



ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

DIRECTOR: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

Calle de Recoletos, 12, principal.

MADRID, 3.^{er} TRIMESTRE DE 1923



AÑO XII — TOMO VI — NÚM. 7

Exposición de Antigua Orfebrería Civil Española

LA Exposición organizada el año actual por nuestra Sociedad Española de Amigos del Arte ha sido un eslabón más, engarzado en la historia de las artes industriales en España, elemento de unión de una serie de manifestaciones artísticas poco menos que desconocidas, porque la historia de la orfebrería civil en España, y en todos los países, no ha sido estudiada seriamente todavía, a pesar de ser el centro donde concurren una serie de actividades, como la joyería, el esmalte, el repujado, la fundición y los trabajos a cincel, que constituyen cada uno por sí una historia curiosa, y hasta ahora desconocida, de las artes industriales en nuestra España.

Se decía en el prólogo del Catálogo manual destinado a la visita de la Exposición, que la dificultad de encontrar ejemplares típicos de cada época es que a través de las vicisitudes de los tiempos las piezas se transforman en otras de tipo sucesivamente contemporáneo, como consecuencia de que la materia que las sirve de base tiene un valor intrínseco considerable, y en que el interés sentimental o histórico es rara vez proporcional a su cotización en el mercado, sobre todo cuando los ejemplares no se distancian más de dos generaciones. Por eso nuestra Sociedad ha considerado necesario dedicar su atención y su estudio a un problema como el de la orfebrería civil, que por momentos tiende a desaparecer y cuyo conocimiento, a través de los tiempos, presenta no pocas dificultades.

En la disposición topográfica de la Exposición se ha seguido por esta vez un criterio ecléctico, estableciéndose el orden cronológico hasta cierto punto nada más, e intercalando en la evolución sucesiva de las técnicas y de los ejemplares a través de los siglos salas y objetos que por su presentación estaban destinados a dar una nota de color, de vida y de animación a la serie, quizá monótona, de ejemplares históricamente presentados. Esta fué la razón de interponer entre la galería donde se reunieron todas las joyas de las épocas más avanzadas, desde la corona de la cueva de los Murciélagos, del neolítico, hasta la terminación de la románica, personificada por la placa repujada del Padre Eterno, y la sala del renacimiento, donde curiosamente armonizaban el ampuloso y espléndido brasero del Marqués de la Romana con la rica y esbelta mesa del Marqués de Viana y los ejemplares cedidos por los Cabildos de las Catedrales de Toledo y Ávila, Ayuntamiento de Madrid, y otros; por un comedor de tipo románico, casi moderno, donde los bandejeros presentaban la serie de ejemplares de finales del siglo XVIII, y los del reinado de Fernando VII, siguiendo las modas y hasta conservando las piezas que fueron, en tiempos de Isabel II, objeto de predilección por las generaciones que directamente nos precedieron.

Pero, aparte de todas estas consideraciones, la Exposición ha presentado una serie de notas extraordinariamente interesantes para la Arqueología y la historia del Arte de nuestra España, como son, indiscutiblemente, el haber estado por vez primera reunidas las tres diademas que se suponen encontradas juntas en Ribadeo, ejemplares trazados en sus líneas generales según un mismo criterio, y cuyos detalles de ejecución acusan en cada una personalidades distintas, dentro de una misma escuela de composición geométrica.

Igualmente para los verdaderos arqueólogos ha tenido un gran interés el haber sido expuesto, acaso por primera vez, el ejemplar original encontrado por Góngora en la cueva de los Murciélagos y que, como es sabido, desde finales del siglo XIX se conserva en la cartuja de Granada, sin que se hubiera podido examinar junto a los otros objetos prehistóricos hoy conocidos.

Pero la corona de la cueva de los Murciélagos y las diademas de Ribadeo, en sus tres variantes, eran ejemplares más o menos estudiados, por referencias o por reproducciones, por la totalidad de los arqueólogos españoles; la Exposición era necesario que diese un mayor contingente a los estudios de nuestra prehistoria, y, efectivamente, después de inaugurada se presentó una diadema, indiscutiblemente auténtica, de lámina de oro recortado, del tipo del Algar, decorada con punteado que sigue sus contornos geométricos, y ejemplar que en sus líneas generales, por una parte, y en su decoración, por otra, coincide parcialmente con piezas encontradas por Siret en sus excavaciones, hallazgos e investigaciones de la provincia de Almería, donde tuvo la fortuna de encontrar ejemplares casi idénticos, que hoy figuran como piezas excepcionales en los Museos de Inglaterra; pero con la diferencia de que no presentan la particularidad de la diadema, que pudimos admirar nosotros, de reunir en una pieza la silueta y la decoración, que en los ejemplares de Siret se encuentran divorciados, y la singularidad de ser un ejemplar de oro nativo, y no de plata, como los encontrados por aquel arqueólogo.

Siguiendo la serie de piezas desconocidas, podemos vanagloriarnos de haber presentado en nuestra Exposición los ejemplares últimamente descubiertos en la ciudad de Cádiz, joyas fenicias que, por su técnica y por su estructura, presentan un excepcional interés intrínseco, que seguramente hubiera pasado poco menos que desapercibido, a pesar de los esfuerzos de su celoso director, Sr. Cervera, si los ejemplares no hubieran salido de aquella ciudad, y sólo hubieran permanecido expuestos en su interesante, pero modesto Museo, donde poquísimas personas se dignan dedicarles un momento de atención; y claro está que al exponerse al mismo tiempo los hallazgos interesantísimos de D. Antonio Vives, piezas de su misma época, de su misma técnica, de su mismo uso, encontradas la mayor parte de ellas en las islas Baleares, ha sido posible comparar unas y otras gracias a los esfuerzos de nuestra Sociedad, presentándolas en la misma sala, y pudiendo de esta manera formar una idea más exacta de lo que pudo ser la civilización de aquellos días.

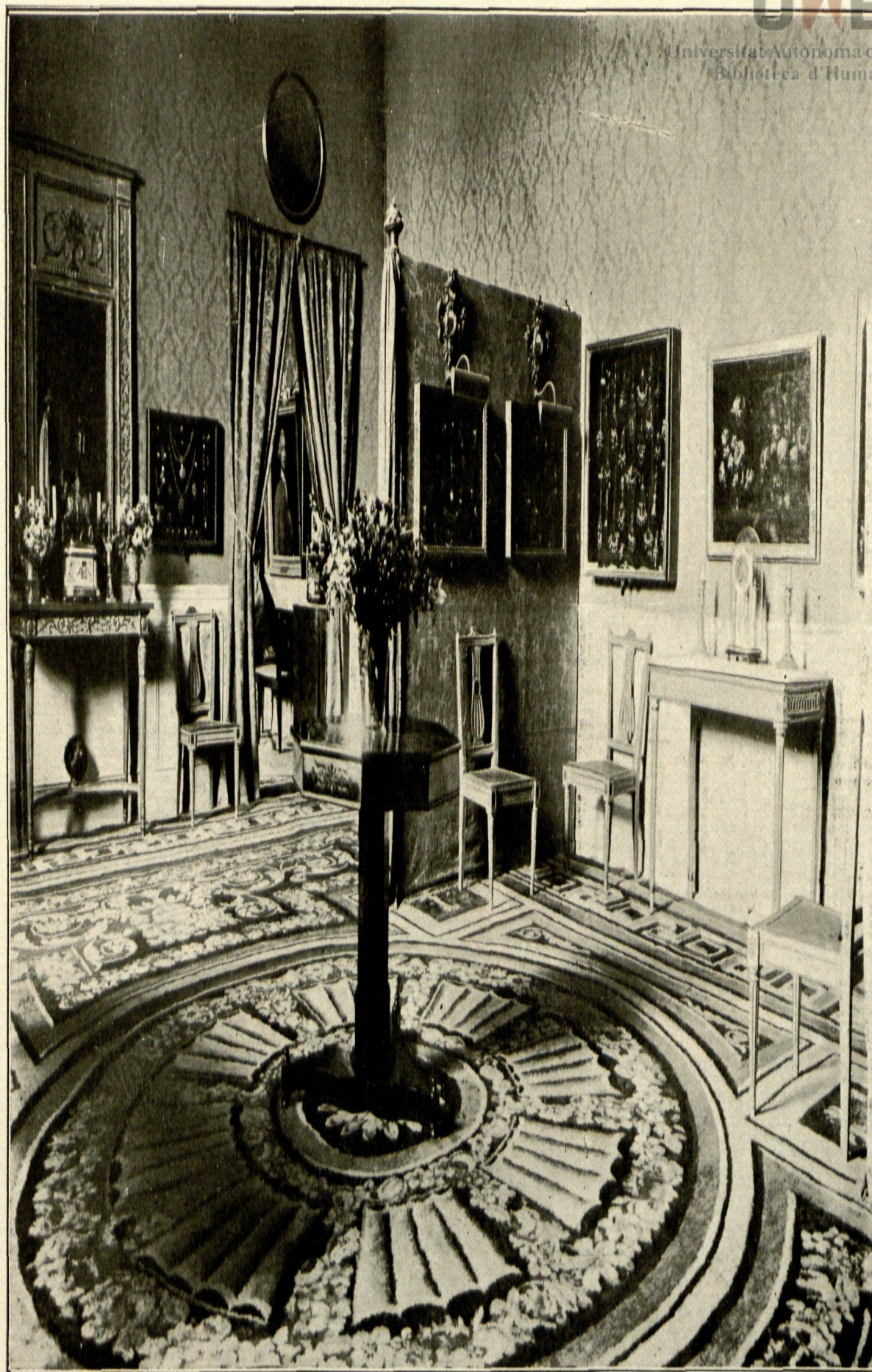
Tan importante, o más que lo que dejamos dicho, es el haber podido observar juntos los ejemplares todos que poseemos en España procedentes del hallazgo de Guarrazar y que, conservados en la Real Armería unos y en el Museo Arqueológico Nacional otros, era difícil cotejar y examinar conjuntamente, cosa que hubiera sido de mayor interés si la desgracia, que nos hizo perder la mayor parte de los ejemplares que se quedaron en España, no hubiera venido a reducir tan considerablemente las únicas piezas de la época visigoda que reflejan la cultura y las costumbres de aquel pueblo.

Fué esta civilización, la consecuencia del derrumbamiento del Imperio por gentes cuya característica era la falta de cultura y que, como consecuencia, no podían imprimir a sus obras la elegancia de los trabajos que les precedieron, iniciando sobre las ruinas de aquella civilización una nueva cultura primitiva, inspirada tan sólo en la grandeza y en la ostentación del valor intrínseco de la pieza, a la que se le dan dimensiones completamente distintas de las que la sensación o la contemplación de la misma hace suponer, utilizando delgadísimas láminas de oro que se decoran lineales y geométricas, de formas toscas, con vidrios gruesos y llamativos que sustituyen a las piedras finas, con planchas recortadas y empalmadas, con toda técnica, en fin, que supone el nacimiento de una nueva historia y que quizá por ello sea para nosotros de mayor ansia en descifrar por los grandes misterios que velaron su nacimiento.

Se pudieron apreciar en la Exposición los distintos periodos de crecimiento de esta cultura, cuyo trabajo de repujado se va lentamente perfeccionando y que empieza a adquirir proporciones interesantes en ejemplares como la arqueta de San Isidoro, de León, donde los grandes contrastes y relieves se obtienen por diferencias de materiales, formando las columnas y los arcos la plancha repujada de plata, y los fondos la superficie de ágata, que absorben en realidad el cuerpo de la arqueta.

Desde este ejemplar se pasa al del Padre Eterno, antes mencionado, del románico, más desarrollado, en donde los grandes relieves y contrastes se obtienen estirando la plancha misma y sacando el cuerpo, y principalmente la cabeza de la figura, a un plano superior y distinto de la plancha, para modelarlo a su vez, no en superficies curvas y progresivas, sino en bruscos planos paralelos al propio de la plancha, de donde se ha destacado la figura.

Y así como aquellas arquetas, cual la de León, son piezas esencialmente arquitecturales, dividida su superficie en departamentos con construcciones y con arcos de herradura, el repujado del románico adquiere caracteres



Exposición de Orfebrería de la Sociedad de Amigos del Arte. Detalle de la sala de joyas.

(Fot. Roig.)

excepcionales, no tan sólo en alto relieve, sino esculturados por completo, combinando figuras en la composición y dando la sensación de conjunto, que indiscutiblemente es en cada período de progreso el último grado a que llegan los artífices.

Sucedan a los tiempos del románico aquellos en los cuales las Instituciones gremiales empiezan a adquirir preponderancia, mientras en toda la Península se transforman los bustos que, presididos por las construcciones arquitectónicas, pasan del románico más florido al gótico más severo, para emprender una nueva carrera en esta escuela, que termina a su vez, en los tiempos de los Reyes Católicos, con la ornamentación más compleja y florida, y los artífices, posesionados del espíritu corporativo de su tiempo, que nace y se desarrolla bajo las grandes arcadas apuntadas de sus catedrales góticas, abandonan casi en absoluto los maravillosos repujados del período románico.

La figura. En líneas generales puede decirse que la vida seglar de los ciudadanos se construye casi exclusivamente para la iglesia en piezas que se inspiran en las obras arquitectónicas, por lo general fundidas, trabajadas a cincel, como excepción tan sólo y a última hora repujadas; y cuando, en el conjunto de sus obras, la multiplicidad de líneas, de capiteles, de arcadas, de botareles y de detalles arquitectónicos necesita un golpe de energía, de vida y de luz que le dé animación y sostenga la compleja arquitectura del conjunto, se intercalan convenientemente medallones con escenas más o menos complicadas, trabajadas en esmalte traslúcido que por la profundidad de su técnica, por la brillantez de sus colores y por la espiritualidad de su composición constituyen los ventanales llenos de vida y de sol que iluminan las catedrales, dando al mismo tiempo al conjunto una riqueza y gracia extraordinarias. Puede decirse que, por excepción, durante la época en que predomina el gótico, se labran ejemplares de orden civil, y en nuestra Exposición hemos logrado presentar piezas tan interesantes como el libro del Cardenal Cervantes, de la catedral de Ávila, trabajo minucioso y perfecto de su tiempo, donde la imaginación del artista se ve volar de un modo interesante cuando, observando atentamente el ejemplar, se nota que sus elementos son distintos, que las composiciones son armónicas y que donde suponíamos la multiplicidad de un mismo tema, ha suplido la imaginación del artífice, creando nuevas combinaciones góticas, que, formando un todo único sobre el conjunto, dan a cada una de sus partes la variedad y el interés más exquisitos.

Fué un interés decidido y premeditado el traer a la Exposición aquellos

elementos que, en los finales del siglo XV, integraron la escuela de nuestro renacimiento y había de desarrollarse después; más algunos ejemplares de la catedral de Toledo, amablemente cedidos por el Cabildo y gracias a la culta mediación del Sr. Deán, piezas de trabajo lombardo, o de gusto milanés, que se hicieron en España durante los años de los Reyes Católicos, elemento indispensable para poder llegar a comprender lo que fué nuestro arte plateresco durante el siglo XVI, mientras por otra parte los rejeros continuaban trabajando el gótico y los arquitectos labraban a la romana los edificios que hacían los magnates de la Corte del Emperador.

Las relaciones de nuestros Monarcas en Italia y en Flandes justifican las dos tendencias que integran la orfebrería en los comienzos del siglo XVI. Los trabajos de Lombardía, por una parte, los de Bélgica y Colonia por otra, con decoraciones finas, complejas, y acabados unos con un gótico aéreo y personal los otros, son los que integran el arte plateresco que las últimas obras de Enrique Arce define de una manera indiscutible. De todos ellos existieron muestras en la Exposición, donde se pudieron admirar ejemplares que, labrados en la técnica lombarda, daban a las superficies una espiritualidad aérea que sólo pudo inspirarla la escuela de artífices alemanes, traída a España por Enrique Arce.

Las obras del renacimiento, del pleno renacimiento, con sus centauros y bacantes entre pámpanos y hiedra, de labor repujada, aparecen un momento en la historia de nuestra orfebrería civil, y luego una suprema y elegante distinción que reparte con gracia los adornos y las figuras, rica de dibujos, exuberante de imaginación, aparece grandiosa en la totalidad de la obra, formada por múltiples composiciones arquitectónicas, cada una de las cuales encuentra sus superficies enriquecidas por las composiciones fecundas de nuestros artífices de mediados del siglo XVI.

En este momento, quizá al agonizar los modelos rigurosamente italianos del renacimiento del Emperador, empezaron en España a labrarse unas jarras o copas de cuerpo casi cilíndrico, terminadas en superficies esféricas, con pie pequeño y chato, con asas unas veces angulares y otras mixtilíneas, circular y recta siempre, con pico más o menos labrado, tipo de jarra castellana, de un interés extraordinario, que atraviesa nuestras fronteras, que invade Europa entera y que vemos reproducir en los talleres de los artífices ingleses, de los obreros de Nuremberg y en los de los italianos. En este tiempo ya se emplea con exageración el entrelazamiento de cartelas, de cintas, por lo general sólo grabadas, que pretenden dar al estilo o moda del tiempo de Felipe II una clásica severidad, de lo que se ha de

considerar, como una última pieza francamente retrasada a su tiempo, la custodia de Jaca, hecha en 1645. No puede dejarse sin mencionar que figuraron en nuestra Exposición piezas correspondientes al reinado de Felipe II, compuestas, según las normas que dejamos dichas, en países extremadamente separados de nosotros, así Méjico, que labra piezas como los candeleros que llevó a la Exposición D. Joaquín Sorolla, siendo indiscutiblemente de las más difíciles de composición y donde la armonía de masas y de proporciones se resuelve de modo más elegante.

Al comenzar el siglo XVII se marca en la historia de nuestra orfebrería civil, igual que en las modas de su tiempo, una violenta reacción sobre las severas del antiguo, que dominaron el reinado de Felipe II, y la orfebrería civil destinada al ornato de las casas de los grandes y al orgullo de las pequeñas, recarga extraordinariamente las superficies disponibles, hasta el extremo de no dejar un hueco sin un ramaje o una composición, empujando los conjuntos, más que cubriéndolos, de piedras, o recubriendo las superficies de esmaltes, sin un criterio ponderado y severo que limite el color a lo que exige la belleza del todo; claro está que así resultan las piezas pesadas de composición, y es curioso que, como reacción a esta ampulosidad de las formas, los ejemplares no tienen la riqueza que quieren representar.

Con frecuencia están hechos de plata de láminas finísimas, y en las joyas se pretende aumentar el tamaño de las piedras por la prolongación del engarce, desapareciendo la escultura, y con ella las labores de cincelado, y predominando en este tiempo tan sólo lo que supone la riqueza intrínseca, la materialidad del valor bruto del ejemplar que se trata de falsificar, dándole relieve y contornos que no responden a la composición del dibujo.

Figuraron, por primera vez en esta Exposición, un cierto número de ejemplares debidos a talleres musulmanes que trabajaron durante la Edad Media en España, haciendo una labor minuciosa y agradable, que deja muchas raíces en el país, donde se perpetúa a través de las modas y de los tiempos, hasta el extremo de que en los mediados del siglo XIX vemos florecer talleres, cual los de Córdoba, con trabajos de filigrana, inspirados en aquellas obras, y es quizá más curioso el contrastar cómo ejemplares fabricados en las provincias de León y de Salamanca, en Astorga y otras localidades, guardan en pleno siglo XVII las mismas proporciones y formas que las piezas hechas en el siglo XIV o en el XIII por los sucesores de los artífices del Califato. Es su característica la repetición de piezas y la minuciosidad en su ornamentación cuando se trata de ejemplares que



Exposición de Orfebrería de la Sociedad de Amigos del Arte. Detalle de la sala-comedor.

(Fot. Roig.)

tienen por finalidad únicamente el ornato, y exagerando la riqueza y detalles cuando se trata de avalorar piezas de usos diversos, por ejemplo espadas, ejemplares en los que se derrochan toda la fantasía del arte árabe y ciencia de sus orfebres sobre pequeñas superficies, en las que los dibujos de lacería se completan con espacios esmaltados para dar una mayor visualidad y distraer de la monotonía que pudiera resultar del simple elemento geométrico, empleado como exclusivo motivo de decoración.

Gran parte de estos ejemplares eran absolutamente desconocidos por un número muy considerable del público, incluso de las personas que se preocupan por este género de conocimientos, y la comparación y el contraste de las viejas piezas moriscas con las relativamente modernas de Salamanca y de Astorga dan un aspecto interesante y curioso, desconocido en nuestra historia de las artes industriales.

* * *

Los ejemplares ampulosos del siglo XVII, que emplearon la decoración con exceso, prescindiendo de las líneas generales de la pieza y esperándolo todo de la multiplicidad de elementos decorativos, dando lugar a los recargados de piezas o sombreados con esmaltes de colores que llenan superficies planas, sin otra finalidad que la de dar punto de color, borrando el carácter monumental del ejemplar y sustituyendo el efecto del conjunto por el exceso de labor más gruesa y ampulosa, tiene su contraste en las piezas de estilo clásico labradas en España siguiendo la moda vulgarizada por Antonio Martínez, el platero pensionado de Carlos III, establecido frente al Botánico, que, como es sabido, crea la manufactura de mayor importancia en nuestra España de finales del siglo XVIII, produciendo piezas en las que todo se espera de las proporciones del ejemplar, de la silueta y de la forma, casi siempre en plata lisa, con ornamentación moderada y ajustándose a los modelos griegos y romanos que los descubrimientos de Pompeya hicieron célebres en aquellos tiempos.

La reunión del número considerable de ejemplares y diversidad de los mismos, inclinó a la Comisión, ya muy dispuesta a ello desde el primer momento, a coleccionar y anotar las diferentes marcas de localidad y de artífice, pero más principalmente de localidad, reuniendo la colección de contrastes que por vez primera van a ser publicados, formando serie española, hoy completamente desconocida por los autores, de las obras especializadas que sobre esta materia se han publicado en Europa, y entre las

que tan sólo una, en su edición segunda, da a conocer un número exiguo de contrastes españoles, en su mayoría con atribuciones equívocadas, defecto o error no debido principalmente al autor de la publicación que, con la mejor buena fe, quiso dar a nuestro suelo toda la importancia debida, sino al tradicional abandono de cuantos estudiaron las artes industriales, que para nada se preocuparon de un asunto de esta importancia. Las poquísimas marcas o contrastes publicadas por Mosén Gudiol, las recogidas por D. Manuel Gómez Moreno, las que unos y otros fueron aportando a esta Comisión, han de constituir, a nuestro juicio, uno de los detalles más interesantes y curiosos en el Catálogo general de esta Exposición, que, continuando la serie de los publicados por nuestra Sociedad, ha de ver la luz inmediatamente.

* * *

El vestíbulo de nuestro local, difícil siempre de decorar y de rendir su contribución a las Exposiciones, fué utilizado en la presente para dar a conocer algunos libros publicados en España sobre esta materia, desde los ejemplares llenos de interés de Juan de Arce, obra que sirve de base en los finales del siglo XVI y en todo el XVII a los plateros y joyeros del mundo entero, hasta los tratados modernos sobre orfebrería española, como los del Barón de la Vega de Hoz, nuestro Vicepresidente, el de D. Narciso Sentenat, el de Ramírez de Arellano, etc., etc. Completaron esta serie algunos ejemplares de las históricas ordenanzas de los Gremios, publicadas en Madrid, en Barcelona y en otras localidades, donde llegaron a tener un prestigio y una importancia considerable, y, por fin, hubiera sido nuestro deseo en esta Sección haber podido ofrecer al público la curiosísima obra donde se guardan los trabajos de Pasantía, del Gremio de Barcelona; pero las dificultades surgidas en la capital del Principado en los momentos mismos en que se inauguraba la Exposición, declarándose la huelga de transportes, con los actos de violencia que siguieron a esta situación anormal, hicieron que abandonásemos la idea de traer a la Exposición no tan sólo este libro, único en el mundo, lleno de curiosidad y de interés, sino el ejemplar tal vez más importante de la orfebrería civil en España, concedido a nuestra Sociedad por favor especialísimo del Cabildo de Barcelona, que autorizó el envío de la famosa silla del Rey Martín, sin que las circunstancias dichas nos autorizasen a correr el inminente riesgo, no precisamente de un robo, fácil de evitar, pero sí de un

accidente que hubiera podido mutilar una pieza que nosotros somos los primeros obligados a conservar intacta.

Ha sido esta la vez primera que se ha pretendido dar un principio de clasificación a las joyas españolas — para cuya Sección la Comisión organizadora pidió su concurso a la Sra. Marquesa de Argüeso, que tan acertadamente colaboró con su inteligencia, cultura, gusto depurado y actividad al mayor éxito de la Exposición —, recordando que fué nuestra nación una de las que más directamente intervinieron en los momentos decisivos de la evolución de la joyería, porque en los finales del siglo XV, cuando se supone que se descubre en Flandes la talla del diamante, e indiscutiblemente, si no se descubre, por lo menos se vulgarizan los procedimientos de trabajo, pertenecen aquellos Estados a la Corona de España por el casamiento de los hijos de nuestros Reyes Católicos con los Soberanos de aquel país, y más adelante, cuando ya la joyería inició rumbos nuevos, en pleno renacimiento italiano, es Jacobo Trezo, en la Corte de Felipe II, quien no solamente talla el diamante, sino graba en él, ejecutando las piezas de mayor categoría hasta entonces conocidas. España, por sus relaciones con Italia, asimila todo cuanto de espiritual e idealista tiene el renacimiento de la joyería en el siglo XVI y, apenas descubierto el procedimiento para tallar el diamante, adquiriendo éste su mayor esplendor por sus facetas múltiples labradas dentro de la joyería, pierde casi instantáneamente de valor, y sólo las representaciones espiritualizadas, las figuras, conjuntos de obras cinceladas, fundidas y esmaltadas que se avaloran con piedras preciosas, pero en las que el valor fundamental lo constituye el conjunto, la obra artística, y no el valor intrínseco de cada uno de sus elementos, sustituye a las toscas y amontonadas labores de la Edad Media, en las que se acrecienta el interés del ejemplar por el amontonamiento, no siempre discreto ni acertado, de piedras de colores diversos, tradición arrastrada desde los tiempos bárbaros de la caída del Imperio romano, más o menos idealizada durante el gótico, pero, como decíamos, sostenido hasta pleno renacimiento italiano, en el que la espiritualidad de la pieza sustituye al valor intrínseco.

Las joyas en España decayeron con el esplendor de la Casa de Austria, al mismo tiempo que aumentaron su justo valor, y aquí, como en Francia, que quizá en este momento da la norma de los ejemplares tipo que se imponen a los elegantes del mundo, sustituye a estas piezas labradas y curiosas del siglo XVI nuevamente el amontonamiento de piedras, con menos gusto quizá que el de los tiempos medievales, buscando sólo

el valor intrínseco de la joya, como ocurre en todo el siglo XVII, yuxtaponiendo las piedras unas a otras, alargando sus engarces en plata brillante, para dar la impresión de la prolongación de la piedra, y buscando sobre superficies cada vez más grandes un efecto de brillo y de color exento casi por completo de gusto y de interés artístico.

En el siglo XVIII las cosas cambian, y una vez más se vuelve a la estilización de conjunto, inspirándose, más que en el pelicano y en la figura humana del renacimiento, en la flor y en los vegetales, que fueron el encanto y el ornato del período de los Luises en la Corte de Versalles.

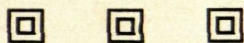
España, influenciada por las modas francesas, que copiaron nuestros Borbones de sus parientes de Francia, sigue la misma tradición con una personalidad escasa, aunque nuestros joyeros, quizá muy a su pesar, no supieron librarse de toda tradición de arte español, imprimiendo a sus ejemplares un concepto de simetría y severas proporciones que los diferencian de los ejemplares franceses, más ligeros, más aéreos, menos simétricos, más perfectos en su ejecución y menos suntuosos y solemnes en su conjunto.

Los tiempos de Carlos IV, y de Fernando VII inspirados, como decíamos, en los modelos descubiertos en aquellos días en Pompeya y Herculano, reaccionaron sobre los tipos basados en el arte de los Luises, construyendo ejemplares en el gusto llamado Imperio, más severo que el anterior, buscando en España una policromía brillante, que sólo encuentra similares en las piezas escocesas, mucho más modernas, en las que, sin embargo, las mezclas de piedras de color siempre dan un tono sombrío y dulce, poco en armonía con la brillantez y la viveza que se exige a las españolas. Basta decir, para terminar, que la delicadeza y el refinamiento que pudo apreciarse en los detalles y en la colocación justa y discreta de cada uno de los ejemplares, convirtiendo en salones llenos de vida y de color la presentación monótona de series de piezas exentas ya de aquélla, arrinconadas muchas de ellas en los armarios de las clásicas casonas castellanas, fué debido al criterio y exquisito gusto de mis compañeros de Comisión, D. Julio Cavestany y Sr. Marqués de Pons, para los que no existieron sacrificios ni molestias que no hallasen justificados cuando se trataba de encontrar colocación adecuada a un ejemplar, por modesto que nos pareciese. La visión del conjunto, el acierto en los detalles, fué obra suya, como fué trabajo meritísimo y de extraordinaria paciencia el de buscar los antecedentes y hasta la existencia de muchas de las piezas, por mi querido amigo y compañero de Comisión, D. José Ferrándiz, cuya labor en este

concepto fué tan grande y meritoria como la del Marqués de Pons y el Sr. Cavestany; teniendo muy en cuenta los trabajos realizados en esta Exposición por el Sr. Enríquez, así como en toda la labor de la Sociedad.

Falta tan sólo decir que un sinnúmero de personalidades, cuya lista fué publicada en el Catálogo manual, y que su número considerable nos impide transcribir ahora, ofrecieron gustosos sus muebles, sus cuadros y sus ejemplares, contribuyendo eficazmente al éxito de la Exposición que nuestra Sociedad de Amigos del Arte ha ofrecido la última primavera a la curiosidad pública.

PEDRO M. DE ARTIÑANO.



El Museo diocesano de Valencia ⁽¹⁾

(Conclusión.)

MUY a distancia de mérito queda el tríptico de las Servitas, de Sagunto, del Cristo Varón de Dolores (entre el Evangelista y, cosa rara, Nicodemus), con portezuelas de Flagelación y Descendimiento, la una con más influencia de la escuela de *Osona*, y la segunda con una mucho mayor de la escuela rival de *Sancto Leocadio*.

Cuatrocentismo tardío.

Con más independencia de estilo, menos importantes también, pueden citarse tablas del 1500, poco más o menos, como una parte de predela (tres tablas) del propio palacio episcopal, una grande de Santiago peregrino, del pueblo de Puzol (feudo prelacial que fué), etc. Siendo curioso que el Museo ofrezca un importante conjunto de obras ya del siglo XVI, en bastante unidad de estilo, pero de un arte muy retrasado, arcaico para la fecha y de aire cuatrocentista, sin duda por ser el artista un porfiado enemigo de todas las novedades, por lo demás pintor de pobre educación artística y no brillantes dotes, el coetáneo de *Falcó*, con el que no alcanza a poderse comparar. Esta «escuela», algo trasnochada, opuesta también a la brillantez del óleo, se evidencia en la gran tabla de las Claras, de Gandía, una Anunciación en que acompañan a María muchos ángeles, una bárbara y

(1) Véanse los números correspondientes al primero y segundo trimestre del presente año.



Cristo Varón de Dolores, los Azotes y el Descendimiento, tríptico de las Servitas de Sagunto, de arte valenciano, por 1490.

muy curiosa tabla de Santiago peregrino, y en aguas y tierras escenitas de leyenda, de San Bartolomé, de Valencia, el retablo, grande, de la Estigmatización de San Francisco y otras muchas tablas (doce asuntos), de San Juan del Hospital, y, finalmente, el desconocido y curiosísimo, grande, de capillón de la catedral, en el que en predela hay escenas del pobre Lázaro y el rico Epulón y de la Resurrección de San Lázaro (al que estaría dedicado, y encargo de lazaristas), pero cuya gran tabla del neto es acaso (aunque con dudas) la escena de la leyenda de su hermana Santa Magdalena, en la que se deja sin enterrar a la esposa del Presidente de la Provenza, que por su intercesión acababa de ser madre en una navegación de peregrinaje, y que vino a resucitar, y en que su marido anduvo con San Pedro, según las fantasías de las tradiciones francesas. Lo cierto es que San Pedro asiste, cual a un sepelio, a la colocación del cuerpo, y que el presunto cadáver va del todo oculto, cosida su envoltura total, con sola la cruz roja en el sudario blanco. La fecha del retablo es la de 1520, ¡tras de Osona, Sancto Leocadio y los Hernandos!

Renacimiento pleno.

De éstos, auténtica, no hay obra en el Museo, ni de *Hernando de Llanos*, ni de *Hernando Yáñez de la Almedina*, los secuaces y discípulos de *Leonardo de Vinci*. Al estilo del primero se acostaba una hoy oscurísima tabla grande, muy importante acaso cuando se limpie, de la Dormición de María, de Villar del Arzobispo, quizás del autor anónimo de otra Dormición pequeña de la colección Lassala. De discípulo de *Llanos* es la gran figura de San Pablo, tabla de la catedral.

Entrado el siglo XVI, bien entrado, aunque un poco en la tradición flamenca, se debió de pintar en el país la gran tabla de la Virgen de los Dolores, con siete espadas y siete escenas (equivocada la segunda y la primera en cuanto al orden), de San Juan del Hospital.

De la misma iglesia procede también una gran tabla de Piedad, pero en la tradición de lo cuatrocentista valenciano; lo mismo acaso ocurre con la tabla de San Miguel con balanza, de Guadsequies.

De lo coetáneo de *Joanes* ofrece el Museo (si no yerro), obra acaso de *Vicente Masip Senior*, una de las dos tablas, bustos de la Virgen de la Leche y de San José con el Niño dormido, de la parroquial catedralicia de San Pedro, incrustadas aureolas de plata seiscentista alrededor de las sendas cuatro cabezas, como en las iconas orientales —, y por cierto que hay una de éstas también, tablita rusa, creo yo, de asunto que no recuerdo.



Virgen de la Leche, y San José con el Niño, de la catedralicia de San Pedro, la primera, obra de *Vicente Masip Senior* (?).

Siglo XVII.

No mencionando bastantes tablas de la segunda mitad y fines del siglo XVI, merece excepción una de Piedad, de hasta ocho figuras, de Muro, por ser de la escuela, no de la mano, de Fr. *Nicolás Borrás*, en mi opinión. Tabla que no es compañera de las cinco, grandes, de la vida del Bautista (la Visitación, Nacimiento de San Juan, su Predicación, Bautismo de Cristo y Degollación), también de Muro, procedentes de su retablo mayor, fechadas y documentadas en 1604, y única obra auténtica hasta el día del pintor valisoletano, que se hizo valenciano, *Gerónimo Rodríguez Espinosa*. Su hijo y colaborador y sucesor, el famoso *Jacinto Gerónimo Espinosa*, el único gran pintor valenciano, coetáneo de *Velázquez*, firma una Sacra Familia (cinco figuras, y, además, ángeles), de Canet de Berenguer, aun más estropeada que lo suelen estar sus obras, siendo ésta de las típicas e importantes.

Todavía citaré una excelente antigua copia de la Crucifixión de San Pedro del *Cararaggio*, de la parroquia de la catedral, y una vigorosa y barroca Caída de Saulo, de la de Agullent, como obras también del siglo XVII, al que corresponde (mejor a principios del XVIII) un Apostolado en busto, de Palma de Gandía, fuerte y de casi brutal realismo, y un San Miguel, de San Bartolomé, de Valencia, obras bien distintas que recuerdan

lo fuerte de la escuela de Lorca, pero que serán de valencianos cuyo estilo no conocemos, barrocos valientes y bien vigorosos. Una Magdalena, lienzo grande, de Villar del Arzobispo, se ha atribuido sin razón a *Mateo Cerezo*.

Siglo XVIII.

Frente a los cuales no sabe a mucho la correcta académica escuela del promedio del siglo XVIII y hasta el XIX. De su fundador en Valencia, *José Vergara*, pueden ser las tablas (juego) del Buen Pastor y el Padre Eterno, de las Servitas, de Sagunto; recuerdan a *Maella* los tres unidos cuadros, el de cuyo centro representa al Beato Nicolás Factor, y una composición apoteosis, no recuerdo si de San Francisco de Paula, y ofrecen interés de retratos el de Giberto Inza, Canónigo y protector de los allí representados «niños de San Vicente» y el del valenciano Obispo Climent, de Barcelona.

ESCULTURA

La serie, más corta, es también importante. La encabezan dos grandiosas obras del gran arte del siglo XIV, en la Corona de Aragón. La una, en piedra policromada, es la Virgen sedente, el Niño en pie sobre el muslo izquierdo de María, llevando un pajarito en la mano, de San Juan del Hospital: la antes de desvestirla de postizos, devotísima Virgen del Milagro. La otra, en talla en madera, de tamaño todavía mayor que el natural, la Madre de Dios, de Olocau, seguramente la primitiva titular, la verdadera Santa María, de Portaceli (¡aserrada, para ponerla en hornacina, la parte baja del ropaje y pies!, pero integrada en el Museo). Todavía ha de citarse otra Madonna sedente del siglo XIV, de Torrente, repintada. Y una pequeña talla, deliciosa, ofrecida al Museo por el citado D. Francisco Vidal.

De arte, creo, del mismo siglo son dos ménsulas escultóricas de Sagunto (en que apeaban nervios de la torre, re-



Virgen con el Niño (en piedra policromada), de San Juan del Hospital, arte del siglo XVI.

construída hoy) y dos mensulones de la Catedral con una bestia y una figura humana acurrucada respectivamente.

Del siglo XV, en deliciosa policromía, es el conocido San Roque con un ángel sin alas (capa pluvial) arrodillado, de Denia, que poseyó el doctorísimo D. Roque Chabás y una pequeña Santa Ana que fué del Cardenal



Capitel románico, por 1250, del Palacio arzobispal.

fundador, del arte orientado al Norte, germánico, y del arte orientado más bien a Francia (aunque españoles ambos) la Virgen de Niño desnudo y en pie, en alabastro, de Petrés; como en arte que mira a Italia, una Madonna de medio relieve en mármol, de la parroquia de Santa Catalina, de Valencia.

Pero la obra capital del Museo, la pieza de «resistencia», es un *rondo* estupendo y auténtico del primero y el más vigoroso de los *La Robbia*, de Luca della Robbia, propiedad que fué de Doña María de Castilla, Reina de Aragón, esposa del conquistador de Nápoles, Alfonso *el Magnánimo*, fundadora y habitadora de las Clarisas de la Trinidad, de Valencia, en donde está su sepulcro y que murió en 1458: es una Madre de Dios con el Niño y dos cabezas de querubines, en grandioso plato,

con inmensa orla de hojas y frutos (piñas de pino, manzanas, peras y granadas). El centro (una pieza) de blanco y azul, en la conocidísima mayólica esmaltada escultórica de genial creación del autor. El grandioso



Virgen (en piedra de alabastro), de Petrés,
arte del siglo XV.

borde (son cinco piezas más, rotas dos de ellas) también con verde y amarillo, perdidos estos colores, pues fué obra por cuatro siglos y medio expuesta a la semi intemperie al neto de bella gótica portada, donde la gran Reina valenciana la quiso colocar para excusar poner sus armas, por voto de humildad.

Escultura del pleno Renacimiento falta; citaremos todavía de fines del siglo XVI los relieves del mentado retablo de Agullent y una de Padre Eterno del Real de Gandía; para mencionar algo, más importante, de la reacción realista, pero clásica y a la vez popular y policroma de la imaginería del siglo XVII, algunas imágenes pequeñas, como la Virgen de la O, de Petrés; Inmaculada, de Liria; San Vicente Ferrer, de Puebla de Vallbo-



Virgen de la Leche, de la adyutriz de Marchalena,
obra de *Ignacio Vergara* (?).

na... todas pequeñas, y el grande adosado San Pablo, de Oliva, y el colosal Santiago de la misma Puebla de Vallbona, barroco.

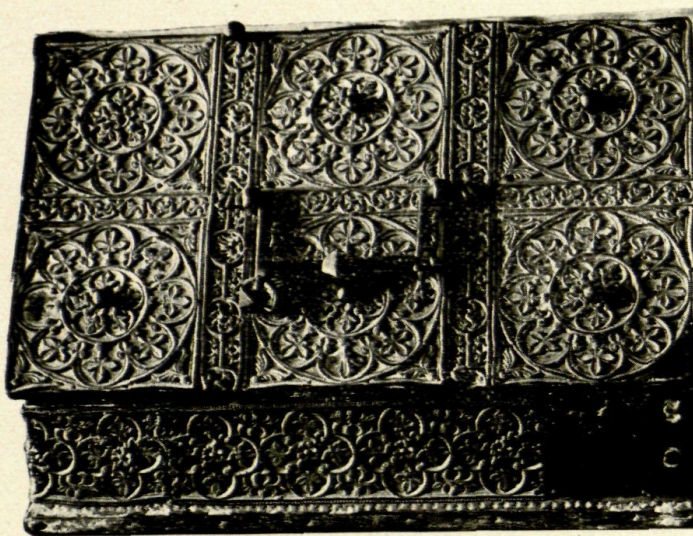
Mayor interés tienen dos muy bellos grupos del siglo XVIII: la copia deliciosamente rococo (de *Juan Bautista Balaguer* o *Luis Domingo* acaso) de la Virgen de Desamparados, de la parroquia de San Bartolomé, y una Virgen de la Leche y dos ángeles niños, delicadamente setecentista, más neoclásica (acaso de *Ignacio Vergara*) de la iglesia adyutriz de Marchalenes, arrabal de la misma Valencia. Todavía de lo bello rococo un pequeño San Miguel, de donación particular.

MARFILES

Con alguno que creo filipino (un Bautista), interesa un Crucifijo procedente de Portaceli, de Olocau.

DECORACIÓN

Columnas de parteluz de ventana gótica del tipo de la Corona de Ara-



Cajita de metal gótica (flamígera), de Onteniente.

gón, dos de ellas, con capitel románico (bestias), recientísima la reconquista, por tanto; otros capiteles de los típicos de hoja de palmito. Unos batientes de ventana de bellos herrajes (alguazas) gótica, de la casa de Almoina. Hachero gótico. Piedras sepulcrales góticas con escudos de 1283 y 1301 de San Juan del Hos-

pital. Cajita de metal, flamígera, de Onteniente: inglesa y de estaño dorado la creo.

Restos góticos del exterior (reformado en el siglo XVIII) del soberbio cimborrio de la Catedral. Varios sagrarios o mejor templetes de talla, de diversos estilos. Varas de un lecho de la Virgen de Agosto, de Sagunto. Copete rococo (¿de otro lecho?) del rococo regional, de Macastre. Astil de mármol (¿de fuente?) del 1500 o antes, pero renaciente, de Rótova.

CERÁMICA

De la de Manises de reflejo dorado, platos rotos (tres) chicos de Agullent (al cimentar obra en la iglesia encontrados) y cinco de Villar del Arzobispo. Muestrario (todos los tipos) de los azulejos del palacio ducal de

Gandía anteriores al 1520. Azulejos del XVII, heráldicos, del Puig y de un Prelado sardo. Aguamanil verde de Liria con símbolos de la Pasión en relieve.

GUADAMECIES

Frontal de las Salinas de Manuel, del siglo XVIII, industria valenciana, los lados y el alto de rojo y oro en rococo, el centro con tono verdoso claro además.

ROPAS

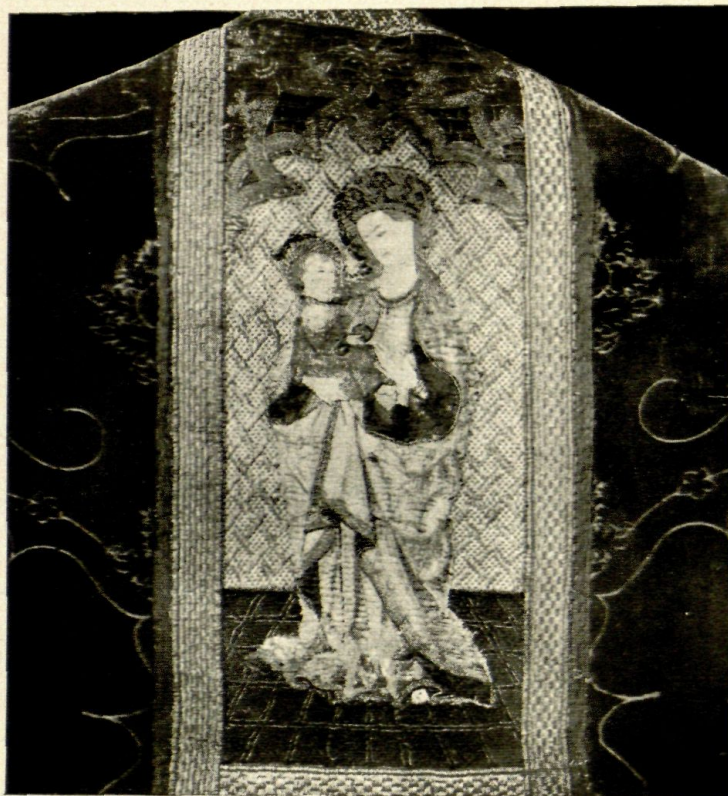
Notable casulla verde de San Nicolás, terciopelo «picado», y otra roja



Casullas, capillo y tiras bordadas, de fines del siglo XV y del segundo tercio del XVI.

Marfil filipino (?); Madonna del Sr. Vidal; San Miguel del siglo XVIII, etc.

y blanca de brocatel de Montesa, ambas con bordados de imaginería: de fines del siglo XV, y del segundo tercio del siglo XVI. Capillo y dos tiras bordadas de Montesa. Frontal del XVII, de Benifairó de les Valls, con bor-



Casulla de terciopelo «picado», y bordados, fines del siglo XV, de San Nicolás, de Valencia.

dados (escudos señoriales). Del XVIII, frontales y casullas bordadas (barroca bordada, de Puzol).

Cuatro banderas muy destrozadas, creeré que de tropas provinciales (escudo real, al centro, de los Borbones), de San Juan del Hospital.

CURIOSIDADES VARIAS

Sillones fraileros (de cuero, de terciopelo). Molde de hostias gótico de Chera (reproducido en *Archivo de Arte Valenciano*). Grandes cajas de conducir y repartir por toda la gran Diócesis los Santos óleos. Seis platos de latón de Dinant, petitorios: cuatro de Faura, y dos (con busto de Cicerón, y con Adán y Eva) de Albalat de Taronchers y de Benavites.

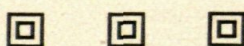
Libros corales de las Servitas de Sagunto. De la heroica ciudad ibérica pequeñas muestras de las recientes excavaciones; hasta algo de carbones del trágico famosísimo incendio... Y una cosa modesta: un plato petitorio



Bordado de la casulla de Montesa, por 1525-1550.

con esculturilla típica, busto desnudito al centro, con que, de monaguillo, pedía para las ánimas del Purgatorio, en Agullent, el hoy Cardenal Primado, fundador del Museo.

ELÍAS TORMO.



BARCELONA

La Exposición oficial de Primavera

(IMPRESIÓN)

EL Municipio barcelonés, bajo sus auspicios, organiza unas Exposiciones de Arte. En distintas ocasiones nos hemos dolido de que tengan efecto tales manifestaciones anualmente, ya que no da tiempo para poder dejar trabajar libremente a los expositores, y hay que tener en cuenta que esas Exposiciones son nacionales.

Además, no existen premios; se otorgan dos recompensas en metálico a los que se ven distinguidos con salas llamadas especiales (1).

Y para restar interés, se dispone de un local de grandes proporciones, pero indecoroso para albergar obras de arte.

Toda manifestación debe tener marco apropiado; los cuadros, a ser posible, deberían tener por fondo ricas y severas telas, y las esculturas descansar en pedestales de oro...

El pabellón que en la capital de Cataluña se destina cada año para Exposición de Arte se utiliza asimismo para Feria de Muestras (!!).

La luz es deficiente, el decorado no se ve por parte alguna y abundan las pinturas y esculturas del corte futurista (?).

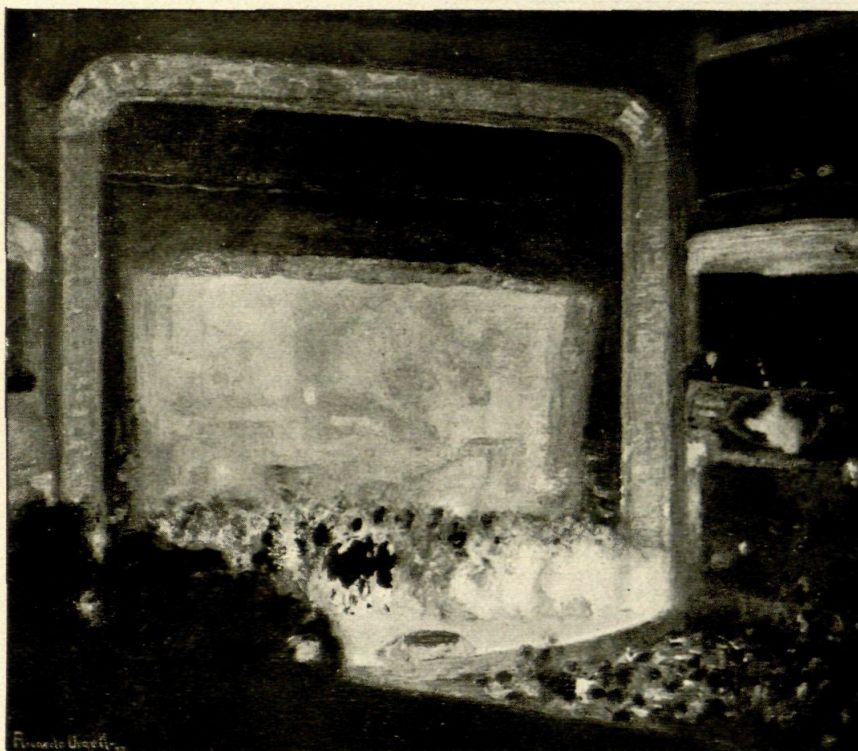
La mayoría de lo expuesto es plagio de evolucionistas franceses; pero la gente *avanzada* da el calificativo de pintura catalana a eso, que es sólo una parodia.

Podía haber existido una escuela regional, puesto que los Vayreda, Urgell, Martí Alsina, Baixeras y otros pintores trabajaron para enaltecer el arte de *su propia casa*.

Ellos interpretaron el ambiente que vivieron, tipos, costumbres, y con color y amor, estudio y conocimiento, dieron cuadros que hicieron primero conocer, después amar la tierra catalana, logrando además que sus firmas pasaran las fronteras y el mar.

Claro está que el avance de los tiempos tiene motivos para variar modernizando todas las cosas, a condición de que sirva la evolución para que

(1) Las entidades artísticas, actualmente, modifican el Reglamento de las Exposiciones.



Teatro. Cuadro de Ricardo Urgell.

los sublimes aspectos de la Naturaleza, así como las escenas de la vida, sean perdurados por el Arte con todo el respeto.

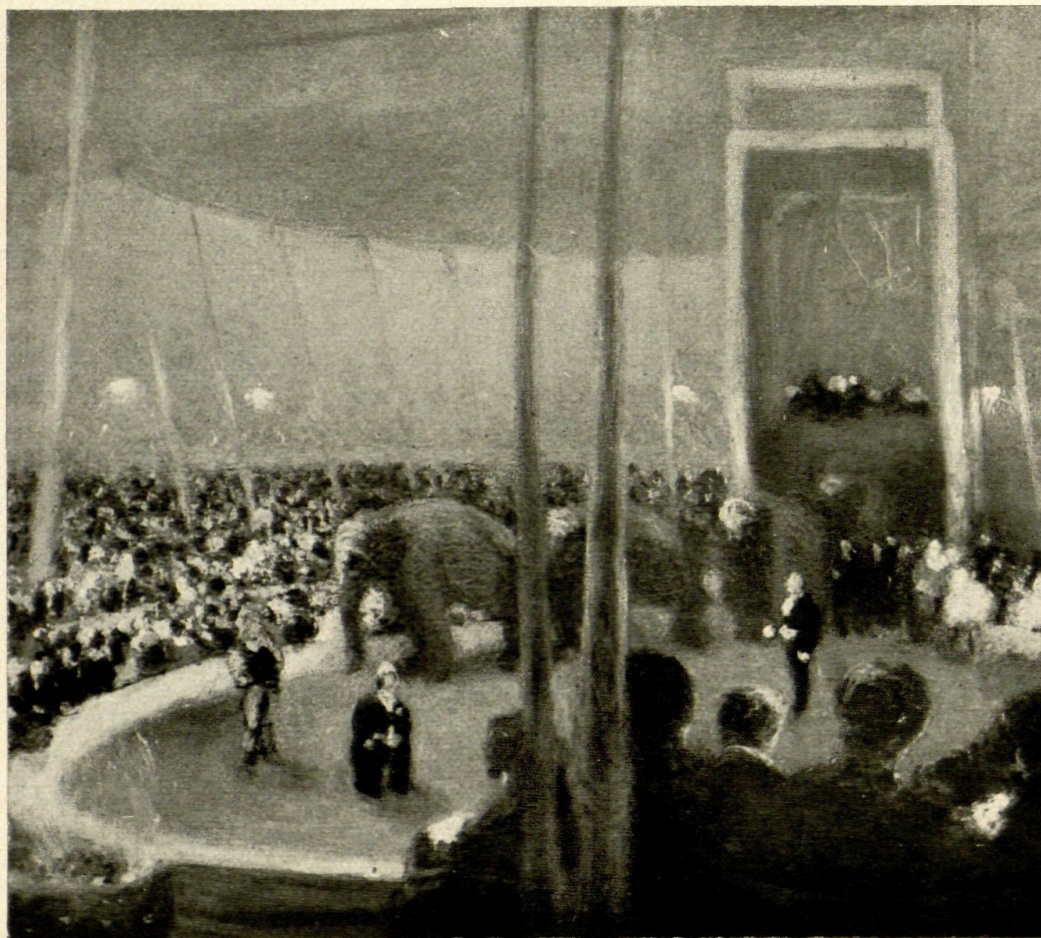
Los nombres que pueden mencionarse de entre los muchos que en el último Catálogo figuran, son: Mir, Mongrell, Puig Perucho, Raurich, Colom, Labarta, Cabanyes, Moisés, Prieto, Borrell Nicolau, Macho, Urgell, Mallol, F. Mestres, Verdugo Landi, Vidal Quadras, Vázquez...

Toda consideración merece el pintor Simón Gómez, artista retrospectivo, cuya memoria se honró exponiendo varias de sus producciones; tuvo su pintura soberana distinción, y en el presente es testimonio documentado de un bello matiz de las corrientes pictóricas durante la segunda mitad del siglo XIX.

* * *

Por los fueros del Arte trabaja y triunfa Ricardo Urgell, que es un gran impresionista. La forma y el color se entrefunden en sus cuadros, a pesar de lo cual todo se distingue a las mil maravillas, logrando así construir de manera magistral los conjuntos que se propone.

Es todo un temperamento y está actualmente en la plenitud de su arte;



Circo. Cuadro de Ricardo Urgell.

lo demuestra porque *a priori* sabe lo que va a hacer, pintando cuanto se propone con un ejemplar tecnicismo.

Sabe como pocos pintores jugar con toda suerte de matices y detener en el justo medio la gama de su rica paleta. Dibuja con el color; con gruesos apropiados da la forma, produciendo su obra general sensación de equilibrio y magnificencia, modernidad y clasicismo.

En la Exposición oficial de Primavera una de las salas especiales se cedió a la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña, que, por votación secreta, la adjudicó a Ricardo Urgell.

La respetada y meritisima entidad puede sentirse ufana con ello, ya que a los lauros adquiridos puede sumar la distinción hecha, con verdadera justicia, a uno de sus asociados que en elevadas esferas pone al arte catalán como una de las principales arterias de las Artes patrias.

(Fots. F. Serra.)

JOAQUÍN CIERVO.

Cerámica popular española⁽¹⁾

(Continuación.)

IV

No puede precisarse con toda exactitud la fecha en que comienza en Toledo y Talavera la imitación de la cerámica establecida por los árabes en Málaga, desde el siglo IX, y en toda la costa de Levante, Valencia y las Baleares.

El famoso viajero musulmán Ibn Batuta menciona la cerámica dorada de Málaga, y lo mismo Ibn el Hatib, en el siglo XIV. Font y Gumá ha demostrado con fehacientes documentos la fabricación de cerámica valenciana en el mismo siglo XIV.

Desde luego, el renombre de Talavera empieza a final del siglo XV, cuando inicia su producción en grande, a la par que aumentan las necesidades y se estabiliza la sociedad española, hasta entonces tan agitada.

Por ser muy conocida la alfarería talaverana pasaré rápidamente sobre ella, observando que lo fundamental de su producción era vajillas y cacharros para las hosterías, farmacias e iglesias, fabricando numerosas orzas, fuentes, lebrillos y tinajas con multitud de pequeñas piezas de uso ordinario.

El apogeo de esta industria, considerándola en la indicada y vulgar aplicación, se halla en el siglo XVI, para decaer después, en el XVII, considerablemente.

También en la provincia de Toledo, en Menasalbas, donde existían tierras apropiadas, levantó una gran fábrica el Duque de Escalona, D. Bernardino Fernández de Velasco. Esta industria fué arruinada a consecuencia de las revueltas y de la falta de protección de Fernando VII, que, intentando levantar la de la Moncloa a tal altura que heredase la fama de la ya desaparecida del Retiro, no se cuidaba de ninguna otra.

Sólo queda del edificio construído en Menasalbas con muchos dispendios y voluntad, ruinas que acreditan lo que pudo ser aquella fábrica. Los escasos cacharros que se encuentran de esta procedencia tienen característicos reflejos irisados que recuerdan los portugueses de Caldas de la Reina, así como en los ornatos se marca la tradición de Talavera y Alcora.

(1) Véase el número 5, correspondiente al primer trimestre de 1923.

V

Ahora vamos a ocuparnos, someramente, de una fábrica que continúa trabajando en Granada, y que conserva en los barro actuales el color, carácter y dibujo de los antiguos. Me refiero a la cerámica de Fajalauza.

Así se llama una puerta del Albaycín, que todavía se conserva y da nombre a un pequeño arrabal. En él se desarrolla casi exclusivamente la industria de las alfarerías u ollerías, cosa explicable por la proximidad de algunos bancos de arcilla plástica de calidad excelente.

Según datos que tomo de una indicación del ilustre profesor D. Manuel

Gómez Moreno, en tiempo de moros las alfarerías estaban al otro lado de Granada, en el arrabal denominado Rabut-alfajárin.

Algunos ollereros constan ya como establecidos en el Albaycín, en la puerta de Fajalauza, en 1517, con hornos para cocer el barro. Poco ha variado desde fines de ese siglo la producción granadina, aún floreciente. Se caracteriza en ella la vajilla casera, con baño blanco y decoración verde en los lebrillos, y en las otras piezas a veces morada, pero más habitualmente azul.

Sus motivos decorativos son, en general, vegetales, pájaros y curvas entrelazadas. El azul es de un tono negruzco y el blanco más bien

gris azulado. En el siglo XVIII se dibujaban, en Fajalauza, escudos tenidos por un águila de dos cabezas.

Hoy no se hacen ya las piezas con decoración morada y raras veces las decoradas con azul y verde. Los trazos son gruesos y fundidos con el fondo, lo que les hace aparecer algo desvanecidos.

En cuanto a la materia colorante, ha sido sustituido el mineral impuro del país, mixto de cobalto, hierro y manganeso, por el óxido puro de cobalto, que da una coloración sumamente agria.



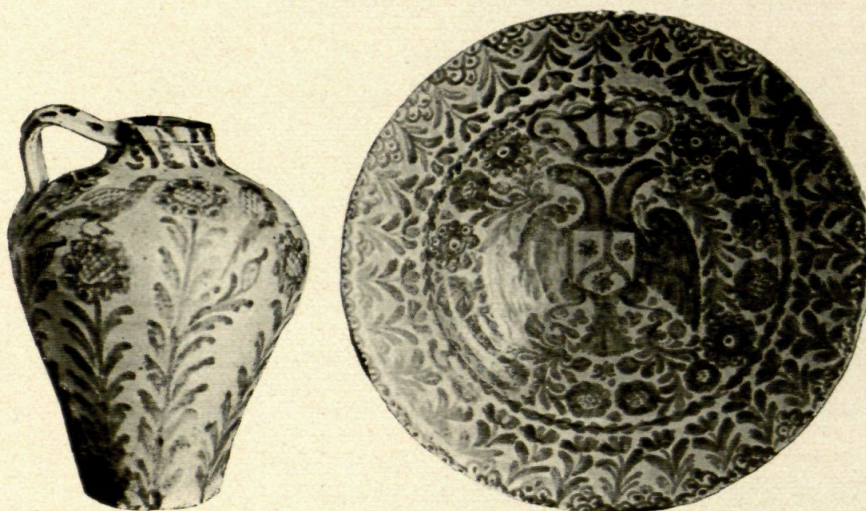
Cerámica de Fajalauza.

(Fot. N.)

Es muy digna de señalarse en esta cerámica la influencia moruna, demostrada en ciertas formas especiales, como jarras en figura de calabaza, zafas, jarros de boca acampanada y dos asas, etc.

También es particular en ella, la ausencia de letras y marcas y no haber sido producto de exportación.

Aunque esta manufactura popular es casi siempre basta, hubo, sin embargo, en el siglo XVI, una labor más fina que consistía en cuencos de de-



Cerámica de Fajalauza.

(Fot. N.)

coración geométrica y esquematizada, precursores, tal vez, de la otra más ordinaria.

En Granada es frecuente en las esquinas ver azulejos con sus nombres y número de casas de cada manzana, que son del siglo XVIII y pertenecen a la misma manufactura.

VI

Valencia merece mención especial en estas breves notas, porque no solamente tuvo desde remota época una industria importante, sino que ha sabido conservarla y renovarla. Plinio menciona con elogio los barros de Murviedro (1), también ponderados por Eximeno en el siglo XV (2).

Manises ha hecho renacer su cerámica y en toda la región valenciana trabajan numerosos alfares que demuestran la vitalidad de esta industria

(1) LUMIARES: *Barros saguntinos*. Valencia, 1779.

(2) *Regiment de la cosa pública*. Valencia, 1499.

en la actualidad como en el pasado. Es indudable que fué protegida, como lo demuestra el privilegio concedido a los alfareros de Játiva por Jaime de Aragón y que ha sido mencionado por el Barón Carlos Javillier.

Don Ricardo Agrasot hace notar que allí se ha establecido «una diferencia entre el barro sin esmaltar y el esmaltado que ha ocasionado un error artístico. El barro sin esmaltar se ha considerado como una materia



Cerámica de Moel.

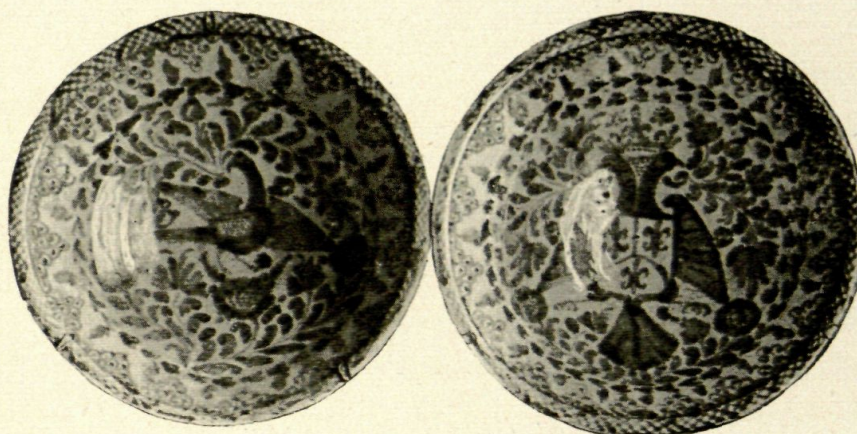
(Fot. Barril.)

vulgar con la que sólo pueden fabricarse objetos de uso corriente; mientras que el barro esmaltado, la loza, se ha juzgado producto de lujo. Debido a esta preocupación, los vasos de barro cocido han conservado formas perfectamente adaptables a su finalidad útil, vasos de perfiles que, en ocasiones, alcanzan una gran elegancia, como ocurre con ciertos botijos y jarras, etc., fabricados en Onda; vasos, en fin, que no enmascararon sus formas constructivas con elementos que quebraran o descompusieran sus líneas de contorno. De ellos puede decirse que bienaventurados los humildes, porque su insignificancia les permitió ser más fieles al espíritu de las artes decorativas. En cambio los vasos de mayólica, que son los que producen en mayor cantidad las fábricas de Manises, por el hecho de ser considerados como de lujo, sin más finalidad que el adorno, no sólo adoptan, en ocasiones, formas un tanto peregrinas, sino que se cubren con adornos, algunos en tan alto relieve, que descomponen por completo, al quebrar su línea, el contorno del vaso.»

ARTE ESPAÑOL

La fama de la cerámica sevillana había crecido de tal modo, que para elaborar los zócalos y pavimentos de los salones del palacio donde se reunían los Estamentos de las Cortes valencianas, se instaló una fábrica destinada exclusivamente al objeto indicado.

En la época más floreciente del Renacimiento en Valencia se construyó el nuevo edificio, y aun cuando estaban en gran boga los azulejos moriscos de Manises y Paterna, que todavía en el siglo XVI trabajaban barro en su primer estilo, como Sevilla gozaba la supremacía en el gusto



Cerámica de Pajalauza.

(Fot. N.)

del Renacimiento, se trató de adquirir en ella los necesarios para decorar el citado Salón de Cortes, una de las principales joyas artísticas de Valencia.

En 1549 comenzaron las negociaciones; pero los primeros azulejos adquiridos resultaban de tan excesivo coste que se acordó fabricarlos en Valencia, celebrando un contrato con Juan Elías (1568) que hizo gran cantidad de azulejos policromados, y en 1572 celebraron otro contrato con el sevillano Fernando de Santiago, quien se obligó a entregar 20.000 azulejos y otros más con arreglo a los modelos aprobados. Para instalar los hornos se le concedió un lugar situado en el punto donde hoy está la Ciudadela, y siguió la fabricación hasta el año de 1574, quedando cumplido su compromiso.

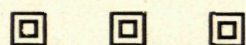
La alfarería continuó funcionando, dirigida por Juan Villalba, que era el que hacía a Fernando de Santiago «la obra de tierra y algunos de los colores», según se expresa en auténticos documentos, y se le concedieron medios «para que pudiese hacer un horno y obrador para que se introduxese en la presente ciudad la obra de Talavera, ansi en hacer azulejos

como vajilla de servicio y otras piezas de barro», de donde deduce el ilustrado escritor D. Luis Tramoyeres que Villalba debía ser de Talavera.

No es, pues, de extrañar que esta intervención de la cerámica de Sevilla y Talavera se transmitiese a las fábricas valencianas de menor importancia, que a fines del siglo XVIII y principios del XIX surtían de azulejos pintados a toda la costa de Levante, llamando la atención del autor del *Voyage en Espagne* (1797) la abundancia de loza azulada y de otros colores, donde predominaban en la decoración las ocas.

ENRIQUE DE LEGUINA Y JUÁREZ.

(Continuará.)



PALMA⁽¹⁾

(LECTURA CRÍTICA)

SEÑORAS, SEÑORES:

He oído referir — con relación a un dramaturgo español del siglo pasado — la siguiente anécdota: durante una temporada en que ocupó la dirección de cierta revista literaria estableció el sistema de suprimir, radicalmente, la primera cuartilla de cada uno de los trabajos que sus colaboradores le entregaban para la publicación.

El hecho es de los que no necesitan comentario, pues todos sentimos su íntimo y arriesgado acierto. Es verdad. Los comienzos son, además de difíciles, malos, en general; inferiores, por lo menos, a lo que, ya más entonado, viene luego.

Hagamos, pues, ahora cuenta de que yo mismo, actuando en arbitrario director de mi propio trabajo, he suprimido, de un tirón, la primera cuartilla.

Acaso iban en ella las protestas de brevedad y modestia obligadas, y al no hallarlas ahora, entro, sin más dilación, en el tema de mi lectura: «El Arte de la Crítica.»

Pero, ante todo: el hecho de hablar de la crítica en un Museo de Arte

(1) Conferencia leída en el Museo de Arte Moderno, de Madrid. 1923.

Moderno, ¿no suena a escándalo? ¿no puede parecer, quizá, algo así como mentar la sogá en... donde fuera indiscreto el nombrarla?...

En contra de las modernas apariencias, respondemos que no.

El divorcio que, durante los últimos ciclos de arte, separó por un lado, al arte independiente y vivo, y por otro, al arte oficializado y decrépito, vino a declarar la guerra más enconada en contra de los Museos: «esos grandes cementerios del arte», como se les ha llamado.

Esta franca enemiga me ha inspirado, precisamente, la idea de examinar la cuestión en el propio lugar del suceso, y con la esperanza no de pacto o de unión, sino de un más decisivo cuerpo a cuerpo.

Además, estamos hoy en un momento de avidez clásica, en un período edificante, en el cual, el espíritu crítico debe elevar, ante los Museos invadidos y en ruina, voces de reconstrucción definitiva.

* * *

Fueron los iconoclastas franceses del siglo XIX quienes rompieron las hostilidades con los Museos. El primer grito de «fuego» proferido contra el Louvre se atribuye a Courbet, y en su obra es patente el odio que le animaba contra el arte consagrado de su época (sin que esto quiera negar el evidente estudio que, para renovar el arte, hiciera de otros artistas clásicos, españoles principalmente, cuyas obras albergaban los Museos). Con todo, se le señala como el más eficaz incitador, y por eso alguno de sus críticos (Charles Morice) quiere compensar esto, refiriendo las donaciones que hizo para proteger los Museos de su país. Sea como fuere, a partir de aquel momento arrecia la hostilidad de pintores y voceros contra el arte establecido. Y viene a comprobar esta actitud, más aún que los gritos subversivos, la rebeldía de los espíritus más templados. Es curiosa, en ese sentido, una frase de Puvis de Chavannes, en cuya melancolía palpita un fuerte espíritu demoledor: «Hay algo más bello — decía — que una obra maestra: la ruina de esa misma obra maestra.»

Continuando en Francia, centro del mundo artístico, la pelea durante los años que precedieron a la gran guerra, vino a enconar la situación la actitud de los *ismos* más violentos: el *fauvismo* y sobre todo el *futurismo* de Marinetti y sus secuaces. Este fugaz movimiento — que fué, en su día, una de esas periódicas erupciones de la exacerbada confusión italiana — avivó el fuego con su ímpetu.

Pero, pasada la guerra, sucedió que una interesante revista, llamada

L'Esprit Nouveau, quiso reanimar la cuestión, poniendo a sus lectores esta pregunta: «¿Hay que quemar el Louvre?» Pudo verse entonces lo trasnochado e inoportuno de la pregunta, reflejado en el espíritu que regulaba las contestaciones. De éstas quiero reproducir una, que, por más representativa, me quedó grabada. Un lector respondió: «Pero qué, ¿no se ha quemado todavía, desde el tiempo que hace que se viene hablando de ello?...» Y es que, para entonces, cada cual había realizado en su propio criterio un auto de fe. Y se pensaba ya, como hoy se piensa, más que en destruir, en rehacer.

La norma del momento, expresada en las últimas tendencias artísticas, es francamente afirmativa. Así como la obsesión de Cézanne fué dar al impresionismo la consistencia del arte de los Museos, diríase que el espíritu deducido del cubismo también quiere ahora enlazar su lección con el arte de los Museos, para formar un criterio clásico y definitivo.

No parece, pues, inoportuno comentar hoy el espíritu crítico, dentro del entornado recinto de un Museo oficial.

* * *

Mas como en el pleito a que venimos aludiendo ha llegado la crítica a ocupar la posición de tribunal, no ya de parte, interesa aclarar si es o no recusable; y con tal fin han sido redactadas las presentes cuartillas.

Sea nuestro plan el siguiente:

En primer lugar, intentaremos situar el problema examinando la crítica como arte; esto es, el arte de la crítica. Y después, su importancia en una valoración previa.

Llegados a la confrontación del espíritu crítico, apuntaremos sus dos aspectos esenciales: primero, la aptitud; segundo, la actitud.

En la aptitud crítica hemos de hallar las facultades de distinguir y de crear, propias del buen prejuicio necesario.

En la actitud, advertiremos el juicio mismo y la disciplina moral.

* * *

Siempre es una y la misma la objeción que se hace por los artistas a la crítica, y puede concretarse en el famoso verso de Destouches:

... la critique est aisée, et l'art est difficile;

lo cual, traducido al romance, vale tanto como decir: «Sí; una cosa es predicar y otra... dar trigo.»

A esto responde la crítica con el «haz lo que yo digo, y no lo que yo hago»; pero no estará de más que ella misma pueda aportar, en el hueco de la mano que amonesta, un puñadito de trigo que sea producto de la propia recolección.

Pues sí, efectivamente, es el arte lo difícil, con arte, y del más fino, debe el crítico contribuir... Mas aquí está la cuestión: ¿Cuándo es arte la crítica realmente?

* * *

Un momento. Si nos hacemos esta pregunta: «Qué es la crítica», debemos responder por: «El crítico es...» Pues, como más adelante diremos, siempre que de hacer crítica se trate — y aquí crítica de crítica estamos haciendo —, interesa definir al autor permanente que revela una obra y fijar la personalidad sostenida en la diversidad de sus manifestaciones.

Así, tratando de dibujar lo que ha de ser el crítico, formularemos mejor el concepto de la crítica. Claro es que, en términos generales, el crítico es el filósofo del arte; es decir, quien aplica al arte su ciencia estética, adquirida según el sistema preferido o entonces más en boga. Pero, más allá de la sucesión de teorías y sistemas que en cada momento histórico dominan, hay algo permanente, que es la sensibilidad previa, el temperamento, especialmente inclinado y dispuesto a la contemplación inteligente, sensitiva, y a la certera definición inmediata.

Por consiguiente, interésanos ahora limitar nuestro propósito a la fijación más aproximada de la aptitud crítica y después a su actitud moral — independientemente del cultivo, que las circunstancias de estudio, residencia y especializaciones, proporcionen al crítico y que determinan su manera de proceder luego en el ejercicio de su empeño.

Hémos aquí ante un punto importante del problema: la importancia de la crítica.

* * *

Un tópico frecuente niega importancia a la crítica. Mejor dicho: los artistas, de consuno, consideran secundaria a la crítica, que es consecuencia de la obra de arte creada por ellos y tiene, por consiguiente, una significación accesoria y débil. Claro es que se exceptúan de esta despectiva consideración los críticos. Estos sí, creen y proclaman que sólo la crítica tiene considerable importancia, y que no deja la vez a ninguna otra actividad artística o literaria. Pero, sabido es, que en todas las actividades, ocurre

algo así como en los prólogos de los libros de texto: se reclama como indiscutible la preferente atención del lector, por considerar que no puede haber cosa alguna que aventaje en interés a la materia que viene expuesta a continuación del epígrafe que reza: «Importancia de esta asignatura.»

De creer a cada interesado, sólo lo que a él interesa debiera a los demás interesar. (Recuerdo un gracioso dibujo, de un humorista francés, en el cual algunas personas conversaban en sociedad, y una de ellas citaba la frase siguiente: «Para ser feliz, basta ocuparse en procurar la felicidad de los demás». «¿Quién ha dicho eso?», interrumpía alguno. «No lo sé, supongo que lo habrán dicho... los demás.»)

No vamos a detenernos en esta cuestión de protocolo, fácil de solucionar, por otra parte, pues si bien es cierto que la crítica ha de ser sugerida, esta provocación puede hacerla una idea, un tema, no una obra concreta y realizada; y además, que tan pronto como el crítico empieza a manifestar su opinión pasa a ser autor, y su crítica es ya, de por sí, plena obra de arte.

* * *

La importancia de la crítica nace, más que en el ejercicio de un deber en el de un derecho: el derecho de coexistencia de libertades y de respeto mutuo necesario, el derecho del espectador, en cuanto participa en la obra ajena. (Se dice, que en algún pueblo de Andalucía existe la costumbre que voy a referir: con repetida frecuencia hay que revocar allí la fachada de las casas, y cuando esto ocurre, el dueño del inmueble envía sus pintores y albañiles a casa de su vecino frontero, para que sea quien elija y decida el color y gusto que ha de predominar en la fachada en cuestión, pues éste, más que el propio dueño, es quien ha de gozar o sufrir, en lo sucesivo, las consecuencias decorativas del revoco. ¿No es digna esta curiosa práctica de ser convertida en norma o, cuando menos, en tema de meditación y de crítica?)

Otra cuestión se ofrece, a propósito del rasgo atribuido a la crítica.

Sucede de continuo que quien está consagrado, casi por completo, a estudios críticos, se vea interpelado en la forma siguiente: «Eso está muy bien; pero, ¿cuándo va usted a hacer algo más personal?» «¿Más personal?», se pregunta perplejo. «¿Algo más personal que mi propia opinión?»

El tema del personalismo es el peor escrúpulo para el crítico que quiera considerarlo seriamente. Recuerdo un ensayo de un crítico inglés, Henry Davray, en el cual se detenía en minuciosas consideraciones acerca de la

rigurosa austeridad que debe tener el crítico, ejemplo siempre de imparcialidad y de justicia... Pues bien, en el mismo ensayo se acababa por decir que «el interés de la crítica depende únicamente de lo que en el crítico haya de personalidad y de originalidad; es decir, por lo que tenga de parcial como individuo, de injusto, y, en definitiva, de instrumento en el cual reacciona la obra propuesta y hace brotar otra, a su vez, interesante y nueva.» Este crítico, con todos sus escrúpulos, venía a parar a lo que había dicho su antecesor Oscar Wilde: «La crítica es un arte siempre autobiográfico.»

Además, en toda cosa es inútil proponerse la impersonalidad. Quien primero, y más que otro alguno se lo propuso, en su arte, fué Flaubert, y, sabido es, que terminó por exclamar: «¡Emma Bovary soy yo!»

En verdad, lo importante no es el ejercicio de la crítica, sino el estar para ello previamente dotado. Esto es: la aptitud. Y la primera facultad que necesita la aptitud crítica es la de recreación.

El crítico ha de tener, por tanto, capacidad inventora para descubrir el arte y capacidad genial para realizar la más difícil creación: la que debe hacerse con elementos dados. El crítico es artista, a su vez, por cuanto a él corresponde recrear al artista, deduciéndole del acervo general de sus obras. Y para ello son las mejores las más características, aquellas en que ha vertido íntegros los elementos permanentes de su personalidad.

Por eso, el buen crítico no señala defectos ni cualidades. Sabe que unos y otras son límites de cada nota típica, esencial. A ellos se refiere Duhamel cuando habla de los «défauts des calités», y Juan Ramón Jiménez cuando dice: «defectos, con tal de que sean de calidad».

(El retrato de Palafox, que pintó Goya, no será su mejor obra, pero sí de las más características.)

* * *

El crítico que se queda en las obras, se dispersa y se pierde con ellas. Decía Mallarmé en sus *Divagaciones*, que la crítica íntegra no iguala a la poesía... sino cuando también apunta, directa y soberbiamente, a los fenómenos o al Universo.

¿No es el crítico un pintor de retratos? Sea pues, su semblanza, el tipo, o el *standart* apetecido; y sea su empeño análogo al que declaraba el pastelista La Tour cuando decía: «Para retratar a mis modelos me deslizo, sin que se aperciban, hasta el fondo de ellos mismos y me los traigo enteritos.» Esto debe decir el crítico... aunque no esté bien que lo diga.

Así resulta que en los buenos retratos psicológicos, sean pintados o escritos, el modelo, trazado en caracteres definidores y definitivos, se va pareciendo al retrato cada vez más. Puede citarse un curioso ejemplo, en que la reciprocidad refuerza el aserto: Emilio Zola, con sus certeras críticas, definió a Manet y vaticinó el triunfo de su arte, y hasta el ingreso de la célebre *Olimpia* en el Louvre. Manet se acercaba, cada vez más, al retrato que de él había hecho Zola. Pero a Zola también le hizo un retrato Manet; y, según dice el testimonio de los Goncourt, «a medida que pasaba el tiempo, Zola se parecía, más y más, al retrato que de él había hecho Manet.»

* * *

El artista suele ser superior a sus obras. A veces da una obra de buena tendencia, pero fracasada en su realización. Otras, la obra está conseguida, pero la tendencia era errónea. En pocas acierta plenamente; y, sin embargo, en todas, y en cada una de sus obras, está él. Un verso de Boileau dice:

Rara vez un espíritu se atreve a ser lo que es.

Pues bien, aquí está la misión de la crítica, para definir, con caracteres permanentes y enteros, el esbozo de la actualidad fragmentaria; para hacer que el espíritu del artista llegue a ser lo que es, no lo que debe ser, sino lo que es realmente, en su íntimo ser, y que, por falta de realización, no se ha manifestado en la obra todavía.

Por eso la crítica más necesaria es: *a posteriori*, en los incomprensidos, y *a priori*, en los autores incipientes, en los cuales hay que adivinar la posible plenitud.

* * *

Y pasamos con esto a un aspecto interesante de la aptitud crítica: su facultad profética y de orientación.

El vate, cuando vaticina, lo hace de manera inconsciente y confusa. El crítico ha de hacerlo con claridad y pudiendo, además, gobernarse diestramente.

Muchos casos de crítica profética pueden citarse. Nos limitaremos a uno, aunque sea del orden literario, porque trae consigo el visto bueno del autor.

Cuando Bourget, a quien había descubierto Brunetière, descubrió, a su vez, a Barbey, obtuvo de éste un libro con la siguiente dedicatoria: «A mi adivinador.»

Charles du Bos, que refiere esta anécdota, aproxima y pone en relación dos personalidades de la crítica de arte contemporánea — un poeta y un experto: Paul Valéry y Berenson — enfrentados ambos con la obra de Leonardo. Y observa que, en tanto Berenson se interesa, principalmente, por la obra conseguida, a Valéry le intriga más el origen y la generación de la obra misma. Por nuestra parte, no dudamos en señalar la preferencia de este criterio de vate como capaz de las predicciones a que nos venimos refiriendo.

Conviene, pues, que el crítico esté dotado de espíritu poético y no sea un profesional. Quiere decirse un especialista o especializado, a quien suele faltar distancia y visión suficiente.

* * *

Pero aquí tropezamos con otra cuestión. Es indudable que un fuerte temperamento poético propende a no hacer mas que autocrítica. Dominado por su genio, no logra emanciparse de su obra.

Además, nada le atrae ni le apasiona por entero mas que su propia labor. Para la ajena se mostrará siempre reacio.

Sin embargo, vemos que en la crítica de la pintura romántica sobresale Baudelaire; en la impresionista, Laforgue; en la cubista, Apollinaire..., y esto, con todo, nos hace preferir esos críticos «de circunstancias» a los profesionales y especializados.

Pero la especialidad, ¿implica siempre una limitación? No siempre.

Ahora bien; recuérdese que hemos llamado al crítico pintor de retratos, y lo que queremos hacer constar aquí es, eso precisamente, que para conseguir los mejores retratos no hace falta estar especializado en el retrato. (Baste recordar las efigies que del célebre M. Choquet dejaron los impresionistas para confirmar esto.)

* * *

Por otro lado, hay dos peligros que acechan a la crítica de arte. Si la ejerce un técnico no pasará de la técnica. Se interesará por el cómo está hecha la obra, sin tener en cuenta que eso no es más que un medio para la consecución del fin, que es la obra misma. A la técnica hay que ir luego. Si el fin está logrado, el medio queda justificado por ese solo hecho. (El retrato de Munárriz, por Goya, es buen ejemplo de esto.) El técnico, llámese Denis o Blanche, no consigue hacer crítica. Por el contrario, si la

crítica se hace por un literato, se expone éste a no hacer mas que amena literatura o retórica pintoresca, lo cual es peor todavía. Ha dicho Thibaudet que el crítico ideal sería el que callase su impresión; pero no por eso la impresión había de ser buena en definitiva.

* * *

La segunda facultad necesaria para la aptitud crítica es la de distinción. «¿Qué hace falta para ser crítico?», preguntaron a Gide. «Gusto», contestó.

Pero ahora cabe preguntar: «¿Qué es gusto?» «Nada», contesta Gourmont. «Algo tan raro casi como el talento», responde Ingres. Mas solo se refieren al gusto estético; equilibrio perfecto de sensibilidad y razón. Gusto, en el sentido crítico, es algo más complejo. Ante todo es afición; también predilección personal; pero, sobre todo, significa poder de distinción — sin que precise manifestar luego una simpatía o una repulsa por parte del catador —. Anteponer el criterio de la preferencia personal resulta equivocado, pues la contemplación del crítico se convierte en pregunta apremiante y, la mayoría de las veces, del todo impertinente. Mal está que el público, en general, sólo quiera que le den la razón, pero está peor todavía que la crítica caiga en este error.

Sobre gustos se ha escrito mucho y mucho queda por escribir hasta convencer a los críticos de que la obra no debe estar de acuerdo con el criterio de cada uno de ellos, sino con el criterio de su autor.

* * *

Sin entrar ahora en pos de lo que en la simpatía que la obra de arte inspira, puede haber de sugestión hipnótica, como estudia Souriau, nos limitaremos a presentar la trayectoria de la emoción estética, que es lo que al crítico interesa, para analizar serenamente su pasión y definir su sentimiento con inteligencia.

De una reciente entrevista, hecha a Juan Cocteau, tomo la siguiente declaración: «Detesto — dice — esas obras que nos guñan un ojo, que se timan; esas obras que, desprendiendo una parte de ellas mismas, la envían con su música por entre las mesas, como hacen los *tzíganes*.» La frase, como de Cocteau, está llena de coquetería y de seducción, pero no logra arrebatarnos. Creemos que no es esa la atracción.

Por otro lado, Max Jacob ha dicho: «Una obra de arte es una fuerza

que atrae y que absorbe las fuerzas disponibles de quien se le aproxima. Se trata de algo así como de un matrimonio y el espectador hace el papel de la esposa: necesita ser tomado por una voluntad, y ser mantenido.»

Pero tampoco es esto precisamente. Hay acaso una confusión de términos.

Veamos. A nuestro entender la víctima de una obra de arte puede serlo: por arrebató, o por seducción.

Más claro: entre el espectador y la obra, se entabla una relación que, si es positiva, puede tener una u otra dirección. O el hombre se siente atraído por la obra, que, quieta y en su sitio, le llama, inclinándole hacia ella, con el poder de su seducción, o, por el contrario, el hombre permanece en su puesto intimidado, recogido, y la obra viene, toda ella, hasta él, y le conquista, le rapta, le transporta, arrebatándole con su violencia.

Ejemplo del primer caso, el arte de Leonardo; del segundo, el de *Greco*.

El arte que seduce es un arte sirena, y su belleza, como la que definía León Hebreo, es Gracia que, deleitando el alma, la mueve a amar.

El arte que arrebató no lanza sus cebos, sino que — centauro, impone por entero su dominación. — Y a este poder no es fácil resistirse, pues que obliga su imperio, así en la tierra como en el cielo. Ved, sino, el Evangelio, que en él se dice que «desde los días de Juan Bautista, hasta ahora, el reino de los cielos se toma por violencia, y son los violentos quienes lo arrebatan».

Pero, en la tierra, los espíritus apocados recelan de lo violento y protestan. En cambio, se dejan atraer por toda seducción, y no advierten si, por acaso, halaga sus *malos* sentimientos.

Por tanto, considere la crítica que su misión no es la de declarar «esto es bueno» o «esto es malo», y menos aun decir «peor» o «mejor», bajo el influjo de esa seducción.

Lo malo no existe, o mejor dicho, no es arte. Basta separar las calidades claramente para que quede hecha la selección por sí sola.

Consigo mismo ha de apurar, en cambio, su severidad el crítico, y no olvidar que la crítica es un problema de distinción.

Dice Vauvenargues que «es difícil que nuestro gusto alcance más allá de nuestra inteligencia». A esto contestaríamos que «ni hace falta». Lo que interesa es que la inteligencia penetre más que el gusto personal, y el crítico pueda decir de algo: «está bien, aunque no me gusta», o «me gusta, pero está mal».

Otro peligro de la crítica al uso es opinar por confusión. Es defecto frecuente en la crítica relacionar dos artistas cuando sus obras se asemejan y cuando una externa apariencia hace que puedan confundirse; pero no se advierte si tienen diferente proceso genitor. El crítico, para valorar, ha de buscar equivalencias, no parecidos; pues lo que más se parece a una moneda auténtica es una falsa, y su valor, sin embargo, es nulo. Decimos esto por el peligro que hay en aceptar como auténtico lo que sólo es *pastiche* o imitación.

En este caso, si se quiere hacer constar la analogía, hay que advertir que no es recíproca, pues el original no se parece nunca a la falsificación, aunque ésta logre confundirse con él. (Cuando, en una comedia de Lavendan, el imitador del Marqués de Priolá le dice entusiasmado: «Hemos llegado a parecernos», Priolá responde: «Sí; tú sobre todo»).

El partir de una apariencia conduce a otra apariencia, a otra confusión, y el juicio del crítico resulta falso y sin valor.

Pero el hablar de juicio crítico nos lleva, desde la aptitud, que venimos examinando, a la posición del espíritu para el juicio, que es la actitud.

* * *

«Es preciso que el filósofo diga como Cristo: «No juzgueis», y la diferencia suprema, entre los espíritus filosóficos y los demás, es que los primeros quieren *ser justos*, en tanto que los segundos quieren *ser jueces*.» Esta cita, tan cristiana, de Nietzsche, se aplica, bien al espíritu crítico, que está más dispuesto, por lo general, a ser juez que a ser justo.

El crítico piensa sólo en absolver o en condenar, según el fallo. ¿Por qué no se propone, simplemente, sentir y comprender?

En un cuaderno inédito de Barbey d'Aurevilly, se lee: «Sentir lo que vale un hombre es valer casi tanto como él; pero juzgarle, no es sobrepasarle.» Y por si no basta, añadiremos nosotros una consideración: ¿De qué prueba evidente dispone el crítico que quiera comprobar la certeza de su rigor? Recuértese que en los más complicados problemas de Matemáticas cada afirmación trae con ella su prueba y, a veces, más de una, para mayor convencimiento. Pero, en cambio, al iniciarnos en las primeras nociones, cuando aun no se sabe mas que sumar, no se dispone de otro procedimiento de prueba que no sea, también, la adición.

Así, no teniendo por su parte la crítica más certeza que repetir la contemplación reflexiva o la meditación, debe considerar continuamente su responsabilidad.

ARTE ESPAÑOL

En nuestra patria hay artistas de la *mala época* que reclaman una revisión, análoga a las modernas de Ingres y Corot. El anatema de ese ciclo ha caído sobre la producción cuando realmente correspondía al gusto del ambiente.

La crítica que, ante una obra de Mercadé, pedía color (lo que entonces se llamaba color); la crítica que estimulaba la *figulinería* de Fortuny sin advertir el paisaje que le servía de fondo, era la misma crítica que exigía un mayor parecido histórico a los personajes de Rosales y no paraba mientes en otros lienzos como el *Desnudo de mujer*, o el *Tobías con el ángel*, que es, quizá, la obra más interesante que se ha pintado desde Goya hasta Picasso.

Pero es que, en España, no se sospechaba la responsabilidad crítica. Fuera, en cambio...

* * *

Mac Neill Whistler firmaba con una mariposa, y debió ser, en vida, inconstante, frívolo, irritable y maestro, en fin, en «el arte de hacerse enemigos». Sin embargo, cuando se consideró injuriado por el famoso Ruskin y lo acusó ante un Tribunal, obtuvo, a pesar de su reputación «poco seria», una favorable sentencia, a la cual añadió él su folleto titulado *El Arte y los Críticos de Arte*.

Pues bien, la ejemplaridad de un caso semejante no ha bastado después a contener en su lugar a la crítica, ni a recomendar medida y atención.

* * *

Claro es que la dignidad de la crítica debe estar en su solvencia misma. Debe *poder responder*, aunque no *deba responder* siempre. Y decimos esto, porque nada hay más lamentable que ver a los críticos contestar y entablar discusión y polémica con los autores criticados.

La crítica es una operación especialmente reflexiva y no debe lanzarse contra nadie, ni contra ninguno. Procure, quien intente hacer crítica, imitar la actitud de un glosador excepcional, Edgar Poe, quien en su libro de crítica, *Marginalia*, se nos muestra enfocado y dirigido... hacia sí mismo.

ANTONIO MARICHALAR.

(Concluirá.)

Un error artístico

Accediendo a los deseos del reputado ceramista D. Juan Zuloaga, reproducimos el comunicado que ha dirigido a un periódico de Segovia con motivo de la clasificación de una importante orza de barro perteneciente a la colección Retana y Gamboa.

La dirección de ARTE ESPAÑOL, aunque nunca se hace solidaria de las afirmaciones y juicios de sus distinguidos colaboradores, según repetidamente tiene manifestado, está siempre dispuesta a acoger cuantas indicaciones conduzcan a aquilatar el verdadero valor de las piezas que componen el tesoro artístico nacional.

CONTRA UN ERROR ARTÍSTICO

LA CERÁMICA SEGOVIANA

Señor director de *El Adelantado de Segovia*.

Muy distinguido señor mío y amigo: En ARTE ESPAÑOL, revista que publica la meritísima Sociedad de Amigos del Arte, de Madrid, número 6 de 1923, leo, en un artículo de D. Antonio Weyler intitulado «La colección Retana y Gamboa», una reseña sobre una orza de barro cocido y vidriado, arte mudéjar del siglo XVI, cuya reproducción en fotograbado se ve en la página 334 de la mencionada revista.

Y el articulista dice, acerca de dicho objeto, lo siguiente:

«Una soberbia arca de cuero labrado, recamado de artísticos herrajes ojivales del siglo XV, sustenta una orza de barro cocido y vidriado; sobre su blanco fondo cabalgan unos cuadrúpedos, en cuya decoración se armonizan los matices azules del cobalto y de la turquesa, que destacan sus vivos colores entre negros remates. Es esta pieza un rarísimo ejemplar de loza hispanopersa, sólo comparable al inestimable cuenco que es gala de la colección de los Condes de Valencia de Don Juan.»

Hame causado no pequeña sorpresa la lectura de los citados renglones, porque la orza de referencia no es, como dice D. Antonio Weyler, un pro-

ARTE ESPAÑOL

ducto de la cerámica mudéjar del siglo XVI, sino uno del arte de mi inolvidable padre (q. e. p. d.) D. Daniel Zuloaga. Este ideó y trazó el dibujo hispanopersa, con sus felinos rampantes entre sobrio ramaje grácil y flexuoso, con sus dobles cenefas de entrecruzamientos lineales formando rombos, cuyo motivo se encuentra en la cerámica de remotísimas épocas, y sus remates inferior y superior acuminifoliados con cierto deje, digámoslo así, gótico.

La mencionada orza fué ejecutada por mi padre en el año 1911 y figuró en la Exposición de Zaragoza del mismo año, siendo adquirida por un anticuario cuyo nombre no hace al caso.

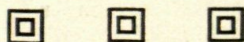
Prescindiendo de su valor artístico, lo expuesto basta para demostrar su falta de valor «arqueológico». Añadiré que la materia bruta que sirvió de fondo a la labor artística del ceramista es un cántaro de una alfarería de Cantalapiedra (provincia de Salamanca), como los empleamos con frecuencia en estos talleres, lo que es fácil de comprobar por las dimensiones y formas de la pieza en discusión. Esta tampoco es única, pues existen dos ejemplares más, a la vista en estos talleres e idénticos al de la colección Retana y Gamboa, calificado por D. Antonio Weyler de rarísimo ejemplar, y puede reproducirse cuantas veces se deseara.

Espero que ARTE ESPAÑOL, siempre tan concienzudo y meticoloso en la publicación de sus valiosas informaciones, se servirá rectificar adecuadamente el artículo de D. Antonio Weyler.

Dándole las gracias más expresivas por la inserción de estas líneas, me repito, señor director, de usted muy afectísimo amigo y seguro servidor, q. l. e. l. m.,

JUAN ZULOAGA.

Segovia, 30 de julio de 1923.



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Relaciones de Africa, por D. Ignacio Baüer Landauer. — Editorial Ibero-Africano-Americana. Madrid, 1922-1923. VI volúmenes.

Cuántas personas cultas y de solvencia intelectual se preocupan hoy en España de nuestro porvenir, suelen adoptar una de estas dos posiciones: o son africanistas o pertenecen al sector numeroso que quiere continuar la influencia histórica de Iberia en el continente americano.

Cualquiera, pues, que sea nuestra tendencia en uno u otro sentido, es indudable la necesidad de tener abundante documentación de antecedentes en ambas materias para sobre ellos formar juicio razonable y seguro.

Los africanistas tienen mucho que agradecer a D. Ignacio Baüer, por la publicación de estas interesantísimas *Relaciones de Africa*, que hacen accesible al investigador o al simple aficionado importantes recuerdos de tierra de moros, de más atractivo aún cuando tan candente y aguzado se halla el problema.

Se trata de una obra verdaderamente considerable, en seis volúmenes, que corresponden, respectivamente, a: I, Ceuta y Melilla; II, Marruecos; III, Argel, Túnez, Trípoli; IV, Argel; V y VI, Los turcos en el Mediterráneo.

La sola enumeración de esos títulos relaciona la publicación del Sr. Baüer con una grande y muy principal parte de la historia hispana.

Los dos primeros tomos, donde se recogen infinidad de documentos sobre Marruecos, y en particular de nuestras plazas de Melilla y Ceuta, no pueden faltar en la mesa de trabajo de cuantas personas, sinceramente o no, hacen alarde de estudios africanos y sostienen lo conveniente y patriótico de una continuidad en la acción histórica de España.

Hay, por ejemplo, curiosos antecedentes que demuestran de modo bien palpable cómo — salvando la distancia natural en número y

armamento — hubo muchos momentos de perplejidad y sorpresa que podrían compararse — siempre haciendo esa salvedad — a los actuales episodios de nuestra zona marroquí.

Cada uno de los tomos lleva un breve y sustancioso prólogo del Sr. Baüer sobre las materias en él contenidas.

En suma, para reafirmar la loable tendencia africanista en su aspecto histórico, aún bastante nebuloso y desconocido, podemos decir que es obra insustituible y de valor documental extraordinario.

* * *

Homenaje al profesor D. Ricardo Monner Sans. Buenos Aires, 1923.

Algunas veces hemos comentado en estas columnas las obras de tan benemérito español.

Durante largos años de profesorado oficial en la República Argentina, Monner Sans ha sido el verdadero campeón de nuestro idioma en aquel país.

Ha educado muchas generaciones de jóvenes argentinos en el amor a nuestros clásicos, sin descuidar tampoco el conocimiento de la moderna literatura española. Y de la fecundidad y éxito de labor tan noble y patriótica, da idea un conjunto de homenajes, que detalla el pequeño volumen comentado por estas breves líneas.

Entre ellos, se destacan por su sencillez conmovedora los de aquellos Centros de enseñanza donde el sabio lingüista dictó sus clases, y que en el momento de ser jubilado por edad, le rodean del más cordial afecto y veneración que pueda merecer un maestro.

Todo esto, es un triunfo del españolismo en América.

ENRIQUE DE LEGUINA Y JUÁREZ.

