

ARTE ESPAÑOL

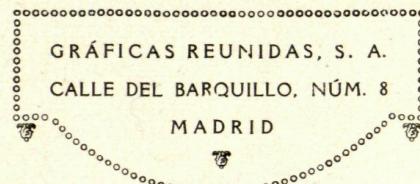
ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE



TOMO VI

1922-1923



TOMO VI

ÍNDICE DE MATERIAS

Núms.	Págs.
1 La indumenteria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado	1
La «casona» montañesa	16
Cerámica de Sargadelos	37
Miscelánea	48
Notas bibliográficas	50
2 Sobre la manera de exponer los cuadros	53
Los encajes en España durante el reinado de los Borbones	61
La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado	87
La «casona» montañesa	104
Miscelánea	115
Notas bibliográficas	116
3 El monasterio de San Antolín, de Bedón	117
Pintores españoles de flores	124
La «casona» montañesa	136
Nicolás Raurich	155
Por tierras castellanas (Navalcarnero)	159
La Exposición de Dibujos (1750 a 1860)	161
Notas bibliográficas	166
4 El movimiento es el alma de la belleza física	169
Monumento al Marqués de Comillas en Cádiz	174
En la Galería Sagaseta. La Exposición de obras del pintor Pons Arnau	176
Un monumento de Victorio Macho. La fuente de Cajal	182
San Ignacio en Alcalá. Recuerdos de arte con motivo de la estancia del Santo en la ciudad complutense. Iconografía ignaciana	188
Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe	202
La «casona» montañesa	210

Núms.		Págs.
	El arte español en América	219
	Don Francisco de Laiglesia, Vocal de la Junta directiva de la Sociedad de Amigos del Arte	226
	Miscelánea.....	227
	Notas bibliográficas	227
5	El arte del «batik». Las obras del profesor Pérez-Dolz	229
	Los Museos de arte cristiano	237
	Encuadernación magistral	251
	Otra casa española en Buenos Aires.....	256
	La azulejería como elemento decorativo de la Arquitectura.....	263
	La «casona» montañesa	278
	Cerámica popular española	285
	Miscelánea.....	289
	Notas bibliográficas	291
6	El Museo diocesano de Valencia.....	293
	Un nuevo libro sobre Goya	301
	Contribución al estudio de la iconografía de Velázquez. Autorretratos de Velázquez joven.....	310
	José Casares y el arte de la estampa	317
	La iglesia de San Andrés, de Ávila.....	324
	Santander en el siglo XVI	326
	Tributo a Goya. Carta abierta.....	331
	La colección Retana y Gamboa.....	332
	Miscelánea.....	339
	Notas bibliográficas	339
7	Exposición de Antigua Orfebrería Civil Española	341
	El Museo diocesano de Valencia	354
	Barcelona. La Exposición oficial de Primavera (impresión).....	366
	Cerámica popular española	369
	Palma (lectura crítica).....	374
	Contra un error artístico. La cerámica segoviana	386
	Notas bibliográficas	388
8	Nuestro director	389
	Don Enrique de Leguina y Vidal, Barón de la Vega de Hoz	390
	Las espadas del Cid.....	394
	Las Artes Gráficas	409
	Esmaltes españoles. A la memoria del Excmo. Sr. D. Enrique de Leguina, Barón de la Vega de Hoz.....	424
	El Barón de la Vega de Hoz, tratadista de armas	442
	El Barón de la Vega de Hoz. Sus veraneos en El Escorial.....	443

TOMO VI

ÍNDICE DE AUTORES

	Págs.
ARTÍÑANO (PEDRO M. DE):	
Los encajes en España durante el reinado de los Borbones	61
Exposición de Antigua Orfebrería Civil Española	341
Esmaltes españoles. A la memoria del Excmo. Sr. D. Enrique de Leguina, Barón de la Vega de Hoz.....	424
BELLO PIÑEIRO (FELIPE):	
Cerámica de Sargadelos	37
BLÁZQUEZ JIMÉNEZ (ÁNGEL):	
La iglesia de San Andrés, de Ávila	324
CABELLO LAPIEDRA (LUIS MARÍA):	
San Ignacio en Alcalá. Recuerdos de arte con motivo de la estancia del Santo en la ciudad complutense. Iconografía ignaciana	188
CASAL (CONDE DE):	
La azulejería como elemento decorativo de la Arquitectura.....	263
Don Enrique de Leguina y Vidal, Barón de la Vega de Hoz	390
CAVESTANY (JULIO):	
Pintores españoles de flores	124
CIERVO (JOAQUÍN):	
Nicolás Raurich.....	155
Barcelona. La Exposición oficial de Primavera (impresión).....	366
COMBA (JUAN):	
La indumentaria del reinado de Felipe IV en los cuadros de Velázquez del Museo del Prado	1 y 81
COSSIÓ Y GÓMEZ-ACEBO (MANUEL DE):	
La «casona» montañesa.....	16, 104, 136, 210 y 278

ENRÍQUEZ (JOAQUÍN):

Monumento al Marqués de Comillas en Cádiz	174
Don Francisco de Laiglesia, Vocal de la Junta directiva de la Sociedad de Amigos del Arte	226
Miscelánea	48, 115, 227, 289 y 339

EZQUERRA DEL BAYO (JOAQUÍN):

El Barón de la Vega de Hoz. Sus veraneos en El Escorial	443
---	-----

FLORIT (JOSÉ MARÍA):

El Barón de la Vega de Hoz, tratadista de armas	442
---	-----

F. MENÉNDEZ (JOSÉ):

El monasterio de San Antolín, de Bedón	117
--	-----

FRESNEDO DE LA CALZADA (J.):

Santander en el siglo XVI	326
---------------------------------	-----

LEGUINA Y JUÁREZ (ENRIQUE DE):

Cerámica popular española	285 y 369
Notas bibliográficas	50, 116, 167, 227, 291, 339 y 388

MARICHALAR (ANTONIO):

Un monumento de Victorio Macho. La fuente de Cajal	182
Palma (lectura crítica)	374

MÉNDEZ CASAL (ANTONIO):

En la Galería Sagaseta. La Exposición de obras del pintor Pons Arnau	176
El arte del «batik». Las obras del profesor Pérez-Dolz	229
José Casares y el arte de la estampa	317

MONNER-SANS (RICARDO):

Otra casa española en Buenos Aires	256
--	-----

MONTESA (MARQUÉS DE):

Tributo a Goya. Carta abierta	331
-------------------------------------	-----

NAVAS (CONDE DE LAS):

Encuadernación magistral	251
--------------------------------	-----

PEMÁN Y PEMARTÍN (CÉSAR):

Contribución al estudio de la iconografía de Velázquez. Autorretratos de Velázquez joven	310
--	-----

PÉREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA (ANTONIO):

El arte español en América	219
----------------------------------	-----

PITA (FEDERICO):

Por tierras castellanas (Navalcarnero)	159
--	-----

ARTE ESPAÑOL

IX

Págs.

SALVADOR (AMÓS):

Sobre la manera de exponer los cuadros	53
El movimiento es el alma de la belleza física	169

TÓRMO (ELÍAS):

Los Museos de arte cristiano	237
El Museo diocesano de Valencia	293 y 354

VEGA DE HOZ (BARÓN DE LA):

La Exposición de Dibujos (1850 a 1860)	161
Notas bibliográficas	166
Las espadas del Cid	394
Las Artes Gráficas	409

VELASCO Y AGUIRRE (M.):

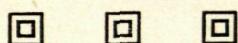
Un nuevo libro sobre Goya	301
---------------------------------	-----

WEYLER (ANTONIO):

Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe	202
La colección Retana y Gamboa	332

ZULOAGA (JUAN):

Contra un error artístico. La cerámica segoviana	386
--	-----





EL ARTE DEL «BATIK»

Las obras del profesor Pérez-Dolz

EN el hotel Ritz se han expuesto unas sedas de extraña y desusada manera decoradas, que aparte del secreto de oficio sólo comprensible al iniciado, nos brindaban ritmos, colores, armonías, expresiones de línea, conjuntos singulares, prometedores de una nueva y elevada orientación dentro de la vulgaridad ambiente que envuelve a casi todas las manifestaciones hispanas de artes industriales. Porque de aquellas inocentes producciones del siglo XIX, indocumentadas, pretenciosas, cursis, hemos pasado a algo que siendo mejor, no puede sin embargo defenderse; hemos vuelto los ojos a lo antiguo, a nuestras maravillosas industrias artísticas fene-

cidas en los primeros años del siglo XIX; mas quienes tal hicieron, no repararon en la necesidad de ponerlas a compás de nuestra actual sensibilidad, y se contentaron — y llevan camino de no variar — con repetir eternamente temas, formas, y hasta cosas que hoy carecen de sentido práctico.

Esas telas expuestas, habían sido decoradas por un procedimiento llamado «batik», procedimiento que yo estimo conocido en España desde el siglo XVI, y que quizá por no arraigar, o no haber sido suficientemente divulgado, ha llegado a perderse su memoria, apareciendo de nuevo como importación holandesa, avalorada con el prestigio de gran exotismo.



Pérez-Dolz. Autorretrato.

Nuestra cultura del XVI y del XVII, ha sido enorme. Aún hoy, a pesar de los muchos y eruditos estudios publicados, carecemos de una base aproximada de valoración o estima. Y

más concretamente, la historia de nuestras artes industriales, está por hacer. Aquellas noticias valiosísimas de Capmany; los estudios de Davillier; la sustanciosa síntesis de Riaño; el manual de Giner de los Ríos; los estudios de Rico Sinobas, Osma, Pérez-Bueno, Domenech, Artiñano, Conde de Casal y otros, constituyen en mayor o menor escala, aportaciones considerables y vigoroso señalamiento de rumbos, mas el camino que ha de recorrerse es tan dilatado, que su final no se vislumbra. Porque a las generales influencias del Norte y de Italia que tan hondamente transformaron la vida artística de Europa, debemos agregar el intenso sentido oriental de nuestro arte, que de la arquitectura árabe y mudéjar, se extiende a la decoración de lozas, telas, armas, lámparas, jardines...

Quien rebusque en los escombros de nuestras desaparecidas artes industriales, gozará sorpresas grandes, al dar con tipos persas, temas indios, intromisiones chinas. Y es que los españoles del siglo XVI, dominados por

un exaltado afán de aventura, revolvieron el mundo, y en su insaciable apetencia por descifrar misterios de razas y de pueblos lejanos, al propio tiempo que conquistaban con la espada o con la cruz, mil veces se dejaban influir por insospechadas bellezas ornamentales, y otras a simple título de curiosidad, de anécdota, recogían secretos de oficio.

Claro es, que concreta y deliberadamente, ningún aventurero recogió temas estéticos en libro dedicado sólo a ello. Mas en narraciones guerreras, o en libros de misiones, surgen no pocas veces, datos desperdigados que la paciencia de eruditos inteligentes ha de reunir algún día. Las huestes de San Francisco Javier — entre otros muchos viajeros — visitaron las tierras más misteriosas, y si aún hoy día la India es un país de leyenda, ¿qué no sería en el siglo XVI?

El procedimiento del «batik» es un procedimiento de teñido de telas, reservando por un cuerpo craso, la parte que no ha de recibir color. Esto en cuanto al oficio. De la decoración ya hablaremos. Pues bien, ese procedimiento era conocido en España en el siglo XVI. El no muy divulgado libro de D. Felipe de Guevara *Comentarios de la Pintura* (1), alude a ese procedimiento, al pretender Guevara — achaque del XVI que vuelve a retorñar — asombrarnos con su erudición a todo pasto. Mas, tema ajeno a sus



Pérez-Dolz. Seda decorada por el procedimiento del «batik».

(1) *Comentarios de la Pintura* que escribió Don Felipe de Guevara, gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, etc. Madrid, MDCCCLXXXVIII. Por Don Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra y Compañía (págs. 64-66).

aficiones y cultivo, lo embrolla y complica con resabios de alquimista que todo lo trata empíricamente. Y así pretende explicarlo:

Merece referirse entre la Pintura otro género usado de los antiguos, del qual en nuestros tiempos no hay ningún rastro ni memoria. Fué usado en Egypto: cosa, cierto de grande admiración, y entre pocas cosas raras una de ellas, aunque parece que esta Pintura no tuvo lugar de pintarse sino en lienzos. El modo de pintarlos fué de esta manera. Puesto el lienzo en orden, debuxaban con diversos zumos y aguas las labores que querían, después de debuxado este lienzo en esta forma, le metían en una tina, donde sólo tenían una sola color caliente, y hirviéndolo al modo que ahora dan tinta a los paños o sedas, y al momento salía este paño pintado de varias y diversas colores, como antes el dueño las había imaginado y deseado.

Cosa maravillosa, que sola una color que estaba en la tina mudase y variase un lienzo blanco en tantas diversidades de colores. Este secreto estaba en los medicamentos o zumos con que se debuxaba el lienzo antes que se metiese en la tina de una sola color. Por donde parece claro que los medicamentos tenían propiedad de convertir una color en otra, y quan varios y diversos medicamentos se ponían en el debuxo, tan varias y diversas colores sacaba de la tina el lienzo. Es de notar que no había agua después en el mundo que bastase a quitar la tintura de este lienzo; de suerte que de una color se digerían tantas, y mientras se estaba cociendo se estaba pintando; y quanto más el lienzo se cocía y tostaba y quantas más vueltas en la tina le daban, tanto más se afixaban y hacían firmes estas colores para nunca jamás despintarse. Util en gran manera sería para ornatos de camas y paredes el día de hoy si algún ingenio resucitase este género de Pintura.

Don Antonio Ponz que como es sabido dió a la publicidad los *Commentarios de la Pintura* de Guevara, pretende aclarar lo dicho por éste, y al efecto agrega una nota que dice textualmente:

Por este pasaje se puede venir en conocimiento de que en tiempo de D. Felipe de Guevara aun no se había introducido en Europa la industria de los lienzos pintados, que también llamamos indias, pues no se hubiera maravillado tanto de este secreto de los egipcios, viendo que las tinas preparadas con la rubia hacen el mismo efecto en los lienzos que en ellas se cuecen, amoldados antes los dibujos que se quieren, sin que comparezcan los colores que el cocimiento les ha de dar, y si comparece alguno, en virtud de dicho cocimiento, se transforman unas en otras, como dice dicho autor que sucedían en las tinas de Egypto. La sola color, de la qual dice que se digerían tantas, es entre nosotros la rubia, y acaso lo sería también en Egypto, y lo será en China, y quando no, otra yerba equivalente. Es de creer que los chinos tengan ese secreto desde una antigüedad muy remota, como tienen otros muchos, de los cuales han venido algunos a Europa, y yo me persuado, que este de las indias y lienzos pintados de la China vino. Si Guevara viviese hoy, tendría el gusto de ver verificadas las utilidades de esta su invención, no solamente para adornos de camas y paredes como él dice, sino para vestirse con estas telas particularmente las mugeres.

No obstante esta *aclaración*, Ponz tampoco sabía por dónde andaba, ya que, ni la rubia tiene las propiedades que él le atribuye, ni el procedi-

miento que describe lo tomó directamente de la práctica del mismo. Noticias incompletas y un poco de fantasía sirvieron de elementos componentes de su seudoexplicación. El año 1807 se publicó en Madrid una obra curiosa y erudita que puede citarse como tipo representativo de nuestra cultura científica de entonces. Se titula *Secretos raros de artes y oficios* y en sus doce tomos, al lado de fórmulas científicas, última palabra de la ciencia de aquellos días, perduran recetas de alquimia de una candidez tan grande, que parécenos estar leyendo aquellas ingenuas lecciones del *Diversarum Artium Schedula*, del misterioso monje Teófilo. Y en su tomo VIII páginas 25 a 30, precisa más el procedimiento que hoy se llama «batik», diciendo:

Los asiáticos mucho más habituados que nosotros a la paciencia, forman nudos a los pañuelos y otras telas de seda, con tanta destreza y arte que metiéndolas en el baño de tinte, no toman éste en los parajes del pañuelo que encierran los nudos; lo qual ofrece a la vista, quando la tela está teñida, y se desatan los nudos, una tela roxa sembrada de flores amarillas o blancas que parecen hechas con el mayor arte y buen gusto. En Europa abreviamos esta operación aplicando a estas telas de seda, antes de teñirlas, flores o partes reservadas con moldes de plomo o de hierro, empapados en cera preparada, que impiden que el tinte penetre las telas por donde se hayan aplicado estos moldes.

Y más adelante continúa:

Luego que la tela se ha teñido de amarillo, y se ha secado bien, se aplica una cera preparada en los parajes en que se quieren dejar reservas amarillas.

Y por este estilo, continúa explicando detalladamente el procedimiento, que no es otro que el hoy presentado como exótico por los holandeses.

Hagamos constar pues, que el procedimiento del «batik» era conocido en España desde larga fecha, si bien durante el siglo XIX, al perder los últimos restos de nuestra personalidad, perdimos con ella las escasas manifestaciones que nos quedaban de las artes industriales y a lo que voy viendo, también perdimos la memoria...

* * *

Una artista española de fina sensibilidad, Aurora Gutiérrez Larraya a quien la muerte implacable se llevó en los comienzos del vivir, visitó hace contados años Alemania. Y en Munich, la ciudad abierta a todas las novedades de arte, aprendió el procedimiento del «batik», que de la isla oriental de Java había sido importado a Holanda. Aurora G. Larraya nos trajo el

procedimiento que habíamos perdido, y en el Museo Nacional de Artes Industriales, ejecutó trabajos, contando, entre otros discípulos, al profesor Pérez-Dolz.

Podemos sentar como cierto que el joven profesor aprendió concienzu-



Pérez-Dolz. Pantalla de tema decorativo mexicano y traje con tema chino.

damente el oficio, y como éste aun siendo elemento primordial en toda obra no constituye su esencia estética, hablemos de la técnica ornamental aplicada al «batik».

Pérez-Dolz no es artista que fíe su producción al solo instinto. Hombre culto y erudito en su arte, no empañó su cultura, la espontaneidad de su

labor. Levantino selecto, de rica fantasía, siente una secreta inclinación hacia todo lo oriental. Y cuando se pone a realizar una obra, dirige sus preces estéticas al lejano y misterioso Oriente. Yo no sé si este buen español



Pérez-Dolz. Manto, blusa y tapete decorados por el procedimiento del «batik».

lleva en sus venas sangre de aquellos finos y cultos árabes medievales, grandes y exquisitos señores que disfrutaban sus personas con las finas telas de *tiráz*. Si sé decir que siente inclinación natural a todo lo exquisito y delicado, dedicando su actividad a cosas pequeñas, sin que al decir pequeñas, incluyamos en ello lo mezquino. Es hombre selecto, y hombre que no anhela el aplauso popular. Su labor va dedicada a la minoría comprensiva y refinada. El vulgo no le interesa. Ya es virtud.

Pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, trabajó en Munich y en Holanda. Nada nuevo fundamental aprendió en cuanto a oficio, y en tocante a técnica ornamental, no aceptó las orientaciones de sentido geométrico que allí se siguen.

Discípulo en Munich de Frau Dübbers, en Holanda de Mlle. Stimmann, Cris Lebeau, Cor de Wolf y Agata Wegerif, su labor en esos países se limitó a mejorar los procedimientos de teñido, y a tranquilizar sus nervios, al convencerse de que, en cuanto a oficio, nada le quedaba por saber.

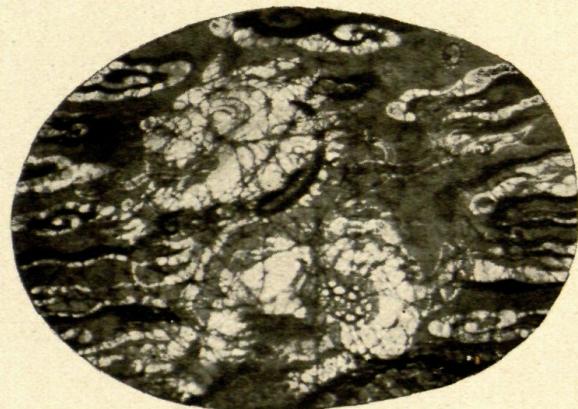
Influencias de cerámicas chinas y japonesas, de antiguas alcatifas persas, de lozas hispano-árabes, de temas

indios, de caprichos bizantinos; de faunas y floras de pesadilla y de ensueño, de frutas y flores de hermosa irrealidad. Irisaciones de crepúsculos y de esmaltes, tonalidades de viejos marfiles, todo ha sido llevado a las telas, sabiamente estilizado, sin servilismos estériles hacia una época o un momento artístico.

Mas en esta exposición, no había solamente temas de Pérez-Dolz. Otro artista singular que sabiendo su oficio ha logrado redimirse de nuestra chabacanería ornamentista, decoró algunas telas, con motivos de misterio y novedad. Néstor de la Torre, pintor sagaz y fino — recordemos su *Niño arquero* —, llevó al «batik» bellos tipos de una fantástica fauna marina, estudiada sabiamente en un *aquarium*. Peces fosforescentes de movimiento ágil y untuoso; de ondulación de sierpe; tortugas de caparazones de aureos reflejos; pájaros de plumajes de fuego...



«Batik». Fantasía orientalista.



«Batik». Fantasía orientalista.

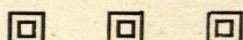
Pocos meses antes de iniciarse la guerra europea, Néstor de la Torre celebró una Exposición de sus lienzos en los salones de la Casa Lisárraga de la calle Mayor. Entonces era un desconocido. Sus obras rompían abiertamente con las estériles candideces decorativas que aquí conocíamos. Y como siempre ocurre con todo lo nuevo, suscitó protestas, ya que no en balde cuando se pasan años en la obscuridad, el súbito aparecer de una cosa brillante y luminosa por bella que sea, no deja de lastimar las retinas atrofiadas...

Pasaron algunos años. Néstor de la Torre continuó desarrollando su fórmula, y hoy, a pesar de su criterio aun más avanzado — ¡influencia persuasiva del tiempo! —, ya ha dejado de parecer un rebelde. Néstor de la Torre ya es un clásico.

No pretendo ser profeta; mas yo espero que el arte del «batik» que retorna a España, ha de servir de brillante medio de expresión de nuestro íntimo sentido orientalista.

ANTONIO MÉNDEZ CASAL.

(Fotografías J. Roig.)



Los Museos de Arte cristiano⁽¹⁾

TIENE por objeto esta solemnidad, por doble objeto, recibir nuestro Centro de Cultura Valenciana, como Director honorario, al amadísimo Prelado, e invitarnos a inaugurar el Embo. y Rvdmo. Sr. Cardenal Reig y Casanova el Museo diocesano, de su felicísima iniciativa.

El Centro de Cultura Valenciana, al amor de las Corporaciones populares de Valencia, ha podido celebrar otras de sus solemnidades académicas, cuándo en el Consistorio de la Casa de la Ciudad, presidiendo el Alcalde (así fui yo honrado hace dos años), cuándo presidiendo el Presidente

(1) Discurso leido el 31 de diciembre de 1922 en la inauguración oficial del Museo episcopal de Valencia, celebrada por el Centro de Cultura Valenciana con la recepción, como Director *honoris causa*, del fundador del Museo, Embo. y Rvdmo. Sr. Dr. D. Enrique Reig y Casanova, Cardenal Arzobispo de Valencia, preconizado de Toledo, Primado de las Españas.

de la Provincia, en el salón de sesiones de la Diputación valentina, autoridades una y otra que tan legítimamente figuran a la cabeza en las listas de honor de la docta y patriótica institución.

No existieran esos antecedentes, y todavía fuera debido a la altísima dignidad del recipiendario y a la felicísima circunstancia de la inauguración consiguiente del Museo, que el Centro de Cultura Valenciana, concurriendo en corporación plenaria a los históricos salones del *palau del Arquebisbe de València*, prestara a la ceremonia excepcional distinción y viniera a rendir pleito homenaje, en las manos del Cardenal Reig y Casanova, y en ninguna mejor que en su excelsa personalidad, deuda que debió siempre, deuda, tributo que paga ahora Valencia y su reino a la Mitra, a la santa institución, que a través de los siglos tan considerable y fecundo caudal de protección, con tan pasmoso desenvolvimiento, logró extender por todos los campos fertilísimos de la vida cultural del Levante español.

Sin el trabajo de deletrear en los archivos, sin la mínima molestia de abrir los libros de Historia, al mero recuerdo del excursionista y la pura curiosidad indagadora del moderno peregrino turista, las piedras, las mismas sagradas piedras de los monumentos de este litoral mediterráneo, con las piezas y preseas artísticas en ellas conservadas, os dirán luego —a la vista los retratos de los *Bisbes* y de los Arzobispos se había pensado esta sesión—, qué magna progenie de Mecenas, qué fructífero amor a las artes, a las letras, a las ciencias, no se asentó, como ahora se asienta, en la cátedra, en la *seu*, de la ciudad del Turia.

A Andréu de Albalat os lo recuerda la planta de la catedral y la portada del *palau*, por tantas notas única en la cristiandad; a Vidal de Blanes, la fábrica del aula capitular, capilla hoy del Santo Cáliz; a Jacme d'Aragó y a Hugo de Lubiá, la del Miguelete, y al segundo los estupendos relieves del trascoro, la primera «salida» del Renacimiento fuera de Florencia, su cuna; a Anfós y a Rodrigo de Borja, los Pontífices Calixto III y Alejandro VI, las más bellas tablas, los más espléndidos cálices de la región, con el nombre de sus singularísimos pintores Jacomart, Osona, Sancto Leocadio... Y no me detengo, en la Edad Media, a rebuscar (cuando tan evidente lo ha hecho la patriótica labor de dos capitulares) cómo era entonces la catedral de Valencia, unidísima a sus Prelados, centro de cultivo de todo arte, de toda industria artística, cual el manantial vivificador de una admirable cultura popular.

En el siglo XVI, ya poderosísima la Mitra, desbordó creadora, multiplicando las instituciones culturales. Todavía Alejandro VI sancionará, pres-

tando fecundidad materna, a la alma mater, a la Universidad de Valencia, y sus sucesores, Santo Tomás, Loaces y el Beato Juan de Ribera, instituirán y dotarán, para su perpetuidad, espléndidamente, los insignes colegios universitarios, ¡que habían de pasar muchos siglos antes que nacieran las entidades universitarias de Norteamérica, enriquecidas a porfía por sus multimillonarios, cuando el mapa de España ya se repletaba de tales centros de intensa cultura, hijos del amor a la ciencia de Prelados y de Inquisidores españoles! El colegio de la Presentación, el de Santo Tomás (que estos días ha cobrado nueva preciada gloria con el capelo del Prelado), todavía es en la Europa continental el colegio que recuerda la digna y altiva autonomía estudiantil de los insulares de Oxford y Cambridge en Inglaterra, secularmente justo en sus acuerdos, plantel constante de elegidísimos colegiales que tanto honran a la patria, y el colegio de *Corpus Christi*, con títulos similares en lo escolar, logra el otro privilegio europeo de ser también único en las bellas artes vivas, las de las ceremonias y la música sagradas. No perenne el alma sutil de la creación de Loaces (cual las de las dos instituciones de los Arzobispos santos), todavía su colegio de Santo Domingo, de Orihuela, que alcanzó a ser Universidad, la tercera de la región (la segunda, la fundación del Borja santo en Gandía), todavía los jesuítas, al resucitar allí la enseñanza, habitan el más grandioso de los edificios culturales de nuestra tierra, una de las más admirables mansiones de nuestras ciudades.

A Martín de Ayala nos lo recordará el portapaz esmaltado de nuestra catedral, el mejor del mundo; a Cameros, el presbiterio del gran templo; a Rocaberti, la monumental casa de San Pío V; al expatriado Folch de Cardona, la grandiosa portada del gran himafrontis, a la calle de Zaragoza; a Mayoral, las Escuelas Pías, la Casa-Enseñanza (repetida en Játiva y alguna otra población de la Diócesis); a Ximénez del Río, otro de los riquísimos frontales del tesoro de la iglesia (pues debí citar otro de Rocaberti)...

¡Admirable dinastía prelacial la que nos testimonian las piedras, las cosas que subsisten, aun apartando el recuerdo de las más que regias generosidades, cuyo áureo rastro borraron las desgracias de la patria en sus días de dolor, de guerras y de otros luctuosos acontecimientos! ¡Genealogía de honor, de celo, de esfuerzo sistemático y mantenido! ¡Estirpe de gloria imperecedera!

* * *

El alma de esa gran raza espiritualmente unida al místico desposorio

con la Sede, el espíritu magnánimo, generoso y creador, el propio afán de cultura, el mismo anhelo de propagación de los regalos del espíritu, de los dones del saber y de las artes, aun con las estrecheces de las instituciones de la Iglesia en estos tiempos (bien diversos del de la vieja opulencia de antaño), brillan, y en un tan corto período pontifical resplandecen en la persona por tantos títulos consagrada, a quien hoy recibe con júbilo y apasionada satisfacción, cuál Director *honoris causa*, el Centro de Cultura Valenciana.

Fuera otro el momento, fuera otra la localidad, fuera otro el salón y el palacio, y fuera otro el público, y sería en mí, encargado de llevar la voz del Centro de Cultura Valenciana, obligado, presupuesto en mis palabras el elogio del elegido, la reseña de sus méritos, la enumeración de sus servicios, la lista de sus publicaciones, la narración de sus empresas, la medida de sus talentos, la ponderación de su celo, la alusión a sus virtudes.

Consintiéralo el Sr. Arzobispo (que a mí, su amigo de tantos años, no lo consiente), y todavía serían baldías todas mis palabras apologéticas, cuando todos los que me escucháis, cuando toda Valencia, a la vez su patria y su hija espiritual, cuando todo el reino y cuando todos los otros reinos de las Españas saben hoy, por los relatos de la Prensa, por las más públicas y elocuentes palabras, por las sabrosas y obligadas conversaciones, cuáles son aquellos méritos y aquellos servicios, y las dignidades y los cargos, y los talentos y las empresas, y la cultura y el celo y la virtud del que, por derecho propio, en brevísimos años de doble prelacia en las más importantes capitales de las provincias españolas, es elevado, el décimotercero entre los Arzobispos valentinos, al romano consistorio, como Cardenal-Presbítero, y arrancado al amor de sus compatriotas, a su cariño a Valencia y a su cobijo predilecto debajo del manto de María de los Inocentes y Desamparados, para confiarle la hoy difícilísima presidencia primacial de toda la Iglesia hispánica.

¡No está, bien lo sé, todo dicho! ¡Todavía falta qué decir.., es verdad! Y arranques tuve para intentar completar una biografía, diciendo, por ejemplo, algo de lo que no fué, y casi fué o mereció ser, el Sr. Cardenal. Recurriendo a mis personales recuerdos, acaso no os diría cómo no fué, y sí fué, en la Universidad en 1884-85 (él, alumno de los licenciandos, y yo, novato, del preparatorio), el jefe de los estudiantes católicos, idolatrado por alguno, cuando combinábamos la resolución de una huelga escolar sectarista, o cuando por primera vez discurríamos crear y realizábamos la toda-

vía subsistente fiesta estudiantil de Santo Tomás de Aquino; pero si que os diría cómo pensó ser, e iba seguramente a ser, Catedrático universitario, previa oposición, de Economía política, y muchos años después de Derecho canónico, precisamente cuando el Cardenal Sancha le llamó a Toledo; y aun cómo fué a ser, y pudo ser, y no llegó a ser conclavista e historiador...; y sí, os lo diría, a consentirmelo, porque acaso no se llega, y desde luego no se llega por méritos propios, a ser grande hombre, a las más altas dignidades y a los más difíciles ministerios, sino por quienes, abundosos de conocimientos, de estudios, de experiencias silenciosas, guardan como en recámara toda una otra vida, o muchas otras vidas, diversas de la que vinieron a realizar positiva y consecutivamente, reserva de contenidas actividades y calladas aptitudes y talentos inéditos en estos hombres excepcionales (dentro de cada uno de los cuales parece que hay muchos), que parece perdida potencialidad, disponibilidad inservible y oculto tesoro; pero que, en realidad, cual la reserva metálica de los Bancos de emisión (garantía del billeteaje de aparente valor), es la raigambre, la oculta, la amplia base en que descansa el valor excepcional de esos a quienes se aprecia, manantial de sesuda experiencia, como varones de consejo y hombres de gobierno, en la más noble y más difícil acepción; que era ya viejo Cisneros, ¡y nunca había figurado, ni en prelacia, ni en el gobierno del Estado, el más insigne de los gobernantes de Castilla y el más ilustre de los Primados toledanos!

* * *

El Sr. Arzobispo inaugura hoy (todos venimos a inaugurar hoy) aquí, en este *palau*, un Museo diocesano de Arte cristiano.

El mismo Sr. Reig y Casanova había, de Obispo, inaugurado, en el piso bajo del seminario, el Museo diocesano de Barcelona.

Los antiguos griegos, con fórmula levemente religiosa, al fundador de una institución dedicábanle un busto o bien una estatua, y todos los años, ante ella, un acto de culto privado; todos los años, el día del aniversario del natal del poeta Sófocles, quemábase un terrón de incienso ante su estatua, no por otra cosa que por haber sido el trágico genial el fundador de una «cofradía», del *Thiaso* de las Musas.

El fundador y el creador único de dos Museos, de dos templos de las Musas, había de merecer de los amantes de la cultura tributo similar, ahora desde luego con el pleito homenaje que le rendimos, y un día con la

unanimidad de los sufragios, y en todas las acepciones de la palabra sufragio, la sociológica y la cristiana.

* * *

Pero he recordado, como sin querer, a las divinidades paganas, a las imaginadas hijas de Apolo, el dios de Luz, y de Mnemósine, la diosa de los recuerdos, la memoria. Y precisamente contradice esa suscitada remembranza el propósito o la idea madre de mi discurso, porque discurrir ante vosotros precisamente meditado había sobre LO QUE ES UNA COLECCIÓN, llamémosle MUSEO DE ARTE CRISTIANO, y en cuánto es cosa diversa de un Museo de los clásicos.

* * *

Aquí, aquí mismo, en este mismo *palau*, creó un Museo, como creó una Biblioteca, el ya mentado Arzobispo Mayoral, el mayor Prelado valentino del siglo XVIII: libros y mármoles que las bombas o los hombres del ejército de Napoleón destruyeron y dispersaron. Pero era aquel Museo de epigrafía antigua, de escultura griega y romana, gentílica, seguramente o mitológica o de divinizados emperadores; *munera pulveris*, tomándole a Ruskin la frase.

El polvo de los siglos nos entregaba los fragmentos arquitectónicos y estatuarios de un arte clásico, amigo de la más perfecta belleza, de la más cumplida gracia, de la más absoluta impecabilidad artística y técnica, de la más procurada gentileza y del más alcanzado ideal de nobleza de formas, de gracilidad y fuerza en los miembros, de serenidad en el ánimo y de toda perfección, en suma. Y el siglo XVIII, al reinado del neoclásico, tomaba como dechado aquellas obras, con la mayor de las intransigencias, con el más absoluto de los exclusivismos, como hijo de un atildamiento de la idea y una selección de la forma, todo incontaminación y perfección. Ya duraba siglos ese tan noble criterio y ese tan educado amor retrospectivo. Recuérdese si no el de nuestro Juan de Juanes, hombre del siglo XVI, a las ruinas romanas que tanto prodiga en las lejanías azulosas de sus paisajes de fondo.

¡Cuán distinta de lo clásico, cuán diversa de «lo antiguo», no es una colección de lo medieval, un Museo de Arte cristiano como el que vamos a inaugurar! Transportados a él, si, como Enoch desde el Paraíso, volvieran a la tierra, a Valencia, desde los imaginarios Campos Elíseos, ¡qué dirían, qué menosprecio mostraran, qué extrañeza no expresaran nuestros sete-

centistas, nuestros hombres del siglo XVIII, Mayans y Pérez Bayer, el abate Ponz y D. Andrés Mayoral, el ilustrado Sr. Arzobispo!

¡Y yo todavía temo el desencanto! Todavía considero probable el caso de la desilusión, porque no se ha meditado cuanto el tema merece en lo que fué, en lo que de revolución artística y aun social tuvo, el advenimiento cultural del arte cristiano. Advenimiento fué de una cosa mucho más subjetiva que el arte clásico, de una sensibilidad personal (cuando en lo antiguo, de un ideal colectivo de ciudad o de pueblo o de raza), de una libertad artística, toda modesta sinceridad (cuando antes de la obligada prosecución de las excelencias y las formas afanosamente perfeccionadas), de algo en las artes, en las multiplicadas artes industriales, de una casi anárquica orientación estética (cuando en lo antiguo imponiase con la perfección la mantenidísima unidad); y revolución, sí, revolución social, detrás de la cual triunfó en el mundo artístico, profundamente cristiano (cuál fué el de la Edad Media y muchas veces el moderno), la verdadera democracia de arte, y con ella todas las manifestaciones heterogéneas, libres, incorrectas, sí, frustradas muchas veces, sinceras tantas, del *arte popular*, del *arte de la inspiración popular*, del *arte* de la honradez sanamente despechada e incorrecta e indisciplinada de lo *popular*.

Vaya un ejemplo, un doble ejemplo. Contad los capiteles corintios del más chico o del más grande de los templos peripteros en las galerías exteriores, a los cuatro vientos; supremamente bello el primero, graciosamente detallado, con perfección a primera vista inimitable, y, sin embargo, absolutamente iguales todos los otros e igualmente perfectos e intachables en todo. Visitad (reverso) un claustro románico, y aun en los labrados de un solo empuje y de una sola vez, veréis la inmensa variedad, la distinta idea, la realización opuesta, el modelo nulo; aquí hojas y tallos, con infinitas variaciones; allá bestias, del natural e imaginarias (bestiarios completos), y luchas, y escenas populares, y la vida evangélica, y los milagros de los santos, y las fábulas de animales parlantes... Es un *mundo* intentado, logrado o fracasado, incorrecto, deformé, caricaturesco, atrevido, sentido, espontáneo, sin rienda y sin medida. La antigüedad fué el reinado de la disciplina en lo estético; el arte cristiano es la democracia.

Pero es arte personal, independiente, honrado; y mientras el clásico, en su idea madre, aspiraba, secular y continuadamente, a revelar la divinizada majestad apolínea de sus dechados de humanidad, que tenía por dioses inmortales, infinitamente más modesto en el empeño, hondamente más humano y menos ambicioso el arte cristiano, lo que nos da es *una confesión*

sión, un reconocimiento, una emoción íntima que ya pasó, que perdura sin embargo acaso en la más sencilla de sus obras si se sabe deleitarse en su lenguaje, cual en el marino caracol, si se aplica a nuestro oído se escucha todavía el rumor del Océano, como dijo el poeta:

Le bruit de l'Occéan — tient dans un coquillage.

No es, pues, el criterio de belleza — el criterio humano o «humanista» de la belleza — el que nos debe acompañar en la visita a los Museos arqueológicos de Arte cristiano. Es, por el contrario, un criterio de sensibilidad, un criterio de persecución de las emociones un día sentidas, que una al parecer insignificante antigua nos conserva perennes. Y precisamente la crítica de arte moderna, ante la cual toda mácula de caligrafía se olvida y todos los defectos se consienten, lo que busca, lo que ansía encontrar y lo que desea atesorar es lo honrado, lo espontáneo, lo entrañable en el autor, quién fuera, lo cordial en la expresión, cualquiera que sea. No atiende a mayor perfección, ni a más exquisitez que la sinceridad, ni a más sublimidad que la original commoción efusiva.

Hablo de crítica verdaderamente moderna. Esa para la cual tantas infatuadas creaciones famosas de pintores y de escultores de los siglos del Renacimiento son cosa de mera curiosidad, y que, sin embargo, gozan y ansían el viejo plato de nuestro Manises o nuestro Paterna, en que manos en el dibujo indoctas trazaron rasgos y llenaron espacios con el cobalto que vino a dar azul, trazos con el sulfato de cobre, verde, o con el manganeso, luego morado tras la cochura; que gozan y porfían ante el ingrato trabajado y retorcido hierro de las viejas forjas, o ante los brocados y los tisúes de deliciosa coloración de los antiguos telares. Porque ja cuántos no gusta más la florecica de los campos, modesta, vivaz, que aquella magnífica flor doble (doble, triple o cuádruple el número de sus hojas), por la antinatural y procurada, artificiosa transformación en pétalos de los vitales y odoríferos estambres!

Visitaba yo, hace años, por las alturas de Montmartre, en París, la casa de Ignacio Zuloaga, hoy por hoy el mayor prestigio europeo del arte español: piso, conteniendo a la vez creaciones de su genio, muestras de sus locos amores por la España, por sus rincones de carácter, por sus gentes típicas, y repleto además por todas partes de viejas pinturas, viejas tablas y viejas antigualas españolas de todo género: un Museo castizo. Llegué hasta la alcoba del matrimonio, creo que tras de un Zurbarán de fama, y me llamó la atención sobre la cama un ennegrecido, no muy grande, crucifijo; prime-

ramente, por lo feo que parecía, a primera intención, y por la casa y lugar en que le veía entronizado, y después de la consiguiente preocupación inquisitiva, porque viéndole lleno de tantos defectos o fracasos artísticos, luego me llegó a mí la honda, la inverosímilmente honda, elocuentísima, desbordante emoción e inspiración del ignoto, ignotísimo artista. Y Zuloaga habló; y quiero recordaros quién era Rodin, el insigne y el único entre los escultores de nuestros siglos, el único paragonable a Donatello y Miguel Ángel, el autor de *Los besos*, del *Balzac*, de *Le Penseur*...; y lo que me dijo Zuloaga es que Rodin, cuando visitaba la casa, no salía sin contemplar largo rato el modestísimo crucifijo, y que tal le admiraba que varias veces le había ofrecido en cambio, si le daba aquella *mala* talla española medieval, una de sus creaciones, ja elegir! Creo que es ejemplo que excusa larga disertación...

¿No os parece de aplicación aquí, en el campo de los ideales estéticos, la divina sentencia, según San Mateo: *Qui se exaltaverit, humiliabitur; et qui se humiliaverit, exaltabitur?*

¿Y no os parece también que el sermón de la montaña germinó en la historia del arte cristiano? Y cuando tanta vanagloria de artistas pasados se anonadó, y cuando tanta porfía de notoriedad de artistas modernos (esos que inventaron la feísima palabra de «epatar») se pierde en el vacío, es ¡un Rodin! y es ¡un Zuloaga! quienes, sin saberlo, están diciendo, aun en arte, bienaventurados los pobres de espíritu, bienaventurados los mansos, bienaventurados los que lloran, bienaventurados los de limpio corazón, bienaventurados los pacíficos...

El arte pagano, lleno de ambición exaltada, quería decir al pueblo: éste es el ser sobrehumano, el dios del rayo o el dios de la luz, o ésta es la diosa del poderoso saber, o ésta es la diosa de la hermosura. El artista cristiano, el íntimamente cristiano, no hace sino confesión de modestia, de segura impotencia; aun en las más altas imágenes no dice sino esto: ved cómo siento el amor a Jesús, ved cómo, a la Madre de Dios: en acto de devoción, en acto de ofrenda, en acto de efusión comunicativa.

Y puede ser llevado honradamente del sencillo realismo; porque, notad esto, que ni en los relatos evangélicos, ni en la tradición patrística, ni aun en las especies tradicionales recogidas tan remotamente por los autores de los seudoevangelios, se dice palabra de una hermosura aparente y parlera. De María, proféticamente se dijo: *Nigra sum*, aunque dechado a la vez de otras más altas hermosuras, y el Mesías, tomando carne mortal y sujeta a dolores, no parece que quiso elegirla revestida de excepcional hermosura,

estatura o fortaleza, ni aun adornada de sugestión, de hechizos singulares, ni de facundia sobrehumana... que arrastró a las multitudes con palabra sencilla, con su ejemplo, y porque andaba haciendo el bien, *per transit benefaciendo*; y en el momento supremo de la redención ni hechura o figura quedaba en su cara: *Non est species in facie ejus*.

Dios no se reveló por la hermosura, sino por el bien: es la santidad, no la vana belleza, la más alta inspiradora del arte cristiano. Pero frente al protestantismo, que reduce la revelación a la palabra escrita, afirma la revelación plena por la persona del Verbo encarnado, dechado de toda santidad, centro y foco de amor y padre de toda sensibilidad, en el arte cristiano la nota característica.

La santidad es la nota de la más alta aspiración. La inspiradora (no quiero decir la Musa) del arte cristiano, dirémoslo con el Dante, es tan honesta, que toda lengua, temblando, queda muda, y los ojos no osan ni mirarla; mientras ella se va vestida benignamente de humildad y toda dulzura, todo pensamiento humilde nace en el corazón cuando se la siente hablar.

e tanto onesta pare...

Ch' ogni lingua divien tremando muta.
E gli occhi non ardiscon di guardare...
Ella sen va, sentendosi laudare
benignamente d' umiltá vestuta...

.....
Ogni dolcezza, ogni pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la seuta...

* * *

Más yo no quisiera que pensarais que entiendo referirme solamente al arte de las imágenes sagradas, al arte de la escultura y de la pintura en los altares, propia para la litúrgica bendición y objeto de culto y de devoción. La virtualidad del cristianismo es en esto, como en todo, extensísima; sálese de los templos y extiéndese por las plazas, por las casas, por los palacios, por los campos, por las montañas... por todas partes. Y quiero contraponer igualmente al sentir pagano (y al neo-pagano estético de los tiempos modernos) aquel sentir modesto, a veces pobre de medios, anárquico otras, libre, democrático, del arte cristiano, espontáneo, honrado, personal, emotivo y modesto, todo confesión y todo sinceridad y todo ofrenda.

El amor a Dios había de desbordar en el amor a las criaturas de Dios, y la religiosidad íntima del artista había de ser llevado al amor a la Naturaleza. Eso, siempre en declinación, había de ser una revolución moral, una desbordadora revolución sentimental, gracias a San Francisco de Asís, el mayor renovador, no del ideario, sí de la sensibilidad del arte moderno, ¡con haber vivido tan lejos de estas cosas de arte el pobrecito de Asís! El que amaba y llamaba hermanos a todos los seres de la creación de Dios, el que con desbordante efusión saludaba al «hermano Sol», al «hermano Lobo», vino a cambiarles la retina, vino a sensibilizarles la retina, vino a ponerles corazón en la retina a los artistas modernos. La Naturaleza fué otra cosa que una decoración para el arte moderno: fué una devoción; las cosas pasaron a tener personalidad, a querernos mostrar el sello de Dios, que se imprimió maravilloso (y por la humanidad descuidado e inadvertido) en la más modesta de las plantas, en el animalejo más insignificante, y cuando a aquella retina se le pudo anteponer la lente del microscopio, ¡qué estupendas, qué inspiradísimas revelaciones de belleza, de decoración geométrica, de temas de arabesco, no nos muestra el mundo antes por pequeñísimo invisible!

Yo lamento que se haya pervertido el mote «naturalismo», porque es en el arte más verista, más regenerador y vital, el amor a la «naturaleza» (naturalismo), que al amor a toda realidad (realismo). Supuesto que hay realidades hijas del capricho de los hombres, hijas de las necesidades, también hijas de los vicios y de las podredumbres de los hombres, es lo noble y es lo más edificante pintar la Naturaleza integrada por las criaturas de Dios, mostrando cada una en multiplicadísimas variantes indeleble el sello de Dios en su creación, y juntas la plenitud, la impronta del espíritu creador de la Divinidad, ¡que nada es bello sino lo verdadero!: *rien n'est beau que le vrai!*

La vía del franciscanismo estético, regenerador eterno del arte, es la que seguía, inglés y protestante en declinación católica, Ruskin, el apóstol de la verdad artística, cuando decía: «Se analizan las propiedades de los cuerpos, y no la propiedad por excelencia, la que une todas las cosas del mundo, a saber: su poder de atracción de amor, de simpatía... Se construyen sistemas que explican el mundo, pero no su encanto; se analizan los rincones más secretos del alma, pero no su admiración; se escudriñan por los hombres de ciencia todas las relaciones que tenemos por la mal llamada Naturaleza inanimada, pero no el amor...»

Y el gran devoto de la Naturaleza, revolviéndose contra los siglos de

la aridez protestante y de la incredulidad moderna, volvía a Cristo, a su Dios, al que llamaba «el artista supremo y dulce, que trabajó de sus manos de carpintero para embellecer la morada del hombre; el jardinero que halló la Magdalena velando sobre las flores recién nacidas de la primavera; el desconocido pintor que puso en los inmaculados bordes del pétalo de la flor de la jara la pincelada sanguínea que le da alma; el tejedor sutil que hace los misteriosos tejidos vegetales de la azucena, más vistosos que los que Salomón vistiera; el viñador invitado a las bodas de Caná y que todos los años todavía en cada racimo de uva cambia milagrosamente en vino el agua de la tierra y de los cielos». «Cristo — añade — es todo lo que resucita, como él resucitó, en la primavera; es todo lo que brilla, como él se transfiguró, en lo alto de la montaña. Él es la Naturaleza; Él es la Belleza; Él es el Amor.» Y el gran renovador del arte modesto, casero y personal, de la sensibilidad estética moderna y dictábase este testamento finalmente: «El conocimiento de lo que es bello es el verdadero camino y el primer escalón hacia el conocimiento de las cosas que son buenas»; y añadía «que las leyes, la vida y la alegría de la Belleza, en el mundo material de Dios, son partes tan eternas y tan sagradas de la creación, cual en el mundo de los espíritus la virtud, y en el mundo de los ángeles la adoración.»

* * *

Yo quisiera reducir a una sola palabra todo su pensamiento, todo el mío (en este instante), y con no haberla proferido él (el inglés), yo el católico la encuentro hecha, aunque en otro diccionario, en otro tecnicismo, que el estético: es la palabra UNCIÓN.

Notad que es la fraseología devota hoy corriente en la crítica de artes, «rezar», «ofrendar», «plegariar»..., tantas y tantas palabras, porque allá va la frase, aún inconscientemente, donde va el sentimiento, y el sentimiento moderno que a los artistas, a los músicos, a los pintores, pide la crítica reciente, es sentimiento de devoción ante las cosas, de honrada sinceridad, de abandono de glorias vanas, de olvido del sí mismo aparatoso y externo, al darnos la confesión más íntima, aun patente en el más poco perceptible trazo de la factura.

Se pide hoy unción, no sólo al orador sagrado, hablando a lo divino: al más modesto artista; así cuando traduzca a su obra la más insignificada naturaleza muerta, como cuando sume su esfuerzo a un efecto de pura decoración.

«Unción» viene de ungir, que materialmente es aplicar a una cosa una materia crasa, y sublimada la acción, aplicar a una persona el óleo sacro o el crisma, para darle o confirmarle un carácter, una dignidad: bautismo, confirmación, ordenación sacerdotal y episcopal, coronación regia o imperial..., unción extrema en los umbrales pavorosos del más allá finalmente.

Y en el orden de lo inmaterial, en la vida misma, es «unción» una cualidad, o estilo, con la cual, sentida primero en el fondo del alma, se commueve a otros, gratamente se les entremece el alma, moviéndola a piedad; y gracia, comunicación o inspiración del espíritu de Dios a los hombres, que excita y mueve el alma a la virtud y la perfección personal.

La unción, virtud artística, es la esencia íntima de lo cristiano en el arte: con retratos, con retratos de personas queridas, pintó Zurbarán, pintó Velázquez, sus Nacimientos, sus Adoraciones de magos; con la unción los hizo dignos de la más cristiana adoración, cual el Greco las Sacras Familias, también ungiendo su casero alrededor.

La unción ante el paisaje, la unción ante la flor, ante la planta, ante toda criatura de Dios: eso es el franciscanismo artístico, este es el sentido moderno, preñado de cristianismo, de la influencia ruskiniana, tan extensa y tan intensa, aunque no quiera confesarse. Nótese que el mismo Ruskin era misteriosamente atraído por el santo óleo, por la sacra unción, por el simbólico árbol o la planta de que aquél y el crisma y los perfumes proceden; títulos de sus bellas obras son «La corona del olivo silvestre» (*The Crown of wild Olive*), «Sésamo y lirios» (*Sesame and lilies*), «Las siete lámparas de la arquitectura» (*The seuen Lampes of Architecture*)... Y recordemos, estamos en los días «geniales» del cristianismo, que los Magos del Oriente, en la realización de la profecía, ofrendaron, con el ambicionado oro, aromas de quemar o de ungir, resinas o gomo-resinas del árbol del incienso, de la planta (el bálsamodendro) que da la mirra olorosa...

Mirrado, ungido, perfumado de virtud, es el arte moderno, es el arte cristiano, cualesquiera que sean sus personales deficiencias de autor, cualesquiera que sean las fallas y los fracasos de artista, los defectos de la obra, las extrañezas de la dicción estética, la modestia personal de quien ofrenda amor. Todo, todo perdonado si aquél amó mucho; ... todo, todo admirado.

* * *

Y ahora, con esta advertencia, vamos al Museo Episcopal de Valencia. Estaremos prevenidos.

Como hay una poesía de las ruinas entre los campos — ¡columnatas de la campiña romana, arcos y arbotantes de las praderías y las verdes hiedras inglesas! —, ¿no habrá una poesía en los fragmentos artísticos?

Se ha dicho, y acaso es verdad, que un Museo es un cementerio de arte; es eso, al menos cuando las obras, hijas* de un empeño capital de gloria (renacimiento o modernismo), mantienen todavía su plenitud de ambición estética; allí, en aquella «Feria de Vanidades», *Vanity fire*, todas se dañan mutuamente en la competencia. Una a una, cual flor en rama, nos solicitaban; juntas, apretadas, cual flor en ramo, se estorban, se perjudican.

Un Museo cristiano es otra especie de cosa: es, un relicario. Es, la piadosa conservación de actos de devoción artística; es, nota de las reliquias de arte; anímale el cariñoso celo por la conservación, la piadosa reverencia a la huella medio borrada de la sensibilidad de los antepasados más sinceros; es, el relicario de las emociones del ayer hundido en la nada. A condición, bien entendido sea, de que no aparezca amontonada trastería, es decir, a condición de que nos esforcemos, poco a poco, en la instalación, para que sea patente que al eco de la emoción muerta, todavía en la obra o fragmento impresa y habladora, corresponde el eco de la emoción viva de los estudiosos y de los enamorados de amor de arte.

Recordad el aroma de poesía que, vago presente de un pasado amor, nos sugestiona en la seca flor, descolorida y aplastada, que hallamos entre las hojas de un libro. Y pensad que si la unción penetró la obra de arte cristiano, es indeleble su acción, aun en los fragmentos, cual indeleble declara la Iglesia la unción sacra en las aludidas ceremonias, que ya no repite.

Y viene a mi mente la poesía de uno de los más hechiceros de los poetas franceses modernos, y permitidme que la diga y que la aplique a los a veces casi informes restos, ungidos, mirrados de amor, de un Museo, de un «Santuario» de Arqueología cristiana: «Cuando la flor del Sol, la rosa de Lahore, de su esencia, de su alma odorífera ha llenado gota a gota un frasco de arcilla, o de cristal, o de oro, puédese verter el licor sobre la arena que quema, que el recipiente, aun roto en pequeños fragmentos, inundado en vano por las olas del mar y las ondas del río, conservará eterna, indeleblemente su aroma divino; el polvo mismo quedará perfumado.»

*Quand la fleur du Soleil, la rose de Lahore
de son âme odorante a rempli goutte a goutte
une fiole d'argile ou du cristal ou d'or
sur le sable qui brouille on peut l'épandre toute.*

*Les fleuves et la mer inonteraient en vain
ce sanctuaire étroite que la tient enfermé;
elle garde, en se brissant, son arôme divin
et la poussière même, reste encore parfumée!...*

* * *

No puedo terminar, señores, sin una honda manifestación de mi gratitud: a vuestra mantenida benevolencia, que no tuve que solicitar para que tan liberalmente me la otorgarais; al Centro de Cultura Valenciana, y al Sr. Cardenal (el último en llegar y el primero luego de sus miembros de honor), por haberme concedido el altísimo, del que más pueda enorgullecerme en toda mi vida, de llevar la voz en este día, en este lugar y en esta ocasión por tantos títulos excepcionales, y por tantas circunstancias desproporcionada con mis modestos merecimientos.

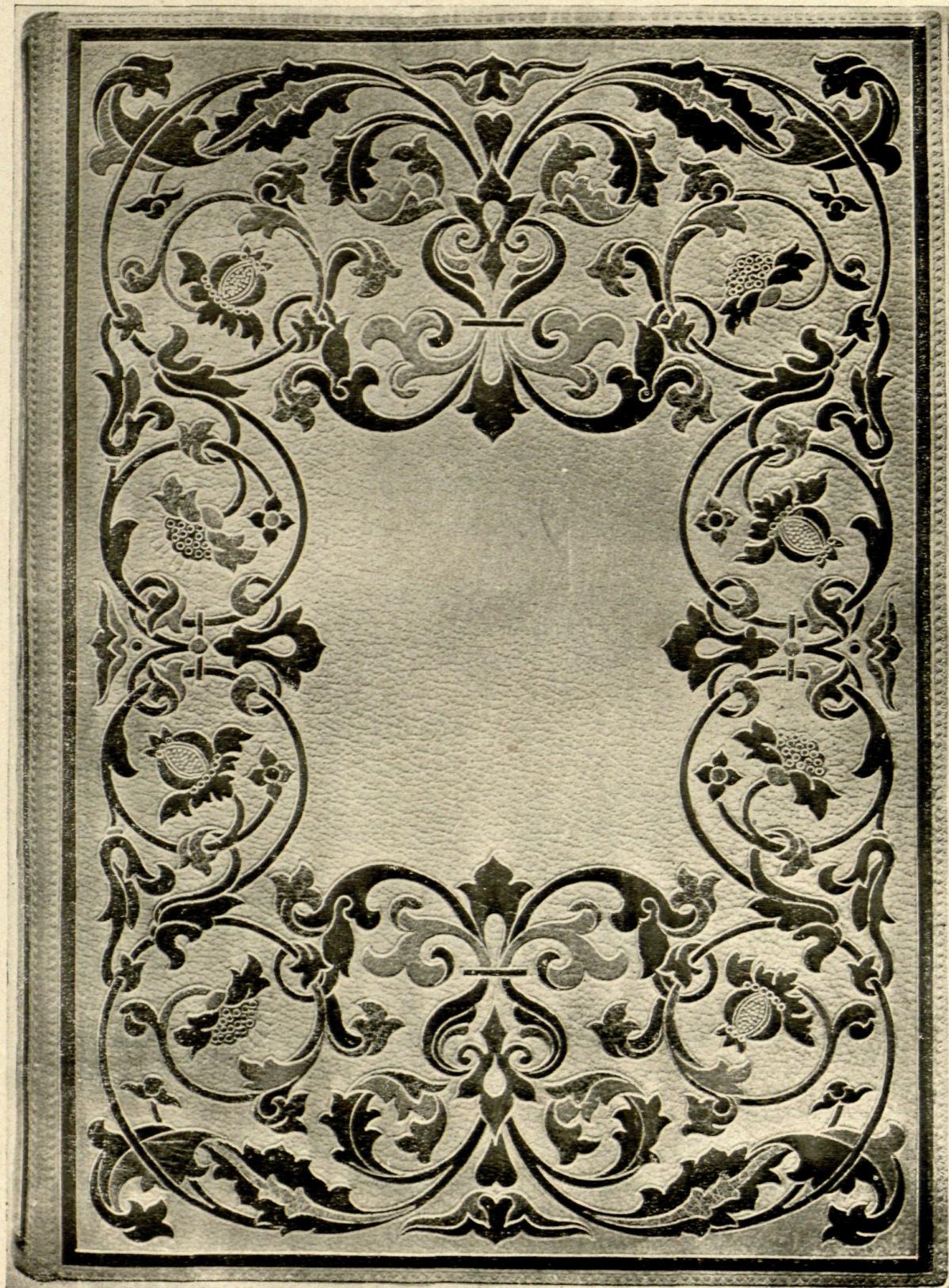
ELÍAS TORMO.



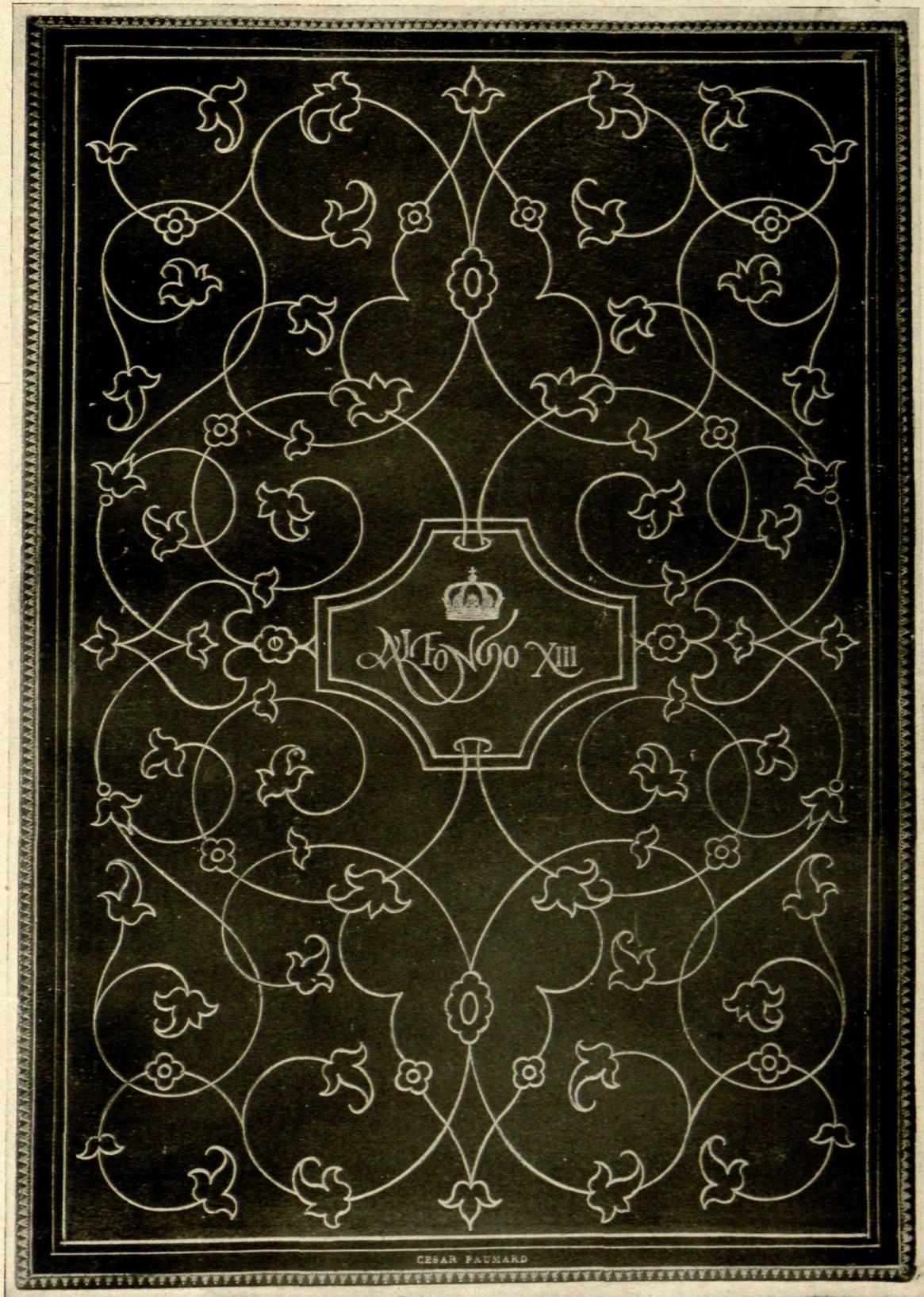
Encuadernación magistral

EN este arte menor, no caben términos medios. Ropa de mañana, sencillísima y bien cosida; armadura bien templada, capaz de defender al libro de sus muchísimos enemigos, de dos o más patas, o ropita de cristianar, de boda, manto de las Órdenes Militares, casacón de Gentilhombre Grande de España. En plata: encuadernaciones corrientes y que, con serlo, puedan pasar, o trajes tan suntuosos, elegantes y bien cosidos como el que se debe a D. César Paumard y presta asunto a la presente nota.

De casta le viene al galgo ser rabilargo y al garbanzo el pico, como decimos en Castilla. Aquel artista es hijo del Paumard establecido en la Villa y Corte de Madrid en la segunda mitad del siglo pasado, famoso por la fabricación de estuches de lujo y contadas encuadernaciones de aparato y arte. Obra suya fué el revestimiento, en piel anticuada, con finos hierros de los Luises de Francia, de una mesita-velador que sirve de marco a hermoso grabado de buena firma. Fué presente hecho en los días de S. A., la



Tapa.



Contratapa.

Infanta Doña Isabel Francisca, a la Señora, por su Secretario-Tesorero el Conde de Pozo Ancho del Rey.

La encuadernación de D. César, que nos ocupa, no puede clasificarse — ni lo necesita para aquilatar su mérito — dentro de ninguno de los consagrados tipos clásicos, si bien se asienta, como base fundamental, en elementos tomados de la tipografía aldina, a semejanza de las encuadernaciones que hicieron famoso a Grolier. Paumard ha combinado libremente aquellos pormenores, a su capricho, sobre todo en tapas y lomo, en los que parte del motivo está formado por hojas de cardo, granadas y flores, *estilizadas*, que se reproducen en sus matices y colorido propios.

Lleva el libro los cortes dorados, primorosamente, con flores aldinas, minadas sobre fondos cincelados con puntos. El exterior, cubierto de zapa de Levante amarilla-cromo, ornamentación en mosaico, contorneada de oro con *arquillos* de punzón o gubias. [El primer nombre es el empleado más corrientemente dentro del oficio.] La contratapa es de piel de cabra teñida de verde *caliente*, jaspeada, a ráfagas negras, y bruñida. Sirve de marco un recuadro, de zapa azul obscura, bordado de hilos de oro. En el centro lleva una aplicación, también de cabra, jaspeada color avellana. Todo el dorado se ejecutó, igualmente, con arquillos. Conviene advertir que algunas hojas llevan más de catorce o quince golpes de aquéllos, pequeñísimos, y la que menos, en su totalidad, está dorada dos veces; algunas más, para lograr — como ha conseguido el artista — *un dorado de calidad*. Resulta, pues, en este aspecto técnico, y que no se trasluce, trabajo de benedictino el que produjo la hermosa encuadernación, y, con ser así, no tiene un sólo pormenor de taracea vulgar, pesadez ni amaneramiento. Flores, frutas y hojas, de suaves y armónicos colores, parecen colocadas sobre bandeja de oro por las manos de una mujer de noble



Canto.



Lomera.

alcurnia, hermana, por joven y hermosa, de las primeras. En toda la obra no entraron otros hierros grabados, formando parte de las pocas herramientas empleadas por Paumard, que la corona y nombre del Rey que figuran en las contratapas y las ruedas que las bordean así como a la tapa y los cantos.

Don César Paumard, con esta encuadernación, justifica, en absoluto y elocuentísimamente, la competencia que tiene para desempeñar el puesto de Profesor de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, donde está encargado de la Cátedra de *Encuadernación Artística*. Establecida aquélla en Madrid, en la calle de la Libertad, número 15, da las enseñanzas por las noches, de siete a nueve.

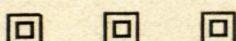
Con la espléndida y bella vestimenta que D. César Paumard puso al tomo de H. BOUCHOT, *Les Reliures d'Art a la Bibliothèque Nationale*, realizó un triple propósito, a saber: rendir tributo a la buena memoria del aficionado D. José Lameyer, dueño de la interesantísima biblioteca DE RELIGATORIA, adquirida por S. M. el Rey Don Alfonso XIII para enseñanza y recreo de los del oficio: obreros y aficionados: [Paumard trabajó durante años en el taller particular de Lameyer]; obsequiar espléndidamente a la Real Biblioteca — haciéndole presente de la obra — y dar una muestra de lo que puede hacerse en España en punto a encuadernaciones, y se enseña en Madrid en la mentada Escuela, a pesar de que el arte de la encuadernación — en las lujosas lo mismo que en las corrientes, en particular por lo que hace al gusto — se muestre, entre nosotros, tan chapucero.

Las excelentes fotografías, que acompañan al presente texto, obra también del Sr. Paumard, dan idea bastante aproximada de la encuadernación, aun privadas del colorido y de su armonía, que son preciosos en la obra original.

EL CONDE DE LAS NAVAS.

1 de febrero de 1923.

(Fotografías de Paumard.)



Otra casa española en Buenos Aires⁽¹⁾

DÍGASELE al egoísmo moderno que la literatura y el arte vencen a la diplomacia en la humanitaria tarea de hermanar a los pueblos, y de fijo se encogerá de hombros, que en su sanchesca mollera no pudieron



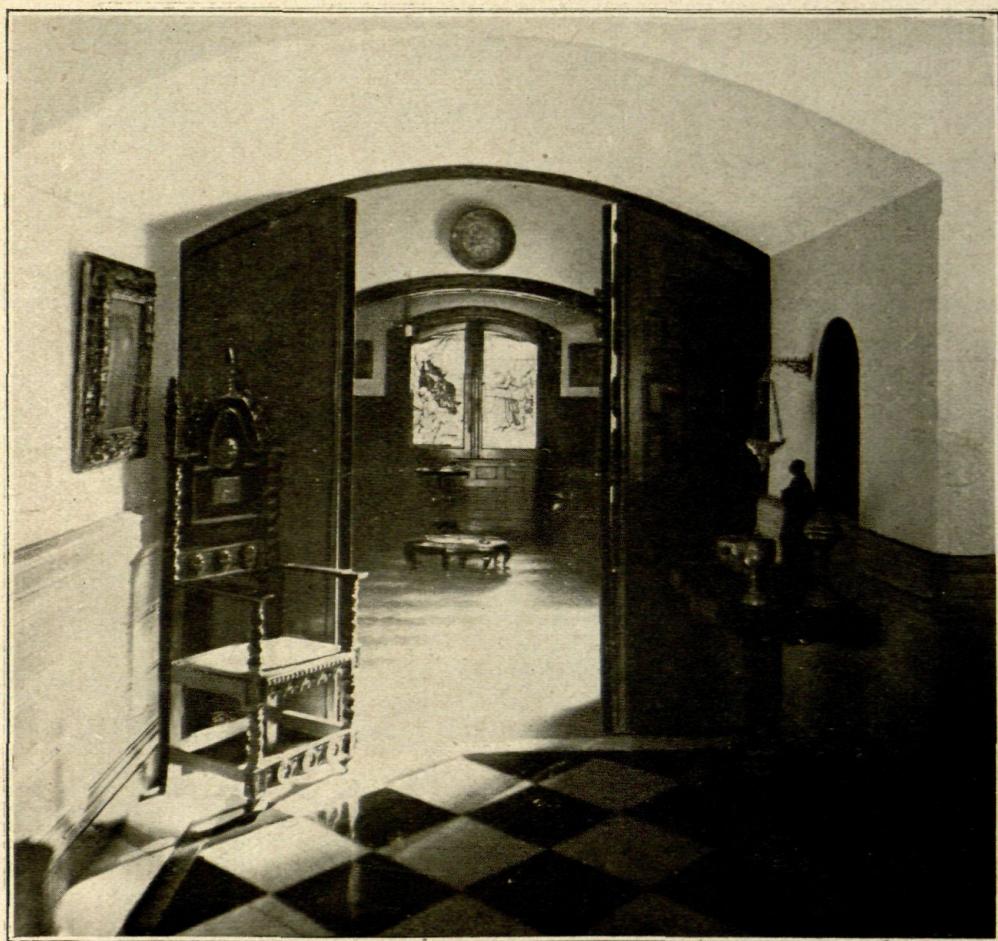
Fachada de la casa española del Dr. D. Ángel L. Sojo.

hallar asiento ideales arrestos de estirpe quijotesca. Y, sin embargo, nada más cierto, sin que se nos ocurra traer a cuenta, por lo resobado, el re-

(1) Véase el número anterior de esta Revista.

cuerdo de civilizaciones artísticas que por grandes viven y vivirán al través de los siglos, como el de literaturas que, en sus obras sin ocaso, al pasearse de polo a polo, acerca a los hombres todos, haciendo latir sus pechos al compás de la misma emoción estética.

Nosotros, los nacidos en hispano suelo, pero aquí radicados de largos



Vestíbulo. Interior.

años, espectadores hemos sido de cómo la literatura y el arte fueron poco a poco suavizando asperezas, limando acerados conceptos, haciendo que aquellas manos que empuñaran armas fraticidas las soltaran y se tendieran al través de los mares en señal de paz y de cariño, de concordia y admiración.

No hay por qué pregonar el papel importante desempeñado por el libro y por el lienzo en el franco acercamiento de la madre con sus hijas: no serían tal vez estas páginas el lugar más apropiado para desempeñar tan

tentadora faena. Hoy lo que nos preocupa es recoger el movimiento hispanista en la esfera del arte arquitectónico y del hogar, espiritual retroceso hacia aquellos palacios y aquellas casonas, de donde animosos salieron los homéricos conquistadores de un mundo.

A D. Enrique R. Larreta, el autor de *La gloria de Don Ramiro*,



Escalera. A la derecha, una estatua de Don Quijote.

le cabe la satisfacción de haber resucitado en la Argentina la vivienda colonial, reflejo de las casonas españolas. Dotado de refinado gusto y conocedor, como pocos, de las artes auxiliares del hogar, logró modificar, interior y exteriormente, la antigua Casa de la Virreyna, en Belgrano, hasta convertirla en la aristocrática mansión de un blasonado caballero del siglo XVI.

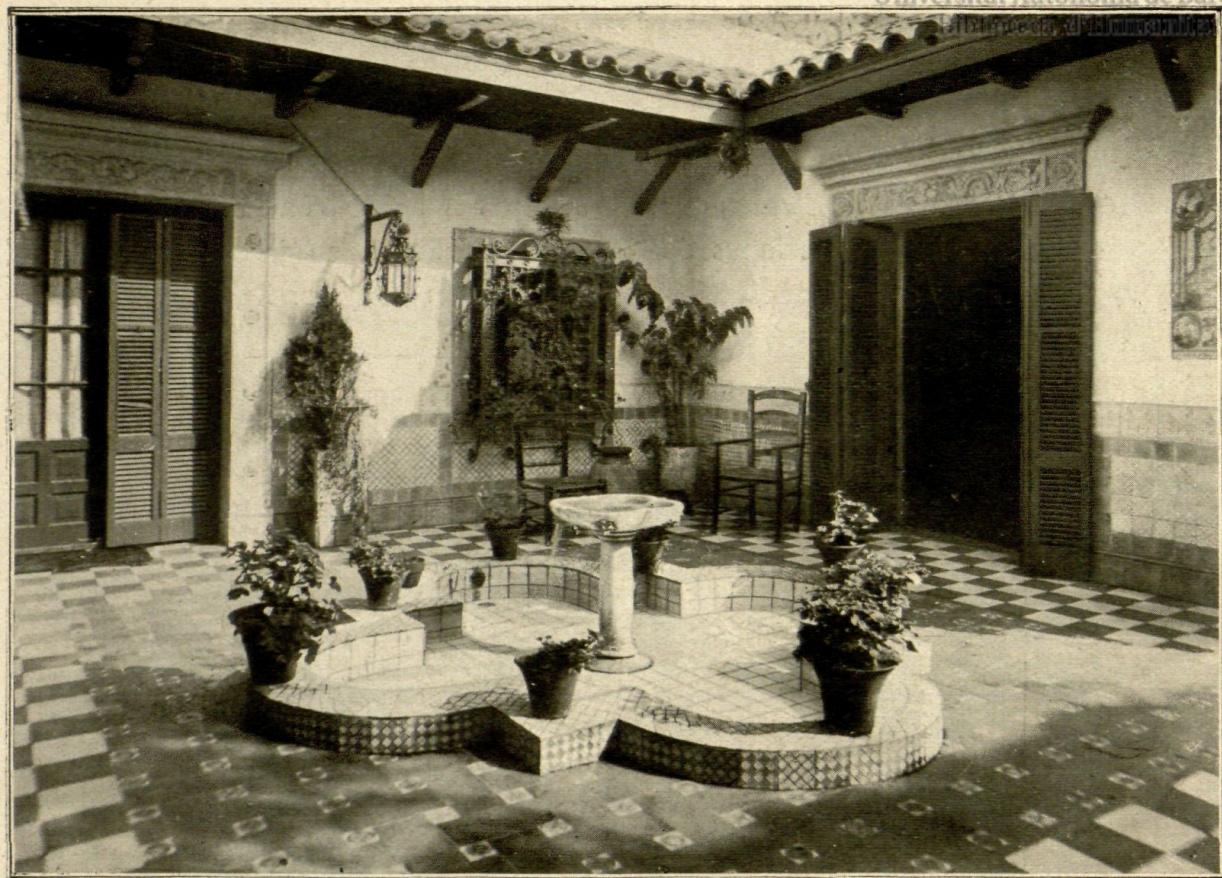
El ejemplo fué pronto imitado, tanto que hoy en el ya citado barrio de Belgrano son varias las casas que, siquiera por su aspecto exterior, recuerdan las solariegas mansiones de nuestros abuelos. Las rojizas tejas, los azulejos mejor o peor coloreados, los techos salientes, y aun los arcos, que



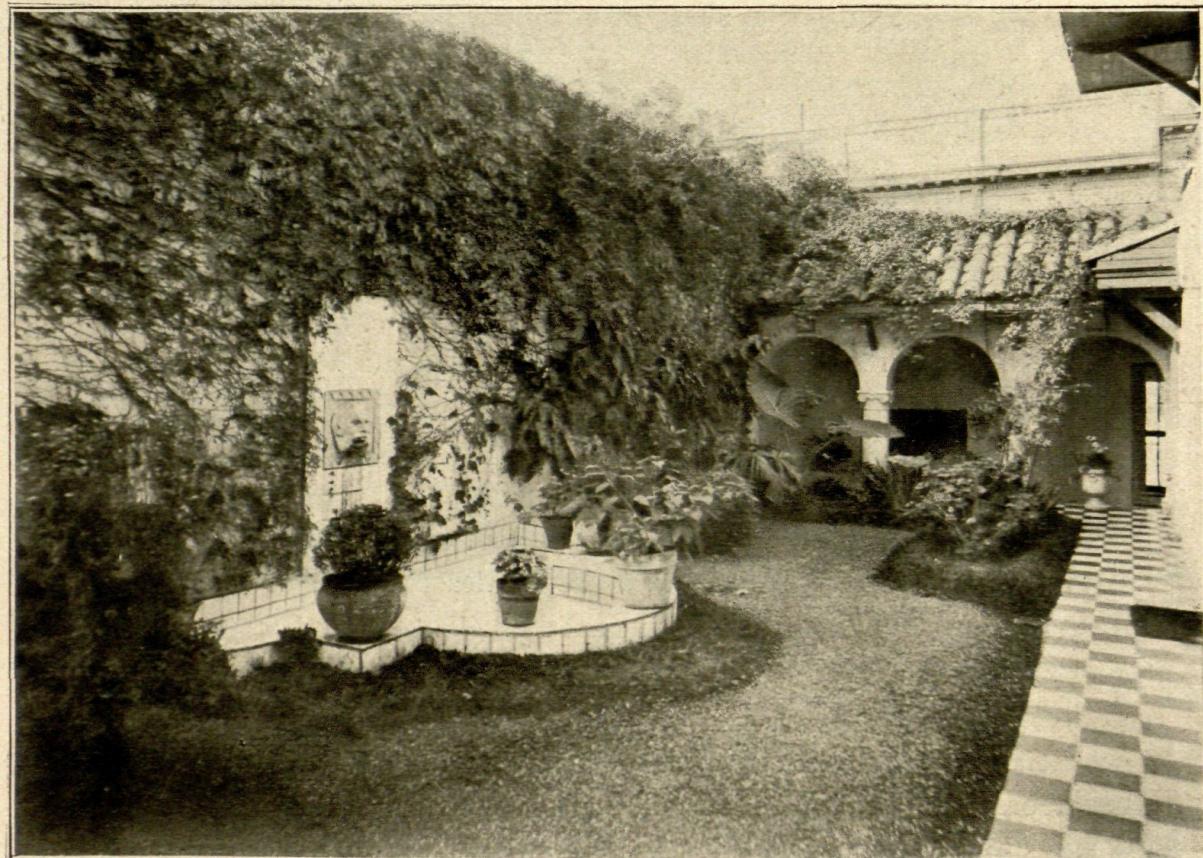
Rincón religioso.

dan luz a sotabancos, todo nos lleva como de la mano a recordar tiempos pretéritos.

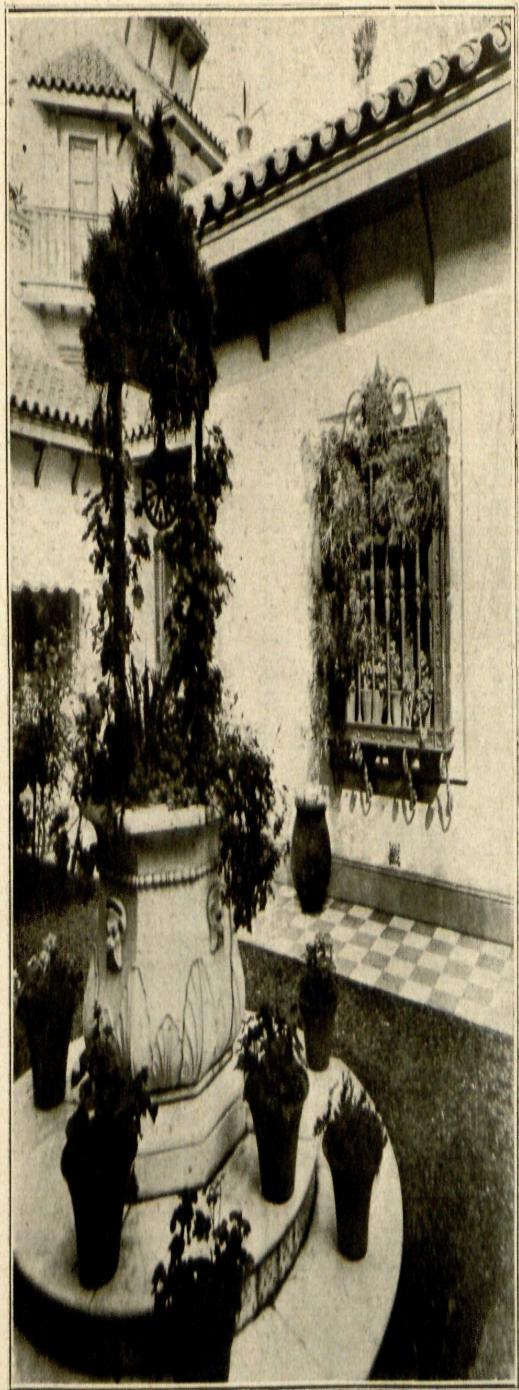
Entre los que se propusieron con empeño avivar esta resurrección figura el Dr. D. Ángel L. Sojo, argentino, es cierto, pero de espíritu genuinamente español. Dueño de regular fortuna, ha levantado, en uno de los más señoriales barrios de la metrópoli, característica vivienda, en la que todo recuerda los tiempos pasados. Entrando en ella se experimenta la ilusión de que al levantarse el tapiz ha de aparecer la noble castellana seguida de sus respetuosas damas o del viejo rodrigón, como al pisar el patio andaluz se sueña con el rasgueo de la legendaria guitarra, o al acercarse a la encantadora reja, clásica obra de nuestras antiguas herrerías, se fantasea



Patio andaluz.

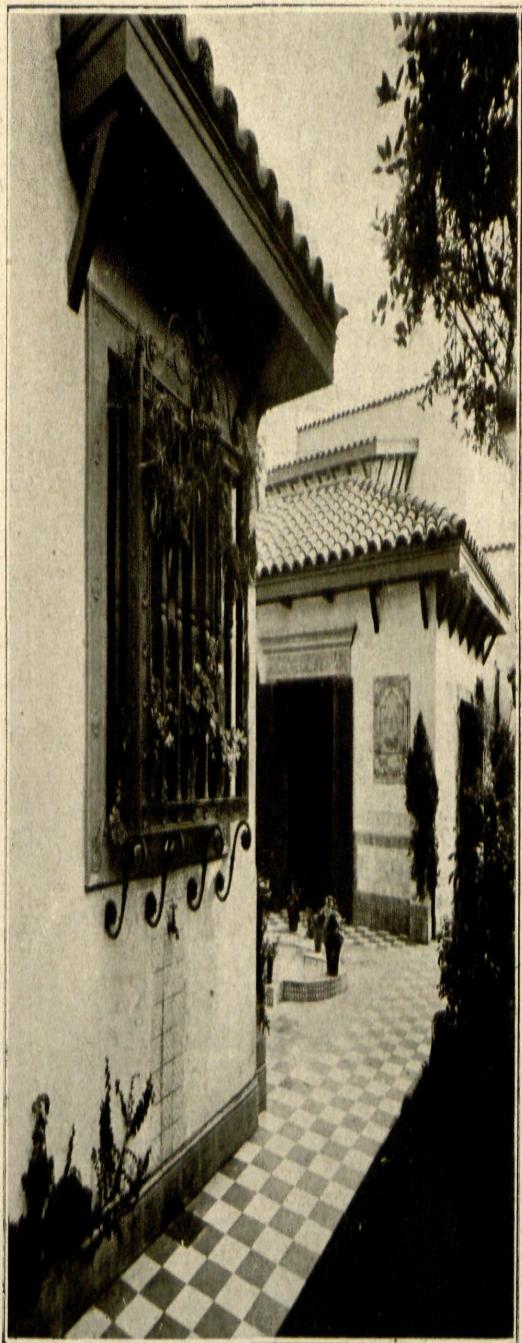


Primer patio.



17

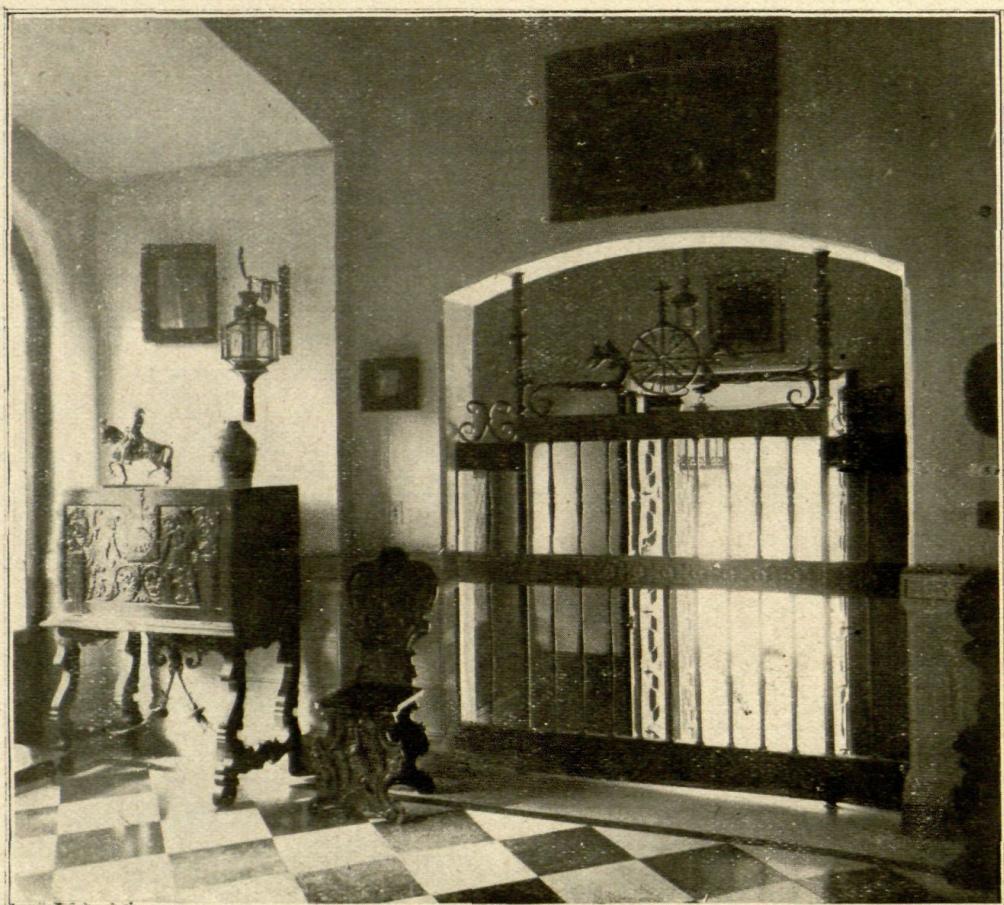
Pozo.



Reja.

pensando en el apuesto doncel que entre sus barrotes colocó los descalzados guantes, para que, libre su mano, pudiera acariciar la que al través de sus hierros le tendía la encantadora y púdica sevillana o granadina.

Ya traspuesto el umbral de la ferrada puerta, la ilusión es completa:



Puerta a uno de los patios.

nos encontramos en una casa señorial del siglo XVI. La encantadora penumbra del zaguán con su artístico farol toledano; la verja, primorosa labor de hispana herrería; la misteriosa hornacina; la escalera que conduce al primer piso, que ostenta en uno de sus pilares la arrogante figura del inmortal caballero manchego, todo aviva, ya que no la visión de la morada de los antiguos castellanos, el recuerdo de felices imitaciones. La vista del patio andaluz nos aleja de Buenos Aires para llevarnos a la encantadora Sevilla o a la morisca Granada: el farol antiguo al muro adosado, las sillas de anea, las macetas genuinamente españolas y las baldosas de zócalos y pavimentos impresionan de modo tal al visitante, que lamenta de veras que

los moradores de la casona no vistan, en vez del antiestético traje moderno, la ancha gorguera, el sombrero de fieltro y las calzas acuchilladas.

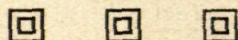
Del buen gusto y de la suntuosidad de la vivienda que nos fué dado visitar, darán exacta idea los grabados con que acompañamos estas líneas.

Pasados errores dieron al traste con nuestra dominación en América; hoy, cabe decirlo con placer, estamos en plena reconquista, que ha de ser definitiva y duradera, porque son sus armas las letras y las artes, la industria y el comercio. ¡Qué no han de lograr en América los descendientes de aquellos conquistadores, de aquellos navegantes, de aquellos soñadores, para quienes, hallando pequeño el viejo mundo, lo ensancharon con mandobles y estocadas, mientras cantaban estrofas del romancero o alzaban plegarias en el suavísimo idioma del P. Yepes!

R. MONNER-SANS

Buenos Aires, junio de 1922.

(Fotografías de Buenos Aires.)



La azulejería como elemento decorativo de la Arquitectura

Elegido el Sr. Conde de Casal Académico de Número de la Real de Bellas Artes de San Fernando, digna y justificada recompensa otorgada a sus relevantes méritos, leyó, al ingresar en aquella histórica e ilustrada Corporación, un notabilísimo discurso, del cual copiamos la parte que se refiere a cerámica, seguros de que habrá de merecer la aprobación unánime de nuestros bondadosos lectores.

No vengo a enseñaros, pero sí a recordaros, ya que el recuerdo es concepto complementario del saber, que la cerámica, al través de los siglos, es el elemento más importante de la decoración arquitectónica; y dejando de lado los artísticos remates usados en fachadas, balcones y escaleras, y las decoraciones de interiores y jardines, en que no desdeña revelar su supremo arte alguno de nuestros grandes escultores contemporáneos, he

de concretarme al *azulejo* en sus múltiples aspectos de *mosaico*, por incrustación o por adaptación de aliceres; de *cuerda seca*, nombre que hace referencia al cordón de grasa y manganeso, hábilmente dispuesto en los contornos del dibujo, para evitar la confusión de los colores; de *cuenca* después, al ser el molde el que, formando los resaltos, lograba la misma finalidad, para terminar en sus coetáneos los *planos*, de estilo italiano, que en los albores de nuestro retrasado Renacimiento puso de moda en nuestros alfares Francisco Niculoso, *el Pisano*.

El azulejo, provenga de la palabra latina *assula* (diminutivo de *assis*) o de la árabe *azuleych* (*azu-lej*), tiene antigua y constante tradición española.

Desde tiempo de los romanos, por lo menos, se conocía en España el arte de vidriar los barros, por lo que pocas civilizaciones estarían tan preparadas como la nuestra para acoger la moda oriental y usar los procedimientos de aquella técnica en el revestimiento de los muros y en los pavimentos de los edificios.

Moda oriental, porque antes que España conocieron el azulejo los grandes pueblos de la antigüedad, si bien hemos de hacer constar que su forma vulgar del barro vidriado, no económica en la actualidad y tenida por costosa en nuestro siglo XVI, en el que se decía al derrochador: *No harás casa con azulejos*, se presenta en períodos de decadencia cuando la economía impone alejarse de los mármoles y de los esmaltes del vidrio, que enriquecieron los palacios de los persas y de Bizancio, y que conocieron las fastuosas construcciones del califato cordobés.

Es éste fenómeno que se ha presentado siempre en la historia de la cerámica artística, y cuando escribí la de Alcora, apunté que la importancia que aquélla adquirió en el siglo XVIII, en que llegaron a su apogeo las fábricas sajonas, francesas, italianas y españolas, se debió a las leyes sumptuarias de la centuria anterior, que, al prohibir el uso de vajillas de plata, hicieron que los ostentosos cortesanos de Luis XIV buscaran la compensación en las no menos artísticas y costosas que el inteligente trabajo del hombre había de producir sobre las tosquedades del barro, primero, o los refinamientos del caolín, después; que la primera materia importa poco cuando se doblega a la inteligencia humana, sublime destello de la llama divina.

De los egipcios no sabemos que revistieran los muros de sus casas con lozas esmaltadas; pero sí que hasta el pasado siglo los viajeros que por aquellas tierras se internaban veían las placas vidriadas de verde que adoraban una de las cámaras de la pirámide de *Sakkarah*. Mr. Garnier habla

de los frisos de las murallas de *Babilonia*, los que adornaban también los palacios de *Khorsabad* y de *Nínive*, representando leones, águilas, unicornios y estrellas, de esmalte amarillo sobre fondo azul.

De iguales o parecidas tonalidades fueron los revestimientos de las residencias de *Nabucodonosor* y *Sardanápal*, y esmaltes policromados cubrían la fachada del palacio de Artajerjes en *Susa*, viéndose también tejas esmaltadas en las mezquitas de la misma Persia.

La Pasión del Señor, escrita por el evangelista San Juan, nos habla de que el Tribunal en que Pilatos juzgó a Cristo se llamaba *Lithostrotos*, nombre griego, que aludía a tener el pavimento de mosaico.

Pero si fuéramos a estudiar las diversas manifestaciones de la loza vidriada en la arquitectura oriental, nuestro empeño nos llevaría demasiado lejos, y vuestra atención, fatigada, observaría, sin embargo, que me faltaba la debida preparación para desarrollar tan amplio tema. Ni éste podría contenerse en las páginas de un discurso, ni mi osadía podría abusar de tal modo de vuestra ya otorgada benevolencia.

Tan poderosas razones me obligan a encerrarme en las fronteras de mi patria, que harto dilatado es el campo de la antigua azulejería española, y no pequeña su importancia en los días de su resurgimiento, a que asistimos, para no conceder a su estudio la mayor atención posible dentro de la índole del presente trabajo.

* * *

Fuente a que han acudido cuantos han querido ocuparse seriamente de esta materia son los escritos de *Ali ben Musa Aben Said*, hombre de ciencia, historiador y político (como jefe que fué de la plaza de Algeciras), que, nacido en Alcalá la Real, del reino granadino, en los primeros años del siglo XIII, fué a morir, recogido por los literatos del Cairo, en el de 1274, después de largas estancias en Alejandría, Bagdad y Damasco.

De su obra titulada *El que habla bien acerca de las bellezas de Occidente*, y que abarcaba no menos de quince volúmenes, siendo una especie de crónica del Andalús, que alcanzaba hasta el año 641 de la Hégira (1243 de nuestra Era), encontramos un importante párrafo, contenido en la de *Al Makari*, por fortuna traducida al inglés en 1840 por nuestro compatriota el sabio arqueólogo D. Pascual de Gayangos.

Después de hacer constar que las industrias andaluzas alcanzaban perfecciones tales, que cuando empezaba un andaluz a referirlas no tenían fin sus alabanzas, lo que constituye un curioso reconocimiento del abolengo

hiperbólico de una raza, dice Aben Said, y éste es el objeto de la cita, que se fabricaba por entonces una especie de *al-mofassas* (los mosaicos de cristales bizantinos), conocida en Oriente por *al-fosaifesa* y en el andaluz por *azulejo*, con la cual pavimentaban las casas, siendo de colores tan maravillosos que suplían las brillantes tonalidades de los mármoles, *que tanto gustaban en Oriente*.

Tal era la primera manifestación del azulejo morisco, que distaba mucho de la *al-mofassa* verdadera, conocida en España tres siglos antes por el espléndido regalo con que el Emperador León, de Constantinopla, quiso obsequiar a Abderramán III en los célebres suelos destinados a su palacio de Medina Azzahra y mezquita de Córdoba, donde aun se conserva uno de ellos.

Sábese que el Califa, admirado, quiso implantar en sus estados la fabricación de tan fastuoso elemento decorativo; pero se ignora la realización del intento por no haberse encontrado hasta el presente base sólida en que fundarla.

Pero ya que no encontramos en nuestra patria vestigios de haberse fabricado en ella los mosaicos del vidrio a estilo bizantino, y que hasta comienzos del siglo XIII no aparezcan de modo indubitable los aliceres de esmaltada loza, lo que hizo creer al Sr. Amador de los Ríos que el azulejo fuera importación almohade, hemos de consignar, como preciado antecedente, los trozos de pavimentos formados por *incrustaciones de piedra en cajas abiertas en baldosas de barro*, dibujando sencillas grecas y tableros de ajedrez en sus bordes, citados en su obra por el Sr. Velázquez, incansable investigador de las ruinas de los fastuosos palacios que en las estribaciones de la Sierra de Córdoba sirvieron de efímero descanso a Abderramán III y a Almanzor; técnica que constituye la primera manifestación del azulejo (1) y que va apareciendo también, aunque en revestimientos murales, en la gran mezquita que próxima a aquéllos se levanta en la antigua capital del califato español.

Tres siglos más tarde, y coincidiendo con la dominación de los almohades, aparece el *mosaico de aliceres por adaptación* (fig. 1.^a), del que es apreciable ejemplar el que, procedente de la iglesia de San Andrés, de Sevilla, conserva el Instituto Valencia de Don Juan, iniciando una época en que la azulejería continúa pujante en el pueblo vencido, entre los llamados *mudéjares* primero y *moriscos* después, cuyo arte se revela en Toledo, Sevilla, Córdoba y Granada, al través de posteriores centurias,

(1) *Pequeña piedra bruñida.* (Diccionario de la Real Academia Española.)

hasta llegar en la décimosexta a la nueva técnica de los azulejos de composición, tan propicia a la espléndida ornamentación del Renacimiento.

Una variante del género formaba el encintado arabesco que contornea el dibujo marcando la aludida caja (fig. 2.^a), y que, llegando en su uso al siglo XV, reviste la portada del templo de San Isidoro del Campo, en Santi Ponce, el histórico monasterio que conserva los restos de su fundador, aquel héroe de leyenda que se llamó Guzmán *el Bueno*, cuidadosamente custodiados hoy por el Marqués de Martorell, en quien ha recaído tan importante Patronato, como representante de una de las ramas de la ilustre Casa de Medina Sidonia, la primera entre las ducales españolas. El patio de las Doncellas del alcázar sevillano, cuya época se discute entre la de su fundación y aquélla en que fué restaurado por los

Reyes Católicos, y en el que se cuentan por millones las piezas de seis centímetros que lo integran, es otra muestra del azulejo por incrustación.

Más propios de la segunda mitad del siglo XV son los azulejos llamados de *cuerda seca* (figura 3.^a), que constituyen un paso hacia procedimientos más sencillos, menos costosos y de

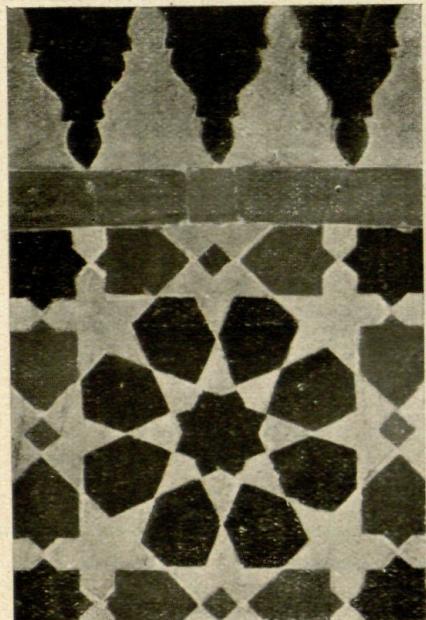


Fig. 1.^a — Mosaico de aliceres por adaptación.

(Instituto Valencia de Don Juan.)

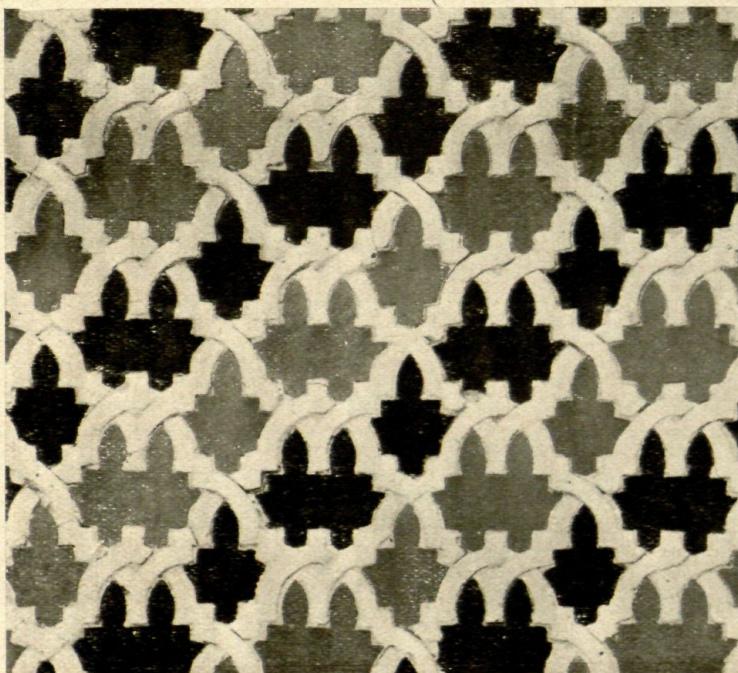


Fig. 2.^a — Mosaico de aliceres, con encintado.

(Instituto Valencia de Don Juan.)

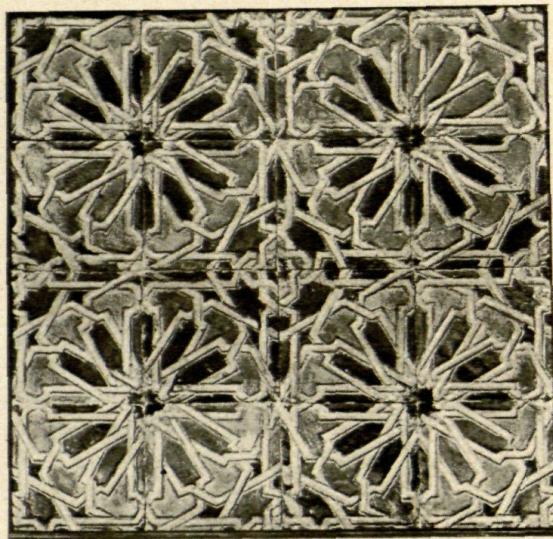


Fig. 3.^a — Azulejos de cuerda seca.
(Instituto Valencia de Don Juan.)

hijo D. Fadrique, primer Marqués de Tarifa, título que, como el palacio, posee hoy el Sr. Duque de Medinaceli.

De todos es sabido que, aparte de esos azulejos con reflejos metálicos y de los muy conocidos de los escudos de Enríquez (fig. 4.^a) y Rivera, es la *Casa de Pilatos*, como la de *las Dueñas*, del Sr. Duque de Alba (pero en mayor escala la primera), verdadero museo de azulejos de *cuenca*, la otra especie que empezaba a generalizarse en los albores del siglo XVI, por ser su manu-

similares efectos, pues los más conocidos de la capilla de la Casa de Pilatos se sabe que, si son del XV, pertenecen a los últimos años del siglo, ya que por ese tiempo comenzaron las obras, según indica la inscripción de su portada, que dice: *Mando hacer D. Pedro Enríquez, Adelantado Mayor de Andalucía, y D.^a Catalina de Rivera, su mujer, que fallecieron, respectivamente, en 1492 y 1505, por lo que hubo de continuar las obras, después de su viaje a Tierra Santa, su*

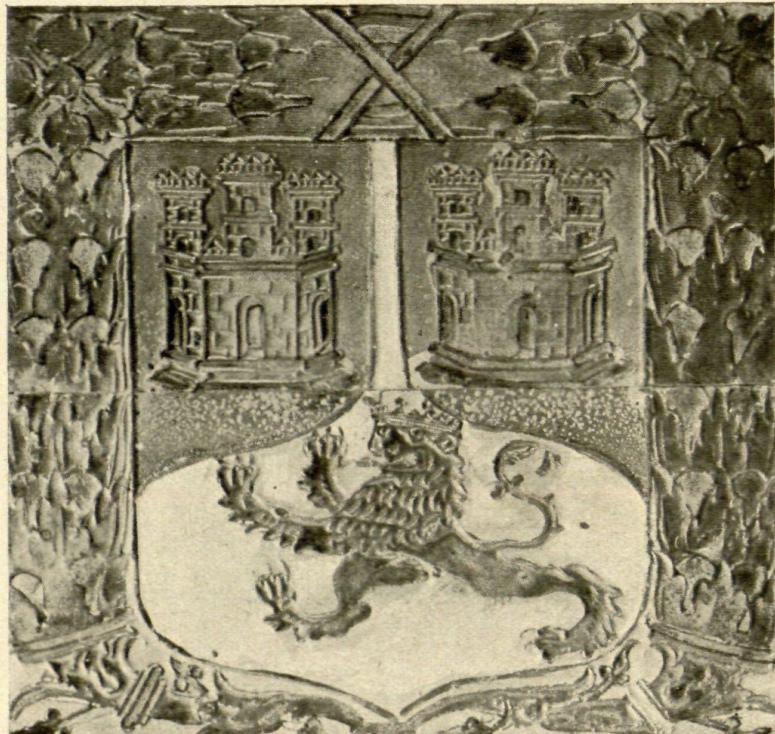


Fig. 4.^a — Azulejos de reflejos metálicos. Escudo de los Enríquez.
(Casa de Pilatos. Sevilla.)

ARTE ESPAÑOL

factura más sencilla aun, más económica también.

Pero hemos hablado incidentalmente del azulejo de reflejos metálicos, y antes de entrar a estudiar las profusas manifestaciones de la azulejería del siglo XVI, tenemos que volver la vista a la región levantina, ya que en ella, y mediado el siglo, llega a su mayor perfección el arte del barro dorado, importado a Manises a fines del XIV, al propio tiempo que se marcaba su decadencia en Granada. Así lo afirma Osma, después de darnos a conocer el importante documento notarial, por el que en 1444, D. Galcerán de Requesens, Lugarteniente del Rey en el principado catalán, contrata azulejos con sus armas, en *oro y azul*; de hablarnos de las tejas italianas (o planas) hechas en Paterna en 1432

para el tejadillo de la cruz de Mislatá, y de tratar con extensión de todo un folleto de los pavimentos de *obra de Manises*, que salieron por los años de 1446 al 1458 para el castillo real de Nápoles.

En efecto, el reflejo metálico es tradición constante en los alfares valencianos, que llega hasta nosotros con notable ejecución.

Otro género de azulejería del siglo XV, conocido antes en Valencia que en Sevilla, y que se fabricó también en la región toledana, siguiendo una moda general de pavimentación, es la *olambrilla* (fig. 5.^a), pequeño azulejo de unos siete centímetros, que, representando dibujos de arabescos, de animales y de cabezas humanas, abarca las distintas técnicas de *cuerda seca*, *cuenca* (fig. 6.^a) y *planos*, pintados con estarcido. Como es



Fig. 6.^a — Azulejo de cuenca.
(Conde de Casal.)



Fig. 5.^a — Olambrillas.
(Conde de Casal.)

sabido, completa los dibujos que se pueden combinar con alargadas baldosas.

Con gusto me detendría a estudiar este género de azulejos que la moda vuelve hoy a extender entre nosotros; pero es mi deber hacerme cargo de las circunstancias de lugar y de tiempo, y temo cansaros cuando nos espera el dilatado campo del Renacimiento, en el que se establece la noble

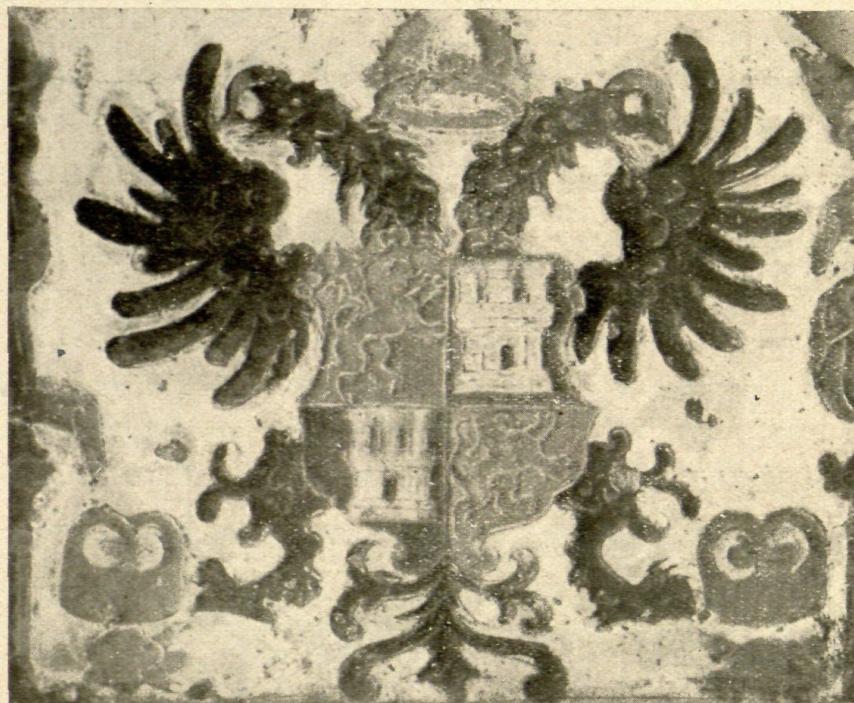


Fig. 7.^a — Azulejo del Alcázar de Toledo. Siglo XVI.

emulación entre los alfares de las comarcas de Valencia, de Aragón, de Sevilla y de Toledo, con sus diversas manifestaciones esta última, de la capital, apenas conocida (1), de Talavera, a la que se dice que ya en 1222 concedió el Rey San Fernando privilegio para fabricar azulejos y ladrillos, y de Puente del Arzobispo, especie de selva virgen, ante la cual se detiene la exigente investigación contemporánea, desorientada por gratuitas opiniones de propios y de extraños.

(1) Ya en el siglo XV eran buscados los azulejos que se hacían en la Imperial Ciudad; Riaño dice haber leído una carta fechada en Zaragoza en 1422 y escrita por D.^a Juana de Aragón a la Abadesa de Santo Domingo el Real, encargándola azulejos de los que allí se hacían, con colores amarillos, negros, blancos y verdes. Por cierto que añade Riaño que la Reina pidió a Sevilla artífices que los cortasen. (*Classified and descriptive catalogue of the arts objects of Spanish production in the South Kensington Museum.*)

Y es el siglo XVI el que, abarcando todas las manifestaciones de la técnica, ya que desde sus comienzos aparece trabajando en Sevilla a la italiana Francisco Niculoso, *el Pisano*, el que produce esa profusión de obras que nos admirarán, ya formando los conocidos zócalos del alcázar de Toledo (fig. 7.^a) y del pabellón de Carlos V en los jardines sevillanos, con el característico *plus ultra*, y las águilas de dos cabezas, que recuerdan da-

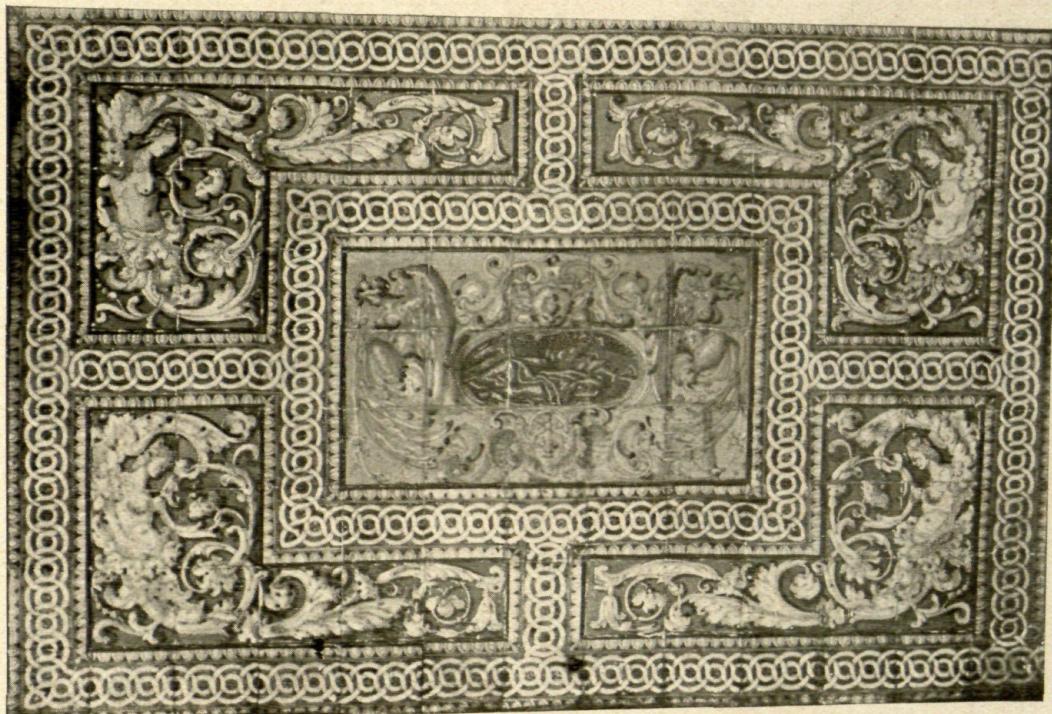


Fig. 8.^a — Zócalo del palacio de Torrijos.

(Conde de Casal.)

mascos de su época, confundidos por algunos con otros portugueses posteriores; los talaveranos de los palacios de Torrijos (fig. 8.^a) y Guadalajara y del castillo de Oropesa; los toledanos del Salón de Cortes de la Diputación de Valencia; los valencianos del castillo de Alacuas; los aragoneses, llamados de *riña de gallos*, de Alcalá de Henares y de la casa de los Ram de Viú, en Calatayud; ya solerías como las del castillo de los Vélez, en Vélez Blanco, terminado por el Marqués, D. Pedro Fajardo, en 1515, y cuyas losetas semejan puentiagudos rombos, y guardan íntima relación con las que forman el pavimento de la capilla inglesa de Bristol, por los mismos años fabricado; las del Ayuntamiento y coro de San Jerónimo, de Granada; las del monasterio de Veruela, del que por aquella época fueron abades mitrados tres Infantes de Aragón, de procedencia ilegítima,

siendo curioso anotar que los tres llegaron a ser Arzobispos de Zaragoza, habiendo sido el primero (D. Alonso de Aragón, hijo natural del Rey Católico y padre, no menos natural, de los otros dos) elegido Arzobispo a la inverosímil edad de seis años, con la también natural protesta de la Santa Sede; las del castillo de los Alburquerque, en Cuéllar, y del convento de San Juan de la Penitencia, de Toledo, y, en fin, las que hasta el pontificado del gran León XIII se veían en las salas Borgia del Vaticano; ora altares, cual los de la capilla de los Reyes Católicos del alcázar de Sevilla, firmado



Fig. 9.^a — Azulejo de techo, cuerda seca.

(Instituto Valencia de Don Juan.)

por Niculoso en 1504 uno de ellos; el de la iglesia de Tentudía, en Extremadura, debido al mismo artista; los que imitaban frontales de brocado, como los citados por Artíñano y Páramo, de la iglesia de Lanzahita y monasterio de Santa Fe, de Toledo, y aquél de la capilla de Santa Bárbara de la catedral vieja de Salamanca, mudo testigo de tantas vigilias pasadas ante él por los aspirantes a la investidura doctoral; los techos formados por azulejos (figs. 9.^a, 10 y 11), tan usuales en Valencia, Sevilla y Aragón; las fachadas completas, como la de Carmona, reproducida por Gestoso en su obra, y la de Concentaina, anotada por el Sr. Soler; y, por último, la asombrosa portada de Santa Paula, con sus notables medallones, feliz interpretación del ornamental estilo de la Robbia.

Combinados con los azulejos de zócalos y de techos del siglo XVI, encontramos los de escudo; pero su amplia variedad y el creerlos más propios de las investigaciones de la heráldica que del tema propuesto para este discurso, me hace sólo mencionarlos aquí, aunque a manera de ejemplo os hable brevemente de una serie de las más importantes, tan apreciada

por coleccionistas y anticuarios, que, según he oído, andan ya por el mercado hábiles falsificaciones de ella. Me refiero a los azulejos llamados de *Baena* (fig. 12). Fórmase por cuatro escudos de a dos lojetas cada uno, de

tamaño total de 26

a 27 por 25 1/2 centímetros, representando los blasones conocidos de otros cuatro ilustres linajes: el de los *Fernández de Córdoba*, de la rama de los Condes de Cabra, con el *moro atado* en su punta, y las 22 banderas de la batalla de Lucena, como orla, que marca época; el de los *Zúñiga*, con su banda negra, semejante a la de los Carvajal; el de los *Mendoza*, con las bandas y el Ave María; y el de



Fig. 10. — Azulejo de techo.

(Conde de Casal.)



Fig. 11. — Azulejo de techo.

(Conde de Casal.)

los *La Cerda*, con su león, castillo y lises, aunque trocados en este caso por no haberse tenido en cuenta el orden en que habían de quedar los cuarteles al invertir la estampación, pues son de la técnica de los de *cuenca*. Respétanse en ellos los colores heráldicos, menos el rojo, que, como es sabido, ante la dificultad de obtenerlo en la cerámica, se suple pintándolo sobre el barro natural, que la mayor parte de las veces se destaca en ellos.

Estos azulejos proceden del techo de una balconada del convento de la Madre de Dios, en la villa de Baena, fundado entre el palacio de los Condes de Cabra y la parroquia mayor en 1510 por el tercer Conde de Cabra, Señor de Baena, D. Diego Fernández de Córdoba y Mendoza, hijo del vencedor de Boabdil, y D.^a Francisca de Zúñiga y La Cerda, su mujer. De los quince hijos con que el Cielo quiso bendecir esta unión, tres de las hijas

fueron prioras en el mismo convento: la primera, con dispensa pontificia, cuando apenas contaba diez años, y a ellas deben de referirse los azulejos, cuyos escudos coinciden con sus apellidos, y toda vez que el convento es-

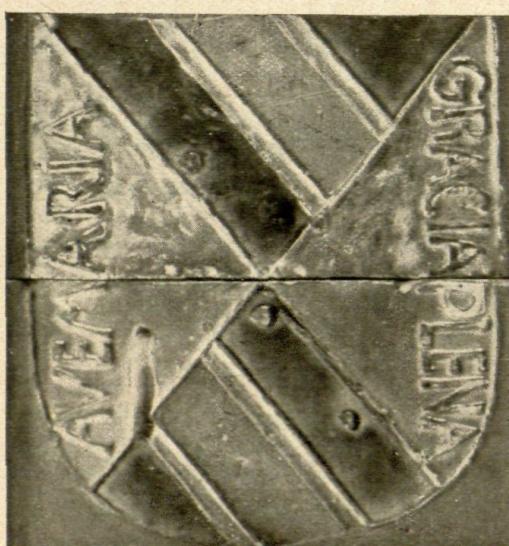
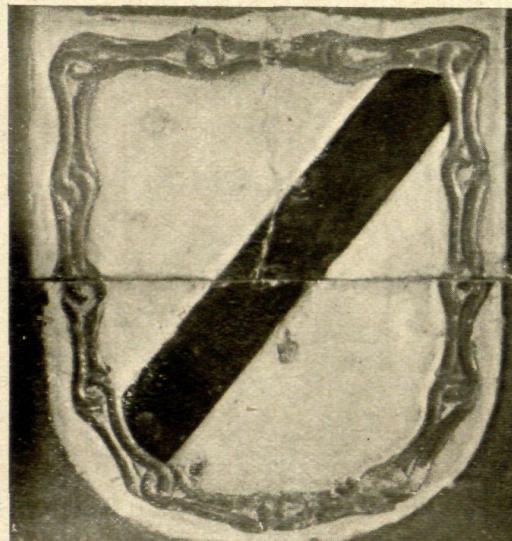


Fig. 12. — Escudos del convento de Cabra.

(Instituto Valencia de Don Juan.)

taba por completo terminado al verificarse en él en 1518, con toda la pompa y boato que el rango y posición de los contrayentes requería, la boda del hermano mayor de las prioras con su prima D.^a Elvira, Duquesa de Sessa, hija única y heredera del Gran Capitán.

La gran influencia que en el arte de la cerámica española, en general, ejerció la técnica de *el Pisano*, se mostró de especial manera en Talavera, tal vez última residencia de Niculoso, reflejándose en la obra de loza de sus alfares, durante todo el siglo XVII, de modo tan singular, que a falta de otros datos bastaría en muchos casos para determinarla (figura 13).

Los grandes zócalos de asuntos de composición, iniciados en la anterior centuria, tienen en ésta su mayor desarrollo. Baste citar aquí los de la ermita de Nuestra Señora del Prado, inspirados en pasajes de la vida de la Virgen y fechados en 1636; y los del Concejo toledano, que, fabricados en 1696, según rezan cartelas de los mismos, representan batallas de los tercios de Flandes.

Es éste género que perdura en el siglo XVIII en toda la Península, pues recuerdo haber visto como de estas fechas, pero sin poder precisar la procedencia, un gran zócalo en el comedor de la artística residencia de los Marqueses de Fronteira, en los arrabales de Lisboa, y entre deliciosos jardines, ornamentados también con azulejos, representando aquéllos batallas entre españoles y lusitanos, en las que, como era de esperar, resultaba vencedor un ascendiente de tan ilustre familia.

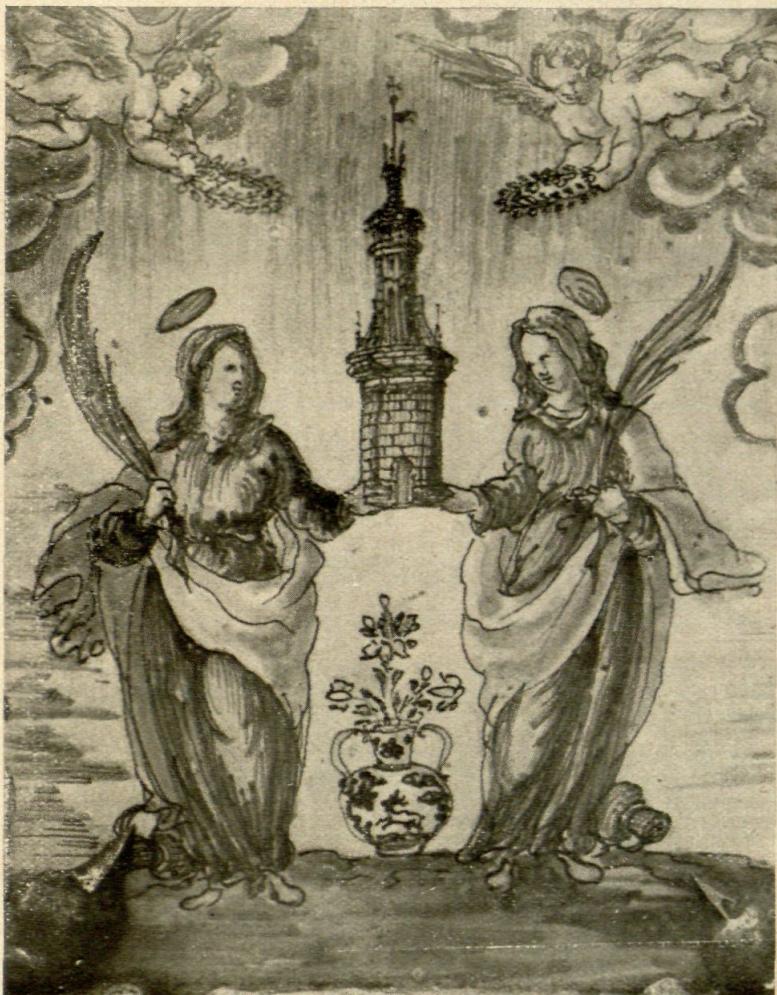


Fig. 13. — Azulejo plano de Talavera.

(Conde de Casal.)

Algunos críticos ceramistas atribuyen a la expulsión de los moriscos, prejuicios sociales y modas que pudiéramos llamar caolínicas, la decadencia general que al llegar al siglo XVIII sufren nuestras antiguas fabricaciones del barro; yo no he de investigar las causas: básteme ahora anotar los efectos, que se manifiestan evidentemente en los alfares de Triana y en los de Talavera, donde otra industria se desarrollaba a la sazón, llevándose, como todo lo nuevo, los brazos de los artífices y absorbiendo lo disponible para pagarlos; la fabricación de la seda, efímera manifestación del arte industrial, que por el momento había de dar tanta fama a la población que baña el Tajo, como sus seculares alfares. Según las memorias políticas y económicas de Larruga, en 1720 eran éstos ocho con cuatrocientos obreros, y en 1730 cuatro de género muy inferior. La relación que en 1780 hizo el Municipio talaverano de sus industrias no los cita; pero, sin embargo, existían algunos, ya que en la segunda mitad del siglo artistas de Alcora dejaron en ellos dibujos y procedimientos usados en la importante fábrica de los Aranda.

Esta y la Real del Buen Retiro habían importado nuevos métodos más al gusto refinado de la época, y desde mediados del siglo la pasta caolínica, base de la porcelana de la China, mientras la incultura popular encalaba sin piedad la azulejería de las iglesias, movida sin duda por un extraño concepto de la limpieza, sólo comparable al que tiene de ella la que se perfuma sin lavarse.

Sin embargo, a pesar de esa decadencia de los procedimientos antiguos que se nota en todo el siglo XVIII y parte del XIX, la fabricación valenciana, y más modestamente la toledana, mantienen la tradición, y en el monasterio de Porta-Cœli se ven todavía, como en los patios de la Imperial Ciudad, zócalos, que son muestras perfectas, que avaloran el género.

La misma Alcora produce los humorísticos azulejos de loza tan usuales en las cocinas valencianas, de las que es acabado tipo la que en su palacio de Benicarló posee el conocido coleccionista, Marqués del mismo nombre, en los que se ven graciosas escenas de la vida cocineril, tales como las de ágiles menegildas que, hurañas, persiguen a perros o gatos por el galante delito de haber querido probar las viandas por ellas aderezadas (fig. 14).

Otras veces esos zócalos valencianos y catalanes reproducían tipos de los antiguos gremios, que tanta importancia tuvieron en aquellas comarcas, y no pocas rotulaciones alusivas a las preocupaciones de su tiempo, como la que un amigo mío me dice haber conocido en la cocina de uno de aque-

llos conventos en que se sostenía la célebre polémica sobre la Inmaculada Concepción, antes de su declaración dogmática por Pío IX.

Decía así:

A pesar de los dominicos
y del padre provincial,
fué concebida María
sin pecado original.

Los pavimentos, tan necesarios en toda obra de arquitectura, no podían

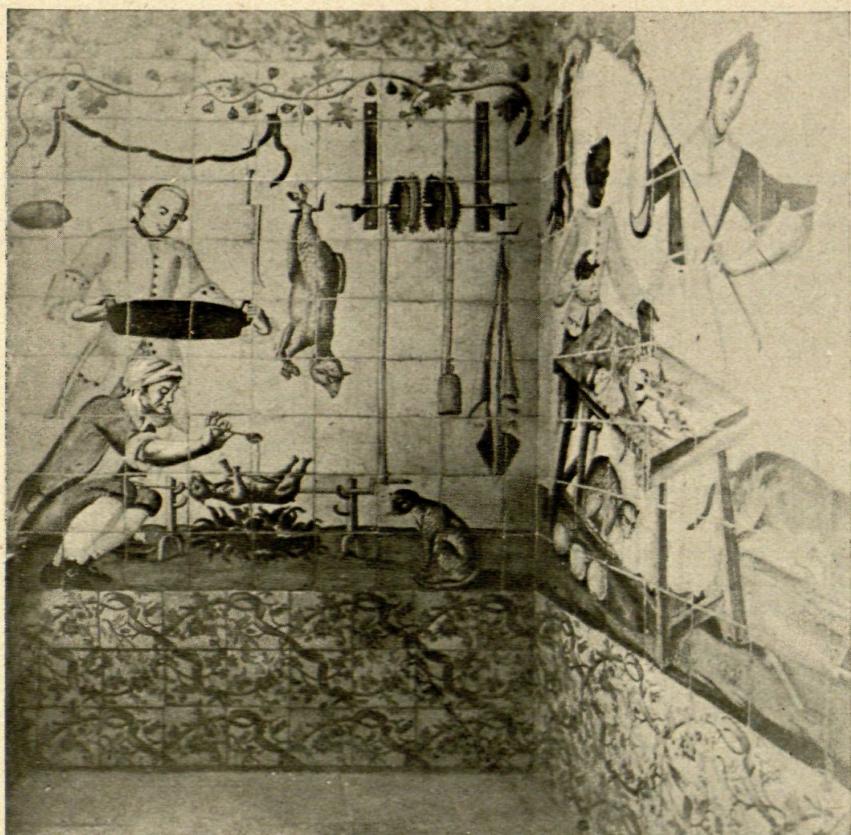


Fig. 14. — Azulejos de Alcora.

(Cocina del Marqués de Benicarló.)

tampoco quedar olvidados en aquellas fábricas, y de la de Alcora salieron algunos verdaderamente notables, siendo característico de ellos el formar composición completa por habitación, y uno de los más hermosos el que se admira, colocado como decoración mural, en la *torre*, de depurado gusto Carlos IV, que en Pedralbes (Barcelona) sirve de residencia a los Condes de Güell y de adecuado albergue a sus valiosas colecciones.

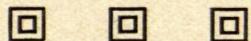
Y mientras en el Levante español se hacían obras tan perfectas que

compensaban la decadencia general, era en el centro de Castilla, en la manufactory del Buen Retiro, donde se llegaba a los límites a que pudiera aspirar la fantasía al elegir a la cerámica como elemento decorativo de la arquitectura, dejándonos dos habitaciones completas revestidas, no ya de azulejos, sino de fastuosa decoración de porcelana con relieves de hojarasca, aves, medios jarrones y angelotes, que dan a las regias estancias de los palacios de Madrid y Aranjuez la impresión de fastuosidad oriental de que hice mención en las primeras páginas de este trabajo.

Los apuntes que de la fábrica de Alcora conservo, dicen que también se fabricó allí la decoración de una habitación completa; pero hasta la fecha no he podido comprobar el dato, y me extraña no haberlos encontrado entre tantos moldes como en ella he visto.

.....
.....

(Fots. J. Roig.)



La “casona,, montañesa”⁽¹⁾

EL Conde de Urquijo, en su obra *Noticias genealógicas*, nos muestra fotografiadas buen número de «casonas», entre ellas el palacio de Villa, en *Beranga*, de gran fachada de piedra sillería, compuesta de clásicos arcos rebajados, con entrada a ancho portal; heráldicos escudos decoran el frente, compuesto de un piso principal con huecos de balcones y ventanas; sobre éste un segundo, con gran balcón corrido. No carece de cierta importancia y mérito arquitectónico, también en este pueblo, una casa-torre de los Viernas, gran edificio que, no obstante las transformaciones sufridas, recuerda lo que debió ser en la antigüedad; su aspecto revela grandezas y señoríos pasados.

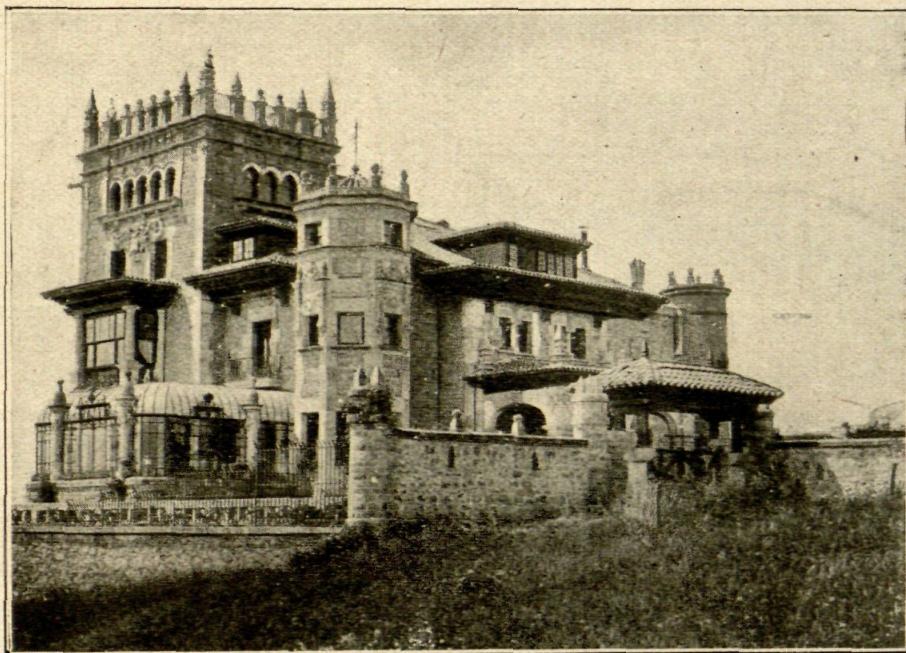
La influencia herreriana en la «casona» traspasó los límites de la actual provincia santanderina; en los primeros pueblos limítrofes con ella existen edificaciones ajustadas a la arquitectura indicada; justifícase esto por ser

(1) Véanse los números 1, 2, 3 y 4 del año pasado.

muchos los naturales con nobleza de sangre que para su residencia levantaron, y otros que emigraron a América y al regresar convertidos en *indianos* su primera idea a realizar fué labrar el solar, bien donde estuvo el de sus mayores o en nuevo emplazamiento; ese estilo le vemos confirmado en Aguilar de Campóo, Cervera del Pisuerga, Guardo, etc., y sirva de ejemplo la «casona» de los Juncos, en el pueblo de Villanueva de Henares, perteneciente a la provincia de Palencia, y otras muchas que encontraremos construídas en la de Oviedo.

* * *

La Arquitectura moderna no se inspira en la «casona» herreriana; los edificios recientemente construídos, con tendencias al estilo montañés, es-



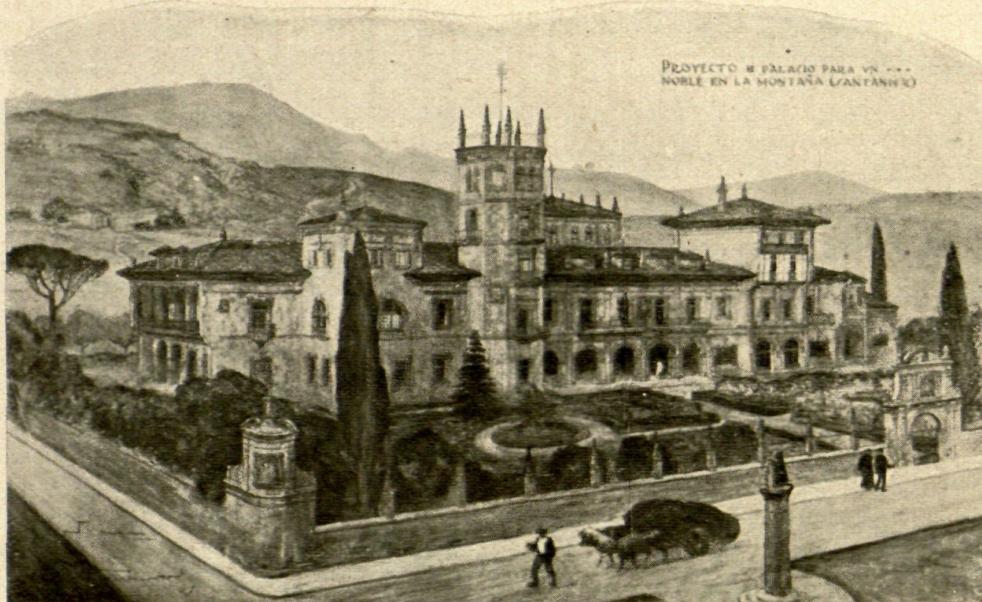
Palacio montañés de Pardo, en el Sardinero.

(Fot. N.)

tán basados en los elementos que integran los palacios de *Elselo* y *Soñanes*, como puede verse en el del Sr. Pardo, en el Sardinero (Santander), y el proyecto del malogrado arquitecto D. Leonardo Rucabado, antes citado. Son elegantes y bien compuestas concepciones que reflejan claramente la influencia de dichos edificios; su aspecto sumuoso les aproxima a estos palacios, pero les aleja del estilo greco-romano de la segunda mitad

del siglo XVI, sin que esto quiera decir que sean aquéllos de época inclassificada, antes al contrario, ambos estilos tienen su carácter peculiar, muy aceptable para la construcción moderna.

Del citado proyecto del Sr. Rucabado dice el Barón de la Vega de Hoz que «es obra notabilísima, trazada con tanta conciencia, que a sus planos acompañaba una numerosa colección de fotografías, reproducción en gran



Proyecto de D. Leonardo Rucabado.

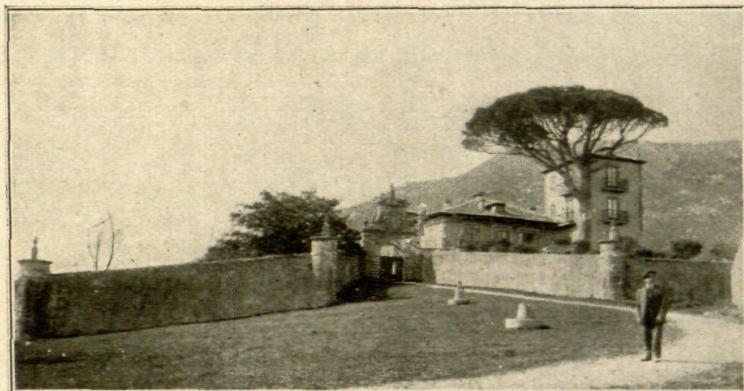
(Fot. N.)

parte de las antiguas "casonas," de la provincia de Santander, para demostrar, como cumplidamente lo consiguió, que utilizando elementos tomados de unas y otras se podía levantar un edificio acomodado a las necesidades actuales, alhajado con toda la comodidad que el adelanto constante en las Artes y en la Industria permite, conservando, sin embargo, ese carácter especial que aun hoy día se descubre con más gusto en cualquier construcción antigua de aspecto artístico, siquiera esté ruinosa o abandonada, que en esas soberbias edificaciones modernas que recuerdan la obra de almidón y azúcar de afamados confiteros, cuando no son reproducción exacta de antiguos monumentos» (1), y más adelante añade el arquitecto Sr. Cabello y Lapiedra: «la nota saliente de este palenque (Salón de Arquitectura de 1911) la dió Leonardo Rucabado en su múltiple y prolífica labor, en donde puso su espíritu observador por conseguir la tradición regionalista, para llegar a la construcción, constructiva y artística, del moderno tipo de la

(1) *La Casa española*; pág. XV.

arquitectura montañesa en el característico palacio señorrial, casa solar de patriarcal alcurnia», a que estos renglones se refieren (1).

Fijándonos en el dibujo principal del citado proyecto, veremos, en primer término, un artístico esquinial, tomado del de Rubalcaba, en Liérganes, y una portalada de las frecuentemente citadas; fuera del recinto cercado aparece un rollo que se nos semeja el del *Elsedo*; en el edificio, de hermoso y grandioso aspecto, digno no sólo de un noble montañés, sino de residencia regia, aparece, en primer término, una soberbia fachada, en cuya composición entra una torre como la del *Elsedo*, a la que sigue un cuerpo de edificio de grandes arcos y un solo piso, que nos recuerda el palacio del Marqués de Balbuena, en Solares, antes descrito; flanquea esta fachada otras dos torres, que



Casa de los Cuetos, en Sobremazas.

(Fot. Duomarco. Santander.)



Casuca campurriana de López Dóriga, en Reinosa.

(Fot. del autor.)

traen a nuestra memoria la de los Cuetos y la del palacio de los Acevedos, modificadas en los huecos, de tendencias toledanas; en el centro vemos la alzada de un cuerpo que parece referirse al de la «casona» de Donadio, en Toranzo. El proyecto del insigne Rucabado está inspirado en la

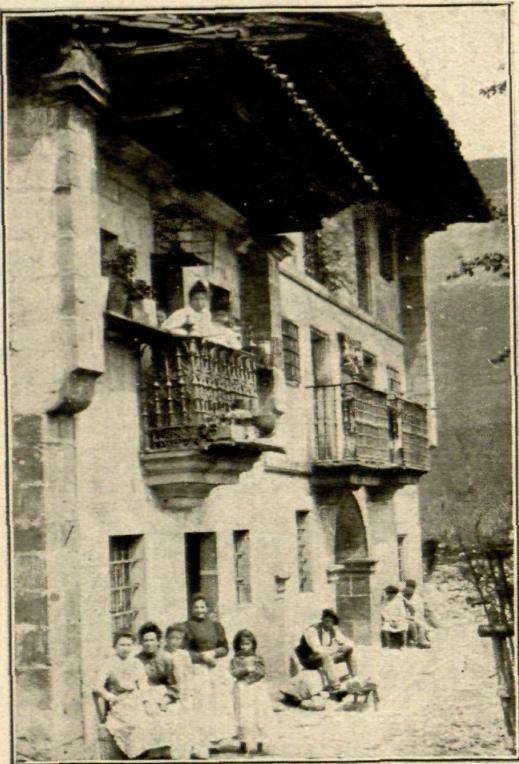
(1) *La Casa española*; pág. 38.

arquitectura regional; pero en él se notan influencias del arte nacional y estilos históricos españoles.

Todos estos elementos fueron estudiados por el Sr. Rucabado y, unidos y acoplados dentro de su pasmosa concepción, nació el repetido proyecto, en el que se manifiesta la influencia del renacimiento, con tendencia plateresca y no pocas italianas del siglo XV, que hubiera deseado admirar

en edificaciones construidas en la Montaña sobre la base de estudios y proyectos extranjeros, como si no tuviéramos lo que es nuestro, lo que es propio, nuestro arte español, sin necesidad de acudir a la importación e inspiraciones extrañas.

La Montaña tiene su arquitectura especial y genuina; cópiese, estúdiuese, desarrolllese el estilo expuesto y su posterior herreriano, pero no se acuda a las «obras de almidón y azucarillo» a que antes se hacía referencia, no copiemos lo de otros países; las ricas canteras montañesas, las minas de hierro, las fábricas de cerámica y los castaños, nogales y robledales, que aun se conservan, darán elementos constructivos para que la «casona» sea real y fielmente reproducida, sin ne-



Casona en Ruente.

(Fot. Duomarco. Santander.)

cesidad de buscar esas inspiraciones extrañas que no necesitamos los montañeses...

En las edificaciones de menor importancia se quiere copiar la «casona»; una modesta torre, unida a un cuerpo de edificio con solana, da aspecto de casa montañesa, dentro de su estilo elegante y bien estudiada, muchas de ellas verdaderamente artísticas; pero éste no es el estilo que hemos visto en las antiguas construcciones. La imaginación del arquitecto compone, proyecta, delineá, dibuja, inspirado en el sabor de la «tierruca», y la resultancia es una obra notable por todos conceptos, que tiende a la creación de nuevos tipos de edificaciones que le alejan de la típica «casona»; ésta ha desaparecido en la arquitectura moderna, ya pasó a la historia,

ARTE ESPAÑOL

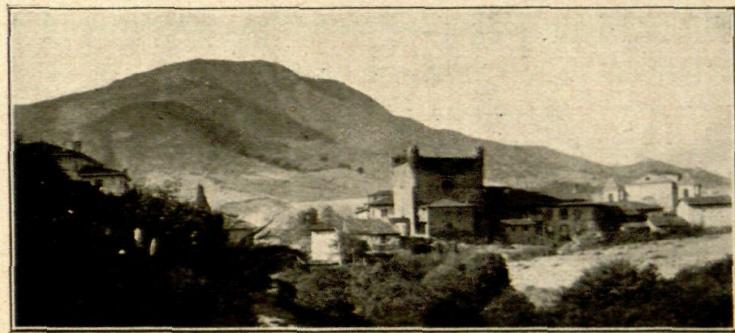
sólo existen las reliquias examinadas. Para perpetuar su recuerdo, y antes de que desaparezcan, debiera publicarse por personas competentes y profesionales un historial ilustrado de la arquitectura montañesa desde el siglo X al XVIII, que comprenda iglesias, palacios y «casonas»; este estudio, por todos conceptos interestantísimo, pondría de manifiesto el valor arqueológico que la edificación regional ha tenido y tiene en las manifestaciones del arte nacional.

La «casona» es la historia, es la tradición de aquellos tiempos de pasadas grandezas, en que el noble, el fidalgo, el indiano, el jándalo, hacia ostentación de su estado social y lo exteriorizaba levantando los edificios que hoy, con admiración y cariño contemplamos, en los que se labraba el timbre del linaje de los que los edificaron y vincularon, para demostrar a la posterioridad la nobleza de su apellido, poniéndolos unos en las fachadas y otros en las portaladas, bajo el amparo de la cruz, símbolo de sus acendradas creencias, confiando en ella, y no en su genealogía, el bien eterno, según así nos lo recuerda la divisa que en cierta blasonada «casona» de Cabuérniga leímos:

*Mis obras, y no mis abuelos,
me han de llevar a los cielos.*

* * *

No he pretendido en las precedentes páginas hacer un estudio de nuestra arquitectura montañesa, ya he indicado que me considero incompetente para ello; el objeto que me he propuesto, no sé si logrado, ha sido dedicar un recuerdo a las bellezas artísticas que aquélla encierra, inspirado en el cariño que siempre he tenido a la región cántabra, donde nacieron mis progenitores, en la alta y baja montaña, Reinosilla y Liérganes; entre aquellas montañas campurrianas he pasado gran parte de mi vida y, al recordar el tiempo que fué y los años no en balde transcurridos, parece avivarse más el amor a la tierra en donde el solar de mis mayores y el por



Torre del Infantado, en Potes.

(Fot. Duomarco. Santander.)

mí labrado son prueba de esta afirmación, amor que quisiera dejar por herencia y patrimonio a mis hijos, pues nada hay tan grande como el que se tiene a la región, que no empequeñece el amor a la Patria, antes al contrario, pues según dice el gran cantor de las costumbres montañesas, nuestro inolvidable D. José María de Pereda, «el entusiasmo por el terruño natal, es decir, por la patria chica, no amenga el amor a la patria grande».



Casonas, en Cartes.

(Fot. Duomarco. Santander.)

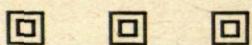
Al contemplar aquellas «casonas», en buen estado unas, ruinosas otras, he querido llamar la atención de todos los entusiastas de la *tierruca* para que, ya que no se pueda evitar su completo desmoronamiento y desaparición, se procure dejar para el porvenir un recuerdo de lo que fueron. Esta idea realizó el tantas veces citado Sr. Rocabado, y si la muerte

no le llevara de este mundo, seguramente hubiera visto logradas sus aspiraciones; viajó, indagó y fotografió para presentarnos un completo estudio de la «casona» montañesa. Por esto, justo es que todos los amantes de esta región rindamos un cariñoso homenaje de respetuoso recuerdo a aquel arquitecto que emprendió una obra desgraciadamente no terminada, que abarcaba toda la arquitectura de la provincia cantábrica; pero ese trabajo no ha de perderse, y personas que sepan hacerlo deben recoger labor tan meritoria y artística, para perpetuar el nombre del que la proyectó, y de este modo — como dice el Sr. Escagedo y Salmon — «se estudie detenidamente el arte de las viejas «casonas» montañesas, demostrándose que sus escudos valen más, mil veces más, que lo que las piedras costaron» (1); esto se conseguiría en la forma antes propuesta; basta para ello un buen deseo, unido a una buena voluntad, pues personas de ilustración y competencia no faltan en nuestra provincia santanderina que tomen sobre

(1) ADRIANO GARCÍA LOMAS: *Dialecto popular montañés* (Prólogo).

sí esta tarea, no dudo que trabajosa, pero sí de una finalidad loable por todos conceptos, y que seguramente merecería el aplauso de los que se interesan por nuestra riqueza artística montañesa; y, además, sería una base de enseñanza para la continuación de ese resurgimiento regional que se va acentuando cada vez más en la construcción moderna y que, de seguir así, constituirá una época gloriosa para nuestras Bellas Artes en general y para la Arquitectura en particular, inspirándose ésta en el Arte nacional español, que tantas riquezas atesora.

MANUEL DE COSSIÓ Y GÓMEZ-ACEBO.



Cerámica popular española

I

JACQUEMART hace notar en la introducción de su *Historia de la Cerámica* (1) que un filósofo que buscarse a través de las edades el producto de la industria humana más capaz de indicar la tendencia del hombre hacia las cosas artísticas, se detendría, sin duda, en la cerámica.

Observación cierta, porque ninguna otra manifestación del instinto artístico, en esa fase rudimentaria en que el hombre siente sin reflexión, se presta, como la cerámica, a imprimir personalidad y carácter, sea éste individual, nacional o racial.

Concretándonos a España, Pierre Paris recuerda que «los españoles, desde la más remota antigüedad, han conservado afición a las ricas vajillas», alude a los «barros rojos denominados saguntinos» y hace resaltar la importancia extraordinaria de la tradición cerámica española.

Es indudable que el espíritu moderno concede interés preferente a lo popular — en cierto sentido podríamos decir que esto es lo histórico —, y literatura, plástica y música se funden para producir obras donde exista el reflejo de la emoción colectiva de un pueblo. Bastaría citar el tan justamente en boga arte ruso; en España, la misma orientación de nuestros jóvenes músicos, para tener ejemplo de esta tendencia que trata de salvar el escollo

(1) París, 1873.

en que tropezaron las ideas estéticas del pasado siglo: apariencia y artificio frente a sencillez y expresión de lo colectivo.

En la vieja, casi mítica, industria de los alfareros, se cumple esta condición *expresionista* de la psicología colectiva.

El barro decorado contiene, antes que cualquier otra clase de pintura, lo que fué propio de cada pueblo en religión, historia, leyenda, lirismo, tosquedad o refinamiento. He aquí su importancia.

Al mismo Pierre Paris, de paso por insignificantes pueblos de las provincias de Murcia y Albacete, hubieron de llamarle la atención los lebrillos y los cuencos, de ordinaria factura, decorados con asuntos en que predominaban tonos verdes y amarillos, y fuentes cuyo esmalte, relevado con colores múltiples, brillaba sobre las blancas paredes encaladas, bien pulcras.

No pretendo hacer un estudio serio y extenso de la cerámica popular española, sino una serie de apuntes — sin otras pretensiones que las de divulgar e insinuar — que sirvan a mi propia afición de base y acicate para ampliar y pulir ideas en el porvenir.

II

¡Y qué problema interesante este de la interpretación por una modalidad colectiva de los grandes temas universales! Amor, amistad, religión, historia, muerte.

Pero el pueblo, que carece de técnica, se expresa en símbolos; su arte es simplemente decorativo; estiliza o retrata; busca lo minucioso o lo arbitrario; siempre se encuentra a sí mismo en su torpe sinceridad, sinceridad de esencia y de torpeza o acierto en la forma, según el movimiento espontáneo de cada instante.

El arte popular tiene una vitalidad maravillosa que nace de su función social. Dice un escritor francés: «Es necesario vivir entre objetos de buen gusto para que vivan ellos en nosotros» (1).

Y dando una visión de conjunto a esa interesantísima historia artística, que nace en torno a la figura desconocida y humilde de los primeros alfareros, hallamos el símbolo incorporado a la vida del hogar, expresando costumbres y ensueños en esa frágil, barata y renovable decoración de la cerámica.

Esta industria aprovecha para su labor artística todo género de elementos. Algunos alfares producen piezas populares verdaderamente admirables.

(1) ROBERT DE LA SIZERANNE: *Questions esthétiques* (París, 1904).

bles. De otros, de menos tradición, proceden esas innumerables fuentes de sencilla forma y amarillenta pasta, en la que, a veces, las iniciales del obrero figuran en el reverso, siendo aun más raro encontrar marcas de fábrica.

Muchas de ellas sólo están decoradas con azul de variado matiz, y no son ciertamente las peores, pues la delicadeza de la ornamentación suple con mucho gusto la sencillez del dibujo.

El amarillo suele ser de un tono poco limpio; el rojo no es frecuente y los verdes casi siempre tienen la misma entonación.

Muchas veces se delimita el contorno con líneas de color fuerte, siguiendo instintivamente la tradición clásica.

Los elementos decorativos varían extraordinariamente; plantas, flores, árboles, se alejan de la realidad, hasta el punto de que es casi imposible determinar con exactitud lo que ha querido representar el pintor.

«Qué falta, exclama Pierre Paris, para que el pintor popular ceramista agote la lista de los elementos decorativos? Falta la figura del hombre que nunca se representa en las fuentes, y eso que el cuerpo y la cara del hombre deben jugar su papel en la decoración. «Son un elemento vivificante y más variado que otro alguno. Proporcionan temas delicados y dan margen para originales aplicaciones, pero ante todo, y sobre todo, son el origen del interés y de la belleza. Pero la copia del hombre, su dibujo, su interpretación, exige tales condiciones que, de no reunirlas el artista, fácilmente resulta una caricatura, un muñeco. Por eso no entra dentro del pincel sencillo de los ornamentistas populares que carecían de estudios previos, y por eso, las flores, las aves, las casas o los barcos, son preferidos como temas que permiten a modestos dibujantes demostrar ingenio y acertado gusto.»

Esta afirmación del ilustre arqueólogo no es rigurosamente exacta. Los pintores que decoraban esta cerámica popular eran ciertamente incorrectos, pero no rehusaban la figura humana en curioso artificio. Del natural tomaban escenas venatorias, militares y, muy especialmente, taurinas. No es extraño hallar figuras de hombres y mujeres, mayores que los árboles, las casas y los barcos y representaciones graciosas de pequeños animales — cigüeñas, conejos —, mayores también que los edificios y las personas.

Monsieur Paris confiesa que el carácter español afirma su especial tendencia en estas obras, pero no sabe a qué centro de producción atribuir esos lebrillos y fuentes de pintoresca decoración, que los aldeanos compran a mercaderes ambulantes sin cuidarse de averiguar su procedencia.

Entiende el notable arqueólogo que no puede pensarse en Talavera de la Reina, porque el matiz verdoso de su esmalte, el carácter especialísimo

de sus motivos y de su dibujo, alejan esa hipótesis; ni tampoco en Triana, cuyas manufacturas, todavía florecientes, se distinguen, sin confusión posible, por la forma, ornamentación y técnica de sus barros; ni menos en Manises, donde se continúa el arte de los azulejos y de los platos de reflejos metálicos. Cree que es, sin embargo, en la región valenciana donde debemos buscar el origen de esta cerámica.

III

Antes de entrar en el comentario histórico de nuestra cerámica popular, quiero insistir en la necesidad de dar a esta cuestión una gran importancia artística social y económica. Es preciso conservar y fomentar la producción.

Puedo citar el ejemplo de la República Argentina, donde un pintor y dibujante de gran mérito, Alfredo Guido, ha resucitado en Rosario de Santa Fe la antigua cerámica calchaquí —indígena—, obteniendo interesantísimos resultados. Y hay que reconocer que, como tradición artística, esa cerámica calchaquí ha de ser inferior a la nuestra (1).

Comprendiendo el interés de esta industria, en algún Museo extranjero, como el de Viena, se ve en perfecto orden la historia completa de las alfarerías alemanas, sin desdeñar ninguna fábrica ni estilo.

Para nosotros es muy difícil conseguir progreso en la investigación artística. Nuestras Facultades de Filosofía y Letras carecen, no sólo de estudios complementarios sobre historia artística, sino aun de los más fundamentales, pues materia tan amplia y compleja como la Arqueología, forma una sola asignatura de la Sección de Historia, siendo imposible trazarla, ni en sus más generales líneas y problemas, en un curso, reducido casi siempre al mínimo por excesos magisteriales o escolares.

Ese principio de solidaridad social que sostenía Guyau (2) como principio de la emoción estética más compleja, exige que la sociedad toda se preocupe, en cada esfera, en cada ambiente, de mantener los medios de aprendizaje y difusión del arte.

E. DE LEGUINA Y JUÁREZ.

(Continuará.)

(1) También un ilustre pintor español, Mariano Fortuny, fué ceramista. V. Valls, *La Cerámica* (Valencia, 1894).

(2) *L'Art au point de vue sociologique*.

MISCELANEA

Exposición de Orfebrería Española. — Continúan los trabajos de organización de esta Exposición, que habrá de celebrarse, como todas las de nuestra Sociedad, en la Primavera.

La Comisión ha quedado constituida con la Sra. Marquesa de Argüeso y los Sres. Artíñano, Marqués de Pons, Cavestany y Ferrández.

Las ofertas de objetos y consultas pueden hacerse al local social: Paseo de Recoletos, 20, bajo izquierda (palacio de la Biblioteca Nacional).

* * *

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha concedido, previo público concurso, el importante premio instituido por el Marqués de Guadalerzas a nuestro colaborador D. Enrique de Leguina y Juárez, por un trabajo de investigación y crítica titulado *La industria artística del cuero en España*.

Damos al joven y ya afamado escritor la más afectuosa enhorabuena.

* * *

Tesoros encontrados en el Valle de los Reyes (1). — Los periódicos ingleses publican estos días largas informaciones sobre los descubrimientos arqueológicos realizados por lord Carnarvon y mister Howard Carter en el Valle de los Reyes y en Tebas, en Egipto.

El hallazgo consiste, entre otros objetos, en la tumba del Rey egipcio Tutankhamen, uno de los famosos Reyes hereditarios de la décimoctava dinastía, quien llegó a ser adorado con el nombre de Amen.

Poco se conoce de los últimos Reyes, incluso de Tutankhamen, y el descubrimiento añadirá, seguramente, interesantes datos a los conocimientos que poseemos de este período y de la gran ciudad de Lel el Amarna, que fué fundada, en el siglo XV antes de Jesucristo, por Amenhotep IV, el primero de los Reyes hereditarios.

Mister Carter ha puesto al descubierto la Real Necrópolis del Imperio de Tebas.

(1) De *La Época*.

Está situada inmediatamente debajo de la tumba de Ramsés VI, en forma completamente oculta. Han aparecido en ella tres estatuas yacentes, relumbrantes, de exquisita talla, representando sus cabezas a Typhon y Hathor las dos primeras, y la de un león la última.

Sus pedestales están admirablemente tallados, incrustados con marfil y piedras preciosas. Además aparecieron numerosas cajas, exquisitamente labradas.

Una de ellas, de ébano, tiene incrustaciones de marfil y ostenta relumbrantes inscripciones; otra contiene emblemas de ultratumba y las restantes conservan ropajes reales, ricamente bordados, valiosas piedras, sandalias de oro, y, exteriormente, están pintadas, representando diversas escenas de caza.

Existe también un banquillo de ébano, incrustado de marfil, con sus patas representando, en talla delicadísima, extremidades de palomipedos; y otro, más pequeño, labrado con idéntico esmero.

Bajo una de las tumbas se encontró la estatua del trono del Rey Tutankhamen, que seguramente es uno de los objetos más preciosos de cuantos se han descubierto.

También se hallaron pesadas sillas con los retratos del Rey y de la Reina, incrustadas con turquesas y otras piedras preciosas.

Aparecieron asimismo ante la vista de los descubridores, dos estatuas de tamaño natural, bituminadas, del Rey, con aplicaciones de oro, sosteniendo un cetro en forma de maza. Sus cabezas están ricamente tocadas con diademas preciosas; sus facciones son de admirable realismo, y sus ojos, formados con cristal.

Hallábanse también, entre la multitud de valiosos objetos, cuatro carros, cuyos testeros ostentan rica pedrería y áureas decoraciones; sus asientos aparecían cubiertos por finas pieles de leopardos.

Entre el sinnúmero de objetos notables se encontraban cetros reales, uno de ellos de ébano, figurando la cabeza de un asiático, y el puño de oro; otro, de preciosa filigrana; el banquillo de un trono, que representa en su talla al Rey, sosteniendo bajo su planta la cabeza de un asiático, prisionero de guerra; va-

rios instrumentos de música, de bronce relumbrante; preciosísimos vasos de alabastro, con incomprensibles signos, y una enorme cantidad de provisiones.

Una de las cajas contiene voluminosos rollos de papiros, de los que se espera interesantes revelaciones históricas.

En otra habitación interior se advertía, en revuelta confusión, muebles, camas de oro, ricas cajas y vasos de alabastro, por el estilo de los ya mencionados, y tan numerosos, que aun no ha podido penetrarse por completo en la estancia.

Con el mayor esmero se está procediendo a recogerlos, y se espera que bajo la sapiente dirección de mister Carter podrán conservarse.

El descubrimiento aclarará muchos puntos oscuros de la XVIII dinastía, entre otros el de que Smenekhara, no sólo fué corregente con Akhenaten, sino que, según parece, debieron morir o ceder el Trono a un mismo tiempo.

Lo que añade más interés a este descubrimiento es el que aun existe un tercer recinto cerrado, que significativamente guardan las dos figuras del Rey, ya descubiertas, y es de esperar que allí se encuentre la verdadera tumba del Rey Tutankhamen y la de algunos miembros de su familia.

Hasta que el cúmulo de objetos descubiertos sea recogido, no se podrá penetrar para reconocer el contenido de esta tercera morada.

Como puede verse, los egipcios poseían objetos similares a los que usamos nosotros para la vida diaria.

De la importancia que tienen estos descubrimientos da idea, por ejemplo, el conocimiento que hoy tenemos de la civilización micénica, merced a las excavaciones de Schliemann.

Uno de los objetos más notables es un cofre de madera, sobre el cual hay pintadas escenas que representan al Rey Tutankhamen cazando leones. Los colores conservan aún toda su viveza. Entre los numerosos báculos que pertenecieron al Faraón hay uno que ofrece un interés especial. Está ornado en toda su longitud de alas de escarabajo.

Algunas sandalias reales, ornadas de joyas, son de gran belleza. El cuero de las suelas está muy deteriorado por el transcurso de los siglos. Hay que manejar los objetos con mucho cuidado para que el cuero no se convierta en polvo.

Existe también en esta colección un cofre, que no ha sido inventariado aún, y del que se ignora el contenido. Sobre la caja hay unas cuantas telas descompuestas, debajo de las cuales se ofrecen un escarabajo de oro y cobra en miniatura.

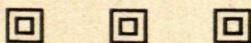
La pieza más interesante de la colección es un trono enteramente recubierto de oro, con brazos y cabezas de león y reposando sobre patas del mismo animal. Los asientos ofrecen incrustaciones complicadas. Lo más bello es el respaldo, con sendos retratos del Rey y de la Reina con sus trajes de ceremonia. Su fisonomía está llena de nobleza y majestad. Las ropas, los peinados y los bordados se representan por medio de incrustaciones de piedras preciosas.

En un cofre ornado de miniaturas pintadas sobre madera, y entre las ropas del Rey, se ha encontrado un guante. Es pequeño, como destinado a la mano de un niño; de una tela muy fina y muy bien hecho. Sin duda, lo usaría el Faraón en su infancia. Se trata quizás del primer guante del mundo.

Queda todavía mucho por descubrir.

Esta clase de trabajos, que realizan MM. Lucas y Mace, son muy complicados. M. Mace, que es a la hora actual el más experto en esta clase de restauraciones, ha tardado tres semanas en vaciar el cofre que contenía las ropas del Rey. La clasificación de estas telas, labor que corresponde a M. Lucas, implica un trabajo previo de reconstitución de los tejidos y de sus modelos decorativos originales. M. Lucas ha tenido que contar el número de las perlas fijadas sobre uno de los trajes reales, que contaba, por cierto, 3.000 cequies de oro y doce mil perlas azules.

La evaluación y clasificación de los objetos hallados hasta la presente supone un trabajo de dos años.



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Índice de Bibliografía Hípica española y portuguesa, catalogada alfabéticamente por orden de autores y por orden de títulos de las obras, por los Marqueses de Camarasa y de la Torrecilla. — Madrid, 1916-1921. — Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, S. A., impresores de la Real Casa, paseo de San Vicente, núm. 20.

Descubre este libro las condiciones características de sus autores, los Sres. Marqueses de Camarasa y de la Torrecilla. Muestra el primero, a quien se debe exclusivamente la redacción, su conocimiento perfecto del caballo y la verdadera pasión que siente por el noble animal. Y para darle a conocer en todos sus aspectos, reúne elementos diversos, bibliográficos, históricos, anecdóticos, todo ello sazonado con su peculiar estilo, verdaderamente original.

Acredita, en cambio, el Marqués de la Torrecilla, al costear por completo los gastos de esta lujosa edición, su amor a las artes bien conocido y apreciado por modos diferentes. Y así, en acertado consorcio, han producido este libro, que ha de ir a todas las bibliotecas públicas, ya que no a poder de cuantos aficionados a estudios hípicos o bibliográficos lo apetecerían, pues su elevado precio le aleja de muchos de ellos; precio que no parece excesivo si se hojean las páginas del monumental volumen, pues en él se encuentra, con profusión de grabados, según dice un crítico, «abundantísima, inesperada y entretenida miscelánea de resúmenes, reseñas, artículos, apuntes y notas, cuyos juicios y observaciones son hijos de estudios y conocimientos que sólo puede hallarse en personas ilustradas poseedoras de conocimientos hípicos teórico-prácticos tan extensos como precisos.»

No enumeraremos, ni siquiera de pasada, las distintas, interesantes y numerosas cuestiones que en la obra se dilucidan. Lo referente sólo a los distintos sistemas de equitación merecería un examen extenso y concienzudo, y lo mismo otros asuntos, que exigirían un trabajo especial, haciendo interminables estas indicaciones, que han de estar reducidas

a límites estrechos por las condiciones de nuestra revista.

Citaremos, como ejemplo, la parte que el Marqués de Camarasa dedica al estudio de los arreos y los frenos, siguiendo la doctrina expuesta por D. Santiago Romero, cuando en su *Cartilla de enfrenar para caballeros* (1751) decía: «El arte de montar con perfección a caballo debe ir fundada sobre el buen acierto de enfrenar, pues aunque es distinta profesión una de otra, y que podrá ser sin este requisito un caballero buen bridón o ginete, no se reputará por hombre de a caballo si carece de él, como tan esencial parte y precisa para el gobierno y facilidad de mandar con dulzura y ajuste un caballo, y de no estar bien enfrenado, por bien que el caballo obre o le mande el caballero, ambos quedarán deslucidos.»

La importancia de la labor realizada por ambos colaboradores aparece todavía más evidente en el estudio del caballo a través de los distintos y característicos períodos del arte.

Para ello, desde los caballos mitológicos, los prehistóricos, los ibéricos y los árabes hasta los de más modernos tiempos, van desfilando ante los ojos del lector, complacido además con la belleza de las ilustraciones que acompañan y demuestran las explicaciones del escritor.

Respecto del lujo desplegado en la parte gráfica, cuanto se diga es poco para ensalzarla como merece, porque no se han contentado los autores con presentar la sucinta ilustración necesaria para completar o aclarar el texto, sino que han acumulado los ejemplos, hasta el extremo de que se cuenta por centenares el número de los grabados que embellecen las páginas de este libro, recreo de artistas y delicia singular para cuantos se ocupen de materia hípica o bibliográfica.

Merecen, pues, los Sres. Marqueses de la Torrecilla y de Camarasa el aplauso más ferviente por el exquisito trabajo con tanta esplendidez realizado en favor de la patria cultura.

* * *

Lucrecia Borja, estudio histórico, por el excellentísimo Sr. Marqués de Villa-Urrutia. — Madrid, 1922.

No puede darse asunto más atractivo, más susceptible de polémica, más interesante desde el punto de vista humano, que esta evocación de una extraña mujer tan de España como de Italia, tan italiana como española, figura espléndida del Renacimiento y rodeada de ese malsano y singular prestigio de las mujeres excepcionales, sean heroínas, perversas, alucinadas o mártires.

El ilustre Marqués de Villa-Urrutia, tan hábil diplomático como sutil escritor — letras y diplomacia fueron unidas casi siempre en Francia, Italia y España —, advierte en el prólogo de este estudio: «Entre los libros que cayeron en mis manos, interesaronme sobremanera los referentes a Lucrecia Borja, que no son pocos, extrañando, como queda dicho, que no hubiera tentado la pluma de los historiadores españoles tan ilustre dama.»

No debe extrañarse el Marqués de Villa-Urrutia de esta ausencia de bibliografía acerca de Lucrecia Borja. ¿No están acaso sin hacer multitud de semblanzas históricas sobre interesantísimas figuras de nuestra patria y parece que el hábito y gusto de evocar, propios de nuestros antiguos cronistas, se han desvanecido totalmente?

Y, sin embargo, ¡qué realce el de esta familia Borja, revelación de tiempos en que las aguas azules del Mediterráneo reflejaban el recuerdo del pabellón aragonés y servían de paso fácil, de puente sencillo, entre la Iberia levantina y las costas itálicas, tan viejas, tan míticas, tan bellas!...

Hubo en el engrandecimiento de los Borjas algo perseverante y misterioso.

El Conde de Gobineau pone en boca de César Borja: «Tiempo; paciencia, nada de desfallecer; nada de sueño; nada de prisa!» (1).

Es decir, energía, habilidad, norma de Maquiavelo y tradición española en el obrar rápido y en la desenvoltura.

Volviendo a Lucrecia, es cosa harto sabida el renombre y aureola de amorosa, de demasiado amórosa, que la envuelve y la poetiza o

(1) *La Renaissance*, VII^e edición, pág. 202.

hace desdorar, según cada criterio, que poetas, críticos y moralistas no suelen marchar acordes cuando se toca en el difícil escollo de un juicio psicológico.

Prócer tan culto como el autor de este estudio, que brevemente estoy glosando, hace resaltar cómo en la vida, en lo frágil de nuestro cuerpo y lo más frágil aún de nuestro espíritu se rinde siempre un tributo inevitable al ambiente.

Si es posible llegar a la continencia en un claustro o en el apartamiento tranquilo de los refugios campestres, no es fácil conservarla en ciertos lugares alegres, y menos aún en una Corte corrompida, donde la ociosidad, el lujo y la luxuria van del brazo como buenos amigos en día de Carnaval.

Hoy, felizmente, se inicia una tendencia a reconstruir la historia con la misma plasticidad que supieron dar los buenos historiadores antiguos, pero agregándole una investigación de la psicología de las almas y los ambientes colectivos que muy rara vez, y sólo por intuición, consiguióse en el pasado.

Este ensayo sobre Lucrecia Borja presenta esa difícil condición de modernidad que no se adquiere sino por propia depuración y gusto, cosas que no vienen nunca del aula, sino de la vida misma.

Para terminar: tratándose del Marqués de Villa-Urrutia, los elogios son superfluos; orientación, construcción, estilo, todo tiene personalidad y alto interés.

* * *

El pintor Nicolás Florentino, por Eloy Díaz-Jiménez y Molleda. — Valencia.

Breve estudio sobre este notable artista, en el que su autor intenta demostrar que de una misma mano proceden las pinturas del *Juicio Final* que se conservan en las catedrales de León y vieja de Salamanca. Aduce datos en defensa de su opinión que no coincide con la de D. Manuel Gómez Moreno en lo referente a Salamanca. Es monografía de interés y erudición.

ENRIQUE DE LEGUINA Y JUÁREZ.

