Exposición celebrada, estaban en su mayoría en poder de la entidad española que ha dedicado a estos estudios una gran parte de su actividad, los había reunido en Madrid la *Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas*; otra gran parte existía en los archivos del *Institut de Paleontologie humaine*, de París, y algunas copias en poder de investigadores españoles; así es que obtenidos para la Exposición los materiales existentes en París, fué fácil reunir los demás y exponerlos.

Esta Exposición debe envanecer a nuestro amor patrio por lo que se

desprende de lo dicho, tanto más cuanto que estas pinturas debemos considerarlas como los más viejos blasones del pueblo hispano, que andando el tiempo había de extenderse triunfante con esforzada nobleza de ánimo por toda la redondez de la Tierra.

Los precursores. — Tiene esta Exposición un carácter de homenaje a la memoria de los sabios investigadores españoles, que no sólo descubrie-

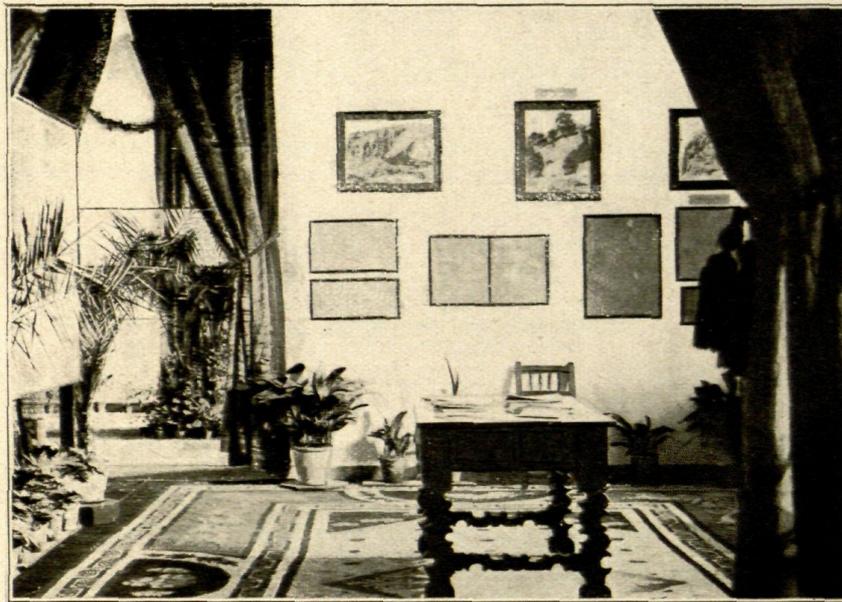


Figura 2.^a — Detalle de la sala segunda de la Exposición de arte prehistórico español que contenía las pinturas rupestres naturalistas.

(Fot. de Francisco H.-Pacheco.)

ron estas pinturas, sino que acertaron a expresar su origen y a determinar los pueblos que las hicieron, con clarividencia y con precisión propia de hombres de cultura superior.

Es ya muy conocida la labor de estos precursores de los estudios prehistóricos modernos para que haga yo aquí nuevamente el relato de los descubrimientos del arte primitivo; pero sí he de enaltecer una vez más la memoria del erudito cura de Montoro D. Fernando López de Cárdenas (1), que en 1783, en aquella época de fugaz renacimiento científico, al que dió

(1) El sabio investigador de Montoro acertó, dado el estado de los conocimientos de su época, con la significación que tales pinturas rupestres tenían al considerarlas obra de los pueblos más antiguos de España, y las concedió la importancia que les correspondía cuando, al hacer las copias su hermano D. Antonio, presencia la operación el alcalde Alfonso de Bernabé y levanta acta formal y solemne el escribano de la villa Josef Antonio Díaz y Pérez.

impulso el gran rey Carlos III, estudió las pictografías de Fuencaiente, en la Sierra Morena, y con una muestra de ellas envió las copias de las demás al conde de Floridablanca, con destino al Real Gabinete de Historia Natural, hoy Museo Nacional de Ciencias Naturales.

He de enaltecer también la memoria del catedrático de la Universidad



Figura 3.^a — Composición general del techo pintado de la caverna de Altamira, según la lámina del folleto de Marcelino S. de Sautuola, en que se describieron por primera vez las pinturas prehistóricas.

de Granada D. Manuel de Góngora y Martínez, cuando a mediados del siglo XIX, en épocas turbulentas y de escasa seguridad personal en los campos, recorre solo las fragosidades de las montañas andaluzas, desde Almería a Córdoba, y nos da en su libro *Antigüedades prehistóricas de Andalucía* (1868), cuyo título indica claramente su contenido, cabal noticia de sus notables descubrimientos y copia de las pictografías de la cueva de los Letreros.

He de hacer el elogio del clarividente D. Marcelino S. de Sautuola, que descubre y excava en 1875 la caverna de Altamira y descubre en 1879 su maravilloso techo pintado, asignando con precisión a sus pinturas la edad que les corresponde.

Y he de hacer también el elogio y enaltecer la memoria, de mi querido maestro y sabio antecesor en la cátedra de Paleontología de la Universidad de Madrid D. Juan Vilanova y Piera, a quien tantos descubrimientos en prehistoria se le deben; defensor entusiasta de la autenticidad de las pinturas de la caverna de Altamira en diversos Congresos científicos; sabio que vió negados sistemáticamente sus descubrimientos por los más eminentes prehistoriadores y paleontólogos extranjeros y por gran número de sus co-

legas españoles, que le abandonaron por miedo a ir contra la corriente del dogmatismo científico europeo, y al que ahora en esta Exposición se ha glorificado, porque sus adversarios ultrapirenaicos se rindieron ante la evidencia y lealmente reconocieron su error (1902), muerto ya el maestro.

Rechazar y no estimar la labor y la ciencia de los propios y creer excesivamente en la de los extraños, es mal del que aún no estamos por completo curados, porque pesa sobre nosotros la historia de un largo siglo de detención de la vida científica española, casi paralizada por el continuo guerrear contra extraños y de discordias intestinas y guerras civiles, que hicieron que durante este largo período apenas poseyésemos otra ciencia que la reflejada, creándose un fetichismo morboso hacia los investigadores exóticos, y no estimásemos la luz propia, que se encendía solitaria de vez en cuando en nuestra patria; luz que por falta de cuidados y atención,

«¿qué fué sino claridad
que cuando más encendida
fué amatada?»

Sin embargo, esta Exposición indica que en el orden de conocimientos relativos a la prehistoria, como también sucede en otras muy diversas ciencias, la investigación científica se desarrolla pujante en España, concediéndose ya por la parte más culta y consciente del país la atención que merece el esfuerzo de nuestros sabios. Deber de éstos, para acabar con el espejismo apuntado, que tanto perjudica a la ciencia patria y al progreso del país, es seguir trabajando con ánimo y constancia, sin reparar en las estrecheces, asperezas y dificultades del camino, pues siempre se alcanza el premio de la satisfacción íntima del deber cumplido.

Los métodos de investigación. — El estudio del arte fósil, incluso el prehistórico de la época holocena o actual, se hace mediante métodos que encajan por completo en el dominio de las Ciencias Naturales.

Es la ciencia geológica la única que puede conocer las variaciones geográficas ocurridas en el correr de los tiempos pretéritos, determinando cómo fué la Paleogeografía de las pasadas épocas de la evolución terrestre y saber cómo era el medio ambiente en que vivían los pueblos pintores de cavernas y peñones. Los estudios acerca de las variaciones en la extensión y distribución de mares y tierras por el examen de los depósitos de las playas levantadas; las investigaciones respecto al glaciario de las épocas cuaternarias; el examen de los depósitos de aluviones, y aun los estudios, en apariencia más extraños al conocimiento de los pueblos primitivos, como

el del volcanismo, proporcionan datos de tan gran importancia que resulta que la prehistoria es principalmente ciencia de geólogos.

Por otra parte, el estudio estratigráfico de un yacimiento paleolítico o de una caverna que fué habitada por las hordas de las razas fósiles, es en general problema sencillo para un geólogo que esté acostumbrado a la estratigrafía de los antiguos terrenos paleozoicos, mesozoicos o terciarios,

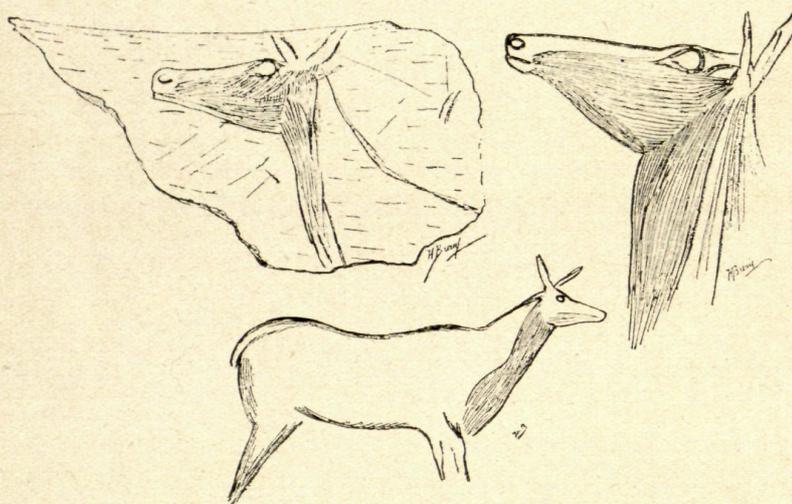


Figura 4.^a — Cierva grabada en un hueso encontrado en la caverna de Altamira y otras dos figuras de cierva de las paredes de la cueva del Castillo.

(Dibujos en tamaño reducido, según H. Breuil)

en general mucho más difícil y complicada que la estratigrafía cuaternaria, o la que se observa en el relleno de una caverna.

Un segundo método, íntimamente enlazado con el geológico, es el paleontológico. La Paleontología y su inseparable compañera la Anatomía comparada, son las que determinan la época geológica en que vivieron las especies zoológicas a que corresponden los restos de animales costeros, especialmente moluscos, que llenan las cavernas que fueron habitadas por los hombres prehistóricos, que en el mar tenían segura e inagotable base de alimentación. Las ciencias mencionadas permiten, con los restos óseos de las grandes y pequeñas piezas de caza que se encuentran en los yacimientos, mezclados con los productos de la rudimentaria y primitiva industria de las edades de la piedra, determinar a qué especies de mamíferos pertenecen, sean vivientes o extinguidos, y fundamentar consecuencias de orden climatológico y geográfico.

Así resulta que las grandes figuras de la Paleontología contemporánea

como Boule, el profesor de Paleontología del Museum d'Histoire Naturelle, de París; Smith Woodward, el paleontólogo del British Museum Natural History, de Londres; Osborn, el paleontólogo del American Museum of Natural History, de Nueva York, por no citar sino los más conocidos, han tomado el nuevo rumbo que los descubrimientos realizados en nuestro país señalan a la ciencia paleontológica con los preciados datos que el arte del paleolítico suministra, que permite conocer cómo eran los animales extinguidos de los tiempos cuaternarios, representados en las cavernas y que antes tan sólo eran conocidos por sus osamentas fósiles y si acaso por algún que otro pequeño grabado en instrumentos y placas de hueso y pizarra encontrados en los yacimientos de la época con las pinturas rupestres. Con los nuevos datos que el arte suministra, tiene la Paleontología un medio tan exacto y tan precioso que aunque no tuviese otra importancia el arte troglodita, esta sola consideración sería suficiente para estimar a las pinturas prehistóricas de nuestras cavernas como de un valor extraordinario. El Arte acude por este medio tan imprevisto y tan sorprendente en auxilio de la Ciencia y la Ciencia se hermana con el Arte para juntos, remontando el curso de la Historia, aclarar el misterio que envuelve el cuadro de la naturaleza y del ambiente en que se desarrollaba la vida de nuestros lejanos antecesores de la humanidad primitiva, durante las remotísimas edades de los tiempos geológicos.

Un tercer método de investigación, complementario de los anteriores y en cierto grado el más fundamental, es el que proporciona la ciencia antropológica. La Antropología, en su parte antropométrica, proporciona datos de extraordinaria importancia para comparar las razas fósiles con las vivientes. La Prehistoria, y como una de sus fuentes principales el Arte prehistórico, no es sino el estudio de la Paleontología humana, y si por extensión consideramos como fósiles, no tan sólo a los restos óseos del hombre de las edades geológicas pasadas, sino también a los productos de su industria y de su arte, a los instrumentos y armas de piedra y hueso y a los dibujos y pinturas que trazó, se comprende cuán justificado está que el centro de estudios prehistóricos que fundó en París la liberalidad del príncipe Alberto I de Mónaco, lleve la denominación de *Institut de Paleontologie humaine*.

Pero es también en la otra parte de la ciencia antropológica, en la Etnografía, en donde la Prehistoria y el Arte prehistórico encuentran su principal fuente de conocimientos y uno de sus más fecundos métodos de investigación, al estudiar las costumbres y las manifestaciones artísticas

de los pueblos que en los tiempos actuales viven en grado de civilización análogo al de los hombres de los tiempos geológicos pasados, tales como bosquimanos, australianos, pieles rojas, fueguinos y esquimales, que hacen vida esencialmente cazadora y que tienen algunos, especialmente los pri-

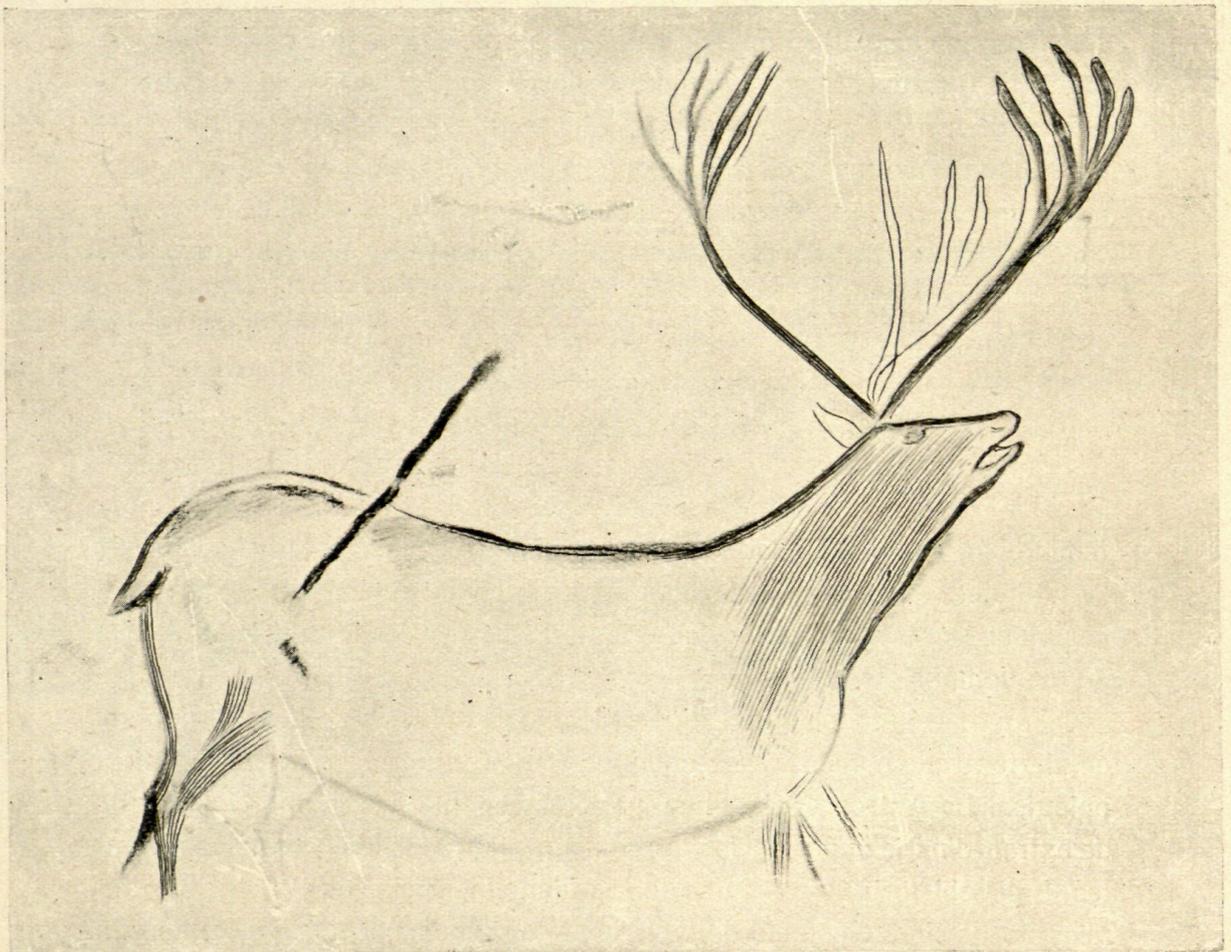


Figura 5.ª — Ciervo herido, de la caverna de la Peña de Candamo. Escala 1 : 9.

(Estudio de E. H. Pacheco; dibujo de J. Cabré. — Clisé de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.)

meros, un arte rupestre tan semejante al de las pinturas dejadas por nuestros remotos ancestrales en el Levante de España, que en ciertos aspectos, se confunden unas y otras manifestaciones artísticas.

Además de estos métodos, todos ellos pertenecientes al dominio de las Ciencias Naturales, al tratarse de un arte representativo y en algunos casos simbólico, se comprende que se encuentra en el mismo arte, en las

mismas pinturas, esculturas y grabados un método de investigación de índole exclusivamente artística que tiene su importancia especialmente para las determinaciones de índole cronológica relativa.

Así las determinaciones de edad de las figuras trogloditas y rupestres puede hacerse acudiendo a las mismas figuras, estudiando su estilo, su técnica, sus analogías y semejanzas con otras obras de época claramente definida por otros métodos o con los grabados sobre objetos y pequeñas esculturas de los yacimientos prehistóricos, o también estudiando el grado de evolución artística, puesto que en todo arte hay una evolución en la técnica y en la ejecución de las figuras que tiende hacia una culminación o hacia una degeneración mediante la esquematización y que cae en el simbolismo como en el caso de ciertas manifestaciones pictográficas prehistóricas, abundantemente representadas en la Exposición celebrada.

El material de la Exposición. — Se constituyó la Exposición principalmente con las copias de las pinturas y grabados cuyos originales están repartidos por el ámbito de España, habiéndose reunido representaciones de casi la totalidad de las localidades, y desde luego todo lo más importante y característico del conjunto pictórico español de época prehistórica.

A las copias acompañaban fotografías de los sitios, cavernas y peñones que contienen los originales y fotografías directas de diversas pinturas y grabados, además de los planos de las cavernas con arte fósil y mapas de la distribución de las pinturas en España.

Se comprende que esta Exposición no pudo ser de obras originales por cuanto no es posible destacar las obras de las cavernas y peñones que en las fragosidades de los montes se encuentran, ni deben desmontarse los sitios pintados aunque sea para traer los originales a los Museos nacionales, pues estas obras pierden su principal carácter fuera del sitio y del ambiente silvestre en que se hicieron y se conservan (1).

Para datar las pinturas y dar a conocer los utensilios, armas, adornos y obras de arte sobre objetos manuales, comprendiéndose con este medio el grado de civilización de los pueblos pintores de cavernas, se instalaron,

(1) Sólo en el raro caso de pérdida segura e inminente puede sin agravio al arte y a la cultura destacarse el trozo de la peña que contiene alguna pintura, como hizo la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas con dos figuras que existían en la cueva del Bullón, en la Serranía de Cuenca, cueva que servía de albergue a resineros y pastores, y en donde no hubo sino simplemente coger el trozo de roca casi desprendida que contenía las dos únicas figuras de la cueva y transportarla al Museo Nacional de Ciencias Naturales, levantando de ello acta testifical, en donde se hizo constar la necesidad urgente de salvar la obra de arte prehistórico de su segura pérdida.

en la sala donde se expusieron las pinturas y grabados correspondientes al arte troglodita, dos grandes vitrinas con los materiales resultantes de las excavaciones efectuadas en la caverna de la Paloma, cerca de Soto de las

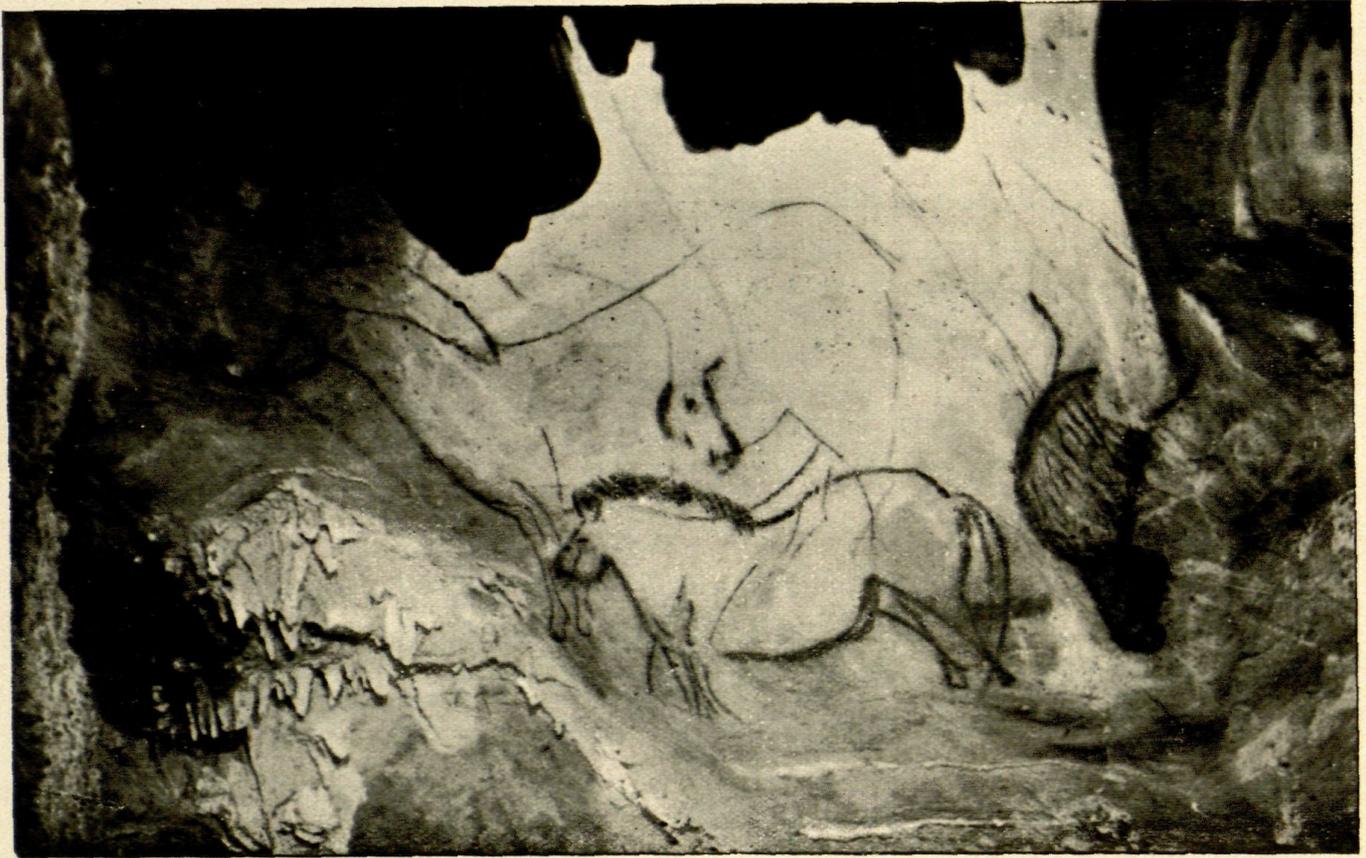


Figura 6.ª — Reproducción fotográfica de las figuras del Camarín de la caverna de la Peña de Candamo.

(Estudio de E. H. Pacheco; fot. de J. Cabré. — Clisé de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.)

Regueras (Asturias), y de la cueva del Cueto de la Mina, situada cerca de Posadas, también en Asturias.

En la sala cuarta de la Exposición, que contenía las pinturas rupestres de estilo esquemático y simbólico, se instaló también otra vitrina, que encerraba diversidad de objetos, especialmente los llamados ídolos neolíticos, placas de pizarra grabadas, hachas de piedra y cacharros con dibujos, también de época neolítica, objetos todos encontrados en las excavaciones efectuadas en lugares de sepulturas y de habitación de la época, y que sirven perfectamente para sincronizar la época de las pinturas de estilo esque-

mático y dar idea de la cultura de los pueblos prehistóricos que vivían en España cuando tales pinturas rupestres se hicieron.

Las dos civilizaciones: pinturas paleolíticas y neolíticas. — Las pinturas que figuraron en la Exposición corresponden a las dos grandes etapas de civilización de la humanidad primitiva, muy diferentes entre sí. El contraste se advierte en seguida en las pinturas: las de la sala primera y también las de las salas segunda y tercera, son pinturas realistas, principalmente animalistas; todo en ellas es expresión, vida y movimiento. En cambio, las de la sala cuarta, en su mayor parte, son enigmáticas, simbólicas y esquemáticas; el realismo desaparece y tienen todo el aspecto de signos convencionales, de una incipiente escritura simbólica; más que pinturas son pictografías, en las cuales, en los menos casos, puede comprenderse que determinadas figuras representan un hombre o un animal, y esto porque se llega a la determinación, mediante una serie de términos intermedios que enlazan la figura realista con la simbólica (1).

A la primera de las dos civilizaciones mencionadas corresponde el hombre de los tiempos geológicos anteriores a los actuales, de los tiempos cuaternarios o pleistocenos. Este hombre de la época llamada paleolítica superior estaba ya diversificado en razas semejantes a las de los grandes grupos étnicos actuales; vivía en el Occidente de Europa durante la última época glacial y su declinación hacia el clima actual.

Rodeado de un ambiente más frío que el de los tiempos geológicos presentes, contemporáneo de una fauna en parte extinguida y en parte emigrada, de cráneo dolicocefalo, vivía exclusivamente una vida libre, errante y cazadora: las cavernas eran su refugio, no conocía ni las construcciones de piedra, ni la domesticidad de los animales, ni la cerámica, ni la agricultura le hicieron sedentario. Sus ideas religiosas estarían en íntima relación con la Naturaleza; dotado de un espíritu contemplativo, el arte se manifestó en él como consecuencia de la observación diaria de las grandes piezas de caza, que eran su normal alimento, y a las que constantemente perseguía, representándolas en los pequeños objetos manuales por efecto de un sentimiento artístico profundo, en él innato, y en las tenebrosidades de las ca-

(1) Dos grandes fases se cuentan en la civilización humana a partir de los seres aún desconocidos y apenas vislumbrados por escasísimos restos fósiles que dieron el paso decisivo de la semianimalidad a la humanidad, paso que se daría mediante dos maravillosos descubrimientos: el de encender el fuego y el de arrojar un proyectil valiéndose de un instrumento o artefacto. Con el descubrimiento del fuego el hombre dominó al clima hostil y a la naturaleza vegetal; mediante el descubrimiento del arco, que envía la fuerza a distancia, dominó al mundo animal.

vernas como resultado de una idea madre religiosa, la magia de caza, intensamente desarrollada en muchos pueblos salvajes actuales que viven en el mismo grado de civilización que nuestros ancestrales de los tiempos del paleolítico superior.

Teniendo en cuenta las cronologías históricas, los métodos cronométricos protohistóricos y el ingenioso procedimiento del geólogo Geer para

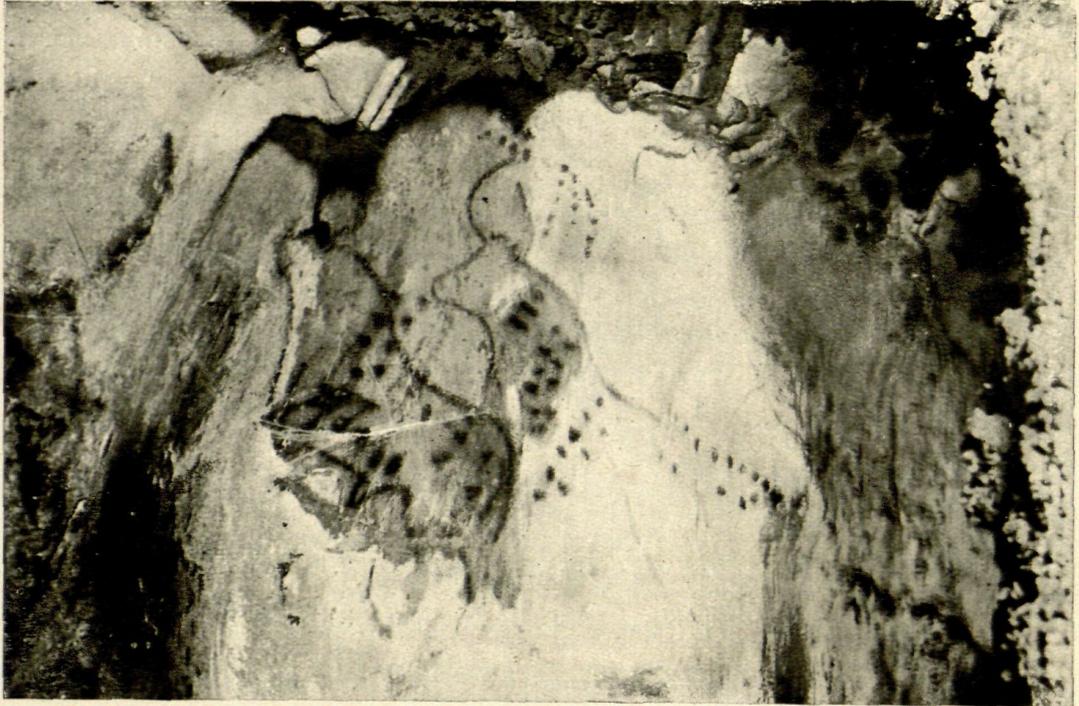


Figura 7.^a — Reproducción fotográfica de dos figuras de toro en rojo y puntuaciones en negro de la caverna de la Peña de Candamo.

(Estudio y fot. de E. H. Pacheco. — Clisé de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.)

medir el tiempo que transcurrió en la retirada de los hielos bálticos correspondientes a la última glaciación, puede asignarse a los pintores trogloditas una fecha que bien pudiera ser de unos quince mil años, cantidad de tiempo bien insignificante en la vida del género humano, pues la cuatrocientocincuentava generación anterior a la viviente pudo ser la autora de los maravillosos frescos de la caverna de Altamira.

La otra fase de la civilización, la llamada neolítica, está en el tiempo muy distanciada de esta primera y muy próxima a nosotros. Se desarrolla cuando ya estaba establecido el clima y el ambiente actual, y su fauna contemporánea es la viviente en el Occidente de Europa.

El hombre de la segunda fase de la civilización, el de los tiempos neolíticos, había sujetado a domesticidad a los animales y conocía la cerámica; la piedra le servía de material de construcción, la agricultura le hizo sedentario; accidentalmente es cazador, pero más ganadero y agricultor; habitaba en cabañas agrupadas y se fijaba al país durante largas generaciones, construyendo las monumentales edificaciones dolménicas de colosales piedras, donde rendía culto a los muertos y a los antepasados.

Las razas ya son otras en las que se aprecian las mezclas de dolicocefalos y braquicefalos. La vida sedentaria le dió un espíritu práctico y utilitario, apareciendo, aunque rudimentario, el comercio. Las ideas religiosas son más complicadas y el sentimiento artístico decrece.

Al arte vigoroso y expresivamente naturalista sucede el geométrico, que se manifiesta en la decoración de la cerámica; nace el esquema y el simbolismo adquiere gran desarrollo y se inician los rudimentos de la escritura.

Las pinturas de la sala cuarta, que en su mayoría corresponden a esta época, son de fecha relativamente reciente respecto a la de las otras salas. Se ha podido fijar con una cierta precisión su época, pues el descubrimiento de las pictografías de Peña Tú, en Asturias, los llamados ídolos de los enterramientos neolíticos y de los dólmenes, de los cuales una de las vitrinas de la sala contenía selecta colección, sirven para datarlas como propias de los tiempos neolíticos y eneolíticos. Por otra parte, las investigaciones protohistóricas permiten fijar con una relativa seguridad en dos mil quinientos años antes de nuestra era el fin de los tiempos eneolíticos y el principio de la edad de los metales, lo cual nos hace comprender que la cientocinquenta generación anterior a la nuestra pudo muy bien ser la autora de muchos de los petroglifos que en la sala cuarta se expusieron.

El arte troglodita y el arte rupestre naturalista. — Pero en las pinturas de las épocas geológicas pasadas, en las de los tiempos preneolíticos, se distinguen dos grupos, que, aunque con los caracteres comunes expuestos antes, presentan diferencias tan acentuadas y patentes, apreciables aun por la rápida inspección de sus copias, que se advierte marcadas diferencias entre las de la sala primera y las de las salas segunda y tercera.

De aquí la distinción que se ha establecido en los dos tipos de pinturas: a las de la sala primera, por estar siempre sus originales en cavernas y generalmente en lugares escondidos de las mismas, a las que no llega la luz del día, debe designárselas con la denominación de trogloditas; a las representadas en las salas segunda y tercera la denominación de troglodi-

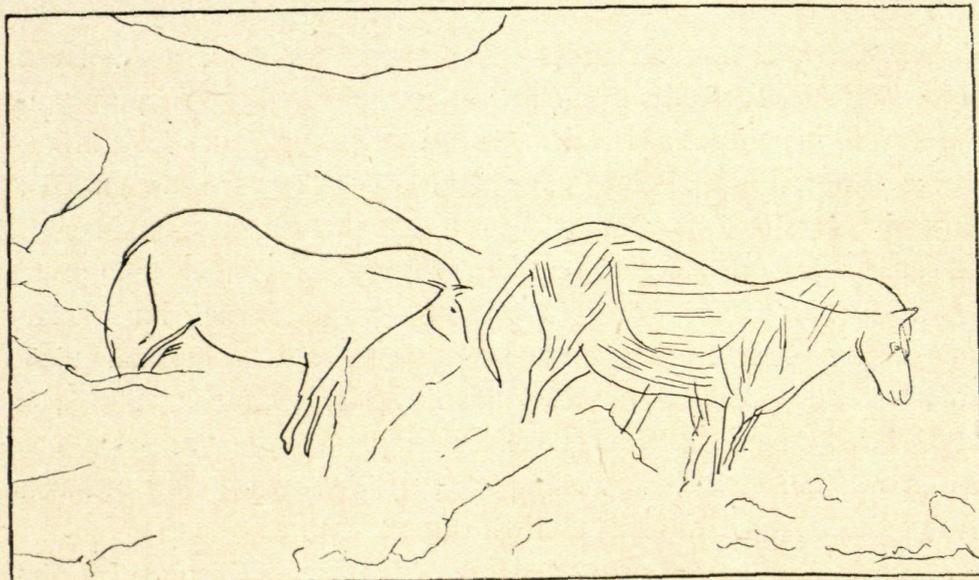
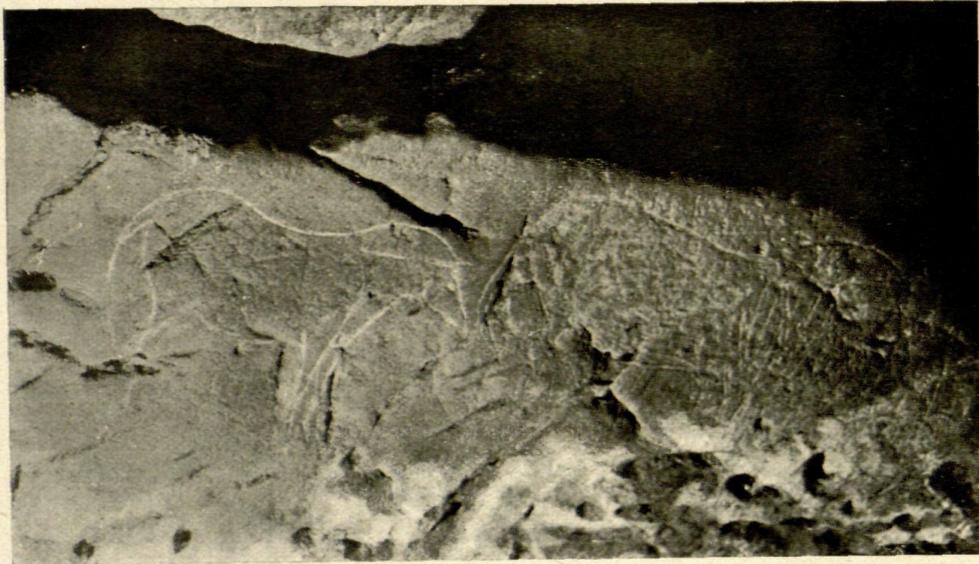


Figura 8.^a — Reproducción fotográfica de figuras de caballos grabadas en la cueva del Buxo.

(Estudio del conde de la Vega del Sella y H. Obermaier; fot. de E. H.-Pacheco.—Clisé de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.)

tas no les cuadra ya porque no están en cavernas, sino en concavidades de las rocas, a la luz del día, y tan sólo más o menos resguardadas de la lluvia; a éstas se las viene denominando rupestres, por estar sobre roca, si bien las anteriores están también directamente sobre los muros rocosos de las cavernas.

Cada uno de los dos tipos, las trogloditas y las rupestres naturalistas,

ocupan especial distribución en el ámbito peninsular: las primeras en los territorios montañosos del Norte, región vasco-cántabra-asturiana, corriéndose hacia las montañas ibéricas, por la provincia de Burgos, y esporádicamente en el Sur de la Península, por la serranía de Ronda.

Las del segundo tipo ocupan las zonas levantinas, extendiéndose por las montañas de las vertientes mediterráneas, desde Cataluña — Cogul (Lérida) — hasta la provincia de Almería, en donde existen varias localidades.

Caracterizan las pinturas y grabados trogloditas el tamaño en general grande de las figuras, aunque rara vez alcancen el natural de los animales representados, y la falta de figuras humanas, existiendo en cambio algunas dotadas de un doble carácter, a la vez humano y bestial, por lo que se las ha llamado antropozomorfas, que se supone representan seres fantásticos o espíritus malignos, por el estilo de los que han figurado en las rocas y cuevas del África austral, otros pueblos pintores actuales, tales como los bosquimanos. Existen también signos especiales de interpretación dudosa y de muy diversa índole, que se supone tienen un cierto carácter mágico.

Pero lo dominante en las pinturas trogloditas, como pudo apreciarse en el conjunto que figuró en la Exposición, son las representaciones de los animales salvajes de la época, las grandes piezas de caza, base de la alimentación de los pueblos que habitaron las cavernas.

En las cuevas francesas, los animales muy frecuentemente figurados son el reno y el mamut y también alguna vez el rinoceronte lanudo. En las españolas no figura el reno, animal que sólo excepcionalmente traspasó la cordillera pirenaica; en cambio abundan las representaciones del ciervo, el bisonte, cuyas copias a tamaño natural de las figuras policromas de la caverna de Altamira ornaban la sala primera de la Exposición, el toro primitivo, el caballo salvaje, el rebeco, la cabra montés, el gamo, el jabalí y un elefante especial de piel desnuda, del que había copias de los representados en la caverna de Pindal y en la del Castillo de Puente-Viesgo.

Todas estas figuras de animales no constituyen escenas; podrán en algún caso aparecer en grupos como el de los toros de la caverna de la Loja, que también figuró en la Exposición, pero lo general es que se hayan figurado aislados y con independencia unos de otros, sin preocuparse el artista que trazó una figura de los demás, llegándose en algunos casos, como en la caverna de la Peña de Candamo, a ser tal la cantidad de superposiciones de pinturas y grabados, que resulta en extremo difícil aislar las figuras y desentrañar el enmarañado conjunto de líneas y trazos correspon-

dientes a las numerosas figuras; revuelta confusión de que da buena idea la copia que del conjunto grabado y pintado del lienzo principal de la caverna mencionada se expuso en la sala primera.

Es este arte animalista propio de un pueblo esencialmente cazador, y por lo tanto, con el espíritu de observación en extremo desarrollado. Las figuras indican la posesión absoluta del modelo, que se revela en una gran seguridad de mano para trazar los grabados mediante una piedra aguda y dura en la pared más blanda de la caverna. El contorno grabado previa-

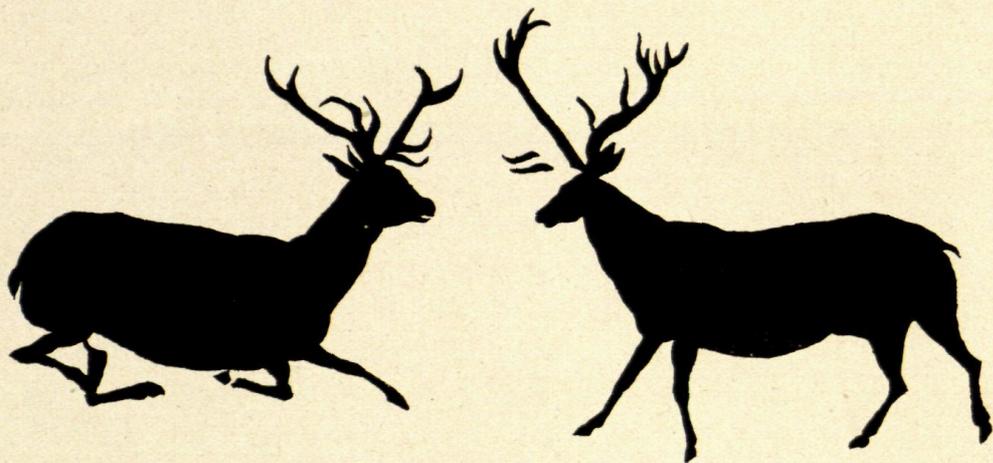


Figura 9.^a — Ciervos de la roca de Calapatá, según J. Cabré. — Escala 1 : 5.

(Clisé de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.)

mente a la pintura, que muchas figuras tienen, está hecho con una seguridad de mano maravillosa, siendo característico de este arte la elegante curva sigmoidea que aparece en todos los dibujos.

El espíritu de sagaz observación del cazador, acostumbrado a seguir la pista de la pieza de caza, se revela en la forma como están tratadas las pezuñas. Constituyen las figuras del arte troglodita, en las que a veces se aprecia un cierto descuido en el dibujo de ciertas partes y con frecuencia exageración de los rasgos característicos del animal, una expresión tan exacta y real que podemos considerar al arte troglodita como un arte esencialmente sintético.

El arte rupestre naturalista, propio de las montañas levantinas, tiene otra característica muy diferente; sigue la representación animalista, de las grandes piezas de caza, especialmente del toro, de la cabra montés, del ciervo, del jabalí y en menor profusión el caballo. El mismo maravilloso

realismo y expresión del arte troglodita continúa, pero la técnica en general es algo diferente; domina la pintura plana en silueta y la figura se empequeñece hasta llegar en muchos casos a constituir verdaderas miniaturas, como se pudo apreciar en las copias de las pinturas de Morella la Vella y de las cuevas de la Araña en Bicorp (Valencia), pinturas aún inéditas y que constituirán dos monografías de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.

Dos características principales resaltan en las pinturas rupestres naturalistas: es una la abundancia de representaciones humanas; es la otra, constituir escenas complejas y variadas, pero dominando las de caza o de guerra, y a veces de otra índole como la danza o ceremonia de Cogul, o de la vida ordinaria como los hombres que trepan por largas cuerdas para recolectar la miel de una colmena, de las que aún existen en los altos tajos donde están situadas las cuevas de la Araña. El combate de los arqueros de la cueva del Roble, en Morella la Vella; las escenas guerreras de la cueva de la Vieja, en Alpera, y de Minateda; la carrera desenfadada del Val del agua amarga, son ejemplos interesantes de tales escenas.

La figura humana presenta caracteres especiales que conviene hacer notar: consisten en un modo de estilización que da origen a una figura en extremo esbelta y con desarrollo convencional de ciertas partes del cuerpo y exagerada delgadez de otras; así en un cierto tipo de figuras humanas, el más abundantemente representado en la Exposición, el tórax aparece triangular, ensanchado hacia los hombros y adelgazado en el abdomen y en la cintura, mientras que, por el contrario, las pantorrillas son demasiado abultadas; en mi sentir se trata en estos casos de un tipo convencional estético, expresivo de la ligereza y de la agilidad, de algo así como la expresión sintética del prototipo del hombre corredor. Tales figuras, sin embargo, causan impresión armónica y son adecuadísimas para la expresión de la actitud y del movimiento que tan maravillosamente está entendido por los artistas del arte rupestre naturalista de Levante. Sin embargo, aun en figuras en que no está exagerada la estrechez ventral ni el desarrollo de las piernas, como acontece en las figuras de la lucha de los arqueros de Morella la Vella, de una sencillez extrema, el movimiento está expresado magistralmente, lo cual se observa también en las figuras del combate de Minateda.

Pruebas de la autenticidad de las pinturas prehistóricas. — La misma perfección del arte, especialmente cuando se consideran los policromados del techo de la caverna de Altamira y las demás obras maestras del arte



Figura 10. — La lucha de los arqueros, de la galería del Roble, en Morella la Vella.

(Dibujo inédito por F. Benitez para un estudio de E. H. Pacheco.)

prehistórico, obras de un pueblo tan retrasado en el camino de la civilización, explica en parte las dudas y reservas que siguieron a los primeros descubrimientos, dudas ya totalmente desaparecidas, pues las pruebas de autenticidad son numerosas y concluyentes.

Ciertas cavernas estaban obstruidas, y la entrada se abrió por un accidente fortuito (1); por otra parte, es común que las figuras trogloditas se hallen en los lugares más recónditos, a veces difícilmente inaccesibles. Así, en la caverna de Penches (Burgos) alguna figura está en el muro de una estrechísima galería a más de un centenar de metros de la abertura, por la cual apenas puede pasar una persona arrastrándose.

Caso análogo es el de la cueva del Buxo, cerca de Cangas de Onís. En la de la Pileta (Málaga) fué necesario llevar un arsenal de escalas, cuerdas y aparejos para salvar los profundos pozos y accidentes difícilmente franqueables para llegar hasta las pinturas desde la actual abertura de la caverna.

Dos de los toros, de color rojo, de dibujo tan sencillo y con tanta expresión, que existen en la caverna de la Peña de Candamo, fueron descubiertos al levantar una concreción calcárea que los tapaba por completo.

Las pinturas y grabados parietales de ciertas cavernas, como las francesas de La Grèze y de Cap Blanc, estaban tapados por el amontonamiento de detritos de edad paleolítica, que llenaba gran parte de la caverna.

Existe además una coincidencia perfecta en estilo entre los grabados representando animales, trazados en pequeños objetos de uso manual o en fragmentos de hueso y placas de pizarra encontrados en los yacimientos paleolíticos, con los dibujos parietales de las cavernas.

Los animales figurados son con frecuencia especies emigradas a países lejanos, a las cumbres de las montañas o a las regiones hiperbóreas. Otros de los animales representados en las cavernas se han extinguido del haz de la Tierra, como el mamut, el rinoceronte lanudo, etc. Cuando se trata de animales vivientes, los figurados son los que vivían en estado salvaje, difíciles de observar, a no ser por un artista a la vez esencialmente cazador.

(1) Es bien conocido el caso de la de Altamira, cuya entrada se descubrió al ensanchar un agujero para salvar a un perro que había penetrado persiguiendo a un conejo y no podía salir. Una caverna, actualmente muy visitada, cerca de Rivadesella, en Asturias, se desconocía también su existencia, hasta hace muy pocos años, por haberse obstruido la entrada en época remota; con motivo de unas obras de ensanche de una covacha para lagar de sidra se abrió una abertura que conducía a una larga galería subterránea, encontrándose en el rincón más profundo una figura de caballo trazada en negro en el muro. Caso parecido fué el de la caverna francesa de La Mouthe.

Lo relativamente numeroso ya de los lugares con pinturas prehistóricas aleja la idea de que puedan haber sido obra de una persona en época histórica, tanto más cuanto que están repartidos por todo el ámbito nacional.

Finalmente, hay tal maestría en estas figuras, tienen un estilo tan especial y característico y existe tanta unidad en las manifestaciones artísticas de cada uno de los grupos que figuraban en la Exposición, que no hay



Figura 11. — Escena pictórica de la roca de Cogul, según H. Breuil y J. Cabré.

(Clisé de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.)

lugar a duda a que cada uno de ellos fué obra de un pueblo distinto y de una civilización diferente.

Los materiales procedentes de las excavaciones de las cavernas. — Como complemento a las copias de pinturas prehistóricas y para datar éstas, se instalaron en la Exposición, en las dos grandes vitrinas a que me he referido más atrás, los materiales resultantes de las excavaciones de cavernas habitadas por los hombres de la época en que se hicieron las pinturas trogloditas.

Si intensa es la emoción con que el arqueólogo que dirige una excavación ve surgir de entre las ruinas de las viejas ciudades sepultadas en el polvo de los siglos las armas, las piezas de cerámica, las esculturas y obras de arte y los diversos objetos con los que reconstruye las civilizaciones alejadas de nosotros muchas centurias, no menos intensa es la del paleontólogo que en la excavación de una caverna que sirvió de guarida a las fieras o de refugio a la horda cazadora hace largos milenios, reconstruye

con los fragmentos óseos que de la excavación van surgiendo la fauna de animales tan diferentes de los que actualmente habitan la Península y la Europa occidental y que en aquellos remotísimos tiempos constituyeron las grandes piezas de caza de los hombres de la edad de la piedra, huesos que aparecen mezclados con las puntas de flechas de agudo pedernal, con los venablos de aguzado hueso, con las cuentas de collares de dientes de terribles fieras o de caninos de ciervo, adornos que constituirían preciado presente de amor o gallarda muestra de múltiples hazañas cinegéticas; y con los adornos, los pedazos de óxido de hierro rojo, de ocre y de mineral de manganeso, que, molido y mezclado con grasa, les sirvió para pintarse el cuerpo o trazar en la roca los dibujos que admiramos, y con esto las finísimas agujas de hueso para coser las pieles, los enigmáticos bastones con perforaciones y grabados, los amuletos, las placas de pizarra y los fragmentos de hueso decorados con finos y elegantes grabados que reproducen en pequeño los dibujos en grande de las paredes de las cuevas, y con todo esto (abundantemente representado en las vitrinas de la Exposición) utensilios mil de sílex y restos de la fabricación de un utillaje en el que la piedra reemplaza al bronce y al hierro de los tiempos históricos, y que enmangados de modos diversos en la madera desaparecida, se aplicaría a múltiples usos que apenas podemos suponer comparándolos a como lo hacen actualmente algunos pueblos salvajes, también como aquellos esencialmente cazadores.

Todos los materiales dichos, mezclados con enorme cantidad de piedras, tierra, cenizas y carbones y grandes peñascos desprendidos del techo y de las paredes de la caverna en el transcurso de los siglos, o tapados por capas estalagmíticas, formaban capas o lechos, que rellenaban las cavernas, cuyos materiales figuraron en la Exposición. Correspondían las capas así constituidas a la acumulación de residuos dejados por la horda que habitó la caverna en las largas temporadas en que la caza abundaba en los alrededores. Con estas capas alternaban otras estériles formadas sólo por la acumulación del polvo de los siglos y que corresponden a las épocas en que la caverna estuvo deshabitada, porque las guerras, la escasez de la caza, las epidemias, o diversas causas alejaron a la horda de su refugio. En estas capas estériles sólo se encontraban algún que otro resto óseo, llevado allí por las fieras que de la caverna tomaron posesión en ausencia del hombre, o tal cual objeto perdido o abandonado por un grupo cazador en correría accidental.

Correspondían los materiales de las vitrinas al paleolítico superior y

en ellas estaban los de las diversas épocas, tal como la *auriñaciense*: que se reconoce por las hojas de sílex, cortante en uno de los bordes y con el otro convexo y con numerosos retoques para matar el filo y poderse manejar fácilmente (hojas de Chatelperron); por las hojas agudas de sílex y

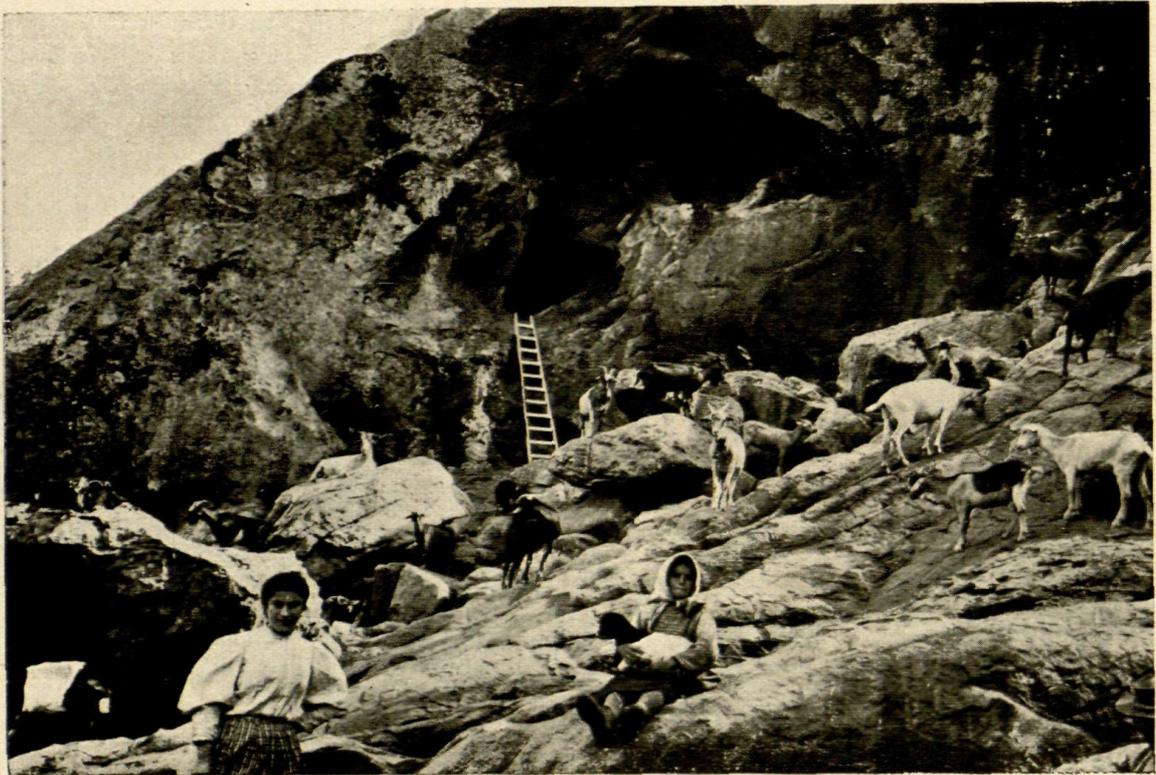


Figura 12. — El fajo de las Figuras en las inmediaciones de la laguna de la Janda.

(Estudio de E. H. Pacheco y de J. Cabré; fotografía de este último. — Clisé de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.)

con el dorso retocado (puntas de La Gravette); por las puntas de sílex pedunculadas en forma de lanceta y por las puntas de flecha o de venablo, labradas en asta de ciervo o marfil y con la base profundamente hendida.

De los niveles *solutrenses*, abundantemente representados entre los materiales procedentes de la cueva del Cueto de la Mina, existían numerosas piezas líticas de fina talla y retoque delicado, resultando puntas de flecha en forma de hoja de laurel, hoja de sauce, o con una gran muesca lateral en la base que origina un pedúnculo basilar adecuado para la fácil inserción de la punta en el astil de la flecha; piezas líticas características del nivel, que constituyen verdaderas obras de arte.

Los niveles *magdalenienses*, correspondientes al mayor desarrollo del arte troglodita, eran los mejor representados en la Exposición por diversidad de utensilios labrados en sílex, tales como raspadores, hojas dentadas o aserradas, buriles, etc.; otros de hueso y sobre todo de asta de ciervo, como elegantes arpones de una o dos filas de puntas laterales, varillas mágicas o bastones de mando, que así se han llamado a los candiles de asta de ciervo con uno o varios agujeros y comúnmente decorados con grabados representando animales del mismo estilo que los que ornaban las paredes de las cavernas, y también, a veces, figuras antropozoomorfas representando quizá seres fantásticos o espíritus malignos a los que el hechicero de la tribu creería tener bajo su dominio mediante sus conjuros y artes mágicas, siendo uno de los objetos de esta clase más interesantes entre los que figuraron en la Exposición el procedente de la cueva de Valle (Santander). Junto con estos instrumentos se exponían otros, como agudas puntas de venablo y de flecha, labradas también en asta de ciervo y con la base en bisel sencillo o doble, para mejor adaptarla al astil; finas agujas para coser las pieles, etc.; revelando todo ello el gusto artístico de este pueblo, a la vez rudo y cazador y de aptitudes artísticas bien probadas, porque él fué el autor de las pinturas policromas del maravilloso techo de la caverna de Altamira.

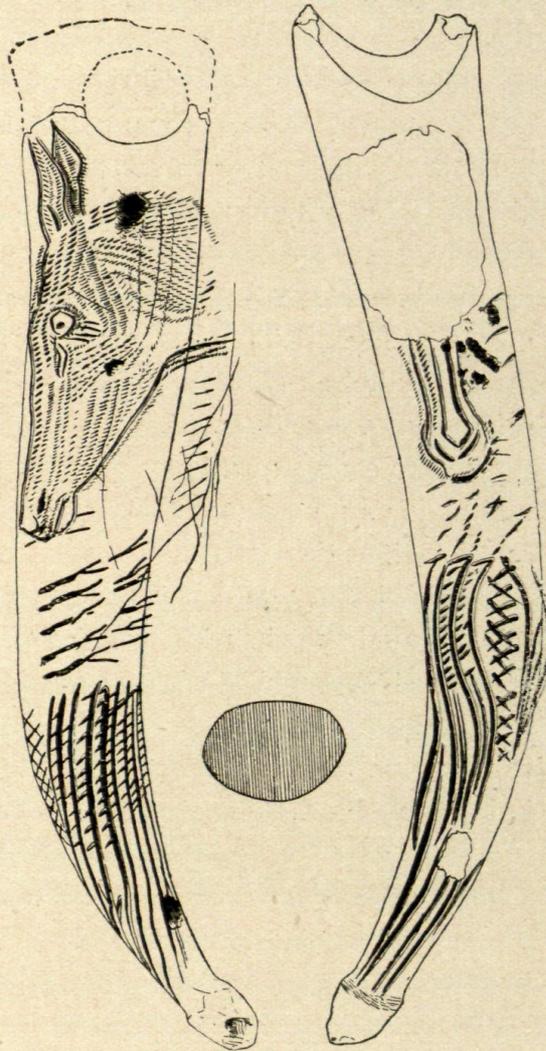


Figura 15. —Bastón de mando decorado con grabados, procedente de la cueva de Valle; tamaño natural. Colección del P. Lorenzo Sierra.

(Clisé de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.)

Las capas superiores de los yacimientos paleolíticos de las cavernas

demuestran una degeneración en el arte y en la fabricación de los instrumentos y utensilios: los arpones son toscos y planos; las puntas de flecha y de azagaya menos finas y elegantes, y lo mismo poco a poco varía el utillaje lítico, que se empequeñece, siendo lo característico las hojitas de sílex cortantes, con el dorso rebajado mediante retoques, y los disquitos raspadores.

Después, en las cavernas, se ve, encima de estos materiales, otra industria muy diferente y restos tan sólo de animales actualmente vivientes; el clima actual está ya establecido y son otras las razas y otros los pueblos que viven en España.

Reproducciones (1), Catálogos de la Exposición y Conferencias. — Como en Exposiciones anteriores, la culta *Sociedad española de Amigos del Arte* editó un *Catálogo visita* de la Exposición con numerosos datos y referencias acerca de las diversas localidades de arte troglodita y rupestre, y respecto a cada una de las pinturas, dibujos y objetos expuestos. Además tiene en prensa otro *Catálogo ilustrado*, en el que figurarán ejemplares escogidos de reproducciones de las obras expuestas.

La Sociedad y la Comisión organizadora, teniendo en cuenta lo poco difundido que estaban los estudios acerca de Prehistoria y en especial lo relativo al Arte prehistórico, creyó de conveniencia suma que durante los días de la Exposición, y en el local de la misma, se dieran diversas conferencias, contribuyendo a este fin cultural los señores que se mencionan en la siguiente lista, los cuales desarrollaron los siguientes temas:

Don Elías Tormo, tres conferencias de divulgación con el nombre de Conferencias visitas; *D. Eduardo Hernández-Pacheco*, dos, sobre el arte del paleolítico y sus razas fósiles; *D. Hugo Obermaier*, cinco, respecto al hombre cuaternario y el arte fósil en general, y el de las regiones cantábrica, levantina y de la época neolítica; *D. José R. Mélida*, una, sobre la primera evolución del arte representativo; *D. Julián Zuazo*, una, respecto a pequeñas pictografías en el arte prehistórico; *D. Juan Cabré*, una, sobre el valor de las estilizaciones del arte rupestre; *D. Pedro M. de Artiñano*, dos, acerca de los orígenes de la civilización: cerámica, tejidos, metales;

(1) La Sociedad que ha patrocinado esta Exposición creyó con excelente acuerdo que ciertas pinturas debían figurar reproducidas al tamaño del original, por lo cual encargó al artista Sr. Benítez Mellado (autor también del cartel de la Exposición) la reproducción de los ejemplares más notables de la caverna de Altamira, y al Sr. Cabré reproducción de otras pinturas de Levante. Todas estas copias han sido donadas por la Sociedad al Museo Arqueológico Nacional.

D. Jesús Carballo, una, relativa a las cavernas naturales como morada del hombre, y *D. Manuel González Simancas*, una, sobre las armas y la guerra en las pinturas rupestres.

Aún se intensificó más la labor cultural con el acuerdo, según costumbre, de que las numerosas entidades de cultura y centros de enseñanza que corporativamente visitaron la Exposición fuesen acompañados por personas competentes que les diesen las explicaciones científicas convenientes, pres-tándose amablemente a esta labor y desempeñándola los Sres. *D. José Royo Gómez*, *D. Francisco H.-Pacheco de la Cuesta* y *D. Francisco Benítez Mellado*, ayudantes de la Comisión española de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas.

EDUARDO HERNÁNDEZ-PACHECO



Revindicaciones en arte rupestre de la Península Ibérica ⁽¹⁾

TODO el arte rupestre del interior de las cavernas de Cantabria, Francia e Italia se determina en parte por la ausencia absoluta de la idea de la composición. Los artistas trogloditas del paleolítico representaron infinidad de figuras de animales, las cuales, aunque sean en determinados sitios contemporáneas entre sí, están aisladas unas de las otras, no constituyendo asuntos, sino verdaderas unidades.

Por completo no se observa lo mismo en las obras sobre marfil, hueso o piedra, descubiertas en los yacimientos correspondientes a las cavernas con las anteriores pinturas y grabados; en el arte de los hogares, o en el aplicado a los utensilios domésticos. En él existen verdaderos intentos de composición, llevados a cabo con más o menos éxito, pero que sin duda alguna nos revelan atisbos felices de comprensión de muchos problemas inherentes a ella, que no se resolvieron de pronto, pero, por último, sí.

(1) Con este tema di una comunicación verbal, el día 30 de junio de 1921, en el Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias celebrado en Oporto.

Y lo más admirable es que fueron solucionados científicamente, tal como los artistas modernos lo han comprendido con el auxilio del clisé fotográfico. Todo ello aconteció en pleno período magdalenense, a juzgar por los datos que poseemos.

El grabado de Lorthet, que representa varios renos corriendo, una de las obras más hermosas y clásicas del magdalenense, no debe constituir aún el ideal de un compositor por el horror que se tuvo al vacío, horror que se manifiesta por haberse rellenado los espacios existentes entre reno y reno con dibujos de salmones.

Opino modestamente, en el caso de no dudarse de la autenticidad en un todo del reno bebiendo de Thaingen, que este dibujo, dentro de su sencillez pasmosa, es en sí ya un *asunto completo, un paisaje*. Con varios trazos se ha expresado la idea de beber un animal en un arroyuelo o remanso, del que surgen matas y hierbas.

El problema cumbre de mayor dificultad que iban a tropezar los artistas magdalenenses, una vez que se percataron de la idea de la composición, era el de la *perspectiva aérea*, en el sentido estricto de la palabra. El primer paso, que puede citarse muy bien, sin temor a suposiciones, es el que se desprende del examen de los grabados en hueso, que representan dos piaras de caballos corriendo, superpuestas y una manada de renos también corriendo, descubiertas en Chaffaud y en Teyjat. Las localidades en donde se han encontrado están bastante alejadas una de la otra, pues, apesar de ello, en las dos obras se observa el mismo fenómeno artístico y una misma solución. La *gradación de términos*, consecuencia de la perspectiva aérea, se obtiene determinando o enfocando las figuras de primer término, que en ambos casos son las de los extremos, porque vienen corriendo los animales, formando un semicírculo, y se desenfocan hasta en grado máximo las restantes. De donde se originó la estilización en toda regla. Hay que hacer presente, que en el grabado aludido de Teyjat se observa otro fenómeno artístico, originado, según mi criterio, por la ley de las estilizaciones: *el predominio de la parte al todo*. En dicha obra, le ha bastado a su artista bosquejar las características astas de los renos, para darnos una idea perfecta que se trata de una piara de estos animales; el resto de las figuras no existe; tan sólo ciertos trazos oblicuos y más o menos paralelos representan las extremidades inferiores en pleno movimiento.

El *enfoque central* en una obra da una serie de desenfocados y estilizaciones en sentido espiraliforme, y éstas se acentúan, por lo tanto, a manera que se alejan del punto focal. Aquellos artistas tuvieron muy en cuenta

dicho dato, y pueden citarse muchas localidades españolas que han aportado obras con estas modalidades. Pero varias veces hay que convenir, que el mencionado enfoque es obligado por la naturaleza de los objetos, en los que el paleolítico grababa sus temas, que, dada su forma especial, por ejemplo los llamados bastones de mando, punzones, etc., no presentaban campo suficiente para varias imágenes realistas.

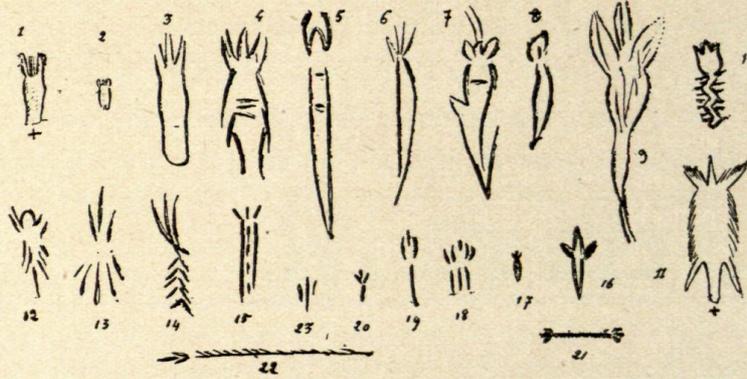


Figura 1.a - Cabezas de caballo grabadas, según Breuil.

También es causa de muchas estilizaciones al ser las obras impulsadas por cierto orden de ideas más o menos místicas: *cuando algunos seres reales, al reproducirse, se convertían en símbolos.*

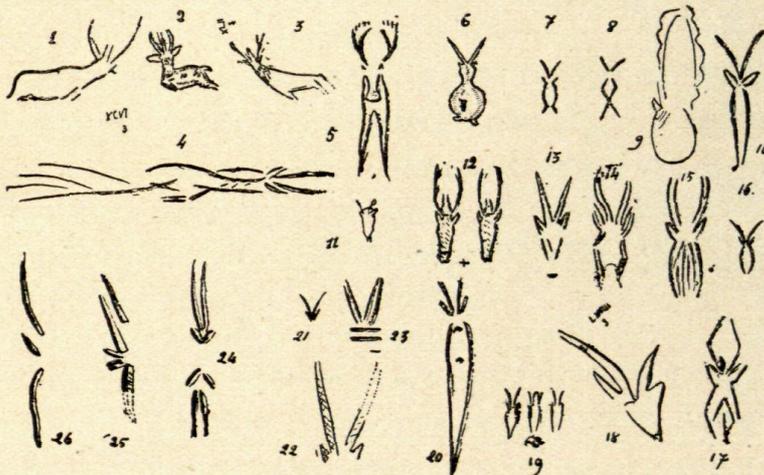


Figura 2.a - Cabezas de cabras y de ciervos, según Breuil.

Ahora bien: se desprende que cuando los artistas del paleolítico superior se lanzaron por estos derroteros de síntesis y de abstracción mental al principio, pero más viables luego por rutina-

rios, llegarase a una meta en la que se pierde casi por completo el punto de partida de muchos motivos ornamentales, que se convierten de lleno en lineales y geométricos en aras del ritmo y de la simetría.

Pero a dicha meta se llegó sin apartarse jamás de los linderos de su vereda, habiéndose seguido una marcha evolutiva rectilínea, siempre por los raiiles de las *estilizaciones de las figuras de animales*, sin perder jamás la filiación. Ellas constituían el tema, ideal propulsor del arte realista de la

época del reno. Modelos típicos de estas estilizaciones son las que reproducen en las figuras 1.^a y 2.^a, procedentes de localidades francesas (1) y en absoluto idénticas a las que estudiarse puede en la Cantabria.

* * *

Piette tuvo la inmensa sorpresa, en el yacimiento de Mas d'Azil (2), de descubrir ciertas manifestaciones de arte prehistórico, que diferían en esencia y estilo de cuantas había hallado hasta su día en la serie de excavaciones que realizó en los Pirineos orientales, y a la vez tampoco recordaban a nada de lo que sus predecesores y contemporáneos, en investigaciones similares descubrieron por toda Europa.

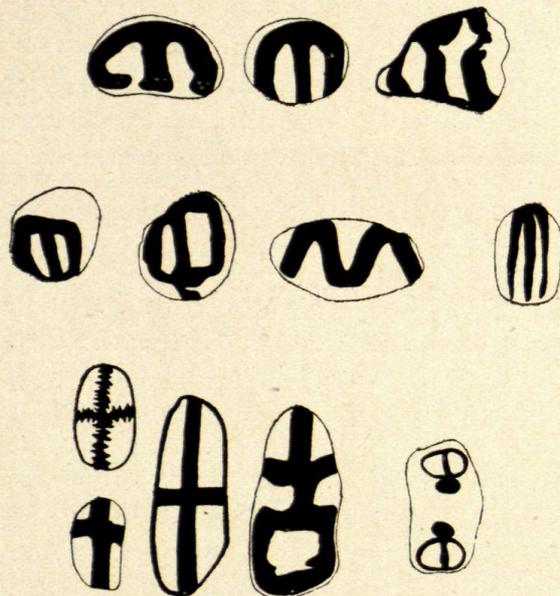


Figura 3.^a — Estilizaciones de figuras humanas, pintadas en cantos de río, de Mas d'Azil, según Piette.

Esas nuevas manifestaciones consistían en pinturas esquemáticas, que quieren representar figuras humanas, etc., en rojos distintos, en una serie numerosa de cantos de río pequeños y por lo regular de forma alargada. Muestra de ello son los que se reproducen en la figura 3.^a, ya publicados también por el autor con anterioridad a este artículo (3), apreciándolos ya en su justo valor.

Supuso Piette, que esos nuevos documentos artísticos substituyeron a las esculturas y grabados de animales de los niveles magdalenenses, que en el mismo yacimiento le precedían y halló, constituyendo la última fase de la evolución del arte paleolítico, porque la industria lítica, descubierta a la par que los cantos de río de referencia, continuaba siendo de la época de la piedra tallada, a pesar que la fauna que

(1) BREUIL: «Exemples de figures dégénérées et stylisées a l'époque du renne». Extrait du *Compte Rendu du XIII^e Congrès International d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques*; session de Monaco; 1906; figuras 2.^a y 3.^a de la tirada aparte.

(2) Empezó las excavaciones en 1887, dedicando a ellas varias campañas.

(3) *El arte rupestre en España*; Memoria primera de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas; Madrid, 1915; figura 43.

con ella había era ya distinta. El nivel de su procedencia le consideró el de transición entre el de la piedra tallada al del neolítico y denominó su arte e industria *aziliense*, siguiendo el criterio francés, de Mortillet, de clasificar las fases arqueológicas por los nombres geográficos de las localidades que más las determinan, y que en ellas por primera vez se hallaron.

Bien pronto fué considerado como principio dogmático este último aserto doctrinal de Piette, y aún más después de la visita que al yacimiento de Mas d'Azil realizaron Boule y Cartailhac, en cuya visita extrajeron, con sus propias manos, cantos pintados del nivel que indicaba su descubridor. Solamente hubo un escéptico, un detractor, y sigue siéndolo: Mortillet.

Breuil, a partir del descubrimiento de Mas d'Azil, es el más partidario de la edad aziliense de cuantos guijarros con pinturas se descubren en Europa. Ni siquiera duda de los varios existentes en el Museo de Carcasona, descubiertos con anterioridad a estas investigaciones. Y por fin se convierte en adalid de esta causa, a la vista de otros descubrimientos análogos realizados en Tourasse (Haute Garonne), Montfort (Ariege), Bobache (Drome), Birseck (Suiza) y en la Cueva del Valle de la provincia de Santander, y en el Congreso de Antropología y de Arqueología prehistórica celebrado en Ginebra, en 1912, arremete duramente contra Mortillet (1) por haber éste negado antes *hasta la autenticidad de las pinturas de Piette*.

Va más allá todavía Breuil en este orden de ideas: a considerar como muy verosímil, que la gran mayoría de las pictografías de carácter estilizado del Sur de España pertenecen a una edad contemporánea del magdalenien-francés, mas es la obra de un pueblo que *trajo a la Península Ibérica sus azilienses franceses* (2). Este autor, a contar de nuestro común viaje a las Batuecas, en 1909, en la serie de excursiones que hicimos por toda nuestra patria estudiando el arte rupestre, bajo todas sus fases y matices, todas las manifestaciones artísticas que aparecían estilizadas o esquemáticas las veía desde su punto de vista de los cantos pintados de Mas d'Azil, y hora sería quizá ésta, que persistiera en dicha creencia, si no se hubiera opuesto para algunas la concordancia manifiesta entre ellas y los *ídolos-hachas* en piedra, descubiertos por Siret y Motos y si en ciertos dólmenes no existieran pinturas murales análogas a otras del aire libre.

Pero quienes han extremado esta nota de *aziensismo* en nuestro arte

(1) *Compte Rendu de la XIV^e session du Congrès International d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques*; Genève, 1912; tomo I; pág. 571.

(2) «Institut de Paléontologie humaine. Premiers travaux», por H. Breuil y Obermaier; *L'Anthropologie*; 1912; tirada aparte; pág. 25.

de España estilizado han sido P. Wernert y su profesor H. Obermaier; éste, en el capítulo X de una de sus obras (1) y en conferencias públicas (2); aquél en sus estudios de Etnografía comparada (3), y ambos a la vez en trabajos de colaboración (4).

En uno de los últimos trabajos de Breuil (5) se admiten por completo las teorías Obermaier, y añade aquél que tales conclusiones en parte él antes las había señalado en anteriores monografías.

Esas teorías han hecho muchos prosélitos en España, y nuestro Profesorado universitario las incluye en sus programas del curso académico, incluso en los del Doctorado.

* * *

Tengo la plena convicción que *no existe arte aziliense*, en el sentido que las pictografías de Mas d'Azil, y por ende las esquemáticas de España constituyan la última fase de las estilizaciones del arte paleolítico cántabro-francés.

Por otro lado, me parece muy digna de disculpa la actitud de Mortillet en negar la autenticidad de las pinturas de Mas d'Azil, porque Piette tácticamente infería lo que yo niego con toda firmeza. A Mortillet, dotado de

(1) *El Hombre fósil*. Memoria novena de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas; Madrid, 1910. Véase lo que Obermaier dijo primeramente sobre esta materia en las páginas 328-9, en síntesis: «Las tribus del capsense superior evolucionaron *in situ* al azilio-tardenoisiense y que, más tarde, y seguramente debido a influencias de civilizaciones exteriores, evolucionaron hacia el neolítico». De donde se deduce que buena parte de los petroglifos estilizados de España corresponden al azilio-tardenoisiense. Y para probar su aserto publica una tabla con trece grupos estableciendo paralelismos entre las pinturas de Mas d'Azil y las esquemáticas del Sur de España. Esta tabla y su evolución está hecha por el autor de estas líneas con materiales en su mayoría propios de sus investigaciones, y que estaban inéditos, y ha de confesar que si H. Obermaier le hubiera indicado la finalidad segunda de su proyecto, habría optado por no prestarle los datos y su concurso, porque ni entonces estaba conforme con sus teorías transcritas.

(2) «Lecturas y conferencias. Exposición de Arte prehistórico»; *A B C*; Madrid, 25 de junio de 1921.

(3) *Representaciones de antepasados en el arte paleolítico*. Memoria doce de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas; 1916; cap. II. — «Figuras esquemáticas del maglemosiense»; Nota quince de la Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas; 1917.

(4) *Las pinturas rupestres del barranco de Valtorta*. Memoria veintitrés de la referida Comisión; 1919; págs. 88 a 92 y 131.

(5) «Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique: IX. La vallée peinte des Batuecas (Salamanca)»; *L' Anthropologie*; tomo XXIX; pág. 20 y siguientes de la tirada aparte.

un excepcional temperamento de arqueólogo, le sobra sentimiento del arte en general, para comprender, que jamás, nadie de ecuánime lógica podía admitir, que de un arte, en el que predominan las representaciones de animales con su escuela de estilización, de pronto emane otro orden de síntesis artísticas diametralmente opuestas al que lo engendró.

Para mí adolece este pleito de un error de principio. Si Piette hubiese conocido nuestra literatura arqueológica, sólo la obra de Góngora: *Anti-*

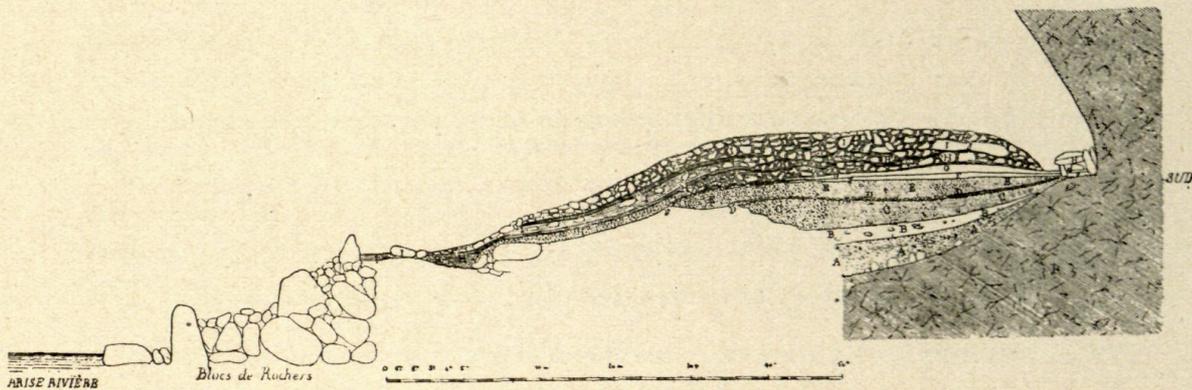


Figura 4.^a — El yacimiento de Mas d'Azil, según Piette. El nivel *F F* es donde se supone se hallaron los cantos de río con pinturas.

güedades prehistóricas de Andalucía, las reproducciones de las pinturas de las cuevas de *Los Letreros*, de Vélez-Blanco y de *Peña Escrita*, de Fuencaiente, le hubieran hecho reflexionar y examinar más escrupulosamente si los cantos que halló en Mas d'Azil procedían de la capa superior del aziliense o de la inferior del neolítico, el que se superpone a aquél sin tramo estéril, cosa que no acontece con los otros niveles inferiores del magdalenense (véase fig. 4.^a). El nivel aziliense de Mas d'Azil es de escaso espesor, de 10 a 60 centímetros, y todos sabemos qué difícil es determinar en una excavación, y máxime si es húmedo el yacimiento, cuándo finaliza un tramo y principia el otro. Además, sin ofender la memoria venerada de Piette, puedo permitir exponer mis dudas, porque el mismo Déchelette dijo que «Piette a décrit a diverses reprises cette stratification, avec modifications de détail» (1), y publicó otras advertencias, no menos inquietantes, que le fueron comunicadas por el propio Breuil (2).

(1) *Manuel d'Archéologie*, etc.; tomo I; nota 1; pág. 315.

(2) En la nota 3 de la misma página, dice: «Piette a rencontré dans cette assise des noyaux de prunes, de prunelles et de cerises, des noix, des noisettes, des glands et de petits tas de blé. Mais on ne peut faire état de ces découvertes. M. l'abbé Breuil nous fait savoir que, d'après ses observations, ces noyaux et ces grains ont été introduits là par les rats».

Respecto de las otras localidades con supuestos cantos azilienses (1), he de confesar que todavía no los he visto reproducidos, de los que me es imposible escribir, ni dudar si pueden confundirse con molederas de color, que todavía conservan el tinte de su época. Pero del yacimiento de Birseck sí me es dable hacer presente mis reservas ante los relatos que ha publicado su propio descubridor (2).

Veo en este trabajo de F. Sarasin una alta sugestión contagiosa del descubrimiento de Mas d'Azil, pues de lo contrario ¿cómo explicarse que diga este autor, que un pueblo que vence y conquista a otro y sobre los restos de sus hogares establece su morada, haya sido quien haya hecho fragmentos los objetos sagrados de sus enemigos y luego aparezcan colocados tan cuidadosamente como refiere? De haberlos roto los neolíticos, en pugna con sus ideas religiosas, no se hubieran encontrado rastros en sus propias viviendas, los hubieran aventado muy lejos como nos lo han demostrado otras investigaciones análogas. Por lo tanto, deduzco que

(1) Por cierto muy pocas si se tiene en cuenta los muchísimos yacimientos que se conocen con industria lítica y arpones de carácter indudable aziliense. En España, y en particular en el Norte, se observa, que al magdalenense se suceden los sílex microlíticos, arpones planos, etc., como muy probable evolución de la industria paleolítica; allí esto sucedió casi por regla general. Pero tales yacimientos no tienen arte en cantos como en Mas d'Azil, ni de ningún otro género. Exceptúase la cueva del Valle, de la que se citan dos ejemplares, hallados por distintas personas, y en condiciones, uno de ellos, que se presta al escepticismo, porque Breuil dice, que quizá pertenezca al magdalenense. Es indispensable publicarlos gráficamente.

(2) «Le contenu le plus remarquable de cette couche est formé par des quantités des galets; dans la partie supérieure de la couche il s'en trouve de véritables petits amas le long du rocher, Vu la situation de la grotte, à dix mètres environ au-dessus du nouveau du petit ruisseau les galets ont été, sans le moindre doute, apportés par l'homme. Ils affectent les formes les plus variées; toutefois les galets ronds et plats et surtout les galets allongés, en forme de saucisson, prédominent. Fait remarquable, tous ces galets sont brisés en pièces, il n'y en a pas un qui soit resté intact. 122 de ces galets présentent sur l'une des faces, plus rarement sur les deux côtés, des traces plus ou moins prononcées d'une coloration artificielle en rouge.»

«Le fait que tous galets de la grotte de Birseck ont été brisés par des mains hostiles ne me semble pas en désaccord avec cette manière de voir. Qui étaient ces mains profanes, qui mettaient en pièces les choses sacrées de notre tribu azilienne? Il n'est pas improbable que ce vandalisme préhistorique ait été commis par les néolithiciens qui suivirent les chasseurs de l'azilien, dans l'occupation de la grotte. Immédiatement, au-dessus de la couche qui contient les galets colorés, en repose une autre, coloré en gris par les cendres, et renfermant, outre des sílex et quelques sutils en os, des débris de poterie d'une grossièreté extrême. Elle appartient donc à la époque néolithique.» (F. SARASIN: *Les galets colorés de la grotte de Birseck près Bâle*; tomo de las actas del mencionado Congreso Internacional de antropología y de arqueología prehistóricas de Ginebra, págs. 566-571.)

estos cantos no pertenecen al pueblo aziliense, sino al neolítico, como manto de cenizas y cerámicas que los recubre amorosamente. ¿Pero por qué están rotos? El estudio de estas edades y pueblos, tan complejos por la variedad de mitos e ideas religiosas que esbozosamente nos revelan, está lleno de misterios.

Desde algún tiempo, muchísimo antes que investigadores extranjeros vinieran a descubrirnos *el mediterráneo del arte rupestre* y otros *huevos de Colón*, estoy convencido que el arte rupestre de carácter estilizado meridional procede y pertenece a las últimas ramas del árbol genealógico, cuyo punto de partida son las pinturas del Levante de nuestra Península, esas que se caracterizan, en primer lugar porque representan dentro de su realismo escenas con figuras humanas. Hice, cuando el autor de *El Hombre fósil* no había visto aún ninguna localidad española con pinturas esquemáticas, mis tablas de estilización con destino al tomo segundo de mi *Arte rupestre en España* (1) y en 1915 (2) y 1916 (3) publiqué otras en las que se exponía gráficamente mi criterio. En la última publicación aludida expuse, por escrito, teorías que sirven de generatriz en este estudio (4).

Hoy día pienso más radicalmente en este sentido. Opino, que el arte realista del Oriente de España fué creado en nuestra patria a influencias tal vez del *pueblo del capsense inferior* (5), al naturalizarse en ella. En

(1) Triste y bochornoso es el confesarlo, si concupiscencias en arte rupestre hubo entre los extranjeros, nuestros huéspedes, más aún las ha habido entre los advenedizos de casa, por las que derrumbaron los últimos el edificio de nuestra emancipación patria en estas investigaciones, deliberadamente, para luego posarse sobre sus ruinas y aprovecharse de los materiales del derribo, que de ningún modo les pertenecen.

(2) «Los grabados rupestres de la Torre de Hércules (La Coruña), (en colaboración con J. González del Río); *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*; 1915.

(3) *Arte rupestre gallego y portugués*. Memoria segunda de la Sociedad Portuguesa de Ciencias Naturales; Lisboa, 1916.

(4) Decía lo siguiente en la pág. 20: «Nada existe comprobado del aziliense, capsense final, tardenoisiense y campiniense. Cuantos ejemplos se expongan como coincidentes con los cantos pintados de Mas d'Azil y precursores a ellos, todos, absolutamente todos se hallan en monumentos neolíticos». «En vista de lo que antecede, o debe esperarse el día de mañana que posteriores descubrimientos llenen aquellas lagunas, o debe conjeturarse que ese arte aziliense estampado en los cantos de río de allende los Pirineos fué transmitido a las últimas generaciones azilienses de Francia y del resto de Europa por neolíticos iberizados, los cuales penetraron a nuestra Península por el Norte de Africa, o sea por el estrecho de Gibraltar.»

(5) Véase desarrollado ampliamente este tema en *Nuevos hallazgos de arte rupestre en el Bajo Aragón* por Cabré y Pérez Temprado. Tomo del L aniversario de la Real Sociedad Española de Historia Natural; 1921; págs. 276-286.

una palabra, probablemente España fué cuna de este arte y en la misma se efectuó toda su génesis — sirva de ensayo mi croquis de estilizaciones (fig. 5.^a), aunque susceptible de modificaciones —. Pasariase de fase realista a la esquemática, ya neolítica, quizá sin esa ingerencia de civilizaciones intermediarias, que los arqueólogos de la escuela francesa nos han citado, las cuales, más que pueblos, quizá sean modalidades regionales del

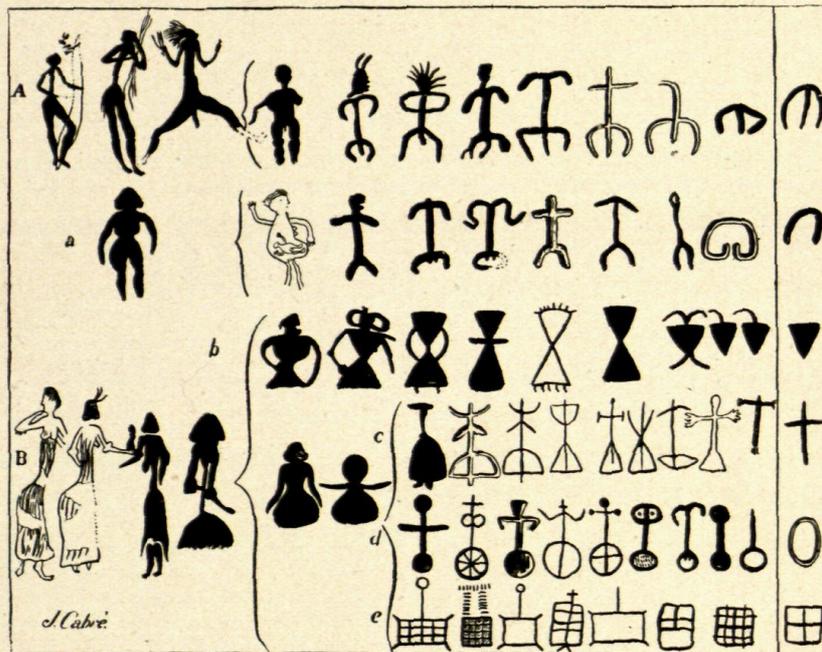


Figura 5.^a — Croquis de la estilización humana, desde el paleolítico del Levante de España a la época de los metales (1), según el autor.

fin del paleolítico, localizadas en una zona de límites desconocidos, pero que, al fin y al cabo, no se puede universalizar su cita porque es complicar en extremo estos estudios. Al pueblo neolítico creo que pertenece casi todo el conjunto de pictografías esquemáticas de nuestra España, se encuentre o no cerámica y útiles de piedra por sus cercanías, y que están determinadas, mas que por estar ejecutadas con trazo ancho, por la ausencia en sus composiciones de escenas realistas. Ese pueblo de cultura superior a las rezagadas del paleolítico de la Cantabria, de Francia y centro de Europa, ya le fué insuficiente el suelo de España, pasa a la Galia y llega hasta los Alpes meridionales, por lo que se sabe hoy, y subyuga completamente a los azilienses. Mas este pueblo invasor, que había evo-

(1) Las localidades de donde proceden cada una de estas figuras pueden consultarse en la lámina III de la Memoria segunda de la Sociedad Portuguesa de Ciencias Naturales, ya mencionada.

lucionado en ideas de alto valor moral y mítico, una de las cuales, tal vez la de mayor potencialidad, sea la que se relacione con el culto a sus muertos, al abandonar sus solares patrios, muy verosímil no renuncia a venerar los manes de sus antepasados, que muy probable simbolizarían muchas pictografías al aire libre de toda España y reproduciéndolos en los cantos de río se los lleva consigo, por ser éstos relativamente fácil de transportar, y cuando llega a un punto de descanso y conquistado, los deposita al fondo de sus abrigos, siendo uno de dichos depósitos el que nos cita Sarasin de la gruta de Birseck. Todo ello como hipótesis.

* * *

Ya que en realidad se desvanece como la espuma cuanto se ha escrito hasta la fecha sobre el arte aziliense, porque éste, en efecto, puede considerarse como un mito, una verdadera nube de verano, se impone desechar su nombre, y, en consecuencia, la revisión de la nomenclatura y voces técnicas del arte prehistórico, con miras a un alto patriotismo hispánico, que no está en pugna con la equidad y justicia; al contrario, haremos honor a ellas con dicho examen.

¿Si se ha admitido la nomenclatura de Mortillet para la industria lítica y arte mobiliario de los yacimientos franceses, por qué ha de persistir la excepción con el arte mural? ¿Acaso es un obstáculo que sea España la que mejores monumentos de este arte posea?

La exclusividad de verdaderas escuelas artísticas de esta época en nuestra Península, ¿le excluye de esa nomenclatura artificiosa francesa? ¿El haber sido, por otro lado, en nuestra patria en donde se han realizado los primeros descubrimientos en este género y, sobre todo, más clásicos, se puede considerar como fuerza mayor para, no sólo los extranjeros, sino también los españoles y sus hermanos los portugueses no le concedan y exijamos la prioridad a que tenemos derecho y somos acreedores? Hemos de requerir de la rectitud científica de Cartailhac y Breuil, que han rehabilitado el glorioso nombre de Altamira, que completen la obra que emprendieron con el *Mea culpa d'un sceptique* y con la soberbia publicación sobre Altamira costada por el respetable sabio y Mecenas el Príncipe de Mónaco, y a la vez admitir y sancionar la proposición lanzada por Alcalde de Ríó ya en 1906 (1) de denominar las manifestaciones del arte semejantes

(1) *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas. Portugalia*; tomo I; tirada aparte; pág. 40.

a la de Altamira, y por ende todas las cantábricas y francesas trogloditas con el nombre genérico de «Arte Altamireense».

Por mi parte, propongo que todo el arte más o menos naturalista del Levante de España, en conjunto, se llame «Calapatense», porque en 1903 se hizo el primer descubrimiento de esta índole, y sus pinturas son de las más clásicas de este estilo, y, por último, tanto las manifestaciones artísticas de los cantos pintados que hasta la actualidad se han llamado azilienses, como todas las pictografías de la Península Ibérica, estilizadas, se denominen en lo sucesivo «Arte Sur-hispaniense» u otro equivalente, porque antes que Piette hallara sus cantos, pinturas análogas a las que en ellos existen nos las citaron Lope de Vega en 1597; el arzobispo de Braga, padre P. Jerónimo, contador de Argote, en 1734; D. Antonio López de Cárdenas en 1783, y por fin Góngora.

Con un poco de buena voluntad entre los arqueólogos, y no menor esfuerzo patriótico entre investigadores y escritores españoles, rectificaremos un olvido injustificado; y ya que la *Sociedad española de Amigos del Arte* ha tenido la feliz iniciativa de celebrar la Exposición de arte prehistórico español, el primer certamen cultural que en su género se ha celebrado en Europa, brindo estas líneas a ella, para que sea quien lance también primeramente al mundo científico, por medio de su órgano ARTE ESPAÑOL, la idea que me ha movido a escribir este artículo.

JUAN CABRÉ AGUILÓ



Cerámica de Sargadelos ⁽¹⁾

(CONTINUACIÓN)

III

AL abordar el estudio de la manufactura de loza y porcelana de Sargadelos, no podemos prescindir de puntualizar las circunstancias que concurrieron para la fundación de este gran centro cerámico, único importante que de su clase ha existido en Galicia.

Quizá D. Antonio Raymundo Ibáñez no se propusiera crear en Sargadelos una cerámica artística de altos vuelos, sino establecer sencillamente un centro industrial cuyos productos fuesen capaces de competir con las manufacturas de loza fina que por aquel entonces se importaban en la región.

El mismo año en que se fundó la fábrica de loza de Santiago de Sargadelos, publicaba Lucas Labrada su *Descripción Económica del Reyno de Galicia*. Ella nos dice lo modesta que era la industria cerámica gallega en aquellos tiempos. En Mondoñedo había tres fábricas de loza vidriada muy ordinaria, que surtían a dicho pueblo y las aldeas inmediatas. Otra en Gayoso, a unas leguas de Lugo, de mala loza también, y cuyos productos se vendían en Mellid, Arzua, Monterroso y otros pueblos de los alrededores. En total trabajaban en toda Galicia 14 operarios de loza y 168 alfareros.

Por el citado informe de Labrada, sabemos también que a La Coruña llegaban a menudo embarcaciones con loza procedente de Sevilla, Asturias e Inglaterra.

Ibáñez, hombre práctico ante todo, vió, sin duda, una posible competencia. La futura fábrica se hallaría más próxima a los puntos de concurrencia, tendría las materias primas al pie del establecimiento, y los sueldos de los empleados no serían muy gravosos.

La fábrica que en 1804 levantó Ibáñez para «imitar la loza de Bristol», se componía de «una casa con dos patios, hornos, tinglados y oficinas, con el molino correspondiente y máquinas para romper el pedernal y moler los barnices». Era capaz de «ocupar cien obreros diarios».

(1) Véase el número de ARTE ESPAÑOL correspondiente al segundo trimestre del presente año.



Figura 1.ª – Placas de loza blanca con relieves. Pertenecientes a la primera y tercera épocas. En la parte inferior, una pieza de loza iluminada.

(Colección de D. Casto Sampedro, Pontevedra.)

En 1806 hacíanse en ella los primeros ensayos de fabricación cerámica. En 1809 trabajaba normalmente a pesar de los trastornos acaecidos en aquel año fatal, en que ocurrió el asesinato de D. Antonio Raymundo Ibáñez.

La fábrica podía disponer, en 1810, de un considerable *stock* de lozas, a las que se trataba de buscar salida por todos los medios.

Una carta escrita por D. Juan Antonio Varela, suegro del nuevo propietario de la fábrica D. José Ibáñez, y dirigida desde La Coruña, en 11 de enero de 1811, a D. Francisco Acevedo, director y administrador general de los establecimientos de Sargadelos, nos entera de que estas primeras tentativas comerciales no tuvieron muy lisonjeros comienzos.

«Asimismo (dice el citado Varela) le remito la carta de Blanco contestación a la que mandó V. M.^d en 20 de diciembre y que la venta aunque sea a 1 por $\frac{0}{10}$ de *revaja*, crea V. M.^d que no la había ni la hay; es tanta la que por *Loza Inglesa* se vende en esta plaza que sale muy barata y la prefieren siempre. Creo que para internar por arrieros y en las ferias se vendería mejor y la salida debe buscarse...

»... demos que aquí no hay más ventas: procuraré que en todas las *espediciones* de mar *bayan* como 6 cestones: mal sería que no deje el coste principal y gastos; hasta que Dios mejore los tiempos nadie quiere emprender especular; veremos la que viene del *nuevo* baño, y lo que conviene es aquí surtidos en fuentes, platos y jícara; de esto es lo que se vende algo más.»

Sin embargo, pronto variaron las cosas radicalmente, pues en el transcurso de dicho año 1811 empezó el establecimiento a recibir encargos, colocó grandes partidas de loza en La Coruña, Ferrol, Santander, Vizcaya y Rías Bajas y preparó importantes remesas con destino al interior de las Castillas.

La loza fabricada en Sargadelos durante este tiempo era como correspondía a los propósitos de D. Antonio Raymundo Ibáñez: loza de tipo inglés (*carthen ware*) representada por piezas muy delgadas y ligeras, de gran pureza de contornos y de barniz cristalino, en cuya composición entraba el litargirio.

De forma que estas piezas se referían también a las que generalmente producían las principales fábricas inglesas del género en aquella época.

Se pensó por primera vez en decorar dichas finas lozas gallegas allá por el año 1812. De tales intentos, no muy meditados por cierto, nos pone al corriente otra carta de D. Juan Antonio Varela a D. Francisco Acevedo, fechada en La Coruña en el mencionado año.

Dice así: «Mi amado pariente: Don Cipriano Rebuzo y su compañero D. Pedro Mayo pasará a esa para pintar la casa (1); el primero es con objeto de que, como dibuja, *bea* el amigo D. José Correa de Saa si puede serle

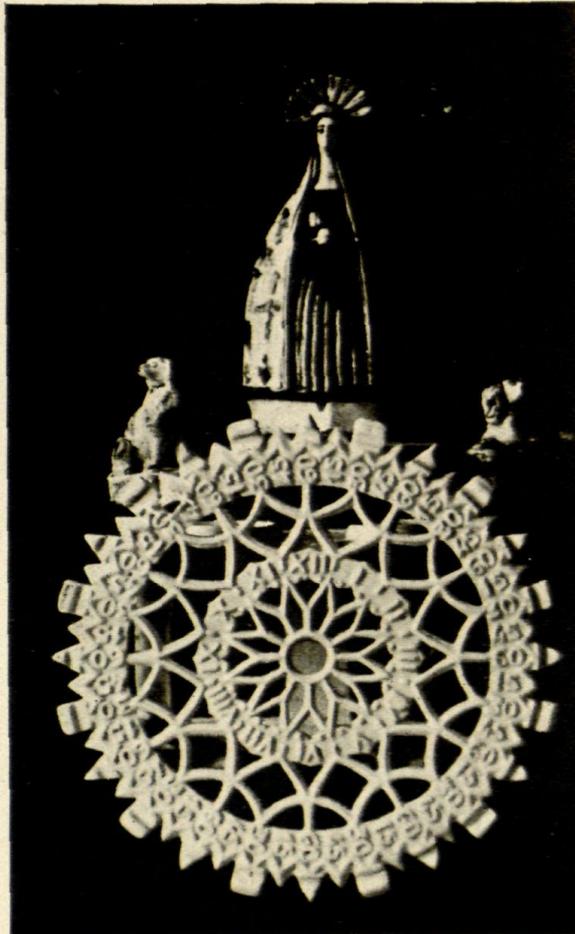


Figura 2.^a — Esfera de reloj de loza blanca. Botella y perritos de loza pintada. Tercera época.

(Propiedad del Sr. Donapetry. Vivero.)

útil para la fábrica de loza, pues es el objeto principal de Pepe y mío de mandarlos allá. Rebuzo ganará 12 reales diarios y Mayo 10, casa y comida; ellos son buenos mozos, y crea V. M.^d que no dejarán de desempeñar su *dever*, si fuese a propósito para pintar y filetear en la fábrica de loza, algunas piezas tendrán que hacer ahí mucho tiempo.»

De la historia de este distinguido ceramista durante el tiempo que residió en su patria poco se sabe. Y asimismo se desconoce cómo se produjo su venida a Galicia, si bien puede admitirse, en vista de ciertos documentos, que Correa fuese enviado a D. Antonio Raymundo Ibáñez por un amigo de este prócer, por el conde de Campo Alange, embajador de España en Lisboa en los tiempos en que se erigió la fábrica de loza de Santiago de Sargadelos.

(1) Se refiere a la casa-palacio de Sargadelos, decorada, en efecto, con pinturas del aludido artista, pinturas que una absurda tradición local atribuye tenazmente al respetable pincel de D. Francisco Goya.

Vemos citado en esta misiva a D. José Antonio Correa de Saa, que fué el primer director técnico que tuvo la manufactura que estamos estudiando.

Nació Correa en Portugal, en la parroquia de San Pedro Fins, distrito de Aveiro, diócesis de Oporto.

De la historia de este distinguido ceramista durante el tiempo que residió en su patria poco se sabe. Y asimismo se desconoce cómo se produjo su venida a Galicia, si bien puede admitirse, en vista de ciertos documentos, que Correa fuese enviado a D. Antonio Raymundo Ibáñez por un amigo de este prócer, por el conde de Campo Alange, embajador de España en Lisboa en los tiempos en que se erigió la fábrica de loza de Santiago de Sargadelos.

Nació Correa en Portugal, en la parroquia de San Pedro Fins, distrito de Aveiro, diócesis de Oporto.

De la historia de este distinguido ceramista durante el tiempo que residió en su patria poco se sabe. Y asimismo se desconoce cómo se produjo su venida a Galicia, si bien puede admitirse, en vista de ciertos documentos, que Correa fuese enviado a D. Antonio Raymundo Ibáñez por un amigo de este prócer, por el conde de Campo Alange, embajador de España en Lisboa en los tiempos en que se erigió la fábrica de loza de Santiago de Sargadelos.

El Portugués, como solían llamar usualmente a D. José Antonio Correa, había desde luego secundado con gran acierto las iniciativas industriales del trío Ibáñez-Varela-Acevedo, atentos a «perfeccionar la loza o piedra (*caillontage*), así en su bello aspecto exterior como en su resistencia al fuego».

Empero no debió considerar que Rebuco y Mayo pudiesen aumentar considerablemente el referido «bello aspecto exterior», por cuanto el expeditivo Acevedo, tan pronto como terminaron de decorar la casa-palacio de Sargadelos, los despachó camino de Ribadeo, con ánimo de no volverlos a ver por la fábrica, enviándolos para que fuesen a pintar el pazo de Berdín, que también pertenecía a los Ibáñez.

Hacia algún tiempo, por aquel entonces, que en la fábrica se preocupaban de obtener porcelanas duras.

Lo que pudiéramos llamar la democratización de la porcelana formaba parte del pensamiento industrial de los directores de la factoría, que en este caso bien pudieran concretarlo recogiendo la ya antigua frase del Conde de Milly: «Dar la porcelana común a un precio al alcance de todo el mundo».

Por las excepcionales condiciones económicas en que se trabajaba en Sargadelos, podía este principio tener allí su realización.

Los kaolines y feldespatos (1), esenciales para la fabricación de la «China», se hallaban muy próximos al establecimiento, y la abundancia de tales materiales era una tentación constante para el portugués Correa, que, como todos los buenos ceramistas de la época, se sentía obsesionado por los problemas de la porcelana.

Los ensayos para fabricar ésta comenzaron en Sargadelos en marzo de 1812.

«Se hacen sin perjuicio de las demás labores» escribía Acevedo a Varela como tranquilizándole por los riesgos de la aventura. Pero meses después, en noviembre de aquel mismo año, ante las pruebas de una porcelana excelente que Correa acababa de sacar del horno, no pudo por menos de exclamar ávido: «¡Es una fortuna!».

Al otro año ya la manufactura se titulaba gallardamente «Real Fábrica

(1) En la obra de Brongniart *Traité des Arts Ceramiques* aparecen analizados el kaolín y feldespato de Sargadelos. Estos análisis, hechos por M. Malaguti en el Laboratorio de Sèvres, dan el resultado siguiente: kaolín (arcilloso, dulce al tacto): sílice, 43,25; alúmina, 37,28; agua, 12,83; potasa, 0,88; residuos y hierro, 5,64. Feldespato de potasio (ortosa): sílice, 62; alúmina, 19,48; potasa, 15,72; magnesia, 0,12; cal, 0,35. Óxido de hierro (trazas): humedad, 1,64.

de Loza y Porcelana», y muestras de esta última fueron enviadas a varias ciudades españolas.

En Cádiz encontraron estas primeras porcelanas gallegas «de *vello* gusto» muy azuladas y «por rotura, de un material exquisito».

Y ciertamente que merecían tales alabanzas, pues eran finas, duras y bellas porcelanas, de tono blanco perla, muy translúcidas, de cubierta feldespática, y elegante forma inglesa, a la manera entonces en boga.

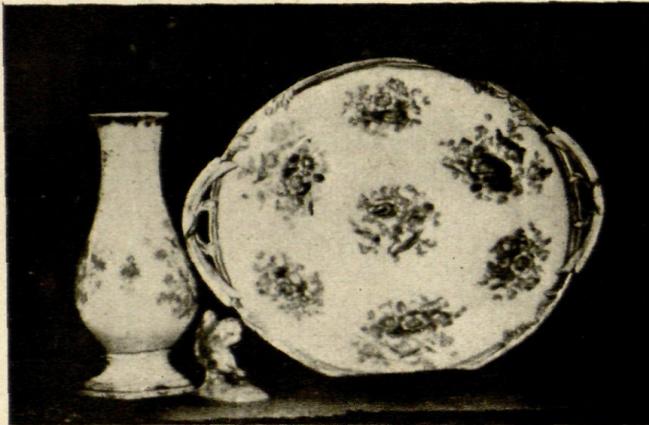


Figura 3.^a — Piezas en china opaca estampada en azul cobalto. Una ardilla en loza pintada. Tercera época.

(Propiedad de D. Alejandro Ibáñez. Sargadelos.)

La resistencia absoluta al fuego y a los cambios de temperatura (cualidades que pudimos comprobar en alguna de las raras piezas de porcelana de Sargadelos que conocemos) justifican la estima que se les concedió en su época y que se patentiza en las cartas comerciales de aquel tiempo.

Que fueron consideradas como distinguidas

estas porcelanas, lo corrobora el que Brongniart en su célebre y clásico *Traité des Arts Ceramiques*, al referirse a las fábricas de porcelana dura en España, sólo cita las que dirigió Sureda y la de Sargadelos.

Naturalmente que esta distinción se refiere al mérito intrínseco de dichas piezas y a lo afortunado de sus formas, y no a las pinturas de su decorado pues éste solía consistir, cuando más, en sencillísimos fileteados en azul o en rojo, o en iniciales en oro, con filetes en oro también.

Pero por regla general las obras de la fábrica de Sargadelos correspondientes a esta primera época, bien se trate de lozas o bien de porcelanas, son en blanco sin decoración alguna.

Pudieran, no obstante, existir algunas piezas de ensayo pintadas, pues los varios intentos que para ornamentar estas manufacturas se realizaron establecen la posibilidad de que se encuentren curiosos ejemplares que desvirtúen la regla general. Sin embargo, el valor artístico de esos posibles decorados quizá no sea muy grande, por cuanto que el mismo D. José Ibáñez, refiriéndose a la fábrica, en un memorial escrito en 1833, poco

después de cerrarse aquélla por primera vez, se queja «de la falta de maestros de pintura, que nunca pudieron conseguirse inteligentes».

Más suerte tuvo con los anónimos escultores y moldeadores que trabajaron los relieves y estatuillas que caracterizan la producción artística de la fábrica gallega durante el periodo que nos ocupa.

Esta clase de obras las hicieron en loza (*caillontée*). Por lo menos nosotros no conocemos ninguna que haya sido ejecutada en porcelana. Tratándose de ellas es inevitable citar preferentemente el relieve cerámico que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

Este relieve (que es apaisado y mide 56×81 centímetros) representa la defensa del parque de Monteleón en Madrid el día 2 de mayo de 1808, y fué dedicado al rey Don Fernando VII por D. José Ibáñez el año 1814, fecha que figura en la plancha y que nos dispensa de señalar la probable intervención de Correa en esta obra, o mejor dicho, obras, pues se hicieron varias réplicas del susodicho relieve, unas; en loza con barniz plumífero, otras, recubiertas de una especie de engoba mate blanca.

Si escuchamos la tradición local, hay que creer que no fué este el único gran relieve cerámico salido de los talleres de Sargadelos en tiempos de Correa. Citanse como ya desaparecidos varios muy importantes de asuntos religiosos, pareciendo comprobar la veracidad de las indicaciones a que nos referimos el haberse dado noticia recientemente, señalando la existencia de una importante obra de este género, en un pazo de los alrededores de La Coruña.

Son más numerosos los ejemplares que se conservan de pequeñas pla-

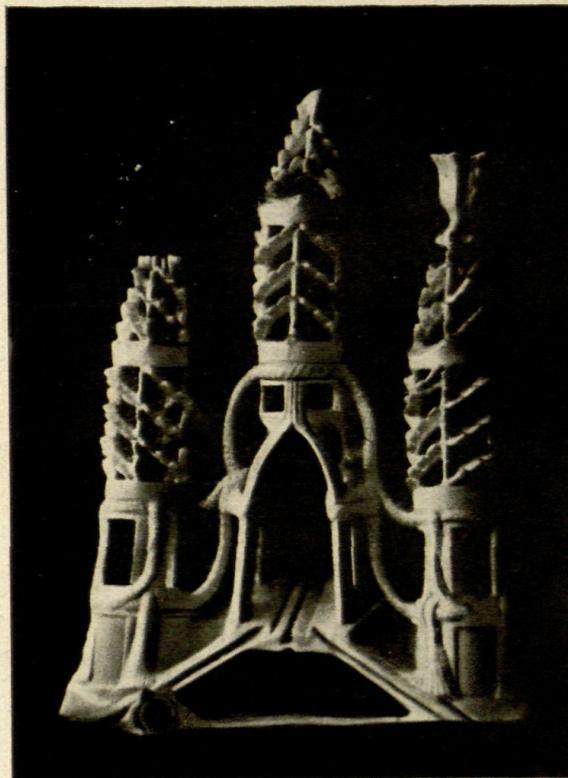


Figura 4.^a — Candelabro de loza blanca. Tercera época.

(Propiedad del Sr. Donapetry. Vivero.)

cas de loza blanca, también correspondientes a este mismo período, e igualmente decoradas con relieves de motivo religioso.

En Galicia, entre los aficionados a las antigüedades, es bastante co-

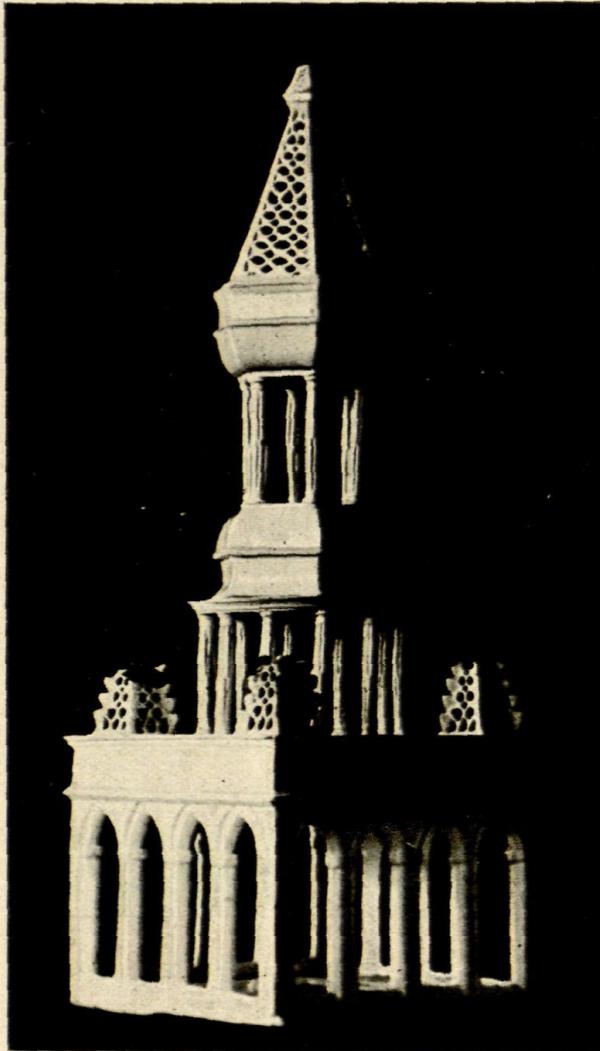


Figura 5.^a — Fragmento de un centro de mesa. Los remates que le faltan estaban dispuestos para tener velas. Tercera época.

(Propiedad del Sr. Donapetry. Vivero.)

nocida la serie llamada del «Apostolado», constituida por doce plaquitas de la clase que acabamos de citar, y en cada una de las cuales se representa en bajo relieve el busto de uno de los Santos Apóstoles.

Una variante del género que estamos analizando son las plaquitas ovaladas con relieves a lo Wedgwood — en Sargadelos siempre tratadas en blanco —, y otras de la misma forma, y con relieves también, en que se retratan héroes de la Guerra de la Independencia. Estas últimas son generalmente reproducciones de detalles de la gran plancha cerámica, que, según hemos dicho, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, y representa la defensa del parque de Montealeón en 1808.

Conviene advertir que en el tercer período de la manufactura, o sea en la época en que trabajó en ella personal inglés venido del Staffordshire, se hicieron placas ovaladas y redondas sobre los moldes de las que acabamos de citar; pero se diferencian sensiblemente unas de otras por la diversa calidad de lozas y barnices, pues las de la tercera época fueron hechas en la clase impropriadamente llamada «china opaca», y alguna vez están tratadas con un veteadado violeta o azul, que

que estamos analizando son las plaquitas ovaladas con relieves a lo Wedgwood — en Sargadelos siempre tratadas en blanco —, y otras de la misma forma, y con relieves también, en que se retratan héroes de la Guerra de la Independencia. Estas últimas son generalmente reproducciones de detalles de la gran plancha cerámica, que, según hemos dicho, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, y representa la defensa del parque de Montealeón en 1808.

Conviene advertir que en el tercer período de la manufactura, o sea en la época en que trabajó en ella personal inglés venido del Staffordshire, se hicieron placas ovaladas y redondas sobre los moldes de las que acabamos de citar; pero se diferencian sensiblemente unas de otras por la diversa calidad de lozas y barnices, pues las de la tercera época fueron hechas en la clase impropriadamente llamada «china opaca», y alguna vez están tratadas con un veteadado violeta o azul, que

pretende imitar los dibujos del mármol; procedimiento que nunca se usó durante la primera etapa de la fábrica.

Correspóndele, en cambio, los bustos en loza y porcelana, figurando «hombres célebres de la antigüedad», cuyos bustos adornaban, en combinación con grandes jarrones de porcelana, hechos también en el establecimiento, el frondoso jardín de la residencia de los Ibáñez en Sargadelos, como justamente indica Madoz en su noticia del año 1849. Algunas de estas piezas consérvanse todavía, aunque sumamente maltrechas.

Deben asignarse asimismo al primer tiempo de la producción cerámica de la fábrica gallega varias pequeñas estatuillas representando leones, caballos, elefantes, etc.

No son de esta serie, pero se encuentran a menudo en Galicia, figurillas de perros, en loza semejante a la que estamos estudiando, y que parecen ser los primeros tipos de aquellos otros perrillos de loza que tan populares se hicieron después en los períodos de La Riba y Carlos Ibáñez. Son los mismos canes de gesto impertinente y largas orejas caídas, lanudos, tiesos y provistos de su correspondiente collar, candado y cadena; pero estos perros de loza no están pintados, y su modelado tiene más detalle y es menos gracioso que el de los de la época de la empresa La Riba. Son también mayores de tamaño.

Alternaban en el adorno del interior de las casas gallegas con los dobles floreros que figuran troncos de árboles, entre los cuales sentado toca el pandero un elegante y alegre pastor, a cuyos pies está echado un perrito, que levanta la cabeza inquieto.

Este género de piezas tiene la particularidad, rara entre las figurillas y relieves de Sargadelos, de llevar marca de fábrica: una S grabada en hueco.

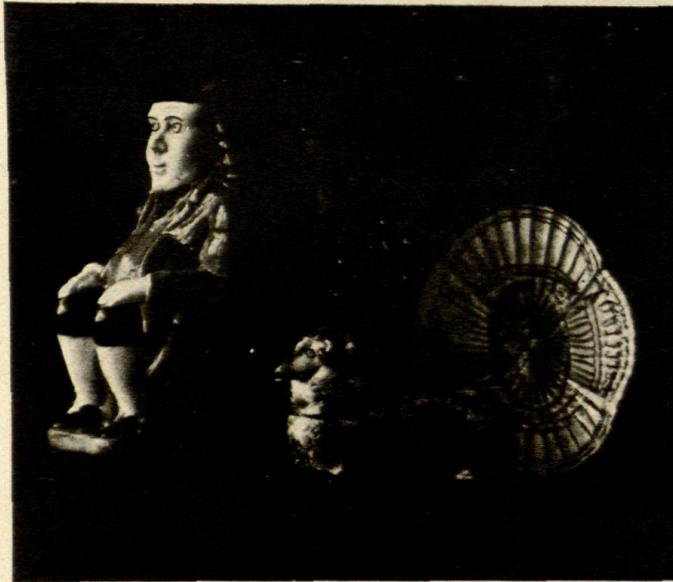


Figura 6.a — «Mambrú». Salsera en forma de carnero y bandejilla. Loza pintada de la tercera época.

En general, todo lo que se refiere al periodo de la dirección de Correa se halla envuelto en cierto misterio, hoy en día difícil de desentrañar a causa de la ruina de la fábrica, la desaparición de sus archivos y el descuido grande en que se ha tenido hasta ahora el estudio de lo verdaderamente interesante de tal manufactura.

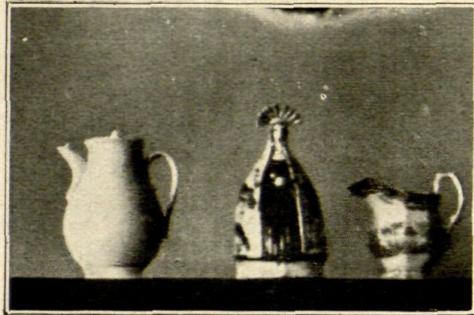


Figura 7.^a — Porcelanita de Correa. Primera época. — Virgen en loza pintada y jarra en loza estampada en violeta. Tercera época.

Aparte de los sugestivos relieves cerámicos y estatuillas de que hicimos mención, sábase que durante la dirección de *el Portugués* la loza mejoró continuamente, sosteniéndose con ventaja al lado de las lozas finas francesas y confundiendo a veces con las inglesas

que solían importarse por aquellos tiempos en España. Entiéndase en su clase de loza blanca, que era la que únicamente producía en esta etapa la fábrica de Sargadelos para la venta.

La cita de Brongniart que consignamos antes nos permite suponer que la elaboración de la porcelana marchaba también normalmente cuando sobrevino la separación de D. José Correa de Saa del establecimiento.

No han llegado a nosotros las causas que motivaron este suceso, que debió ocurrir aproximadamente por el año 1829.

Ya separado de los talleres de la casa Ibáñez, el maestro portugués continuó viviendo en las cercanías de Sargadelos, y andando el tiempo trató de fundar en Quintás — lugar próximo a Cervo — una manufactura de porcelana, y para ello comenzó a levantar edificios apropiados, en cuya tarea le sorprendió la muerte.

Pasó *el Portugués* dejando tras sí, como buen ceramista, una leyenda de misterios y secretos, más o menos verosímiles, guardados ultratumba. De sus genialidades quedaron también, en la comarca en que vivió, largos recuerdos.

El cambio de dirección técnica en la fábrica de Sargadelos coincidió con

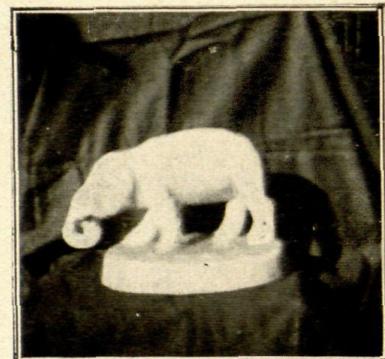


Figura 8.^a — Elefante en loza blanca. Primera época.

las medidas proteccionistas que acerca del comercio de loza nacional adoptó por entonces el Gobierno español (Reales órdenes 28 julio y 30 abril 1829) y que provocaron intentos de reformas y mejoras en la factoría.

Púsose al frente de los talleres un nuevo director llamado D. Hilario Marcos, natural de Santo Domingo de la Calzada, pero su gestión en la fábrica no satisfizo a Ibáñez, que por esta época se lamenta de que «los



Figura 9.^a — Pastora dormida. Cuarta época.

sujetos que a grandes gastos se trajeron para dirigirla no correspondieron a las esperanzas que hicieron concebir, ni a las esperanzas con que fueron admitidos». Quéjase también, de que tales sujetos emplearon el tiempo «en inútiles ensayos que fué preciso suspender».

Este fracaso determinó el primer cierre de la fábrica, ocurrido a finales de 1832.

Y quizá influyese igualmente en esta determinación el deseo de traer nuevo personal apto para ejecutar el decorado de las manufacturas, pues bien comprendía Ibáñez que limitar la producción de la fábrica a piezas en blanco era restringir mucho la competencia, ya muy difícil de suyo, porque los puertos del Norte de España seguían recibiendo constantemente magníficos envíos de cerámicas extranjeras, sobre todo de lozas inglesas admirablemente decoradas, que correspondían a uno de los momentos más cul-

minantes del esplendor alcanzado por las artes industriales británicas. Tampoco las fábricas españolas se dormían en sus empresas comerciales.

Y era lástima que no se aportasen mejoras y perfeccionamientos a la producción de la factoría gallega, porque habíase acumulado en ella ya mucho esfuerzo, que sería triste perder. Disponía de tres grandes hornos y dos más pequeños, propios éstos para ensayos; tenía concienzudamente montadas las oficinas y los espaciosos talleres, en alguno de los cuales se contaban más de 28 tornos; se había mejorado y ampliado el molino de

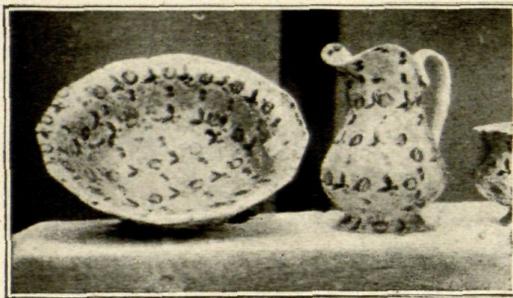


Figura 10. — Jarra y palangana en loza iluminada, Cuarta época.

barniz y, en fin, la fábrica podía producir un mínimo de 20.000 piezas anuales, trabajándolas de todas clases, por difíciles y grandes que fuesen, pues moldistas, tornistas y demás empleados habían llegado a adquirir la mayor perfección.

Con todo, el momento no era el más indicado para acometer serias reformas, porque la casa

Ibáñez atravesaba en aquella sazón por una fuerte crisis de carácter económico, a la que habían contribuido, y no poco, los desgobiernos de su director y administrador general D. Francisco Acevedo, tan hábil para manejar los negocios como dispuesto para gastar a manos llenas las ganancias. Tarea en la que era también muy competente el magnífico y respetable D. Juan Antonio Varela, que supo vivir noble y fastuosamente y sostener alcurnia y rango con brillantez hasta su muerte, ocurrida en 1816, aunque ésta le encontrase «asombrosamente alcanzado» como afirmó piadosamente un digno apologista del famoso Comisario de Guerra.

Con motivo de peliagudas cuestiones de orden económico surgieron naturalmente diferencias entre D. Francisco Acevedo y su sobrino el propietario de las fábricas.

De resultas de tales disensiones, asumió todo el gobierno D. José Ibáñez, rindió cuentas galanas el Acevedo, y resignó muy contra su voluntad la gerencia de los establecimientos que durante tantos años había regentado.

Sucedían estos cambios a fines también del año 1832, coincidiendo el apartamiento de Acevedo con el cierre de la fábrica de loza y porcelana. Pareció como si quisiera acompañarle al marchar el alma de esta primera

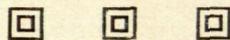
época tan llena de memorables recuerdos, insignes grandezas, arriesgadas iniciativas, luchas cruentas y bellas esperanzas.

Y así fué; que el espíritu que animó los afanosos ensayos de Correa no volvió jamás, ni aun en los momentos prósperos y felices en que los hábiles obreros de la Empresa La Riba hicieron triunfar magnífico el trabajo.

Porque ya nunca los melancólicos cielos gallegos volvieron a prestar luz primera a finas y translúcidas porcelanas blanco perla, como aquellas que un oscuro maestro extranjero y un noble señor español sacaron ansiosos, en una alborada invernal, de los hornos cerámicos que en lejanos tiempos se alzaron en el frondoso y encantado valle de Santiago de Sargadelos.

FELIPE BELLO PIÑEIRO

(Continuará.)



CIUDADES ARAGONESAS

Un paseo arqueológico por Barbastro ⁽¹⁾

(CONCLUSIÓN)

II. — LA CIUDAD

AUNQUE su aspecto denota una población bien medieval, de calles estrechas y tortuosas, con casas vetustas, pero con pocos detalles artísticos, presididas por la plaza central del Mercado, cuyos edificios tienen soportales corridos en su planta baja, dando mucho sabor a la plaza, cual se observa en otras muchas poblaciones del Alto Aragón (Graus, Aínsa, Jaca, Alquézar, Sariñena, etc.), poco a poco van desapareciendo sus vestigios, o desfigurándose merced a un mal entendido criterio restaurador. Así ha acontecido con la antigua puerta de la muralla llamada de San Fran-

(1) Véase el número de ARTE ESPAÑOL correspondiente al segundo trimestre del presente año.

cisco (con matacán de ocho arquillos y el escudo de Barbastro, posterior), ridículamente revocada y pintarrajeada para *modernizarla*.

El curioso encontrará algunas casas con los típicos aleros voladizos, de madera, de tradición mahometana, tan abundantes en Aragón y Cataluña. Descuella por su magnificencia y la prolijidad de sus adornos el de la casa donde nacieron los Argensolas y el General Ricardos. Sobre los ventanales va la galería de arcatura, con antepecho; luego un friso con caprichosos adornos de hojas, centauros, etc. En las vigas de sostén piñas y mascarones.

La casa contigua tiene su galería formada por grupos de dos columnas y pilares. El alero es también bellísimo, muy historiado.

Otra hay, saliendo a la carretera de Graus, de aspecto severo, con alero también muy interesante. Excusado es decir que el material de construcción es el ladrillo, con el que obtuvieron estos arquitectos sorprendentes efectos de sobriedad, hermanos, no obstante, de aquellos otros de vistosidad e ingenio que aparecen en los ábsides y torres mudéjares de ladrillo que tanto abundan en el Centro y Bajo Aragón.

La Casa Consistorial tuvo por constructor al moro Farag de Galí, según nos dice López Novoa (1). Contrató la obra con el Concejo por la cantidad de 19.000 sueldos. Este Farag fué miembro de una dinastía de alarifes zaragozanos. Fué maestro de obras de la Aljafería y de los demás edificios reales de aquella ciudad; cargo que, otorgado a él por Fernando el Católico en 1493 (2), quedó vinculado en la familia por concesión del Monarca.

Algo modificado el edificio por el Corregidor Guerrier a principios del siglo pasado, conserva, sin embargo, su primitiva distribución; el espacioso salón de sesiones, con estrado determinado por columnata; la monumental escalera y las dos bajas torrecillas de flanco, que todavía sustentan las campanas para llamar a Concejo y al *apellido* o somatén.

Guárdase el arca para la extracción de los oficios o cargos concejiles, muy interesante, en forma de vargueño, con tres magníficas cerraduras de bronce dorado a fuego, con el escudo de la ciudad y una inscripción conmemorativa del año 1676.

La Escuela Pía está edificada, en parte, sobre la casa citada de los Ar-

(1) *Historia de la ... ciudad de Barbastro* (Barcelona, 1861); tomo II; pág. 142.

(2) ABIZANDA: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón* (Zaragoza, 1917); vol. II; pág. 351. Publica, además de este documento, el testamento de Farag de Galí. Véase también M. SERRANO Y SANZ: «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*; mayo-junio 1916; págs. 359 y siguientes.

gensolas. Puede verse aquí un curioso retrato y una carta del fundador de la Orden.

El Archivo de la Catedral conserva pocos documentos interesantes. El municipal, privilegios de los siglos XIII y XIV; y el del Provisorato, el manuscrito original del canónigo Gabriel de Sese sobre la iglesia de Barbastro (aprovechado ya por el P. Ramón de Huesca); un cartulario del monasterio



Retablo del monasterio de Ovarra (siglo XII).

de San Victorián, copia del que se guarda en el Archivo Histórico Nacional, y algunos trabajos inéditos de Abad y Lasierra (1790-1815) sobre los cánones de la Iglesia española en tiempo de San Isidoro.

III. — EL SEMINARIO

Mención especial merece el Seminario Conciliar; no porque el edificio, perteneciente en otro tiempo a la Congregación de Misioneros de San Vicente de Paúl, sea notable, ya que, si exceptuamos las pechinas del crucero de su iglesia (los Evangelistas), pintadas al fresco seguramente por Francisco Bayeu, nada en él llama la atención, sino porque allí se conserva una porción de objetos arqueológicos recogidos de diversas iglesias del Obispado para el plausible fin de fundar un Museo diocesano.

Esta comarca montañesa de Barbastro ha sufrido menos que otras de la provincia las expoliaciones de los *chamarileros* merced al celo de sus Prelados. Sólo en ella me ha sido dado ver, verbigracia, píxides de cobre esmaltado, que no existen en el resto del Alto Aragón, relativa abundancia de ropas bordadas con imaginaria, etc.

Hay entre estos objetos piezas muy interesantes, cuyas fotografías doy

aquí. Presidela el retablo románico del monasterio ribagorzano de Santa María de Ovarra. Es su forma la típica de bancal. Bajo edículos de arcos semicirculares, apoyados en columnas pareadas con capitel común de motivos ornamentales de flora, vense las



Imagen de Nuestra Señora de Ovarra,
vista de perfil.

efigies de los Apóstoles de medio relieve superpuesto a la tabla de fondo, recubierta de recia tela enyesada. El centro lo ocupan San Pedro y San Pablo, bajo un edículo más ancho. Se conserva incompleto, pues faltan cinco Apóstoles. Es toda la obra de madera, del siglo XII en su primera mitad. Seguramente estuvo policromada. Sobre este retablo iría la consabida cruz gemada. La mesa-altar de Ovarra aún conserva su antependio con el *Pantocrator*.

Como no abundan estos primitivos retablos, es ejemplar muy estimable.

De Ovarra procede también una Virgen sedente en curioso escabel. Lleva corona, toca, capa y túnica, y mide un metro de altura. Es ejemplar de la primera mitad del siglo XIII.

De comienzos del siguiente es otra efigie mariana sedente, de madera dorada y policromada, con libro en las

manos, esto es, sin el Niño, como la anterior. No consta su procedencia.

De la parroquia de Paúl es otra Virgen sedente, de granito, que, a pesar de su tosquedad y aspecto hierático, parece pertenecer al siglo XIV.

Muy notable es una paz románica de comienzos del siglo XIII, de madera, con el Cristo, de cuatro clavos, la Virgen y el Discípulo amado. Procede de la iglesia de Jánovas. De Morillo de Sampietro es otra paz esmaltada, con la Virgen y el Niño en su regazo, obra de gran finura, perteneciente al siglo XV. De esta misma parroquia se trajo una bandeja de cobre, relevada en su fondo la escena del pecado de Adán y Eva. En derredor inscripción en caracteres góticos (siglo XIV).

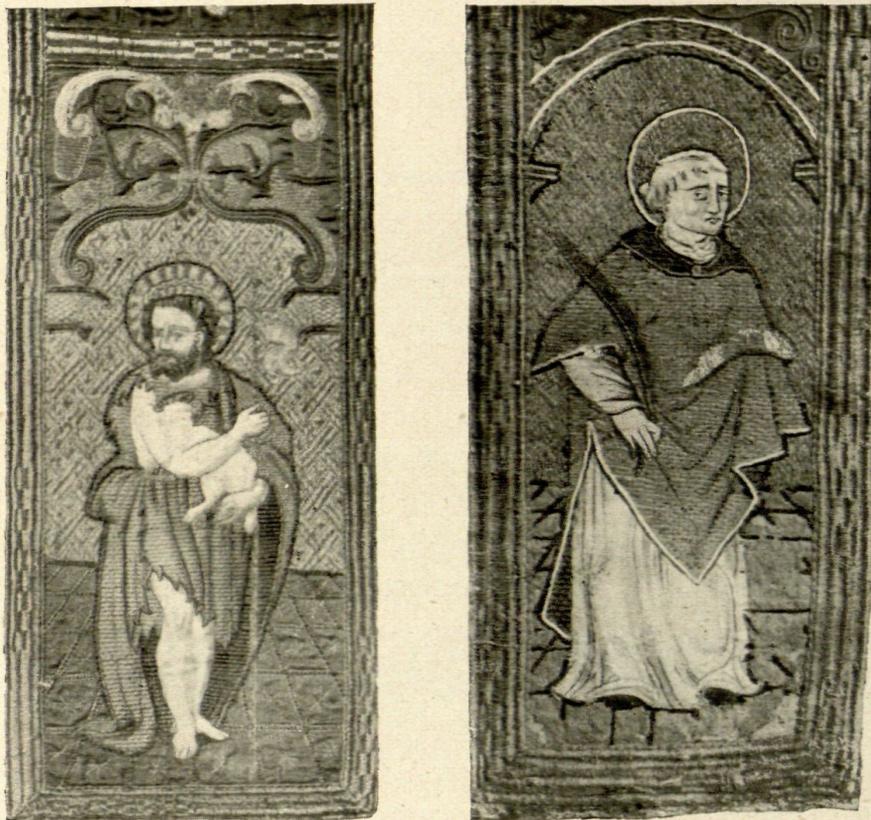
Hay dos píxides o vasos eucarísticos de cobre esmaltado, con dibujos

geométricos, y algunas rosáceas. Son obras de la transición XII-XIII, muy interesantes, que han venido de Muro de Roda y de Ceresuela.

Un acetre de cobre (siglo XV) y una cajita relicario de madera, con rebutados de hueso (siglo XVI).

Un crucifijo de marfil (siglo XVI) de Torre de Esera.

Una casulla, cuya procedencia no consta, con imágenes bordadas en



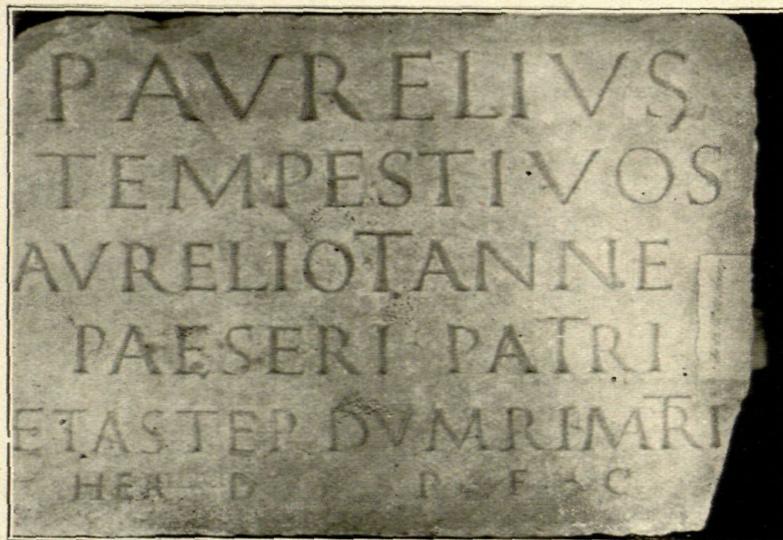
Detalles de la casulla bordada de Ligüerri de Cinca.

sedas sobre terciopelo carmesí; y otra, preciosa, de terciopelo carmesí labrado, y con imágenes bordadas en la franja central, procedente de Ligüerri de Cinca. Doy dos detalles de estas bellas obras (zaragozanas, seguramente) del siglo XVI.

Un frontal de terciopelo de igual color, con imágenes, bordadas, del ángel Gabriel, que predice a San Zacarías y Santa Isabel el nacimiento del Precursor, y la inscripción *Ne timeas Zacaria quoniam exaudita est deprecatio tua*, etc. En la franja, medallones con bustos de santos y diversas labores (siglo XVI). Procede de la iglesia de Aínsa.

Hay, además, varias tablas pintadas, de retablos. Una Anunciación y Visitación, de factura fina, procede de Salinas de Trillo; un Calvario y dos cuadritos del bancal, de Abi (Seira), donde aún se conservan tres espléndidas, con las efigies de San Miguel, San Julián y San Agustín (siglo XV). Y del XVII es una tabla procedente del antiguo monasterio de San Pedro de Tabernas (Seira), reedificada su iglesia en aquel siglo.

De la iglesia de Santa María de Ovarra (Calvera) se trajo una inscripción marmórea, laja de blanco y fino mármol, que mide 46 centímetros de altura por 60 de ancho, que se bajó del castro la *Croqueta*, vecino. Fué publicada por el P. Fita (1), y dice así su epígrafe, de un gran interés geográfico:



(Publio Aurelio Tempestivo, heredero, erigió a sus expensas este monumento a su padre Aurelio Tannepéseris y a su madre Asterdumari.)

Otros objetos se guardan en el palacio episcopal, tales como una píxide con esmaltes, de fin del siglo XII, procedente de Puy de Cinca; una arqueta de madera cubierta con relieves abiertos en hueso, representando asuntos mitológicos (siglo XV), de Viu; otra de madera, procedente de Ovarra, del siglo XIV, y otra recubierta de placa de latón, con efigies de guerreros, santos, etc., del siglo XV (iglesia de Trillo). Son obras muy valiosas, de gran interés arqueológico.

RICARDO DEL ARCO,

Delegado Regio provincial de Bellas Artes.

(Fotografías del autor.)

(1) *Boletín de la Real Academia de la Historia*; tomo IV; pág. 221. Publicóla equivocada en su lectura, pues en lugar de ASTERDV dice ASTERDVMARI.

El castillo de Manzaneque

LEVANTADA esta fortaleza en una llanura que se extiende al Norte de las últimas estribaciones de la sierra de Yébenes, parece que su objeto fué vigilar el paso del puerto del mismo nombre y servir de centinela avanzado a la red de castillos que defendían la zona comprendida por los de Mora, Orgaz, Mascaraque y Almonacid, con los cuales se observa estaba en combinación táctica y estratégica, pues ninguno de los puntos fortificados del antiguo reino de Toledo está aislado, obedeciendo a una defensa puramente local, sino que todos ellos formaban parte de un sistema defensivo-ofensivo del territorio, por medio del cual el Ejército que los invadiera tendría que tropezar con ellos y envuelto en un dédalo en el que se vería amenazado por flancos, frente y retaguardia, y pronto los presidios o guarniciones del uno a socorrer a los sitiados del otro, por oportunas salidas, sorpresas y emboscadas.

Una particularidad se nota en todos los castillos de la Edad Media, y sobre todo en los del reino de Toledo, y es que ni en su planta ni en su alzado y perfiles hay dos que se puedan llamar iguales ni aún semejantes, siendo su variedad tan grande, que se precisa estudiarlos a cada uno en particular.

Toda obra de fortificación, tanto en la antigüedad como en el presente, ha de obedecer a tres fines fundamentales: *dominación, enfilada y dificultad de aproximación*; variando, por tanto, su trazado según varien los accidentes topográficos sobre que se asiente o le rodeen.

Como el castillo de Manzaneque está emplazado en un llano, como antes dijimos, necesariamente tenía que tener y tiene gran elevación en sus muros, para poder atalayar a sus inmediatos de Mora, Orgaz y Mascaraque, y avisarles por medio de señales la presencia del enemigo y sus movimientos, provinientes de la cercana sierra.

Su planta es rectangular y su alzado de dos cuerpos de diferente altura, rematado en almenaje de triples merlones, con objeto de multiplicar el número de ballesteros y dar mayor densidad a la defensa lejana. Para la cercana, tiene en el frente Sur acumulados los órganos activos en forma que impedían los aproches, escalos y asaltos a su entrada única; como son buheras (ventanas) a distinta altura, un matacán que bate perfectamente

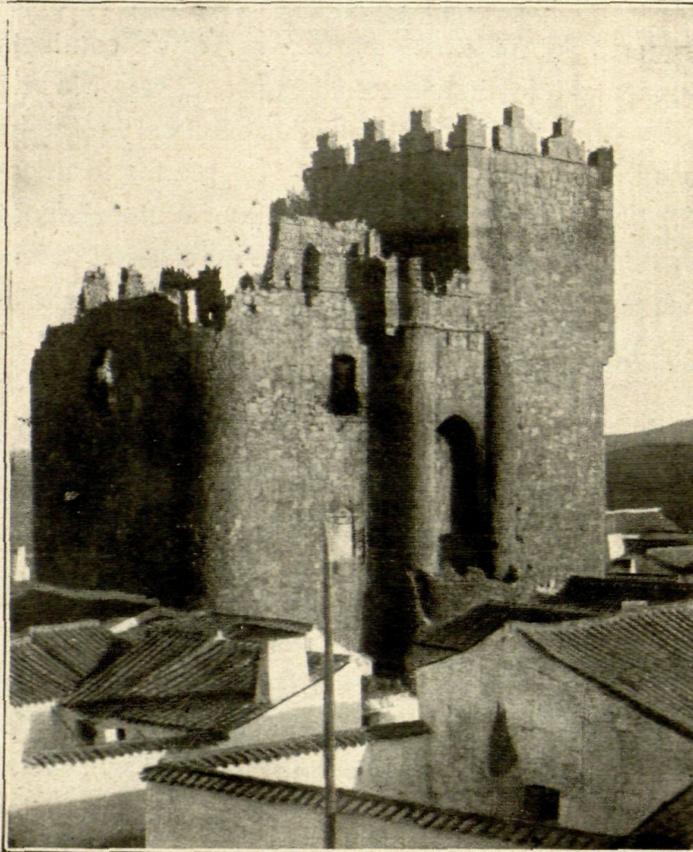
por tiros fijantes a la poterna que da acceso a un pozo en el cual hay otra más baja (en el casamuro) por la que hay que entrar casi agachado a castillo.

El referido pozo está constituido por el hueco de una media luna o tambor que cubre la entrada principal, y que debió tener mucha más altura y coronamiento

almenado.

En este frente aparece una gran portada inscrita en un arco arrogante ojival equilateral, flanqueado por dos torreoncillos cilíndricos y de poco diámetro (que llamaban cocas) muy esbeltos, que, en medio de aquella rudeza militar, dan un carácter de belleza muy notable a la portada figurada.

Dicho arco, tras de su esbeltez artística, oculta una *sarracinesca* o matacán longitudinal, de la más perversa intención, pues servía para arrojar desde ella ve-



Castillo de Manzaneque. — Frentes Sur y Oeste.

(Fot. Pedro Román.)

nablos, flechas, piedras y líquidos hirvientes al que osara ponerse debajo e intentara forzar las poternas después de asaltar la media luna.

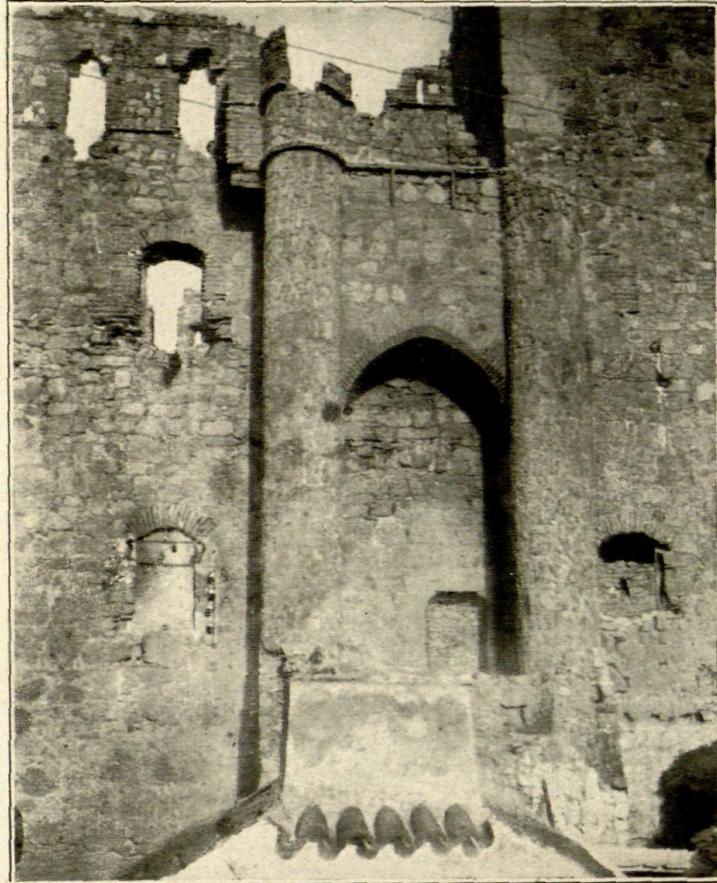
Entre ésta y la puerta se encontraba el pozo, de que antes hice mención, que debió estar cubierto por un tablero que servía de puente levadizo o bajadizo. Si lo primero, al subir tapaba la puerta y el asaltante se veía separado de ella por el pozo y bajo una lluvia de proyectiles; y si lo segundo, caía en la trampa y allí o perecía o quedaba prisionero. Dan testimonio de dicho tablero giratorio la existencia del hueco de una viga o so-

lera empotrada en el muro, debajo de la puerta donde debía tener las bisagras o goznes, y el resalto o escocia del adarve del torreón media luna donde debió apoyarse.

Indudablemente que esta fortaleza estaría rodeada de una barbacana o falsabraga, torreada y almenada, de menor altura que el casamuro, y también foso, pero han desaparecido. Algunos vecinos ancianos dicen que recuerdan haber visto parte de la barbacana; pero que se derribó para construir casas en su emplazamiento.

La ornamentación de los muros es muy pobre, reducida a unas impostas de ladrillos y dientes de sierra por debajo del almenaje y un sencillo arrabá en la portada.

En la parte alta de ésta, y bajo la imposta, se ven dos escudos inscriptos en rombos: en el de la derecha del espectador, con cuatro cuar-



Castillo de Manzaneque. — Portada.

(Fot. Pedro Román.)

teles y sendos lobos pasantes, blasones de la casa de Orozco, y en el de la izquierda, cinco hojas de higuera, que lo son de la de Figueroa, ambos exactamente iguales a los que ostenta el famoso sepulcro de *la Malograda*, sito hoy en la iglesia de San Pedro, mártir; y como dicha señora se llamaba D.^a María de Orozco, esposa de D. Lorenzo Suárez de Figueroa, maestre de Santiago (1), son indicios evidentes para suponer que el castillo de

(1) Hija de este matrimonio fué D.^a Catalina Suárez de Figueroa y Orozco, esposa del primer marqués de Santillana, D. Íñigo López de Mendoza y Figueroa.

Manzaneque fué, si no erigido, poseído por ese ilustre matrimonio a poco de edificarse, pues dichos señores florecieron a fines del siglo XIV, y de esa fecha es la obra de la fortaleza y la del mencionado sepulcro.

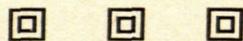
Los cuatro ángulos del castillo están redondeados hasta cierta altura, en donde por medio de trompas vuelven a ser esquinados.

Los paramentos de las cortinas son de aparejo incierto, y los de los ángulos redondeados y los de los dos torreoncillos que flanquean la portada ofrecen una originalidad, y es que están contruídos con lajas colocadas verticalmente, acaso con la idea de que los garfios de las perchas, garrochas y escalas de asalto no pudieran engancharse en las juntas y resbalasen, haciendo imposible el escaló.

La mampostería, en general, puede apreciarse como del siglo XIV, de acuerdo con los escudos; su estado es bastante lamentable, pero no desesperado, de conservación y reparo de la ruina, ni de restauración, según dictamen facultativo del sabio arquitecto D. Ezequiel Martín, mi distinguido y querido amigo, que me acompañó en la visita al monumento, en unión de los no menos distinguidos e ilustrados compañeros de la Comisión informadora, D. Juan Moraleda y Esteban y D. Pedro Román Martínez.

Su aspecto general, sobre todo desde lejos, es bellissimo, esbelto y elegante, de proporciones muy armónicas; habitado por innúmeras bandadas de palomas, cuyos amorosos arrullos han venido a substituir a los antiguos gritos guerreros; todo rodeado de un ambiente romántico y evocador de épocas caballerescas, idílicas y soñadoras para un artista y para un poeta.

MANUEL CASTAÑOS Y MONTIJANO



ARTE CASTELLANO

Los orfebres Hernández

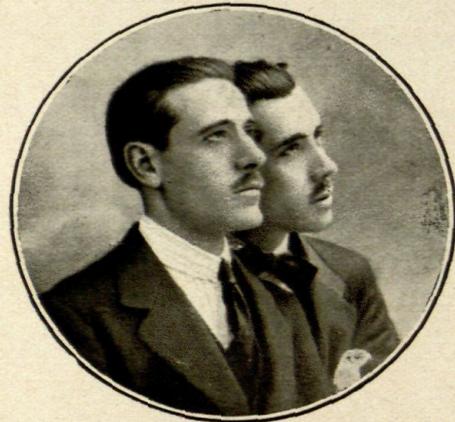
SÍNTOMA expresivo del engrandecimiento de una nación es, sin duda alguna, el resurgimiento del Arte en todas sus manifestaciones, ya que él refleja más fielmente que espejo alguno la psicología de un pueblo.

Sígase la historia del Arte, y con ella podráse conocer los altibajos de la vida de una nación; sus encumbramientos, sus descensos culturales, su paralización, preludio de ignotos movimientos, casi siempre fatales, ya que el estancamiento inicia la descomposición.

El Arte se muestra en España hoy poderoso, vibrante, renovador... No es posible negarlo.

Nosotros no creemos que este síntoma sea como la sinfonía de la España grande con que soñamos y cuyos pasos siente ya conmovido nuestro ser; no, esas manifestaciones brillantes, victoriosas, del Arte son la realidad, son reflejo de la España que pugna por abrirse a todos los progresos, rompiendo las cortezas seculares de perezosas generaciones, que cubrieron con su abandono la entraña palpitante de la madre, soportadora paciente del sueño, al parecer inevitable; pero deseosa siempre de mostrarse cual es en cuanto sus hijos hicieran no más que sentir deseos de reanudar la historia, a ninguna parecida, de nuestra querida España.

Y ahí está esa pléyade de artistas sobresalientes que si en siglos pasados se presentaron como hijos retrasados de gloriosos tiempos, forman hoy la avanzada espiritual del general movimiento, del despertar a todos los progresos que palpitan por doquiera. A esa grey, cuyos nombres están en todos los labios, hay que añadir hoy dos nuevos renovadores artistas: Osmundo y Eloy Hernández, dos jóvenes y ya insignes orfebres, nacidos en la cuna del arte castellano, en donde la dinastía de otros Hernández diera a la escultura las obras más admirables de la imaginería religiosa.



Osmundo y Eloy Hernández.

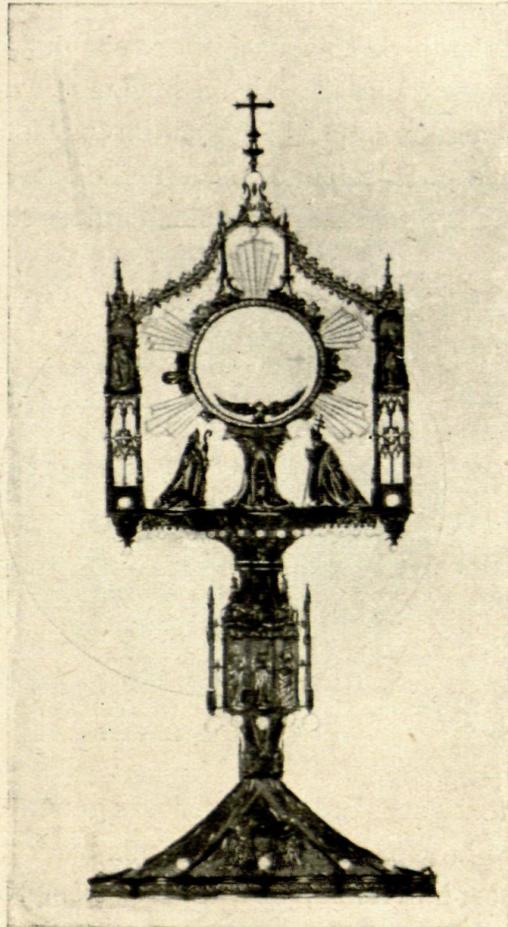
Los vallisoletanos de hoy, Osmundo y Eloy Hernández, que forman una hermandad artística tan fecunda como la que ayer formaban los Arfes, fueron pensionados a París, tras documentada demostración de sus méritos artísticos, y de allí han vuelto, siempre españoles en sus brillantes concepciones y sentires, pero depurado el gusto y el saber hacer a través de las

colecciones fastuosas de los parisienses Museos y de los talleres más encumbrados de la capital de Francia.

Pocos días hace, los hermanos Hernández organizaron una Exposición, en su Valladolid, de unas cuantas labores salidas de sus manos de magos, uniéndose al también laureado y ya bien conocido escultor Artigas Dernis.

Por el Ateneo de la culta capital castellana desfiló nutrida representación de aquel pueblo artista y poeta, el pueblo que posee y *conoce* el primer Museo escultórico del mundo, el que no consiente la omisión de un solo verso en las representaciones teatrales, pues siente la poesía y advierte, desde luego, el menor desafuero literario.

Y todos admiraron con las ingenuas tallas antiguas polícromas, aplicadas a la decoración interior del hogar, debidas a Francisco Ar-



Proyecto de custodia para la catedral de Burgos.

tigas, las reproducciones en plata repujada de estatuillas del propio Artigas, trabajadas por Osmundo Hernández.

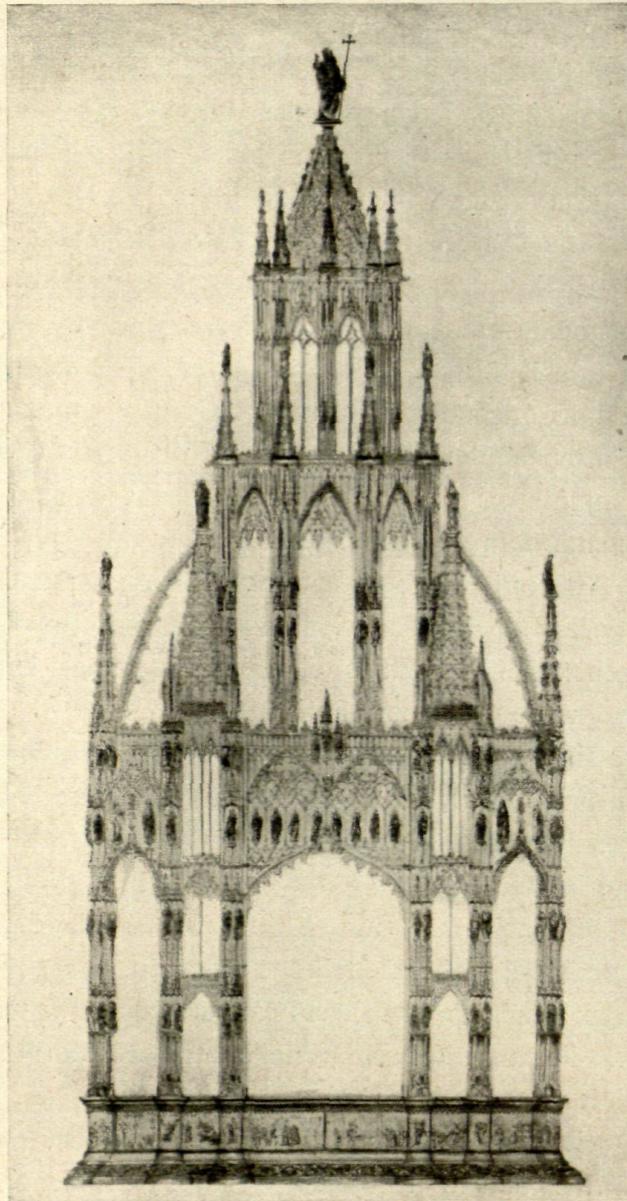
Los repujados de los hermanos Hernández, que parecen obras de fundición, dada la exaltación del relieve prodigioso que dan a la hoja, son labores tan sobresalientes que sorprenden y serán objeto, como ya lo han sido, de estudio y comento de la crítica; nada hemos visto tan artístico, de factura tan acabada, tan decisiva.

Acuden seguidamente a la memoria aquellas labores florentinas inmortalizadas en ánforas, vasos y suntuosas bandejas... ¡Pero a qué comparar lo que fué con las realidades que hoy causan nuestra admiración!

El relieve de la figura «Apenada», reproducción de una escultura de Artigas, es algo nuevo que cuando llegue a Madrid y se presente, con otras obras de igual empuje, ante el público docto de la Corte, consagrará definitivamente, como los camafeos montados en plata repujada y piedras preciosas, los nombres de Osmundo y Eloy Hernández como orfebres de personalidad propia, singular.

Estos hermanos, que trabajaron con entusiasmo irresistible bajo la dirección de D. José Martí Monsó, en el ambiente del Museo de Valladolid, deseosos de emular los artistas que enriquecieron el mundo con sus asombrosas creaciones, cursaron con singular aprovechamiento todas las enseñanzas artísticas, obteniendo siempre los primeros galardones.

Osmundo Hernández, el mayor de los hermanos, fué el único orfebre pensionado, por la Junta de Ingenieros y Obreros, para el extranjero, permaneciendo varios años fuera de España, trabajando y obteniendo premios



Proyecto de manifestador para la catedral de Burgos.

en cuantas Exposiciones hubo de presentarse, llamando desde luego la atención cómo imprimía su personal genio de artista en las láminas repujadas, iniciando una técnica desconocida y olvidada desde el siglo XV, merced a la cual realizan los Hernández estupendos bustos de tamaño natural, aquellos increíbles bustos relicarios que aún se contemplan en los tesoros de la Seo y el Pilar, Córdoba y Toledo.

En la actualidad se expone en la catedral de Burgos un proyecto de custodia que aquel Cabildo desea construir para celebrar el centenario de la Iglesia Mayor del viejo *Caput Castelle*, ajustándose la tal custodia al estilo gótico de la catedral insigne y compuesta de tres cuerpos, cuya distribución pueden conocer nuestros lectores y apreciar su armonioso conjunto, ya que acompañamos a estas líneas el diseño de la artística monumental obra que nos ocupa.

El conjunto ostenta unas 150 figuras; mas esta profusión, unida a la ligereza de las líneas, al pomposo exorno de las cresterías y trepados, trebolados y cardinas, el oro y las gemas, harán de la custodia un todo magnífico y deslumbrante.

En su construcción se emplearán todos los procedimientos conocidos en orfebrería: entallado, forja, fundición, repujado y cincelado, nieles y esmalte, sobre lo que resultará viviente el genio de los artistas laborando por la eternidad.

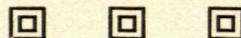
El Cabildo de Burgos continuará su ingente tradición, aportando a su catedral el mejor modelo, en su estilo, de las más notables de Europa, una joya armónica con el sublime arte gótico, escribiendo con ello la página más hermosa del arte castellano, cuya historia se reanuda merced al genio de los nuevos Hernández.

España camina con paso firme a una nueva etapa de engrandecimiento... Es el arte el heraldo portador de la señera que así lo dice con letras de oro a las generaciones que laboran.

FIDEL PÉREZ-MÍNGUEZ

Junio 1921.

(Fotografías de Idelmón.)



- Excmos. Sres. Duque de Vistahermosa.
D. Enrique María Repullés y Vargas.
D. Ángel Avilés y Merino.
Conde de San Luis.
D. Gustavo Morales.
Marqués de Viana.
- Sres. D. Antonio Méndez Casal.
D. Bernardo Rodríguez.
- Excmos. Sres. Marqués de Amposta.
Conde de Zubiría.
Conde de la Mortera.
Marqués de Mascarell.
D. Francisco Belda.
Marqués de Alella.
Conde de Churruca.
Marqués de la Almunia.
Conde de Atarés.
Conde de Villagonzalo.
Conde de Urquijo.
D. Carlos Prast.
Conde de Erices.
Marqués de Muñiz.
Marqués de Figueroa.
D. Antonio Cánovas del Castillo.
Duque de Luna.
D. Isidoro de Urzaiz y Salazar.
D. Juan de la Cierva y Peñafiel.
- Sr. D. Luis García Guijarro.
- Excmos. Sres. Marqués de Villa-Urrutia.
Marqués de San Juan de Piedras Albas.
Marqués de Someruelos.
- Excma. Sra. Marquesa de Silvela.
- Excmo. Sr. Marqués de Valdeiglesias.
- Sres. D. Herberito Weissberger.
D. José María de Valdenebro y Cisneros.
D. José Sert.
D. E. Pérez de la Riva.
D. Fernando Loring.
D. José M. Florit.
D. Manuel Benedito.
- Excmo. Sr. D. José Sánchez-Guerra Martínez.
- Excma. 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 Álvarez Net.
D. Enrique Nagel Disdier.
- Excma. Sra. Duquesa de Santa Elena.
- Ilmo. Sr. D. José Garnelo y Alda.
- Excmos. Sres. D. Juan Bruguera y Bruguera.
D. Raimundo Fernández Villaverde.
Marqués de la Scala.
D. José Moreno Carbonero.
Marqués de Jura-Real.
D. Mariano Benlliure.
D. Jorge Silvela.
Conde de Cedillo.
Marqués de Olivares.
- Sres. D. Joaquín Ezquerra del Bayo.
D. José Antonio Gomis.
Matéu, Hermanos.
Biblioteca del Real Palacio.
- Excmas. Sras. Marquesa de Pidal.
D.^a Antonia Santos Suárez.
D.^a Catalina Pérez de la Riva.
D.^a Dolores Iturbe de Béistegui.
Condesa del Rincón.
- Excmo. Sr. D. Joaquín Herrero.
- Excmas. Sras. D.^a Isabel Paláu, viuda de Marfá.
Duquesa de Pinohermoso.
- Sres. D. Simón Castel Sáenz.
D. Luis Martínez y Vargas Machuca.
D. Juan Pérez Gil.
- Ilmo. Sr. D. Pelayo Quiñtero.
Sr. D. José María Navas.
- Sres. D. Luciano Villárs.
D. Pedro Vindel.
- Excmo. Sr. D. Francisco Travesedo y Fernández Casariego.
- Excma. Sra. Duquesa de Medinaceli.
- Sr. D. Alberto Salzedo.
- Excmos. Sres. D. Miguel Blay.
Duque de Parcent.
- Excma. Sra. Marquesa de Villavieja.
- Excmos. Sres. Conde de Clavijo.
Marqués de Laurencín.
D. Mauricio López-Roberts.
- Sr. D. Gabriel Molina.
- Excmos. Sres. Marqués de Cabiedes.
Marqués de Birón.
- Sres. Dr. Bandelac de Pariente.
D. Ramón Flórez.
D. Miguel de Mérida.
D. Dionisio Fernández Sampelayo.
- Excmos. Sres. Conde del Real Aprecio.
Marqués de San Francisco.
- Excmo. Sr. D. Gonzalo Bilbao.
- Sres. D. Manuel Bolín.
D. Domingo Guerrero.
Biblioteca del Senado.
- Sr. D. José Luque y Leal.
- Excmo. Sr. D. Juan Cisneros.
- Sres. D. Luis Hurtado de Amézaga.
D. Antonio Pablo de Béjar.
Sra. D.^a María Calbé de Béjar.
Sr. D. Vicente Castañeda y Alcover.
- Excmo. Sr. Marqués de Arriluce de Ibarra.
- Ilmo. Sr. D. Manuel de Cossío y Gómez Acebo.
- Sres. D. Pablo Rafael Ramos.
D. Pedro Vindel Angulo.
D. Pedro del Castillo Olivares.
D. Francisco Cadenas.
D. Francisco Martínez y Martínez.
- Excmo. Sr. Conde de Peña-Ramiro.
- Sr. D. Enrique des Allimes.
- Excmos. Sres. Marqués de Lambertze Gerbeviller.
Marqués de Monteflorido.
Conde de Sert.
- Sr. D. Melchor García Moreno.
- Excmos. Sres. Obispo de Madrid.
Barón de Güell.
Barón de Champourcin.
- Sr. D. Eusebio López D. de Quijano.
- Excmo. Sr. Marqués de Villamejor.
- Sres. D. Luis Pérez Bueno.
D. Juan Martínez de la Vega y Zegri.
D. Jacobo Laan.
D. José Gálvez Ginachero.
- Excmo. Sr. Marqués de Casa-Torre.
- Sr. D. G. van Dulken.
- Excmo. Sr. Duque de Veragua.
Sr. D. Eduardo Careaga.
Sra. D.^a Luisa Mayo de Amezua.
Sr. D. Antonio de Gandarillas Estrada.
- Excma. Sra. D.^a Amelia Romea de Laiglesia.
- Sra. D.^a Rosario González de Laiglesia.
- Sres. D. Eduardo de Laiglesia.
D. Francisco García Belenguer.
D. José Álvarez Net.
- Ilmo. Sr. D. Aureliano de Beruete y Moret.
- Excmo. Sr. Marqués de Montesa.
Sr. D. Fernando Alvarez Sotomayor.
- Excmo. Sr. D. Aniceto Marinas.
Sr. D. Luis de la Peña y Braña.
- Excmo. Sr. Marqués de Victoria de las Tunas.
Sr. D. Lorenzo Ortiz-Cañavate.
- Excmos. Sres. Conde de Artaza.
Barón Juan de Gagern.
D. Luis Silvela.
Marqués de la Calzada de la Roca.
Conde de Polentinos.
- Sr. D. José María de Cortejarena.
- Sra. D.^a Emilia Arana.
- Excmos. Sres. D. Tomás Allende.
Marqués de Hoyos.
- Excma. Sra. Condesa de Via-Manuel.
- Sres. D. Antonio Ortiz Echagüe.
D. Rogelio Gordón.
D. Ramón Díez de Rivera.
D. Felipe Abarzuza.
D. Rafael Brau Martínez.
D. Evaristo Sainz Sagaseta.
- Excmo. Sr. Marqués de Ariaño.

- Excmo. Sr. Marqués de Cenia.
Sr. D. Federico de Madrazo.
- Excmos. Sres. Barón de Wedel.
Conde de la Granja.
Duque de Plasencia.
D. Senén Canido.
- Sres. D. Francisco Fariña Guitián.
D. Miguel Lasso de la Vega.
- Excmo. Sr. Conde de Maceda.
Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
- Sr. D. Angel Picardo y Blázquez.
Real Círculo Artístico de Barcelona.
- Sres. D. José Cuesta Martínez.
D. Gabriel Palencia.
D. Eduardo Ortiz de la Torre.
D. Ricardo Meléndez.
D. José Cruz.
- Excma. Sra. D.^a Elisa Rodríguez de Ranero.
Sras. D.^a Elisa Ranero de Peláez.
D.^a Fernanda Morenes de López de Ayala.
Museo del Greco.
- Sres. D. Antonio Fernández de Castro.
D. Juan Coll.
D. José Rosales.
D. José Sánchez Garrigós.
D. Clemente Miralles de Imperial.
D. Alfonso Ortiz de la Torre.
- Sra. D.^a Inés Luna Terrero.
- Excmo. Sr. Vizconde de Béllver.
Sres. D. Nicolás de Alós.
D. Gregorio Marañón.
D. Domingo Villar Grangel.
D. Fernando Bascaran.
- Excmo. Sr. Marqués de Castel-Bravo.
Sra. D.^a Carmen Luque de Gobart.
Sres. D. Luis E. Laredo Ledesma.
D. Luis Pérez del Pulgar.
D. Justo Ruiz Luna.
D. José del Portillo y Valcárcel.
D. Salvador Aspiazu e Imbert.
D. Ignacio Soler y Damiáns.
D. Hugo Scherer.
D. Julián Zuazo y Palacios.
D. Juan Jiménez de Aguilar.
D. Angel Pulido Martín.
- Excmo. Sr. D. José de Baeza.
Sres. D. Diego Benjumea.
D. Miguel Gómez Acebo.
D. José Peñuelas.
- Excmo. Sr. Conde de Esteban Collantes.
- Excma. Sra. Marquesa de Urquijo.
- Excmos. Sres. Marqués de Urquijo.
Vizconde de Eza.
Sr. D. Anibal González Alvarez-Osorio.
- Excmos. Sres. D. José Pinelo Llull.
Barón de Yecla.
Sres. D. Toribio Cáceres de la Torre.
D. José Luis Londaiz.
D. Alberto de Aznar.
D. Pedro Sanginés.
D. Florestán Aguilar.
D. Ruy M. d'Albuquerque.
D. Bernardo Quijano Basterrechea.
D. José María Monserrat.
D. Alfonso Macaya.
- Excma. Sra. Marquesa de Garcillán.
Sres. D. José María Chacón y Calvo.
D. Daniel Zuloaga.
D. Fernando Trenor Palavicino.
- Excmo. Sr. Barón de Alacuas.
Sres. D. Emilio Solaz.
D. Eduardo Lucas Moreno.
Dr. Decref.
- Excmo. Sr. D. Pedro Poggio.
Sra. D.^a Julia Helena A. de Martínez de Hoz.
- Excma. Sra. Marquesa V. de Aulencia.
Sra. D.^a Carmen Suárez de Ortiz.
Sres. D. Juan López Suárez.
D. Germán Bemberg.
- Excmo. Sr. Conde de Príes.
Sra. D.^a Carmen Fernández de Navarrete.
- Sres. D. Lorenzo Pérez Temprado.
D. Baltasar Cuartero.
D. Francisco Beltrán y de Torres.
Ayuntamiento de Avila.
- Excmo. Sr. D. Elías Tormo.
Sra. D.^a Asunción Cortés.
Sres. D. Joaquín de Ciria y Vinent.
D. Juan Allendesalazar.
Sra. D.^a Eulalia de Urcola.
- Excmo. Sr. Conde de Revilla.
Sres. D. Salvador Ortiz y Cabana.
D. Anselmo Villacieros Benito.
- Excma. Sra. Marquesa de Belvis de las Navas.
Sres. D. Antonio Díaz Uranga.
D. Gabriel Ochoa Blanco.
- Excma. Sra. Baronesa de la Linde.
- Excmo. Sr. Conde del Venadito.
Sres. D. Adolfo Vallespinosa.
D. José Díez de Rivera.
D. Eduardo Rivadulla.
- Excmo. Sr. Marqués de la Vega de Anzó.
Sr. D. Manuel Prast.
- Excmos. Sres. Conde de Sallent.
D. Félix Schlayer.
Sra. D.^a Isabel Bernabéu de Zuazo.
Sres. D. Agustín G. de Amezua.
Conde de Villamonte.
D. Platón Páramo.
D. José María García de los Ríos.
D. Enrique Pacheco y de Leyva.
D. Ildefonso Martí.
Sra. D.^a Pilar Huguet.
Sres. D. Federico Echevarría.
D. José Guillén Sol.
D. Juan Juste.
D. Ricardo Power.
D. Lorenzo Albarrán.
García Rico y Compañía.
Gran Peña.
- Excmos. Sres. Marqués de Malferit.
D. Luis Palomo.
Sres. D. Juan Manuel Torroba.
D. Tomás G. Larraya.
D. Eugenio Terol.
- Excmos. Sres. D. Alfredo de Zavala.
Marqués de Villalobar.
The Art Institut of Chicago.
- Sres. D. Antonio Gabriel Rodríguez.
D. Nicolás María Gil e Iturriaga.
- Mr. James H. Hyde.
- Sres. D. Miguel Angel Conradi.
D. Félix Labat.
D. Eduardo Hugas.
D. Julio Larrinaga.
D. Antonio Marichalar.
D. Vicente Blasco Ibáñez.
D. Santiago Marco Urrutia.
D. Vicente Muntadas y Rovira.
D. Carlos Lauffer.
D. Cecilio Plá.
- Excmos. Sres. D. Francisco Rodríguez Marín.
Conde de Aguiar.
Conde de Gimeno.
Duque de Santa Lucía.
Museo Nacional de Artes Industriales.
- Sra. Viuda de García Palencia.
- Sres. D. Leonardo Dangers.
D. Valentín Sánchez de Toledo.
D. Rafael Doménech.
D. Guillermo Brockmann.
D. Enrique Casal.
D. José Fernández Alvarado.
D. Ricardo Bajo Delgado.
D. Pascual Luxán y Zatay.
D. Manuel Óliver Estrada.
D. Julio Varela.
D. Miguel Martínez de Pinillos.
D. Francisco Patero.
D. Luis Picardo y Blázquez.
D. Miguel Durán Saigado y Lóriga.
D. Julio García Condoy.