

MADRID, 4.º TRIMESTRE DE 1923

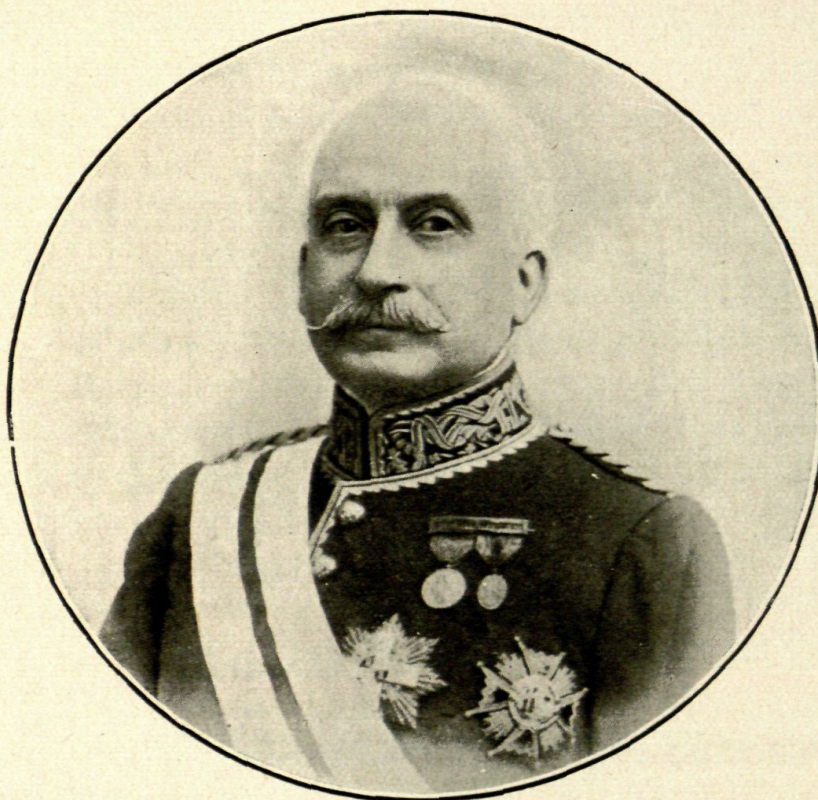
Año XII. — Tomo VI. — Núm. 8

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Redacción y Administración: Paseo de Recoletos, 20, bajo izquierda.
(Palacio de la Biblioteca Nacional.)

NUESTRO DIRECTOR



EXCMO. SR. D. ENRIQUE DE LEGUINA Y VIDAL

Barón de la Vega de Hoz,
Conde viudo de Guadiana, Grande de España,
Vicepresidente de la Sociedad Española de Amigos del Arte,
fallecido en Madrid el 25 de noviembre de 1923,
a cuya memoria se dedica el presente número.

Don Enrique de Leguina y Vidal

BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

PLAGIANDO la célebre frase con que Bossuet empezó una de sus mejores oraciones fúnebres, podríamos comenzar este artículo, homenaje de la amistad y del cariño, diciendo: *El Barón se muere; el Barón ha muerto*. No mueve la oportunidad del recuerdo, por merced de Dios en la ocasión presente, el repentino paso del ser al no ser, es que cuantos disfrutábamos del mutuo afecto de aquel viejo que, a pesar de sus años, conservaba juveniles las energías y lozana la inteligencia, al verle decaer en los últimos meses, nos decíamos: *El Barón se muere*. Y al decir *el Barón*, no había que añadir más para determinar su personalidad. En el mundo artístico y literario de la Corte, Vega de Hoz era el Barón por antonomasia.

Cristiano y caballero, o por mejor decir, como buen cristiano, caballero; bondadoso y afable, con fina mezcla de observadora sátira; hombre de mundo, conocedor de la práctica de la vida con esa exactitud que los años enseñan y sólo al pasar por ellos se aprende, frecuentó en los diversos períodos de su larga vida los círculos políticos y los salones de la alta sociedad madrileña, las reuniones académicas y las juntas de cuantas entidades respondieran a los nobles fines del Arte o de la Beneficencia, dejando en todas personales huellas de sólida ilustración, gratos recuerdos, emanaciones del alma, que como el alma viven aún después que el cuerpo muere, y parecen moléculas que revolotean hasta que la pluma de la amistad o de la crítica las fija en el papel con caracteres indelebles para servir de estudio a venideros biógrafos o de ameno pasatiempo a desocupados y curiosos lectores.

Si las engañosas veleidades de la política atrajeron su atención hace no pocos años, pronto varió el rumbo de su vida hacia más plácidas inclinaciones, no sin haber alcanzado antes merecidos honores en premio de prestados servicios a la Patria desde las filas del partido liberal-conservador, ya en los escaños del Senado, en el Gobierno civil de Sevilla o en el Consejo de Instrucción pública, obteniendo las Grandes Cruces de Isabel la Católica y del Mérito Militar con distintivo blanco.

Las conciliadoras dotes de su carácter y su entusiasta adhesión a la Real

Familia le llevaron a la Vicepresidencia de la Asamblea Suprema de la Cruz Roja, cuya Placa de Honor poseía, y sus méritos literarios y artísticos abrieronle las puertas de la Real Academia de la Historia y de la Hispanic Society of America, mientras las Reales Academias de Sevilla, Córdoba y Málaga se honraron inscribiendo en sus listas el prestigioso nombre de quien desde sus mocedades supo dar muestras de vasta cultura, especializada en el estudio de las artes industriales y armas españolas, pues si bien sus primeras publicaciones fueron dedicadas a la región cantábrica, a la que le unía su primer enlace con una distinguida dama en la provincia de Santander nacida, y de los *ilustres hijos de Santander* trató en el libro que vio la luz pública en 1875, como del *Padre Rábago* y de *Juan de la Cosa* en los editados, también en Madrid, en los dos años sucesivos; y si el que lo fué en el de 1918 con el título de *El Arte en el Hogar*, recopilación de amenas conferencias, parece cerrar una larga serie de variados temas, el que a las espadas se refiere ha sido en repetidos volúmenes el campo más cultivado por su clara inteligencia, y, como flor más preciada del mismo, su *Glosario de Voces de Armeria* (Madrid, 1912), especie de diccionario técnico, revelador de profundos conocimientos (1).

No hace un año que, en ocasión para mí solemne, dediqué un recuerdo a las reuniones semanales que en los salones de Valencia de Don Juan, primeramente, y de su yerno D. Guillermo Joaquín de Osma después, celebraban los buenos coleccionistas de nuestras artes pretéritas, y en unas y en otras hube de citar a Vega de Hoz como asiduo concurrente y experto aficionado al difícil ramo de las armas y herrajes, siempre atrayente para los que en la falsificación del objeto, no muy difícil en este caso, buscan, a más de lo ilícito del lucro, el deseo bastante humano de desacreditar fáciles reputaciones.

(1) Además de las referidas obras, fué autor, entre otras, de: *Apuntes para la historia de San Vicente de la Barquera*: Primera serie; Santander, 1875. Segunda serie; Madrid, 1905. — *La Espada*; Sevilla, 1885. — *La Caza* (con D. F. Uhagón); Madrid, 1888. — *Índice de libros de Esgrima*; Madrid, 1891. — *La Plata Española*; Madrid, 1891. — *Impresiones Artísticas*; Madrid, 1895. — *Las Campanas de la Giralda*; Sevilla, 1896. — *Pedro Villegas Marmolejo*; Sevilla, 1896. — *La Giralda*; Sevilla, 1896. — *La Espada de San Fernando*; Sevilla, 1896. — *Los Maestros espaderos*; Sevilla, 1897. — *Espadas Históricas*; Madrid, 1898. — *Los Anticuarios de Sevilla*; Sevilla, 1899. — *Bibliografía de la Esgrima*; Madrid, 1904. — *Torneos, jineta, rieptos y desafíos*; Madrid, 1904. — *Obras de Bronce*; Madrid, 1907. — *Espadas de Carlos V*; Madrid, 1908. — *Las Armas de Don Quijote*; Madrid, 1908. — *Esmaltes Españoles*; Madrid, 1909. — *La Iglesia de Latas*; Madrid, 1910. — *Arquetas Hispanoárabes*; Madrid, 1911. — *Obras de Hierro*; Madrid, 1914. — *La Patria de D. A. de Guevara* (con el Marqués de Laurencín); Madrid, 1914. — *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*; Madrid, 1914.

La conversación familiar del Barón, que aunque madrileño de nacimiento, con andaluz gracejo era viviente archivo de múltiples anécdotas, que a veces contagiaba al joven del escepticismo natural, del que por coleccionar también años conoció en su justo valer las cualidades personales que la lupa de la Muerte suele aumentar a los ojos de venideras generaciones.

No ha llegado momento tal para el director de esta revista que dejó en ella escritas tantas páginas, algunas aun inéditas, como los eruditos artículos que hoy se publican a manera de despedida de aquel que todos conocimos y apreciamos, precisamente en esta Sociedad Española de Amigos del Arte, a la que dedicó afanes y desvelos, tanto en el tiempo que ocupó la Secretaría general, como cuando, en premio de su labor, mereció ascender a su primera Vicepresidencia y ser nombrado Socio de Honor.

Por esto, y dejando para mejor preparados biógrafos la razonada crítica de su obra literaria, no podemos menos de detenernos brevemente ante el recuerdo de quien, precediéndonos, preparó una labor, tanto más fácil cuanto más despejara el camino, actividad, prudencia y constancia, virtudes todas indispensables en el comienzo de cualquier empresa.

Hay dos momentos que harán pasar a la historia patria la labor de los Amigos del Arte; momentos que marcan con el renacimiento del buen gusto el principio de la influencia y del respeto que hoy goza nuestra Sociedad: la *Exposición de Arquitectura* y la *del Mueble*. Recórranse las calles del moderno Madrid; visítense los interiores de sus casas, y en las anteriores al año 10 se verán imperando los exóticos estilos, servilmente traducidos del francés por arquitectos y mueblistas demasiado condescendientes con la frivolidad de las damas, para quienes no existía más fuente de inspiración que sus visitas otoñales al palacio de Versalles o al guardamuebles del Louvre. ¡Y no hacía poco quien se contentara con la copia exacta!; pues era peor la mixtificación de los *Luisés de moda* por quienes, dándose tono de originalidad, creaban verdaderas aberraciones artísticas, que hoy nos espantan.

Desde aquellas primeras Exposiciones de los Amigos del Arte las tradiciones españolas se han impuesto, y las fachadas de los edificios y los mobiliarios de las casas se inspiran en esa patriótica tendencia, que acoge con entusiasmo, con España entera, la América hispana y las mismas costas de San Francisco.

Pues bien; de entonces data la presencia del Barón de la Vega de Hoz en las Juntas directivas de nuestra Sociedad, secundando la nunca bastante

ponderada iniciativa de una dama, que no por sus largas ausencias de la Corte dejó de sentir siempre el más entusiasta españolismo, y en cuya residencia parisiense se planeó, para mayor contraste, la colectividad que de manera tan decisiva había de contribuir al estudio de nuestras olvidadas artes nacionales.

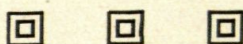
Precisamente, el acta de la junta celebrada el 8 de julio de 1911, en la que los socios asistentes D. Eduardo Dato, Marqueses de la Torrecilla y Comillas y Conde de las Almenas trataron de la organización de la Exposición del mobiliario español de los siglos XV al XVII, es la primera que lleva la firma del Barón de la Vega de Hoz, que, como Secretario general de la Sociedad, venía a sustituir a D. Luis García Guijarro, que con carácter interino desempeñaba el cargo que las muchas ocupaciones del Sr. Conde de la Mortera hicieronle dimitir.

Desde esa fecha hasta la de 1921, en que por última vez estampa su nombre en el libro de actas, fué el Barón para la Sociedad de Amigos del Arte el más entusiasta de sus socios, iniciador de acertados planes, cooperador de ajenas iniciativas; y si aceptó entonces la primera Vicepresidencia con que se recompensaron sus muchos méritos, ante la presencia de inevitables achaques, no la tomó a título de preciada jubilación, sino como estímulo de una actividad que el peso de los años hacía decaer al luchar con aquel espíritu que, siempre juvenil, conservaba sus facultades todas.

Por eso cuando el reloj de arena, que el fatalismo del tiempo hace mover, marcó la proximidad del tránsito, Vega de Hoz no necesitó veladas advertencias familiares para prepararse, y lo hizo dando gracias a Dios «por haberle permitido *disfrutar* de larga vida», aceptando con resignación cristiana la maldición paradisiaca, llamada Muerte, cuyo poder sólo se estrella ante las puertas de las colectividades, que conservan siempre vivo, y a despecho de ella, el recuerdo sagrado del bienhechor.

EL CONDE DE CASAL,

Secretario general
de la Sociedad Española de Amigos del Arte.



El presente artículo y el que a continuación se inserta sobre las Artes Gráficas son los últimos escritos por nuestro difunto Director, que nos complacemos en publicar por ser los trabajos inéditos del mismo.

Las espadas del Cid

LAS espadas del Cid, reliquias del héroe castellano, símbolo del valor personal, del ánimo de la raza y del amor a la patria,

El temido de los moros,
 aquella gloria de España,
 el que nunca fué vencido,
 el rayo de las batallas,
 ese buen Cid Campeador,
 defensor de nuestra patria,
 espejo de capitanes
 y de traidores venganza...

merecen verdadera veneración.

Cuando el Cid despidió a sus yernos, que iban de Valencia a Carrión, los aparejó ricamente, los dió muchos paños de seda y oro, y las espadas *Colada* y *Tizona*, recobradas más tarde, después de la traición de aquéllos.

Y cuenta el romance que

En las Cortes de Toledo
 do le fueron entregadas
 ante el sexto Rey Alfonso
 por los Condes las espadas (1).

El Cid había presentado su requerimiento en los siguientes términos:

Ante vos, buen Rey Alfonso,
 pido a los Condes mi algo,
 pido a *Tizona* y *Colada*,
 que yo les ove prestado.. (2)

(1) OCHOA: *Tesoro de romanceros y cancioneros*. París, 1838.

(2) SEPÚLVEDA: *Romancero*. Amberes, 1551.

Todo esto lo confirma la *Crónica* (1):

«El Rey esperó, atendiendo que los Infantes respondiesen, y ellos callaron. Y el Juez mandó a los Jueces que juzgasen lo que hallaren por derecho. Y los Jueces determinaron que los Infantes diesen las espadas al Cid, y los Infantes no lo quisieron hacer. Y desto el Rey fué muy sañudo, y levantóse y fué a ellos, donde estaban asentados, y tomóles las espadas y diólas al Cid. Entonces se levantó Alvar Yáñez y dijo al Cid: «Tener por »bien de me dar a *Colada* con que vos guarde cuanto estas Cortes duraren», y él se la dió (?), y levantóse Pedro Bermúdez, y hizo esa misma demanda, y el Cid le dió a *Tizona*.»

Verificóse después el combate singular entre los Infantes, acusados por el Cid de cobardía y traición, y los representantes del Campeador. Llevaba Martín Antolínez para estos lances de honor, contra el Infante Don Fernando, la *Colada*, y Pedro Bermúdez, que luchó con el Infante Don Diego, la *Tizona* (2).

Antolínez venció a su adversario, y Don Diego huyó, más que por los golpes recibidos, por el pavor que le inspiraba el brillo y temple de la *Tizona*.

* * *

Ambas espadas del Cid fueron conservadas, con el más alto aprecio, por las generaciones posteriores.

En 24 de diciembre de 1286, el Rey Sancho IV de Castilla dió a Pedro Martín de Soria, su alcalde, el lugar de Osonilla, «por servicio que nos fizo, sennaladamente porque nos dió a *Colada*, espada que fué del Cid y del Rey de Aragón» (3).

Francisco Mosquera publicó el privilegio, pero sólo dice «que fué del Rey de Aragón», fija la fecha en 1280 y añade que había visto el original, confirmado por Fernando IV en 1302 (4).

Parece que Loperráez copió a Mosquera, aunque quizá hubo de rectificarle consultando otro original, pues su versión introduce modificaciones importantes.

Toda identificación de objetos antiguos ofrece dificultades graves, y

(1) *Crónica del Cid Campeador*. Bruselas, 1588.

(2) ARGOTE DE MOLINA: *Nobleza de Andalucía*. 1588.

(3) LOPERRÁEZ: *Obispado de Osma*. 1788. — PÉREZ RIOJA: *Antigüedades sorianas*. Madrid, 1884.

(4) *La Numantina*. 1613.

como en las Cámaras regias las espadas sufrían frecuentemente cambios de guarnición y las hojas sueltas eran poco apreciadas; se comprende bien que nada se sepa acerca de su actual paradero, ni tampoco de cómo vinieron a poder de los Reyes Católicos, ni si las que, por su mandato, catalogó Gaspar de Gricio (1) eran las auténticas, pues las letras de la *Tizona* debían ser árabes, y las empuñaduras de oro macizo de que habla el *poema* del Cid habían desaparecido, variaciones esenciales que hacen dudar de que fuesen las mismas que el insigne caudillo supo hacer tan gloriosas.

Cuando a la muerte del Emperador Carlos V se inventariaron los bienes muebles que poseía en Yuste, en Simancas y en Valladolid, no figuran la *Colada* ni la *Tizona*; en cambio se describe minuciosamente una espada que fué del Rey Católico (2).

Es verdad que en este inventario, hecho en 1569, no aparecen las armas que se citan en el de 1503, y como tampoco constan en el de la Reina Doña Juana ni en los de los Monarcas de la Casa de Austria, cabe presumir (3) que las armas que estaban en el Alcázar de Segovia a principios del siglo XVI, no fueran las del uso particular del Emperador ni de Felipe II, al disponer éste su traslación a Madrid, donde, con otras procedentes de diferentes lugares de Castilla y Aragón, sirvieron de base para la magnífica colección que hoy existe.

Debe advertirse que cuando, hacia 1540, se describieron y pintaron en un *Catálogo* las armas personales de Carlos V, se dice, sin embargo, «una espada vieja, ancha, del Cid».

Resumiremos, pues, lo que hasta ahora se ha averiguado respecto de esas famosas espadas.

* * *

La *Colada* fué adquirida por el Campeador, según reza la tradición, de D. Remont Berengel:

Y al Conde de Barcelona
 a vos os gané *Colada*
 cuando les tomé a los moros
 los castillos de Brianda (4).

(1) *Libro de las cosas que estaban en el thesoro de los alcázares de Segovia en poder de Rodrigo de Tordesillas; hizole Gaspar de Gricio por mandado de la rreyna cathólica el mes de noviembre del año pasado de m d i i j.*

(2) MARIÁTEGUI: *La «Tizona» y la «Colada».*

(3) ÍDEM: *Idem id.*

(4) OCHOA: *Tesoro de romanceros y cancioneros.* París, 1838.

A vos *Colada* yo oue
cuando en el campo vencía
al Rey Pedro de Aragón
con muy gran cauallería;
el Conde de Barcelona
a su lado vos traya... (1).

Afirmanlo la general historia y Garibay, y aun cuando no hay conformidad en la fecha de esta batalla, existe, sin embargo, en cuanto a la procedencia del Conde de Barcelona, consignada ya en el *Poema* del Cid:

Al Conde don Remont a prison le an tomado...
Hy ganó a *Colada*, que mas vale de mill marcos de plata.

Siguiendo a Covarrubias, dice un escritor que, como era costumbre poner nombres propios a las espadas, *Colada* se llamaría así «porque se devió de forjar de finísimo acero colado».

Algo difícil parece que el hierro colado prestase a la célebre hoja aquella flexibilidad y aquel temple que la hicieron famosa.

La primera reseña completa que consta en un documento oficial es la que hallamos en el *Inventario* mandado formar por la Reina Católica.

Hecho en 1503 por Gaspar de Gricio, está descrita con las palabras que siguen:

«*Colada*. — Otra espada que se dize colada, que fué del cid, que tiene por medio en cada parte una canal dorada sin letra ninguna e tiene de la una parte quatro cercos redondos, uno metido en otro, e tiene la cruz e el pomo de hierro plateado, labrado a escaques, e tiene el puño de palo con unas correas e cuerdas blancas, e tiene una vayna de cuero colorado, e el brocal e otras dos pieças de plata blanca, las orillas doradas, e en medio de cada una una florecica dorada y no tiene contera ni correas.»

Desaparecida esta espada, marcada con los cuatro círculos concéntricos, se supuso, ignoramos el fundamento, que el Emperador la habría hecho cambiar de empuñadura para poder usarla, y que la *Colada* debía ser una que lleva en su hoja ciertos adornos que pudieran tomarse por letras que dijesen *Si-si* y *No-non*. Pero ésta, según el *Inventario* de Gricio, se llamaba la *Lobera*, aunque pasó, durante los siglos XVII y XVIII, por la *Colada*, a pesar de estar descritas en aquel fidedigno documento como espadas completamente distintas (2).

(1) SEPÚLVEDA: *Romancero*. Amberes, 1551.

(2) BERGANZA: *Antigüedades*. 1719.

Además, respecto de la *Lobera*, dice Gricio «hoja toledana», y no es verosímil que el Conde de Barcelona, en cuyos estados alcanzó gran prosperidad la industria armera, viniese a Toledo a buscar su espada, y, de hacerlo, hubiera tenido el arma carácter árabe o mozárabe, puesto que Toledo aun no había sido conquistado.

Por otra parte, las letras, el adorno y forma de la hoja y el punzón del espadero, nada tienen de árabe.

Convencido el autor del *Catálogo* de 1863, después de la descripción, añade: «pero tampoco puede asegurarse fuese la del célebre Cid Ruy Díaz el Campeador» (1).

Creíase generalmente que la verdadera espada había desaparecido. Hasta M. A. Jubinat, que publicó un libro, ilustrado por el artista italiano Gaspar Sensi, con tantos errores como pretensiones, al reproducir la supuesta *Colada*, demuestra que no pasa del siglo XVI (2).

Pero como la tradición existía, y resultaba absurdo seguir aplicando el nombre ilustre a la espada que entonces le llevaba, Martínez Romero, que tanto trabajó en la clasificación y organización de la Real Armería, no queriendo privarla del glorioso timbre de poseer una arma del héroe castellano, comienza a examinar documentos, consulta antiguos tratadistas, y después de un prolijo trabajo, dados los escasos elementos de que en su época se disponía para este linaje de investigaciones, declara que la llamada del Cid era una espada zaragozana del Conde de Benavente, y que la que verdaderamente merecía el nombre de *Colada* debía ser la que, atribuida por unos a Hernán Cortés, y por otros a Felipe II, se halla representada en el tomo II de la obra de Jubinal (3).

En consecuencia de su descubrimiento, redacta de este modo el artículo correspondiente del *Catálogo*:

«1.727. — *La Colada*. — Espada famosa de Rui Díaz de Vivar, denominado *el Campeador*. — Guarnición cincelada: guarda o guardamano con un solo brazo y patillas. Del brazo que falta sale un puente a la patilla contraria y de la otra patilla sale un pitón: de la parte de la guarda sale un ramal que termina en la patilla. Hoja toledana de seis mesas; largo: una

(1) *Catálogo de los objetos de la Real Armería, impreso de orden de SS. MM.* Madrid, Aguado, 1863.

(2) *La Armería Real ou Collection des principales pièces de la Galerie d'armes anciennes de Madrid.* Paris, 1837-1839.

(3) *Catálogo de la Real Armería, mandado formar por S. M. siendo Director general de Reales Caballerizas, Armería y yeguada el Excmo. Sr. D. José María Marchesi.* 1849.

ARTE ESPAÑOL

vara, una pulgada y tres líneas. Su mayor ancho es de dos pulgadas y tres líneas. La presente espada se atribuía a Hernán Cortés, al paso que se daba por la *Colada* un arma de fines del siglo XV, como es la espada zaragozana, propia del Conde de Benavente, y de la cual ya hemos hablado en el número 1.649.»

Confiesa después que la guarnición no es auténtica, y funda su parecer respecto de la hoja en que, según los documentos compulsados, la cuchilla de la *Colada* debía tener por un lado la palabra *Si-si* y por el otro *No-non*. En primer lugar, puede leerse, en efecto, *Si-si*; pero no hay quien lea en la inscripción del otro lado *No-non*, aparte de que su débil argumentación queda destruída si se tienen en cuenta las diferentes descripciones del *Catálogo* de Gricio, además de lo que indica la forma de la hoja, el punzón del espadero *S* dentro de un escudito y el carácter de las supuestas letras.

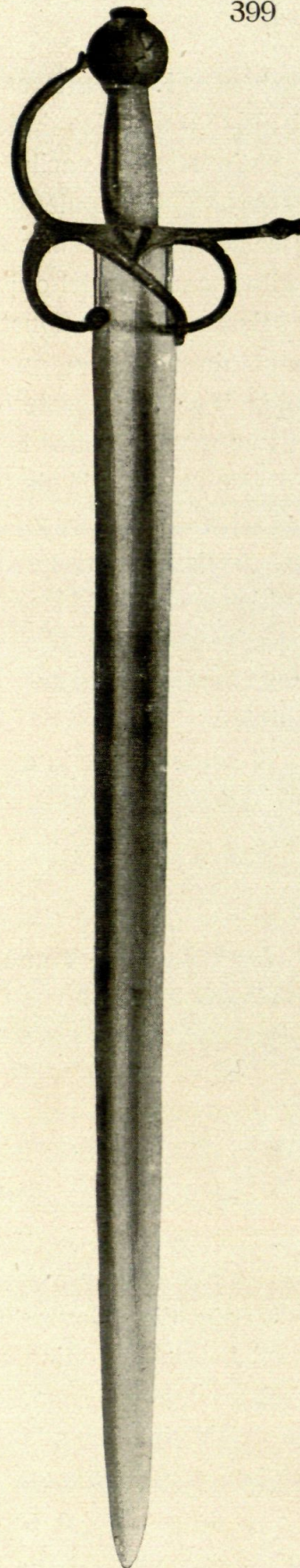
Sin embargo de estos elocuentes datos, el Sr. Martínez Romero no vaciló en publicar un artículo en el *Semanario pintoresco español* (1), en el que se encuentra el párrafo siguiente: «Téngase, pues, entendido que existe en la Armería la célebre *Colada*, y que el curioso que quiera verla la encontrará señalada con el número 1.727 entre los hermosos objetos de aquel brillante Museo.»

Dada la autoridad que en aquellos tiempos alcanzaba el Sr. Martínez Romero, digno de aplauso por sus meritorios trabajos, quedó el error consagrado y hasta en libros modernos se ha difundido con vehemente elogio (2).

Al hacer dicha equivocada clasificación rindió Martínez Romero tributo a la tendencia habitual en todos los Directores de Museos de aceptar

(1) 14 de abril de 1850.

(2) MALO DE MOLINA: *Rodrigo el Campeador*. Madrid, 1857.



gustosa y fácilmente cualquiera atribución que pueda aumentar el valor histórico o artístico de las piezas confiadas a su custodia.

Admítase sin vacilar la opinión de antiguos escritores poco entendidos, y sobre todo cualquier dato documental, sin reparar en que sólo debe aceptarse cuando no resulte destruido por lo que arroje el examen de la forma, estilo y carácter del objeto.

Es tan eficaz y constante esa seductora tendencia, que el Conde de Valencia de Don Juan, autor del último *Catálogo de la Real Armería*, tan competente en la materia, apenado al ver desaparecer por la inflexible ley de una atinada crítica las espadas de Roldán, Pelayo, el Cid, Bernardo del Carpio, etc., temió sin duda que la rica Galería, puesta a su cuidado, desmereciese en valor, y dejándose llevar por la influencia que hemos indicado, consignó supuestos tan dudosos como el del freno de Witiza, apuntó tímidas probabilidades en favor de una espada de San Fernando, y presentó resueltamente las armas que Francisco I rindió en Pavía, todo ello sin el fundamento suficiente para que sus alegaciones se hagan firmes e indiscutibles.

Y hablemos de la otra espada.

* * *

La Tizona. — Tomó este nombre en plena Edad Media. Antes se denominaba *Tizón*.

A so sobrino por nombrel lamó
tendió el brazo la espada *Tizón* le dió.

(*Poema del Cid.*)

E ganó a *Tizón* que mill marcos doro val.

(*Idem id.*)

Tizón, dice Covarrubias, equivale a la ardiente espada.

Tal nombre, opina un ilustrado escritor, «corresponde bien al antiguo nórdico «brandr», que, significando originariamente *tizón* (como el alemán «brand»), significa además «hoja de la espada», voz de la cual son hermanas la anterior francesa «brant» e italiana «brando», espada.»

La forma *tizona* se adoptó con objeto de vulgarizarla para designar una espada cualquiera.

ARTE ESPAÑOL

«Puse mano a mi *tizona* y, sin detenerme en plática con tan ruyn gente, daba en ellos como asno en centeno verde» (1).

Hasta Sancho Panza tenía la suya:

«No me dieron a mí lugar — respondió — a que mirase en tanto, porque apenas puse mano a mi *tizona*...»

En los romances se la designa del mismo modo femenino.

En la su mano derecha
la *Tizona* le fué atada... (2).

Años hace, Rey Alfonso,
que siempre en vuestro servicio
el arambre de *Tizona*
apenas le he visto limpio... (3).

A vos, *Tizona*, gané
de Bucar en aquel día... (4).

Sino que el cuerpo arreado
se ponga junto al altar
y a *Tizona* en la su mano (5).

... y en la mano
bien fixada y desnuda mi *tizona*
tan conocida deste Key pagano (6).

El modo que tuvo el Cid de adquirir la *Tizona* lo refieren muchos escritores (7), copiándose unos a otros y sin añadir dato alguno nuevo a lo que refiere la *Crónica* (8), a saber, que el Campeador, en combate singular con el Rey Bucar, le hiende desde el yelmo hasta la cintura y se apodera de la espada del moro muerto.

(1) HURTADO DE MENDOZA: *Vida de Lazarillo de Tormes*. Zaragoza, 1652.

(2) ESCOBAR: *Romancero del Cid*.

(3) OCHOA: *Tesoro de romanceros*. 1838.

(4) SEPÚLVEDA: *Romancero*. Amberes, 1551.

(5) *Romancero general*. 1604.

(6) LIÑÁN DE ARRIAZA: *Las mocedades del Cid*. Comedia.

(7) ARGOTE DE MOLINA: *Nobleza del Andalucía*. Sevilla, 1588. — SANDOVAL: *Historia de los Reyes de Castilla y de León, etc.* — Entre los modernos, MALO DE MOLINA: *Rodrigo el Campeador* (Madrid, 1857) y otros más.

(8) Burgos, 1512.

Veamos ahora la documentación, harto escasa por cierto, que conocemos referente a la *Tizona*.

La primera noticia resulta del hallazgo de las riquezas escondidas por D. Álvaro de Luna y descubiertas, después de su muerte (1452), entre dos pilares del Alcázar de Madrid. Allí aparecieron «las espadas del Cid Rui Díaz, *Tizona* e *Colada* e la espada *Guiosa*», y quedaron en poder de Juan II, entre las más preciadas joyas de la Corona.

Como dejamos dicho, Isabel la Católica mandó a Gaspar de Gricio formar un *Inventario de las cosas que se hallaban en los Alcázares de Segovia* (noviembre de 1503); en él se lee:

«Una espada que se dice *Tizona*, que fué del Cid, tiene una canal por medio de amas partes, con unas letras doradas; tiene el puño e la mançana de plata, e en ella castillos e leones de bulto e un leoncico dorado de cada parte de la cruz en medio e tiene una vayna de cuero colorado forrado en terciopelo verde, vieja, rota e unas carreras de unos texillos amarillos de seda con su hevilla e cabo de plata blanca.»

Figura igualmente, como dejamos dicho, la *Colada* en aquella relación de Gricio, pero ya en tiempo del Emperador Carlos V sólo vemos citada «una espada, vieja, ancha, del Cid».

Pasan después largos años sin mencionar ninguna de las célebres espadas, hasta llegar el *Resumen* hecho por D. J. Abadía (1), que con el número 32 incluye una espada que, «según la tradición, fué del Cid».

De la descripción hecha en el *Inventario* de Gaspar de Gricio resulta evidente que la empuñadura de la denominada *Tizona* hubo de ser puesta en tiempo de algún Rey de Castilla y de León y, en cuanto a la hoja, tampoco cabe admitir la antigüedad que se le atribuye.

El Conde de Valencia de Don Juan sospechaba que pudiera ser una hoja que describe en su *Catálogo de la Real Armería* (pág. 255); pero no nos parece fundada esta suposición, aunque las letras, que más bien son adornos, tengan el carácter de la ornamentación de los manuscritos visigodos del siglo XI. He aquí el razonamiento del Conde:

«G-180. — Hoja de una espada, en extremo notable del siglo XI al XIII, procedente del tesoro de los Reyes Católicos en el Alcázar de Segovia (2). Es ancha, de dos filos, con 0,924 milímetros de largo y 0,048 de anchura máxima, rematando en punta redonda.

(1) *Resumen del Inventario general histórico que se hizo en el año de 1793 de las armas antiguas de la Real Armería.*

(2) Simancas. Testamentos. Legajo 3.º, Folio 10.

ARTE ESPAÑOL

Desde la aplanada espiga ocupa el centro, en casi toda su longitud, una canal poco profunda, en cuyo primer tercio van repartidos por ambas caras y en la disposición que indica la figura estas letras y estos adornos, grabados y rellenos de oro.

Para precisar cuanto sea posible la época a que nos parece que corresponden, hemos examinado varias hojas de verdadera importancia, de las pocas que de esta clase son conocidas, y resulta que la de la espada de Sir Richard Wallace (antes del Conde de Nieuwerkerke), tenuta por del siglo XII, es muy semejante a la de nuestra Real Armería; que por su hechura sucede lo mismo con la de otra del siglo XIII encontrada no ha mucho en Saint-Omer (1), la cual también tiene una inscripción grabada, y, por último, que asimismo es grande el parecido con el de las hojas de análogas condiciones que se custodian en los Museos de París, Turín y Munich.

Pero el testimonio más autorizado para marcar la época a que esta hoja pertenece lo facilitan los célebres tapices de Bayeux, harto conocidos, del siglo XI. Allí los combatientes llevan espadas de la misma hechura y proporciones que la nuestra, y allí, señaladamente en las cenefas bordadas de varios de sus paños, figuran animales quiméricos en un todo semejantes a los que en aquélla están inscriptos.

Incompetentes nos consideramos para descifrar el mote, emblema o símbolo, si algo o todo esto es la representación gráfica de los grabados de la hoja; y aquí haríamos punto, si la consecuencia de nuestras afirmaciones y el empeño de que la verdad resulte no nos obligase a añadir una observación que acaso contribuya a esclarecer, algún día, el verdadero origen de este arma singular.

Los Reyes de Castilla lograron reunir en su tesoro de Segovia, la *Colada* y la *Tizona* del Cid, la *Lobera* de San Fernando y otras espadas no menos famosas. Al describirse la *Tizona* en el respectivo Inventario consta lo siguiente:

«Una espada que se dize *Tizona* que fué del Cid: tiene una canal por medio de ambas partes con unas letras doradas...»

La hoja a que nos venimos refiriendo procede del indicado tesoro; es, a no dudarlo, del siglo XI al XIII y tiene en la canal letras doradas.

¿Será la *Tizona*?

Hasta aquí llega el razonamiento del Conde de Valencia de Don Juan y creemos que a su pregunta de si será de la *Tizona* la hoja descrita, se puede contestar resuelta y negativamente.

(1) GAY: *Glossaire archéologique*.

En primer lugar, porque las espadas con inscripciones y variados adornos grabados eran comunes en aquellas épocas. Las *chansons* francesas las mencionan frecuentemente y entre otras espadas en *Le chevalier aux deux épées*, se cita una «d'or noelé d'ambes deux pars trois croisettes et deux lupars».

Esas hojas con signos y leyendas se denominaban *les branz letréz*. No debe, pues, deducirse de estas analogías un fundamento en favor de la debatida autenticidad de la *Tizona*.

Pero la razón más poderosa que aconseja rechazar de plano la indicación del Conde es la de que éste busca el parecido de la hoja con otras que existen en la colección Wallace, en Saint-Omer, en los Museos de París, Turín y Munich y sobre todo en el autorizado testimonio de la tapicería de Bayeux, y se olvida o prescinde de una circunstancia digna de tenerse en cuenta y que, a nuestro juicio, destruye toda su argumentación, a saber, la de que la *Tizona* era una espada árabe y todas las mencionadas por el Conde son de procedencia cristiana.

Ahora bien; la espada del poderoso Rey moro Bucar, tan rica, que según el *Poema* del Cid valía «mill marcos doro», hubo de ser un arma de excepcional riqueza, pero con la forma y detalles decorativos característicos del estilo peculiar de las obras orientales.

* * *

La otra supuesta espada comprendida en el *Resumen* de Abadía tiene todavía menos títulos para aspirar a la autenticidad que la indicada por el Conde de Valencia de Don Juan.

Ya lo demostró plenamente M. A. Jubinal en su obra *La Armeria Real*, publicada en París (1837-1839), probando que no podía pasar aquella arma más allá del siglo XVI, uno de los pocos aciertos de este autor, pues su libro está plagado de errores de clasificación.

Dábase, pues, por perdida la *Tizona*, cuando el *Semanario Pintoresco Español* (mayo de 1849) publicó un entusiasta artículo de D. Nicolás Magán, con el grabado de la *Tizona*, depositada hacía siglos y vinculada en casa de los Marqueses de Falces, heredada del linaje de Peralta.

Las pruebas aducidas por el Sr. Magán son las siguientes:

1.^a La gran analogía de su forma con la de las espadas de Pelayo y Bernardo del Carpio, publicadas por M. Jubinal.

2.^a La inscripción grabada en la hoja, que dice: «Esta es *Tizona*, fue fecha en la era de mil e cuarenta.»

3.^a El aprecio con que siempre se había conservado en la ilustre casa de los Marqueses de Falces.

La refutación de estos argumentos es bien fácil.

Las llamadas espadas de Pelayo y Bernardo son apócrifas, y la inscripción lo mismo.

Hay que advertir que si en el artículo del Sr. Magán no se encuentra nada bueno, tampoco lo que cuenta es nuevo, pues ya Sandoval habló de la supuesta espada de Falces con el mismo escaso criterio.

«Vila y tuve en mi mano — dice —. Tiene de largo tres palmos y medio, poco más, y en ancho tres dedos gruesos, cerca de la empuñadura, adelgazando en proporción hasta la punta, y en el medio vn ancho canal y en ella, cerca del puño, vn letrero de letra romana: *Ave Maria gratia plena Dominus*. Al otro lado, con la misma letra: *Yo soy la Tizona : que fue fecha : en la Era : de : mil : E quarenta*. La empuñadura es de hierro, toscamente labrada, plateada, en la forma antigua de cruz» (1).

¿Qué les parece a nuestros lectores una hoja árabe con semejante invocación a la Virgen María?

Debemos, por lo tanto, creer que la espada conservada por los Marqueses de Falces en su palacio de Marcilla (Navarra), aun cuando se creía regalo de Fernando el Católico a Mosén Pierres de Peralta, es una falsificación hecha por alguno de aquellos armeros que en el siglo XVI y en el XVII construían hojas y espadas, bautizándolas con los nombres de personajes famosos, como las de *Recaredo Rex Gottorum*, *Bernardo del Carpio*, *Conde Fernán González*, etc., etc., siendo de lamentar que muchos distinguidos escritores hayan caído en este error (2), suponiendo, entre ellos, Sandoval y Moret, que la hija del Cid, casada con el Infante Ramiro de Navarra, pudo llevar la *Tizona* a poder de los Reyes navarros, y alguno de éstos regalarla a un señor de los de Peralta.

No se ocurría a ninguno de estos cándidos autores, aparte de los caracteres especiales de las armas en los distintos períodos artísticos, que una espada árabe no podía llamarse *Tizona*.

El erudito y malogrado Coronel de Ingenieros D. Eduardo de Mariáte-

(1) *Historia de los Reyes de Castilla y de León*.

(2) YAGUAS Y MIRANDA: *Diccionario de Antigüedades de Navarra*. Pamplona, 1840. — *Atlas mayor o Geographia Blaviana, que contiene las Cartas de España*. Amsterdam, Juan Blaco, 1672. MORET: *Investigaciones históricas de Navarra*.

gui, en un trabajo curioso referente al mismo asunto, confirma nuestra opinión con estas palabras:

«Es facilísimo demostrar que la tizona que posee el Sr. Marqués de Falces no es la *Tizona* del Cid, y vamos a probarlo:

En primer lugar, la *Tizona* del Cid era una espada cogida al Emperador de los almoravides, recién llegado a España desde Marruecos; muy inverosímil es el suponer que aquel caudillo ciñera una espada de fábrica cristiano-española, pues no hubieran el *Poema* ni la *Crónica* desperdiciado la ocasión de apuntar esta circunstancia, y nada dicen de ello. La empuñadura de la *Tizona*, en tiempo del Cid, era de oro macizo; la de la espada que con el mismo nombre se guardaba en el Alcázar de Segovia en 1503 era de plata con castillos y leones de bulto; la del Sr. Marqués de Falces, de hierro; luego, por lo menos, la empuñadura primitiva ha desaparecido. La hoja de la *Tizona* del Cid, a juzgar por las pocas que de su época se conservan, debía ser de cuatro mesas, gruesa por junto a la espiga y, tal vez, con canal en los dos lomos; el *Inventario* de 1503 dice solamente de la hoja de la *Tizona* que tiene una canal por medio de ambas partes con unas letras doradas; a la hoja de la tizona del presente siglo le falta la canal y las letras doradas para ser la del siglo XVI, y mucho hierro en el tercio fuerte de la hoja para parecerse a la del siglo XI. Además le sobra el recazo que, lo mismo que las patillas de la empuñadura, no aparecen en las espadas hasta el siglo XV. Al menos, no conozco ejemplar más antiguo de ellas que el que se ve en la lámina que representa una *Pintura mural de la Catedral de Mondoñedo*, publicada en el tomo III de *El Arte en España* (1865). La fecha de esta pintura no es de ningún modo anterior al año 1450 de J. C.

Otra prueba de la autenticidad de la *Tizona* quiere deducirse de la inscripción castellana grabada en su hoja. No conociendo el carácter de las letras que la forman, es difícil el asegurar el tiempo en que se grabó: la redacción, sin embargo, no parece de la fecha que cree M. Jubinal; además, la palabra *mil* escrita con una sola *l*, el vocablo *cuarenta* escrito con *c* y no con *q*, hacen ya sospechar que la expresada inscripción es apócrifa y relativamente muy moderna, aunque anterior a la época del P. Moret, que ya la cita en sus *Investigaciones históricas de Navarra*.»

* * *

Ahora bien, demostrado hasta la evidencia que no es la *Tizona* la vin-

culada en la casa del Marqués de Falces, veamos rápidamente lo que dicen algunos historiadores respecto de si la auténtica pudo pertenecer a Don Jaime *el Conquistador* (1).

Uno de ellos entiende que los Reyes aragoneses «tendrían la espada del héroe castellano acaso por el matrimonio de la hija del Cid, María Rodríguez, con el Conde de Barcelona, Ramón Berenguer III, abuelo de Alfonso II de Aragón, o por otro enlace posterior, y probablemente poseían también la otra espada que el *Cantar* menciona, pues lo cierto es que la espada favorita de Don Jaime I *el Conquistador* se llamaba *Tizó*, la cual tenía desde que, niño de nueve años, había salido del castillo de Monzón, y la prefería a la lanza porque, como él mismo nos dice: «era molt bona e aventurosa a aquells qui la aportaven»; con ella combatió el Rey aragonés en el cerco de Burriana, el año 1233, esforzándose acaso con la memoria del héroe de Vivar, que en aquellas mismas playas valencianas había ganado a *Tizón*, cuando derrotó al moro Bucar.

Menéndez Pidal, supone que «la *Tizona* es, probablemente, la misma *Tizó* que usó Jaime I de Aragón; la cual figura después en la testamentaria de su sucesor Pedro IV *el Ceremonioso*, según el testamento de este Rey, hecho en 1370, y luego en la del Rey Don Martín; el inventario de la Cámara de Don Martín llama a la espada *ne Tisona* (2).

«Posteriormente se pierde la noticia de esta espada en Aragón; acaso el sucesor de Don Martín, el castellano Fernando de Antequera, la regalaría a su sobrino Juan II de Castilla, pues hacia 1452 se halló *Tizona* entre los tesoros de la Cámara real de Castilla, que se había apropiado D. Alvaro de Luna, y luego figura *Tizona* en la Armería de Isabel la Católica, de donde pronto desapareció para siempre» (3).

Esta opinión de ser una sola la espada del Cid y la de Don Jaime I la confirman otros autores antiguos, y Gómez Miedes (4) cuenta que se la enviaron de Monzón, y Piferrer, que al abdicar se la entregó a Don Pedro (1276) (5).

* * *

(1) GASPAR LUIS ARBRUCH: *Sermó de la conquista de la molt insigne ciutat de Valencia, en ocasió questragué la Espada eo Tizona del serenissimo senyor rey En Jaume el Conquistador*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa. 1666.

(2) *Revista Hispánica*, XII, 524 y XV, 655-664.

(3) *Cantar de mio Cid*. Vocabulario. Tomo II. 1911.

(4) *La historia de Don Jaime*.

(5) *Cataluña*. 1884.

En los *Discursos* de Cascales hallamos mención de otra espada atribuida al Cid (1).

Refiere este escritor que Diego Rodríguez de Almela, Canónigo de Cartagena, Capellán y Cronista de Isabel la Católica, a la que sirvió personalmente en la guerra de Granada, «con diez escuderos y seis hombres de a pie», presentó a Don Fernando «una espada que fué del Cid Rui Díaz».

Pero ya sabemos el poco crédito que estas noticias merecen. Los de Burgos pretendían igualmente poseer una espada encontrada en el cofre de aquel caudillo, hoy guardada en la Catedral, y que, a pesar de la supuesta atribución, no pasa más allá del siglo XIII.

A ésta de Burgos alude Lope de Vega en una de sus comedias:

Précieuse de su edificio
 Zaragoza eternamente,
 Segovia de su gran puente,
 Toledo de su artificio...
 Burgos del antigua espada
 del Cid por tantos escrita,
 Córdoba de su mezquita
 y de su Alhambra Granada.

No es fácil determinar cuál de las espadas que hemos reseñado sería la que Godoy, sin comprender lo ridículo de su acto, envió a París en 1805, para que la montaran a su medida, y cumpliendo su orden la cortaron la punta, que recogió, como preciosa reliquia, el Conde Adrien de Rougés (2).

* * *

Doloroso es confesarlo, pero resulta evidente que la *Colada* y la *Tizona* han desaparecido.

Los cambios de sus empuñaduras y los estragos del tiempo hacen temer que esa pérdida sea definitiva, no habiendo tampoco esperanzas de encontrar nuevos documentos que faciliten pista más segura.

La *Colada* debió ser construída en Cataluña y obra maestra de su adelantada industria. Así lo acredita la predilección de Don Ramón de Be-

(1) *Discursos históricos de Murcia*. 1775. Véase *El Buscapié*, de D. Adolfo de Castro, que amplía este pasaje.

(2) Esta curiosa noticia se encuentra en nota puesta a una sátira política, titulada *Dialogue entre l'épée de François 1^{er} et l'épée d'Henri IV*, publicada en los *Annales de la Litterature et des Arts*, par M. le Baron Trouvé. París, 1827; tomo XXVI.

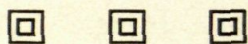
renguer, *el Fratricida*, Conde de Barcelona, y las excelentes cualidades reveladas en poder de su nuevo dueño, que tanta fama la dieron.

La *Tizona* provendría tal vez de Damasco, donde se fabricaban finísimas espadas. La historia de ambas, como hemos visto, no resulta clara. Es imposible determinar cuándo se perdieron ni conjeturar el origen de la tradición por la cual las hizo inventariar la Reina Católica.

Lo único que se puede afirmar es que todos los escritores antiguos y modernos han creído que la *Colada* y la *Tizona* fueron labradas muchos años después de muerto el Cid.

Y para concluir, diremos con Mariátegui: «que ya es tiempo de no fomentar ni sostener patrañas fundadas en vulgares consejas, que ni dan mayor importancia artística ni histórica al objeto que quieren realzar, ni sirven para otra cosa mas que para excitar la risa de los inteligentes y difundir el error entre los ignorantes».

EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.



Las Artes Gráficas

ANTIGUA es su invención. Remotísimo su origen. Los primeros hombres no se contentan con tener el precioso uso de la palabra. Aspiran, desde luego, a fijarla de modo indeleble. Quieren vivir en los que han de sucederle. Pretenden perpetuar sus ideas, sus impresiones, sus recuerdos, sus adelantos, y así nace la escritura.

Pintan a su modo, con rudos pero expresivos signos, las obras de su inteligencia, las conquistas de su actividad, y comienzan a representarlas con caracteres de un valor constante, con figuras que imponen una sola interpretación, y así nace el alfabeto.

Las cavernas protohistóricas ofrecen las primeras representaciones de los animales domesticados o de los cautivados en la caza, y los primitivos pobladores de España dejan impresa su interesante huella en las grutas de

la provincia de Santander, Altamira, Castillo, al propio tiempo que apuntaban en las cortezas de los árboles, con incisiones profundas, los días que transcurrían, y esculpían en las duras rocas la imagen de los astros.

Así llegan en la marcha progresiva de los tiempos a idear la escritura fonética, y, por tanto, el alfabeto.

Asombra, sin embargo, a poco que en ello se reflexione, el cúmulo de esfuerzos que representa la formación del alfabeto, pues a medida que el hombre se civilizaba, su trabajo, como más inteligente, era más penoso, y a veces desconsolador por el exiguo mejoramiento obtenido.

Cuál fuera el pueblo que inventó la escritura es aún punto oscuro.

Josefo, siguiendo una antigua tradición, afirma que Seth, hijo de Adán, grabó cierta relación de varios descubrimientos en una columna de piedra que en el tiempo en que escribía su *Historia de los judíos* se conservaba en Siria (1).

Casi todos los investigadores coinciden, sin embargo, en atribuir a los egipcios la gloria de haber establecido un sistema uniforme de escritura, sin que esto quiera decir que no hubiera otros pueblos que procuraban igualmente fijar sus impresiones de un modo permanente, aunque menos extenso y regular que el de aquel pueblo tan adelantado.

Dice Jacquemart (2) que «el día en que el hombre, caminando sobre un terreno ablandado por la lluvia, advirtió que la planta de sus pies quedaba estampada, la plástica fué descubierta. Y aunque maravillado y absorto ante aquel fenómeno, de todo punto nuevo, procedió sin tardanza a extender las enseñanzas que recibía de tan anómala manera, y para ello procuró fijar los contornos de las sombras por medio de un informe trozo de madera, y más tarde, aprovechando la escasa destreza adquirida, pasó a formar simbólicos signos, luego geroglíficos, y, por fin, letras».

Así es que no hay sustancia alguna que a ello se prestara que haya dejado de ser aprovechada para trazar caracteres y legar a la posteridad recuerdos o enseñanzas.

Las piedras, las cortezas de los árboles, las planchas de metal, las maderas diversas, las placas de marfil, las conchas (3), las pieles de pescados, etc., fueron medios aprovechados para satisfacer la necesidad apre-

(1) 1, 2.

(2) *Histoire de la ceramique.*

(3) Cítase el hecho de Aristides, que esculpió sobre la valva de una ostra el voto de ostracismo contra él pronunciado por un hombre rudo que no le conocía, pero que estaba cansado de oír hablar en todas partes de Aristides *el Justo*.

miente que el hombre experimentaba, necesidad sentida más enérgicamente a medida que se hacía más civilizado y culto.

Pero ninguno de aquellos procedimientos satisfacía el impulsivo anhelo que al hombre dominaba, y su investigación continuó incesante en demanda de otros más perfectos.

«Nació, pues, el jeroglífico — como dice un escritor moderno (1) — a la clara luz del sol, tan necesaria a las artes del dibujo, hijo del sentimiento y del gusto que crecía entre la animada variedad de los espectáculos de la naturaleza que le impresionaban; las letras en la vaguedad de las cavernas como resultado de la concentración de sí mismo y del cálculo, desarrollándose en la quietud y reposo necesarios para formar una combinación y ensayar un sistema.»

Parece, pues, que el origen del grabado y el de la escritura hubo de ser uno mismo, puesto que aquél es el dibujo por incisión, y como materia más fácil para conservar sus misteriosos signos los hombres emplearon el barro y el hueso, y para asegurar su persistencia las paredes de las cavernas que les servían de refugio y abrigo.

De las ciudades de Asiria, consideradas como cuna de la raza humana, se conservan inscripciones en ladrillos hechas con letras movibles o punzones, sistema que cayó en el olvido, y que, al renovarlo muchos siglos después, había de ser el principal elemento del desarrollo portentoso que había de adquirir el descubrimiento de la imprenta (2).

Conocida la grandeza de Nínive, no sorprende el descubrimiento de unas tablas que contienen, en caracteres caldeos, la descripción del diluvio, ajustada exactamente a la del *Génesis*, pues coincide en los detalles de la forma del arca y de la familia de Noé con la autorizada relación de la Sagrada Escritura (3).

En Egipto, en aquel pueblo que supo legar a la posteridad tan grandio-

(1) Don Juan Serra y Pausas.

(2) Muchos arqueólogos pretenden que este descubrimiento se debe en realidad a los romanos. Fúndase para ello, principalmente, en que sobre algunos panes de Pompeya se lee *siligo grani* (harina de trigo); en que los estigmas que se grababan sobre la frente de los esclavos se hacían por medio de punzones candentes que dejaban su marca indeleble, y en que en las ruinas del castillo romano de Bersovia, cerca de Femesvar, se encontraron documentos que atestiguan que la cuarta legión, Flavia Félix, que ocupaba la provincia de la Dacia ripensis, tenía inscripciones hechas con caracteres movibles.

(3) El *Génesis* dice que Job deseaba que sus palabras quedasen escritas en el bronce y en las piedras, y que dió a sus hermanos 300 monedas; en el *Éxodo* se indica el número de piedras duras grabadas que había de tener la vestidura del Sumo Sacerdote.

sas obras, se advierten los adelantos del dibujo, aunque con la ingenuidad propia de la infancia del arte, apareciendo confundidas la representación de la figura humana trazada con sencillez, pero no sin expresión, y los signos de la escritura, que venían a complementar la obra del artista, explicando y realzando el asunto de su composición, y formando con unos y otros elementos un conjunto armónico y completo.

Mas, a pesar de este afortunado consorcio, como los egipcios limitaban su arte al jeroglífico y a la expresión por medio de símbolos de sus ritos religiosos, los artistas se veían encerrados dentro de los estrechos límites impuestos por una labor en cierto modo rutinaria, faltándoles la libertad e inspiración indispensables para el desarrollo y el desenvolvimiento del arte.

La intervención de los fenicios, mercaderes inteligentes y atrevidos navegantes, que establecían en todas partes colonias, dieron a conocer aquellos adelantos y hasta perfeccionaron algunos, distribuyendo en aquellas colonias variedad de objetos de alfarería y muchos en España, pues así lo confirma la tradición que conservan los restos de cerámica hallados en diferentes lugares de la Península.

En ladrillos, téseras y ánforas se ven señales y letras hechas por medio de punzones o marcas de madera y metal, adornadas con dibujos de tan inagotable fantasía, que aun hoy sirven de elementos decorativos, reproducidos desde tan remotos tiempos e imitados hasta la saciedad.

Así es tan notable y valioso cuanto fué descubierto en el recinto que ocupó la célebre Ampurias. Las hojas de hiedra y otros vegetales, las líneas en zigzag de distintas figuras geométricas, la representación de escenas venatorias y animales diversos se hallan empleados con profusión, y algunas veces con verdadero acierto.

No puede, pues, dudarse de que el Egipto y la Caldea ejercieron en el arte notabilísima influencia, por la fecundidad y la originalidad de sus procedimientos, sobre la Grecia célebre; habiendo venido los fenicios a representar el papel de mediadores y transmisores de civilización entre unos y otros pueblos.

«La atracción que para los fenicios ejercía España — dice un autor conocido — y el precio que daban a su posesión, eran las minas, cuyos filones más aparentes y más accesibles estaban quizá explotados ya por los indígenas. Siguiendo y tanteando las orillas meridionales de España, los navegantes de Tiro llegaron a Calpe, es decir, al estrecho de Gibraltar; allí vieron abrirse ante sus ojos el ilimitado espacio de una mar nueva, y en un principio creyeron haber alcanzado los límites mismos del mundo habitable. Se

ha conservado el recuerdo de los recelos que experimentaron, a pesar de su probada intrepidez, del terror que les impusieron las poderosas olas del Atlántico y el movimiento de las mareas, así titubearon en el umbral de lo desconocido. Según una tradición perpetuada en Gales, después de haber retrocedido dos veces, se decidieron, por fin, a fondear más allá del paso denominado por los griegos las Columnas de Hércules (Strabón: III, v. 5), y una tercera expedición, conducida por un jefe más osado, fué a fundar la colonia que llega a ser célebre con el nombre de Gadir o Gades (Cádiz) (1). Por su posición, por sus casas apiñadas en un estrecho espacio, Gadir hacía recordar a Tiro y a Aradas; así fué pronto un fecundo semillero de gentes de mar y adquirió rápidamente la prosperidad que Strabón admiraba todavía en el primer siglo de nuestra Era» (2).

No es bien seguro, sin embargo, lo de que los fenicios inventaran el alfabeto, como vulgarmente se viene suponiendo, puesto que falta determinar si tomaron de la escritura cuneiforme o de la escritura egipcia los signos a los cuales dieron ellos valores fonéticos; habiendo algún escritor que atribuye al alfabeto origen asirio (3), mientras que otros le creen esencialmente egipcio (4). Pero la antigüedad atribuye a los fenicios este notabilísimo adelanto, y, de ser así, es probable que ya le habían conseguido cuando comenzaron a navegar en el Mediterráneo oriental (5).

Esos signos, que habían de ser fuente de tanta ilustración y elemento principal de civilización y cultura, pasan a los hebreos y a los samitas, se extienden entre los libios, se propagan en Grecia y en Italia y hasta adoptan su uso las tribus de España, no sin que en unas y otras partes se cambiase esencialmente su forma y valor y se diese a las inscripciones mayor corrección, porque el fenicio trazaba todos los signos de igual tamaño, en filas uniformes, con líneas angulosas, sin sospechar ni, por tanto, pretender que una inscripción puede tener particular belleza, puede ser, en un momento determinado, elemento decorativo. Es verdad que el fenicio, en su escritura lo mismo que en su sistema de colonización, en su industria y en sus artes, buscaba sólo el resultado práctico e inmediato, sólo pretendía hallar lo más útil (6).

(1) De la palabra fenicia *gadir*, lugar cerrado y fortificado (MR. LENORMANT: *Manuel d'histoire ancienne*; tomo III).

(2) Libro III; i. 8, v. 3 (DIÓDORO: V, XX, 2).

(3) MR. DECKE (1877).

(4) MR. DE ROUGE (1859).

(5) MR. LENORMANT (1872).

(6) PERROT ET CHAPIER (*Histoire de l'art dans l'antiquité*. Tomo III; 1885).

Gran progreso marca en la historia de la escritura la introducción del papiro, o sea de las hojas del *papyrus*.

El papiro, delicada película que se obtenía separando la corteza de la planta cuidadosamente con aguzados instrumentos, se colocaba sobre una mesa en capas que, cubiertas de agua del Nilo, eran igualadas, cortando la parte saliente de los bordes. Sobre la primera capa se ponía otra en ángulo recto y, a veces, una tercera, y todas ellas, por su propiedad glutinosa, se adherían fuertemente en cuanto se las sometía a presión, y ya prensadas se secaban al sol, obteniéndose una placa firme, cuya superficie se pulía a mano con un semicilindro de materia dura. Así lo refiere Plinio.

Sobre estas delgadas hojas se trazaban caracteres jeroglíficos o alfabéticos con una caña o junco impregnado en un licor oscuro, compuesto, según el mismo Plinio, de hollín, pez y resina calcinada.

En el continente americano los aztecas, que usaban escritura de jeroglíficos, fabricaban, dice Prescott, una especie de papel muy semejante al papiro egipcio.

Había también empezado para conservar la escritura el uso de pieles finas y hasta intestinos de animales, preparados convenientemente, especie de pergamino, conocido por los persas y griegos con anterioridad al siglo VI antes de Jesucristo, que vino a generalizarse a causa del elevado precio del papiro y de la incertidumbre de conseguirlo en la cantidad que se necesitaba por lo variable de las cosechas de la planta que lo producía, viniendo el pergamino a dominar en el siglo VII, si bien hasta el X continuó usándose el papiro.

La caligrafía en la Edad Media, por lo reducido del número de los que la practicaban y por lo costoso que resultaba, sólo hallaba lugar apropiado para desenvolverse en los palacios de los Príncipes y magnates o en los conventos enriquecidos.

«El convento y el monasterio constituyen durante siglos los depósitos obligados de todos los monumentos escritos de la antigüedad clásica; monjes son los encargados de copiar los códices que la mano del tiempo no destruyera; monjes los que escriben los anales históricos, las decisiones capitulares, los rescriptos reales y las concordias y escrituras; el notario que vivía cerca del Príncipe procedía del convento; el sabidor, encargado de la instrucción pública, oriundo era del propio manantial» (1).

Allí desplegaban los copistas, a veces maestros en las Artes del dibujo

(1) JUBINO: *La escritura, el papel y la imprenta*.

y en las exquisiteces de la miniatura, todas las dotes que revelan los manuscritos que enriquecen nuestras valiosas Bibliotecas.

El trabajo se hacía siguiendo la distribución exigida por las diferentes partes de que había de componerse el libro.

Los escribas copiaban el texto, cuidando de dejar hueco suficiente para los miniaturistas, y éstos trazaban los asuntos de composición, que ocupaban páginas enteras, dibujaban las letras y las pintaban y doraban, así como las preciosas orlas y cenefas que, con variedad de brillantes ornatos, enriquecían el códice, convirtiéndole en maravillosa obra artística.

El elevado precio del pergamino produjo la favorable consecuencia de ser causa de la invención del papel, precioso descubrimiento hecho en remota y aun no bien determinada época. Algunos creen que ocurrió en Egipto, cuando Alejandro invadió la Persia, esto es, más de tres siglos antes de Jesucristo, y hay quien todavía remonta la fecha, afirmando que Sarpedón, nada menos, había usado el papel en una carta escrita durante el sitio de Troya, cerca de 1180 años antes de la Era cristiana.

Pero dejando a un lado estas fantasías, lo que parece cierto es que el arte de fabricar el papel, extendido desde la China a toda el Asia central, fué conocido por los sarracenos, que lo trajeron a España a principio del siglo VIII; que a fines del XI los españoles emplearon nuevos procedimientos, reduciendo a pulpa los trapos de algodón; y que a fines del XIV los valencianos acertaron a aplicar a la fabricación el lino que producía sus feraces terrenos.

Mas a pesar de tales alteraciones el pergamino continúa usándose hasta la introducción de la imprenta, en que quedó reducido a muy limitados documentos.

Sin el papel, precursor de la imprenta, no habría adquirido ésta su prodigioso desarrollo.

El genio de Hans Gespleich, conocido por el apellido materno de Gutenberg, gloria de la Humanidad, que abrió camino fácil al progreso del mundo, extiende por todas partes su prodigioso invento (1).

A España llegan Spindeler, Palmart, Hagenbach, Hutum y Cristóbal de Alemania, que trabajan en Valencia; Rosembach, Juan y Jaime Luschnner, en Barcelona; Ilandro, Hurus, Coci, Butz y Appenleger, en Zarago-

(1) A. Rocha dice que muchos siglos antes del uso de los naipes grabados, los chinos conocían y practicaban este procedimiento (*Bibliotheca vaticana illustrata*. Roma, 1591).

Sobre el origen de la imprenta se han sostenido opuestas opiniones (véanse MEERMAN: *Origines typographice*; DAUNOU: *Analyse des opinions diverses sur l'Art de l'Imprimerie*).

za; Paulo de Colonia, Pegnicer, Magna, Ungut y Polono, en Sevilla; Botel, en Lérida; Aleman, en Salamanca; Loys, en Murcia; Francour, en Valladolid; Arnaldo Guillén de Brocar, en Alcalá y Pamplona; Juan de Nuremberg, en Granada, y algunos otros.

En todos los pueblos son recibidos con los brazos abiertos, se entonan himnos en loor y gloria de la imprenta; protege el Clero, que siempre ha prestado apoyo a los adelantos científicos, las primeras impresiones; se suprimen derechos y tributos; se disputan las ciudades a los que de luegas tierras traían las nuevas enseñanzas, dándoles toda clase de facilidades para su instalación, y los Reyes Católicos disponen que los que traigan libros del extranjero no paguen alcabalas, almojarifazgo, diezmo, portazgo, etc., porque «los libros — decían — sirven para hacer a los hombres letrados y redundan en provecho universal de todos y ennoblecimiento de nuestros reinos» (1).

Y después, en 1491, expiden carta de franqueza a favor de Menardo Ungut y Estan Yolan, alemanes, «ympresores de libros estantes en esta cibdad de Sevilla, acatando como por nuestro mandado e por nos servir vosotros venistes con vuestros aparejos del dicho oficio a lo usar en esta dicha cibdad e usardes del dicho oficio, seades esentos de contribuir en los repartimientos que en ella se fizieren para la guerra de los moros. E que non se den huespedes en las casas de vuestra morada nin saquen de ella ropa para ninguna parte» (2).

Así se extiende la imprenta; los primeros artistas recorren las ciudades de Europa implantando sus enseñanzas, a manera de apóstoles que predicando la buena nueva alentaban y convencían a los que tenían cerrados los ojos a la luz vivísima y creadora de la civilización. En cada región proceden bajo la influencia del medio ambiente, y la imprenta, como hace notar un escritor moderno, se muestra «ligera en Italia, pesada en Alemania, alegre en Francia, severa en España».

De este modo, a los pocos años de su introducción adquiere en cada pueblo caracteres especiales, transformándose por modo extraño que hace olvidar su origen común.

(1) 1480; ley 21, título 7.º, libro I, *Nueva Recopilación*.

«La imprenta naciente se acogió a la Iglesia y tuvo su asilo en los monasterios. En el mismo siglo XV se estampaba en los de San Cugat y Montserrat en Cataluña, de Sahagún y Lavid en Castilla, de San Juan de la Peña en Aragón, y otros varios» (discurso de D. A. Cavanilles en la Academia de la Historia).

(2) Archivo municipal de Sevilla. Tumbo 3.º, folio 396.

ARTE ESPAÑOL

Y de aquí puede decirse que arrancan las *Artes Gráficas*. Es curioso recordar cómo eran los primeros talleres, dibujados en algunos grabados y sellos de impresores, reproducidos en distintas recopilaciones publicadas recientemente (1).

«Los humildes obreros trabajaban en oscuros talleres de ennegrecidas paredes como las de una fragua. Pequeños grupos, de dos o tres personas, se dedicaban, ya a dibujar, ya a tallar los moldes de madera. En una mesa se levantaba la plancha grabada, después de frotar la parte saliente con la tinta, se apoyaba sobre ella el papel húmedo, y con escaso gasto se obtenía la impresión xilográfica. Si se añade a este taller primitivo la matriz donde se funden los caracteres, la caja donde se distribuyen las letras, la forma donde se colocan para componer las páginas, una pequeña prensa, tinta más negra, papel húmedo para que la tinta grasa penetre profundamente, he aquí la cámara de trabajo de Gutenberg, Fust y Schoiffer.»

¡Así había de nacer la tipografía para alterar sociedades, provocar conflictos, procurar innumerables beneficios, crear ideas, propagar la ciencia humana y revolucionar mundos!

El libro, sencillo en su origen, pero con total belleza de líneas, adelanta a medida que el grabado se perfecciona; en el siglo XVI recibe el impulso irresistible que el Renacimiento comunica a todas las artes; después presenta el afeminamiento francés del siglo XVIII; sucesivamente, la austeridad ficticia de los personajes revolucionarios y el mal gusto de los últimos tiempos obliga a la adopción de diversos procedimientos para embellecerle, llegando los dibujos y grabados a absorberlo todo y pasando lo accesorio a convertirse en lo principal.

Desde el primer tercio del siglo XV se conocen grabados tallados en relieve sobre planchas de madera, precediendo al xilógrafo, en el que el texto y la ilustración eran grabados en la misma plancha. Pero este sistema imponía el trazo al revés de las figuras y las letras, lo cual aumentaba la dificultad de la labor, y buscando el modo de evitarla se aplicaron los caracteres móviles, y como todavía resultaban costosos y poco prácticos por el deterioro frecuente que con la presión sufrían, Coster inventó los caracteres de metal.

Y así paulatinamente va el libro llegando a la perfección, superando con lentitud las dificultades que ofrecía el relieve de los caracteres y las planchas grabadas en hueco, porque como este género de ilustración era más perfecto que el de los grabados en relieve, y permitía toda suerte de

(1) *Le Livre*.

gradaciones, procuraron vencer el obstáculo, haciendo que cada hoja pasase dos veces por la prensa, saliendo primero el texto y después el grabado, transcurriendo más de un siglo hasta que la talla en hueco vino a desterrar definitivamente el empleo de la viñeta de madera.

Por esta razón tenemos en España distintos libros de los comienzos del siglo XVI, en los que resulta bien trazada e impresa la letra, cuidado el dibujo, y, sin embargo, tosco el grabado.

El *Séneca de Toledo* (1510) y la *Crónica de Aragón* (1523) pueden servir de ejemplo.

Ya a mediados del siglo el grabador en hueco marcha a la par con el tallista en madera, y los mejores artistas no se desdeñaban en aprontar su concurso para ornamentar el libro, hasta llegar al artístico procedimiento del agua fuerte, fácil de ejecución y revelador de la inspiración, la facilidad y el genio de los maestros, que cuando la estampa está hecha por el artista mismo que concibió su asunto tiene «toda la fuerza, la impresionable grandeza de las pinturas murales, de los mármoles de los palacios» (1).

«El agua fuerte, o mejor dicho, el grabado en general — pero hoy a aquél nos hemos de referir — es el hijo en un principio mimado y siempre el único legítimo del Renacimiento. Al iniciarse en el siglo XVI aquella poderosa transformación social, que dió como resultado la época moderna, ya existían la Pintura, la Escultura y la Arquitectura; el Renacimiento no hace mas que modificarlas, aunque hondamente. El espíritu se lo dan el humanismo y las ideas sociales; la forma el ejemplo del olvidado arte grecorromano y el estudio del natural. Pero el grabado era absolutamente desconocido. ¡Qué no hubieran hecho, de haberlo poseído, los griegos, y sobre todo los artistas de la época *alejandrina*, con cuyo temperamento cuadraba mejor! Nace en el siglo XV y lo hace con el carácter de un Príncipe de la época: fino, sutil y delicado en su espíritu y con tendencias democráticas al mismo tiempo. Unas veces reproducirá las obras maestras, no mecánicamente ni de un modo servil, como los modernos procedimientos, sino libremente, con el marcado acento personal del artista que las graba, y otras hará obras nuevas, originales, en las que se recogerá el sentir popular. No será desde entonces el arte patrimonio de los Príncipes y de los poderosos; la clase media, la baja, todos, gracias a él, podrán a poca costa disfrutar los goces de la belleza, refinar su gusto, educarse, en una palabra.

Las aguas fuertes flamencas y alemanas del siglo XV, con la grandeza de los frescos de Masaccio, encierran muchas de ellas en germen la filoso-

(1) MR. ROSENTHAL.

fía alemana posterior a la Reforma. En las asombrosas aguas fuertes de Alberto Durero, tituladas *Melancolía* y *El caballero, la muerte y el diablo*, están ya latentes la grandeza ética de Kant y el futuro pesimismo de Schopenhauer. Rembrandt, el precursor de las modernas tendencias, que busca el ambiente y hasta el color en esta clase de obras, y Goya, cuando quiere fustigar los vicios, ponen al descubierto con morales fines las llagas y lacerias de sus contemporáneos, no utilizan otro procedimiento que éste, rápido, y, sobre todo, personal e íntimo como una confidencia.

En ningún otro arte adquiere tanta fuerza el temperamento del maestro, ni se transparenta su inteligencia de un modo tan límpido como en él. Puede decirse que es el espejo de la personalidad del artista.

¡Y qué bellezas de procedimiento! Sus tonos opacos o cristalinos, pesados como el terciopelo o ligeros y brillantes como la seda; sus medios tonos, pastosos y delicados; sus claros, deslumbrantes, dan la impresión con una sola tinta de las gamas más variadas y polícromas de la paleta de Tintoretto o del cromatismo del Ticiano» (1).

* * *

Pasados los esplendores del Renacimiento, la decadencia que en todas las artes se observa ejerce su natural y pernicioso influjo en las artes del libro, viniendo la exuberancia de adornos a privarle de su aspecto sencillo y artístico.

Las portadas comienzan a parecer pórticos de catedral y retablos de iglesia. Las columnas, santos, emblemas y blasones sustituyen a los grotescos y arabescos de armoniosa línea, y el libro tropieza, además, en su triunfal marcha, con la intervención de una censura estrecha y la intromisión, no siempre discreta, de las Autoridades eclesiásticas, que unas veces rechazaban insignificantes textos y otras aprobaban y encarecían obras tan extravagantes y poco decorosas como el famoso *Ente dilucidado*, del Padre Fuentelapeña.

Desde el siglo XVI venían siendo muy cordiales las relaciones entre la Inquisición, los Reyes y la Congregación del Índice. Paulo IV mandó publicar, en 1559, el primer Índice de libros prohibidos. Ya en 1554 había dispuesto Felipe II que no se imprimiesen libros sin licencia del Consejo y de su Presidente, porque «se han dado — decía — estas licencias con facilidad

(1) RAMÓN P. FLÓREZ ESTRADA.

y se han impreso libros inútiles, sin provecho alguno y donde se hallan cosas impertinentes» (1).

Por cierto que si esta disposición hubiera continuado vigente, habría tenido en nuestros días frecuente y no dañosa aplicación.

En 1558 dispuso la Princesa Doña Juana reiterar y aumentar dichas prohibiciones, señalando nuevas penas pecuniarias (2), y puede decirse que casi todo el título 7.º del libro I de la *Nueva Recopilación* se consagra a legislar sobre imprenta, hallándose en la *Novísima* alguna ley con la misma tendencia restrictiva, dictada por Carlos IV, si bien no llegamos en esta peligrosa senda tan lejos como nuestros vecinos, pues en Francia se promulgó el año de 1626 una ley que imponía sencillamente a los impresores o vendedores de obras prohibidas ¡la pena de muerte!

* * *

Al hablar de Artes Gráficas es forzoso consignar el recuerdo de los primeros grabadores que embellecen durante algunos siglos las obras de los maestros impresores, elevando de tal modo su valor algunos de aquéllos que cada volumen se convertía en acabada obra de arte, más apreciada por el mérito de la ilustración que por el literario del texto. No es menos forzoso dejar fijos, con indelebles caracteres, el nombre de Snefelder y el de Daguerre, inventores de la litografía y de la fotografía.

Antes del descubrimiento de la imprenta se conocía la xilografía o grabado de caracteres en madera, y la calcografía, o sea la impresión en planchas de metal. En el siglo XIV se estampaban los naipes grabados en madera, y su uso estaba tan vulgarizado que Alfonso XI y Juan I los prohibieron.

El arte de la fundición se hallaba casi tan adelantado como hoy, y los buenos impresores eran fundidores, grabadores, compositores de moldes, prensistas y hombres de cultura notable y de arraigados sentimientos religiosos.

Cuando los benedictinos de Montserrat llevaron a su monasterio, el año de 1498, al impresor Luschner, establecido en Barcelona, formalizaron un contrato en el que le impusieron la obligación de hacer *letra nueva*.

Antes de 1430 se esculpieron en madera las láminas de la *Biblia pauperum* (manuscrito de la Biblioteca Nacional), pues era costumbre estampar los grabados y dejar el texto manuscrito.

(1) Ley 48, título 4.º, libro II, *Nueva Recopilación*.

(2) Ley 24, título 7.º, libro I, *Nueva Recopilación*.

«La primera obra española verdaderamente ilustrada al estilo moderno, con indubitables grabados en madera, pues así se expresa y declara en la portada — dice D. Francisco Navarro Villoslada —, con fecha y nombre del grabador y del dibujante, es el libro llamado *Ortographia práctica*, dado a luz en Zaragoza en casa de Pedro Bernuz (1550). El dibujante y grabador de algunas láminas es Juan de Iciar, natural de Durango, pero el grabador principal fué Juan Vingles, de Lyón de Francia, establecido en Zaragoza. La primera edición debe ser de 1548.»

La *Biblia complutense*, comenzada a imprimir en 1514, tiene en la portada el escudo cardenalicio y orla, grabados en madera, siendo probable que Arnaldo Guillén de Brocar, impresor, fuese también el grabador.

Ya hemos dicho la favorable acogida con que en España se recibió el portentoso descubrimiento de Gutenberg y las marcadas muestras de la predilección que mereció a los Reyes Católicos, por tantos conceptos memorables.

Sus sucesores no fueron menos partidarios de la difusión de las buenas y bellas publicaciones.

Carlos V favoreció mucho este arte. Así consta en el *Memorial* de Cabrera.

Felipe II adelantó 10.000 ducados a la imprenta de Cristóbal de Andino, en Amberes, para la impresión de la *Biblia regia*. Hizo venir de aquella ciudad a la Península al famoso grabador Pedro Perret, con 100 ducados de pensión. A este maestro se debe el retrato de San Ignacio de Loyola y numerosas planchas de cobre para ilustrar diversos libros. Aposentó en Madrid a Julio Yunti de Modesti y le dió título de impresor.

Felipe III protegió eficazmente al dibujante y grabador Diego de Astor. De este Monarca se cuenta que, visitando en Lerma una imprenta, con su hija la Infanta Doña Ana, ordenó que continuasen los obreros sus tareas, contemplando, absorto, la rapidez y habilidad de los cajistas, a los que elogió efusivamente.

Felipe IV, que visitaba frecuentemente la imprenta que tenía en el Buen Retiro el Duque de Medina de las Torres, nombró grabador de cámara a Pedro de Villafranca y Malagón, natural de Alcolea de la Mancha, ilustrador predilecto de las primeras obras tipográficas del siglo XVIII.

Carlos II hizo traer matrices de Flandes, costeó algunas obras y pensió a José Candi, valenciano, o residente en Valencia, que grabó la portada y láminas del suntuoso libro dedicado a las fiestas celebradas con motivo del breve de Alejandro VII acerca de la Inmaculada Concepción.

Felipe V concedió muchas franquicias a José Torres en 1716, que estableció la primera imprenta de música. En 1717 mandó instalar otra para libros sagrados.

Fernando VI mandó establecer un obrador de fundición de caracteres agregado a la Real Biblioteca.

Carlos III concedió una pensión de 100 doblones al maestro armero Eudaldo Paradell, habitante en Barcelona, a fin de que se estableciese en Madrid y abriese matrices para todo género de letras. Este Monarca, padre de las letras y protector de las artes, no contento con favorecer constantemente su desarrollo, conceder franquicias a los impresores y proteger el establecimiento llamado Compañía de Impresores y Libreros del Reino, fundar la imprenta real y calcografía para vulgarizar las obras maestras, grababa en cobre e hizo una estampa con la Virgen y su Divino Hijo, que mereció caluroso aplauso de los críticos de su época (1).

Pero si el grabado precedió al libro impreso y después le acompañó constantemente, fundando un todo perfecto, la litografía marca también una etapa en la historia de las Artes Gráficas, y aun cuando su boga fué efímera y transitoria, debe tener en esta breve reseña honorífica mención.

* * *

Ya ha pasado más de un siglo desde que el músico y poeta bávaro Aloys Senefelder grababa en cobre composiciones diversas, constantemente desdeñadas por los editores y el público.

Ocurriósele un día escribir con lápiz sobre una piedra caliza recogida en alguno de sus paseos, melancólicos y tristes como su miserable vida, piedra procedente de la cantera de Solenhofen, cerca de Munich, y al ver la huella que el lápiz dejaba quiso probar si desaparecía bañándola en uno de los ácidos que solía utilizar para sus trabajos en cobre, esperando que, si el resultado de la tentativa era feliz, podría prescindir de aquel metal, hartos costoso para sus escasos recursos. Así fué; pues la piedra, después de lavada y entintada, produjo pruebas bastante claras, porque la acción del ácido fijaba los trazos del lápiz con relieve suficiente para la impresión.

De este modo se inventó la litografía, resultado de estudios previos llevados a término afortunado por un artista que calculaba racionalmente, y prueba esta afirmación el hecho de que Senefelder descubrió, además, todos los procedimientos de técnica industrial necesarios al fin de dar al

(1) JUAN GORI GANDELLINI (Siena, 1772).

primer invento el adelanto indispensable para conseguir la fiel reproducción de la escritura original.

Mas, aun cuando el nuevo sistema se extendió rápidamente por toda Europa, Senefelder no pudo eludir la suerte fatal de la mayor parte de los inventores y, después de muchas y lamentables vicisitudes, vino a morir en Munich el año de 1834, dejando a sus hijos la miseria por única herencia.

A la litografía se debe el extraordinario desenvolvimiento que adquirió el comercio de las estampas, porque los artistas la acogieron con entusiasmo, dejando de luchar con la apatía o torpeza de los grabadores y traduciendo con exactitud, por sí mismos, las ideas que la fantasía les inspiraba.

No obstante, el nuevo procedimiento no fué aceptado sin protesta, a pesar de sus indiscutibles ventajas, ya porque personas de verdadera autoridad entendían que era incompatible con un correcto estilo de dibujo, no bastando para convencerles las buenas reproducciones de obras notables que salían al mercado público, ya también porque los que grababan al buril emprendieron una encarnizada campaña, movidos por el perjuicio que su labor especial experimentaba.

Estos diversos elementos de oposición, encaminados a un solo fin, no hubieran, sin embargo, conseguido su propósito, a no ser por el renacimiento del grabado al agua fuerte y, sobre todo, por la aparición de la fotografía.

Quedó, pues, la litografía limitada a las etiquetas mercantiles, membretes y otras menudencias exentas de valor artístico, y reducida a pretender un modesto éxito industrial.

Hubiera podido, en consecuencia de lo expuesto, prescindir de anotarla en esta sucinta reseña, pero como fué un jalón que marcó evidente progreso en el desenvolvimiento de las Artes Gráficas, entiendo que no debe omitirse el nombre de Senefelder ni cercenarse la gloria que merece el fruto debido a sus inteligentes investigaciones.

La importancia de la fotografía y la trascendencia de la obra de Daguerre no hay para qué encarecerlas. Basta el nombre para que a la mente de todos acuda su valor. La luz dibuja como el artista más hábil, y el concurso que presta a la tipografía es tan grande que excusa todo elogio.

Hechas estas rápidas indicaciones para dejar apuntada la historia de las artes del libro, se debiera estudiar la situación actual en que se encuentran y la que puede y debe intentarse para facilitar su marcha ordenada y brillante, función que, en primer término, corresponde a la ilustre Academia de San Fernando.

EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ.

Esmaltes españoles

A LA MEMORIA DEL EXCMO. SR. D. ENRIQUE DE LEGUINA,
BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

FUE por el año de 1909 cuando en la librería de Fernando Fé apareció un pequeño pero interesantísimo volumen que, firmado por D. Enrique de Leguina, Barón de la Vega de Hoz, tenía como título, lleno para aquel entonces del mayor atrevimiento, el de *Esmaltes españoles*; porque no dejaba, efectivamente, de ser un atrevimiento afirmar de un modo tan rotundo y categórico la posibilidad de la existencia en España de talleres de esmaltación, y por ese camino ya, el que pudieran ser de origen nacional piezas tan extraordinariamente notables como los frontales de la Catedral de Orense, el de San Miguel in Excelsis y el del Monasterio de Silos, hoy existente en el Museo Provincial de Burgos.

Los críticos franceses, únicos que por aquella época merecían la confianza y la fe de los poquísimos españoles que dedicaban su atención a estos problemas de cultura, afirmaban en sus publicaciones, sin la menor vacilación ni sospecha, que todos los esmaltes de una cierta categoría que pudieran o debieran considerarse como producidos en los siglos de la época románica, procedían, indiscutiblemente de los talleres de Limoges, y, como consecuencia, estas piezas nuestras españolas o existentes en España eran producto de aquella fabricación francesa.

Antes que el Barón de la Vega de Hoz tratase de estos esmaltes, se conocían por anteriores publicaciones; así, por ejemplo, ya el *Museo Español de Antigüedades* había dedicado a varios ejemplares sus páginas inmensas, con la cruel diferencia de que así como las diminutas y elocuentes páginas del libro del Barón afirman que estos monumentos pueden tener un origen netamente español, los pomposos artículos del *Museo Español de Antigüedades*, sin dar como seguro que la obra proceda de los talleres de Limoges, lo consideran, al de San Miguel, por ejemplo, trabajo de las orillas del Rhin, de escuelas o de talleres más o menos célebres, pero siempre de origen extranjero, convencidos tal vez al contemplar la pequeñez de los días en que ellos escribieron, de la imposibilidad de que en España las artes industriales hubieran podido tener en otros tiempos un desarrollo y apogeo tan considerables.

ARTE ESPAÑOL

Fué consecuencia de tal estado de ánimo, y conocido ya el frontal de Silos, mi decisión de visitar la ermita de San Miguel, y este último verano, acompañado de D. Antonio de Obieta, admirador de nuestro pasado y cultísimo entusiasta de las bellezas de la región, al mediar un día sereno del mes de agosto abandonamos el clásico y viejo pueblo de Elorrio para emprender el más curioso y atractivo de los paseos a través de las sierras que separan entre sí nuestras Provincias Vascongadas, y a pie por las divisorias de sus cordilleras, durmiendo la primera noche en el histórico Monasterio de Aránzazu, y en la venta de Lizarrusti, modelo de pulcritud y de limpieza, la siguiente, llegamos en la tarde del tercer día a las viejas construcciones que en la Sierra del Aralar constituyen el pequeño refugio de San Miguel, encima de la aldea de Huarte Araquil, y dominando por el Norte casi la totalidad de la provincia de Guipúzcoa, mientras se desarrollaba a nuestros pies la anchurosa barranca de Navarra, que desde la estación de Alsasua se pierde en el horizonte, donde por las torres de su Catedral se adivina el emplazamiento de Pamplona. Vencidas las primeras dificultades, y sometidos los dos magníficos guardianes que con sus ladridos pavorosos pusieron en movimiento todo el escaso personal de aquel refugio, dimos principio a nuestro cometido, examinando el ejemplar quizá más bello, más completo y más perfecto que el arte de la esmaltería de finales del siglo XII o principios del XIII realizó en el Occidente de Europa.

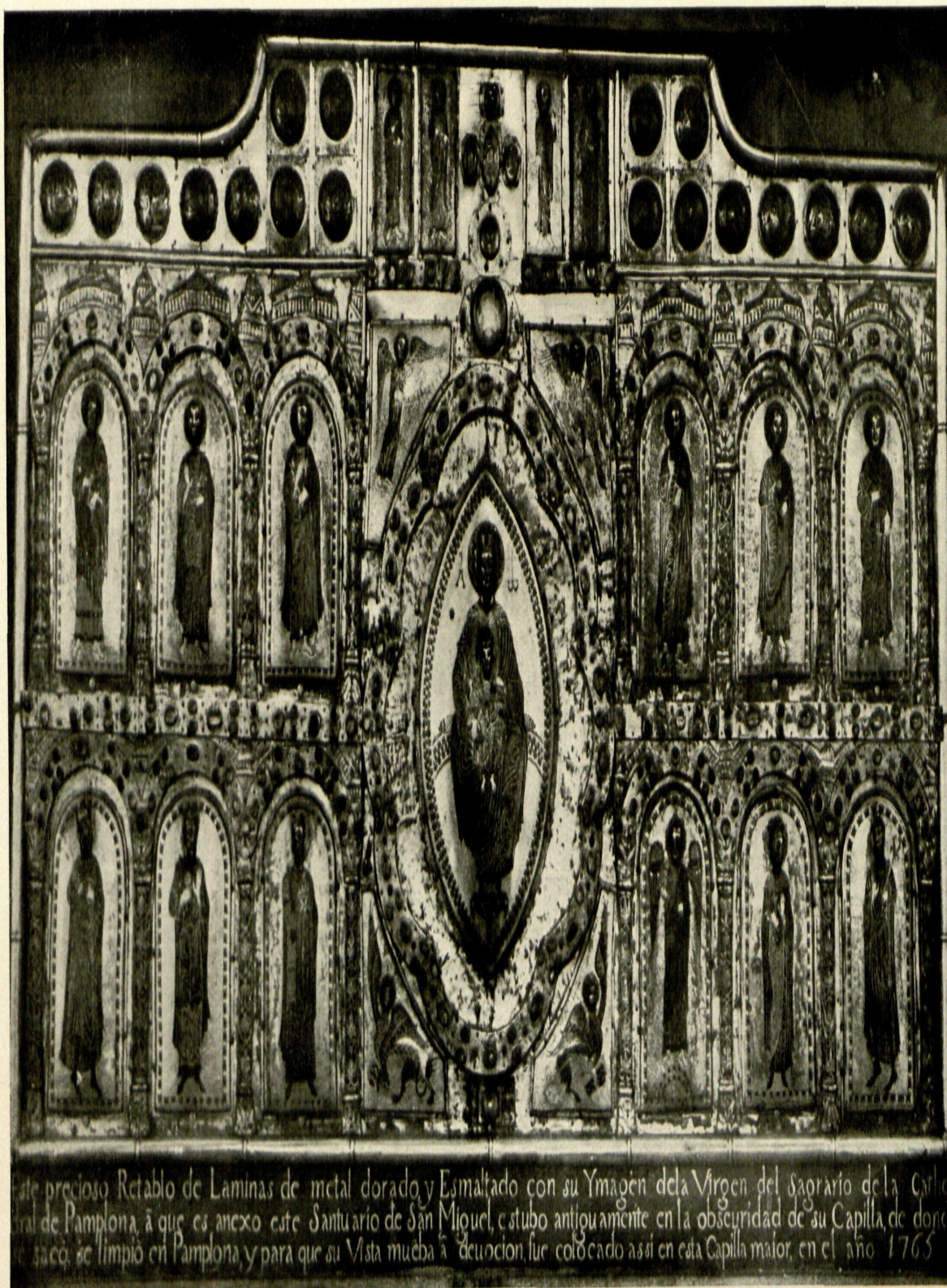
* * *

Es de todos conocido que en la historia de los esmaltes labrados o excavados sobre la plancha, es decir, en los que siguieron a los tipos bizantinos acantonados, se distinguen dos grandes épocas, cuyos límites, materialmente definidos de un modo riguroso y claro, debieron confundirse cronológicamente en los comienzos del siglo XIII. Corresponden estas dos grandes épocas, la primera a los esmaltes en los que la figura viene policromada por la pasta vítrea, dejando los fondos en cobre dorado sin esmaltar y correspondiendo este tiempo al período más antiguo; y la segunda a los años de industrialización en los que los términos se invierten rigurosamente, la figura queda en oro o en cobre, pero siempre en reserva, es decir, en el metal sin esmaltar y los fondos se cubren de esmaltes con decoraciones geométricas, de inspiración quizá oriental, pero con motivos sencillos en fajas onduladas o rectas y en tonos progresivos escalonados, lográndose de este modo un mayor efecto de color en el conjunto, una mayor rapidez y faci-

lidad en la ejecución, que no necesita ser tan precisa y esmerada como en la época anterior, y, por tanto, una mayor producción y, seguramente, un mejor precio.

Estas dos épocas, en las que las superficies esmaltadas y en reserva resultan invertidas o complementarias, han sido subdivididas por los eruditos en un número considerable de sub-clases, que no dejan de tener un interés grande dentro del estudio de cada época. Así, por ejemplo, en las piezas de la primera, se distinguen, evidentemente, dos tiempos: uno, que debió ser el más antiguo, cuando los fondos en reserva permanecen lisos, dorados y brillantes, dando la sensación tranquila de una lámina de metal pulimentado, y precisamente este fondo por la ausencia de decorado concentra sobre el esmalte toda la atención y da una importancia extraordinaria a la figura que se destaca sobre él de un modo maravilloso, luciendo las diversas tonalidades de sus esmaltes y la minuciosa perfección de su trazado; pero esta técnica exige una labor y un esmero que por lo visto fué desapareciendo a medida que en los talleres la demanda crece como consecuencia de que adquieren nombre. Por eso, el final de esta época está constituido por ejemplares con fondo dorado y figuras esmaltadas también, pero no con fondo liso, sino *trabajado a cincel*, buscando una distracción en la superficie antes uniforme, no solamente para dar una mayor sensación de riqueza y de trabajo de un modo cómodo y, hasta empleando un concepto vulgar podríamos decir que barato, sino porque tolera mucho mejor el que las figuras no vengan ejecutadas con una tan maravillosa perfección, empezando a dar sensaciones de conjunto más efectistas que las de tiempos anteriores, pero a su vez menos sólidas y perfectas que las de la época anterior y mucho más que las de los tiempos que les siguieron, con fondos esmaltados y figuras en reserva, es decir, la época segunda, que bien pudiera llamarse, como dejamos dicho, época de la industrialización.

Nuestros talleres españoles debieron tener su apogeo en este final de los primeros tiempos; y de las dos obras maestras que se conservan completas, o casi completas, pues es muy difícil saber lo que fueron en su época, y que puede decirse que se trazaron y ejecutaron con una diferencia de años relativamente corta, es evidente que pertenecen a los mediados y al final de la primera época. Personas tan autorizadas como Marquet de Vasselot, en su interesantísimo trabajo sobre los esmaltes del final del primer período, titulado *Les emailles limousins à fond vermicule*, propone para las distintas piezas que agrupa dentro de esta parte de la historia del esmalte, y que, con un amor patrio muy disculpable y muy laudable, supone que se



Este precioso Retablo de Laminas de metal dorado y Esmaltado con su Ymagen de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Pamplona, a que es anexo este Santuario de San Miguel, estubo antiguamente en la obscuridad de su Capilla, de donde se sacó, se limpió en Pamplona y para que su Vista mueba a deuocion, fue colocado assi en esta Capilla mayor, en el año 1765

desenvuelve única y exclusivamente en Limoges, propone, decíamos, una curiosa clasificación, que tal vez pueda definir talleres, y más que talleres artistas, pero que, como declara el mismo autor, no es suficiente para definir una evolución cronológica, siendo muy posible que coexistiesen dos o más órdenes de los que él establece en su clasificación, basados muy principalmente en las cenefas u orlas que limitan el conjunto de cada placa o superficie esmaltada. Esto le lleva como por la mano, en el supuesto para él indiscutible, de que los retablos de San Miguel in Excelsis y del Monasterio de Silos sean piezas de Limoges, a reunirlos en un mismo grupo, quizá también por influir en él una serie de motivos que, sin declararlos explícitamente, le inclinaron a hacerlo, y de los que iremos a su tiempo haciendo mención.

En primer lugar, yo quisiera hacer notar que no encuentro entre los dos retablos una semejanza tan absoluta como la que supone Marquet de Vasselot, y, contra su opinión, entiendo que pudieran ser debidos a manos distintas; no creo, como el mencionado autor declara, que el Apóstol colocado en la extremidad izquierda del retablo de San Miguel sea idéntico al que ocupa la izquierda del Cristo de Majestad en el retablo de Burgos, como puede fácilmente comprobarse por las reproducciones que se acompañan. Indiscutiblemente, los dos retablos salieron de un mismo taller, pero en épocas distintas, un cierto número de años antes el que se conserva en Burgos, y después el de San Miguel in Excelsis. Que fueron del mismo taller, aparte de la autorizada opinión ya citada, lo demuestran las columnas caladas, las planchas repujadas que sobre la arquería dan la sensación de una ciudad con sus cúpulas y sus múltiples construcciones, la disposición de cada una de las figuras, los fondos labrados y otro número de detalles de menor importancia. Se diferencian, evidentemente, en un considerable número de detalles, que a su vez marcan una evolución cronológica no siempre decadente, confirmando la tesis de que el retablo de San Miguel debe ser francamente posterior, quizá en una generación, al retablo de Burgos.

Estos son, por ejemplo, la ciudad que aparece sobre los arcos que encierran cada placa; es mucho más compleja y mucho mejor ejecutada en la de Burgos que en la de San Miguel, con la particularidad extraordinaria de que en el retablo de Burgos los ventanales que se simulan en esta hipotética ciudad lo son en arcos de herradura, y en los de San Miguel in Excelsis lo son en medio punto perfecto. En la primera, por lo tanto, se tienen aún a la vista las construcciones mozárabes que precedieron en

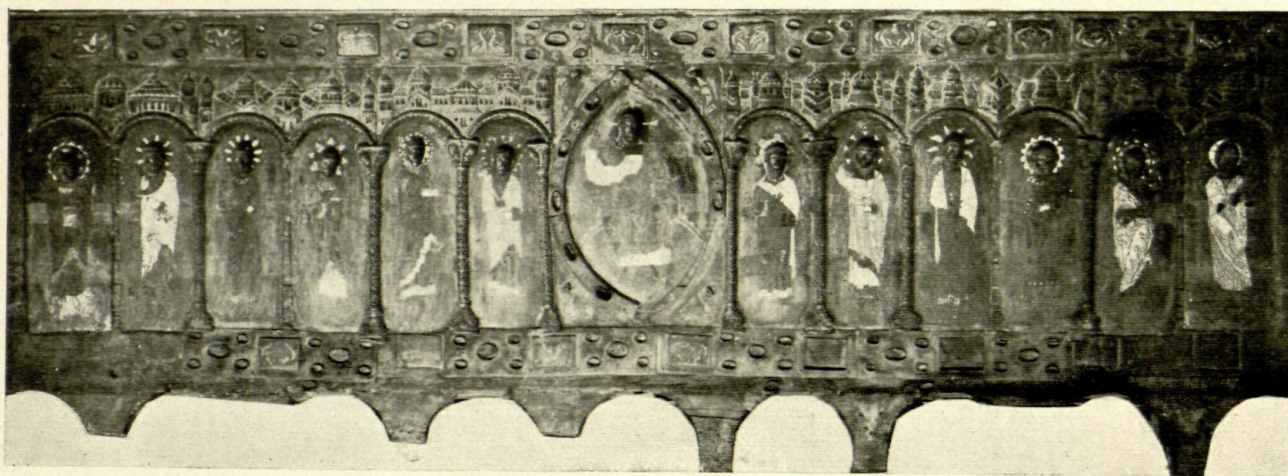


Detalle del retablo de San Miguel in Excelsis.

(Fot. A. Mass.)

España al románico, y en el segundo no se tiene en cuenta mas que la arquitectura románica. El Cristo de Majestad de Burgos se encierra por dos arcos secantes sencillos, y el óvalo que sirve de marco a la Virgen del de San Miguel es un conjunto lobulado mucho más complejo que aquél. En San Miguel, la base y el capitel de cada columna apenas presenta diferencia en ancho al diámetro de la columna, mientras que en el de Burgos, lo mismo el capitel que la base, presenta un aumento de sección progresiva que

puede llegar muy bien al doble del diámetro de la columna, y, por fin, yo considero como muy definitivas y muy esenciales dos características: la primera, que en el retablo de Burgos los fondos se entretienen por dos fajas labradas a cincel (vermiculadas) y el resto es liso; en el de San Miguel el fondo está completamente todo él recubierto por la decoración. Es decir, el de Silos de Burgos pudiera ser el comienzo de una modalidad que tiende a entretener los fondos, y el de San Miguel el apogeo del sistema. Pero existe mucho más: en el de Burgos, en cada caja o hueco for-



Retablo de esmaltes de Santo Domingo de Silos. Museo de Burgos.

(Fot. A. Vadillo)

mado por dos líneas de metal, existe siempre un solo color (1) (matizado quizá por nuevas líneas o nervios metálicos para demostrar los pliegues sobre la superficie plana), mientras que en el frontal de San Miguel es muy frecuente, y al serlo es absolutamente definido el escalonamiento de colores, sin la línea de metal que los separe, dentro del mismo espacio o compartimiento, es decir, siguiendo entonces la gradación de claro a oscuro o viceversa. Esta modificación y el ser el fondo labrado completo, son, a nuestro entender, absolutamente definitivos para considerar a estos dos retablos hermanos, separados entre sí por un cierto número de años, suficientes para que lleguen a implantarse y a generalizarse las modificaciones de técnica que acabamos de definir.

* * *

(1) Particularidad citada por vez primera por Dom. E. Roulin en su artículo «Le retable de San Miguel in Excelsis», en la *Revue de l'art ancien et moderne* (pág. 153; año 1903).

ARTE ESPAÑOL

Seguramente que nadie hubiese discutido la nacionalidad española a los ejemplares de Burgos, de San Miguel in Excelsis, de Orense y sus similares, si estuviera reconocida de una manera franca y documental la existencia en España de talleres de esmaltación en las épocas correspondientes. Quizá la razón fundamental que han tenido los franceses para atribuir la totalidad de los ejemplares esmaltados de los siglos XII y XIII a los talleres de Limoges, no sea otra que el haber podido demostrar documentalmente la existencia en aquella población de talleres de esmaltación, y es una lástima por nuestra parte que un estudio en este sentido no se haya llevado con un interés que el prestigio nacional exige, mucho más cuanto que seguramente existe toda la documentación necesaria.

Que existieron talleres de esmaltación en España durante las correspondientes épocas, no es cosa tan por completo desconocida.

La inscripción de la Cruz de la Victoria expresa de una manera indiscutible que esta labor fué realizada en el Taller Real del Castillo de Gauzón el año 908, y sus esmaltes, matizando flores y animalejos de distintos colores y de varios tonos, no dejan lugar a dudas de ningún género respecto al hecho de que en los comienzos del siglo X se conocía y se trabajaba en España el esmalte acantonado, o sea de tipo bizantino, único en aquel entonces.

Los que referente al particular publica el Sr. D. Manuel Gómez Moreno en sus *Iglesias mozárabes* nos dispensa de argumentar sobre esta materia.

Pasaron años, y de un siglo después, nos refiere el maestro Fray Antonio de Yepes, en el tomo VI, folio 125, de su *Crónica general de la Orden de San Benito* (1), publicada en Valladolid el año 1617, en un momento en el que nadie se interesaba por estas cuestiones, las siguientes palabras: «Hallo una memoria muy grande en el Monasterio y muchas piezas riquísimas que el Rey y sus hijos dejaron a esta casa; pero no pondré más de dos, que las mismas inscripciones dicen cuyas mercedes fueron: la una es un frontal grande del altar de Nuestra Señora (Santa María de Nájera), cuajado de planchas de oro de martillo, y en él muchas imaginerías de bultos de oro, que estaba guarnecido con catorce piedras preciosas, veinticuatro granas muy grandes de alfójar y veintitrés esmaltes grandes. Comenzó este rico frontal el Rey Don García, y, prevenido de la muerte, lo acabó el Rey Don Sancho, su hijo, y la Reina Doña Blanca. Tenía un letrero relevado de oro por toda la orilla que decía estas palabras: "Beate Marie cuan sine excient...»

(1) Noticia que debo a mi querido amigo el serio y erudito investigador D. Manuel Alledalazar.



Detalle del frontal de Santo Domingo de Silos.

(Fot. A. Vadillo.)

No queda, pues, lugar a la menor duda de que hasta mediados del siglo XI continúa en España conociéndose la labor de esmaltes y existen en Navarra talleres de esmaltación.

Debió ser un siglo más tarde cuando en el Monasterio de Silos fué necesario restaurar una maravillosa arqueta de marfil perteneciente a la Escuela que nace en el apogeo del Califato en Córdoba y que termina, como se sabe, muy mediado ya el siglo XI, en Cuenca, y cuando seguramente desaparecidos o difíciles de encontrar artistas que hubieran sido capaces



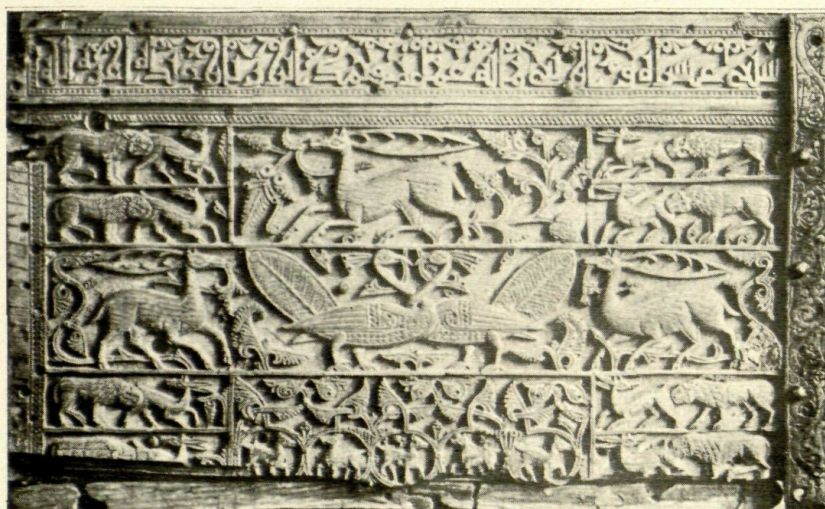
Costado de la arqueta de marfil de la Escuela del Califato, restaurada en esmalte en el siglo XII, con la figura de Santo Domingo de Silos.

(Fot. A. Vadillo.)

de labrar uno de los costados de tan curiosa arqueta, ya que no se puede igualar la superficie original, que pudo ser parecida a la que hoy se conserva, se piensa en hacer esta labor en esmaltes, considerándola, por lo menos de categoría y calidad, suficientes para sustituir de una manera digna a la superficie destrozada. Ello es que esa arqueta de marfil se restauró con una placa en fondo de oro y figuras esmaltadas, pretendiendo representar la del centro a Santo Domingo de Silos, y las dos laterales dos ángeles. Si la placa esmaltada no especificase de una manera concreta que la figura central era «Sanctus Dominici», quizá no se podría decir que fué una obra de adaptación, utilizando una placa de otra arqueta, o tal vez cabría duda respecto a la interpretación del asunto; porque es bien raro que para hacer una recomposición, y en aquellos tiempos, se hubiera mandado la arqueta de marfil nada menos que hasta los talleres de Limoges y no se hubiera pensado en cubrir la superficie con un trabajo de orfebrería en fili-

grana o como fuese, más o menos rico, y que pudo estar hecho en la región; tan sólo la existencia en la comarca de talleres de esmaltación puede justificar el que la recomposición de la arqueta se hiciese en esmalte, especificando además el nombre de Santo Domingo, fundador del Monasterio que lo poseía.

Por otra parte, el Museo Arqueológico Nacional conserva una arqueta de marfil procedente de la Catedral de Zamora, que corresponde a la serie de aquellos mismos ejemplares que nacieron en Córdoba en tiempos de



Costado de la arqueta de marfil de la Escuela del Califato, en su estado original. (Lado opuesto al que se restauró en esmalte.)

(Fot. A. Vadillo.)

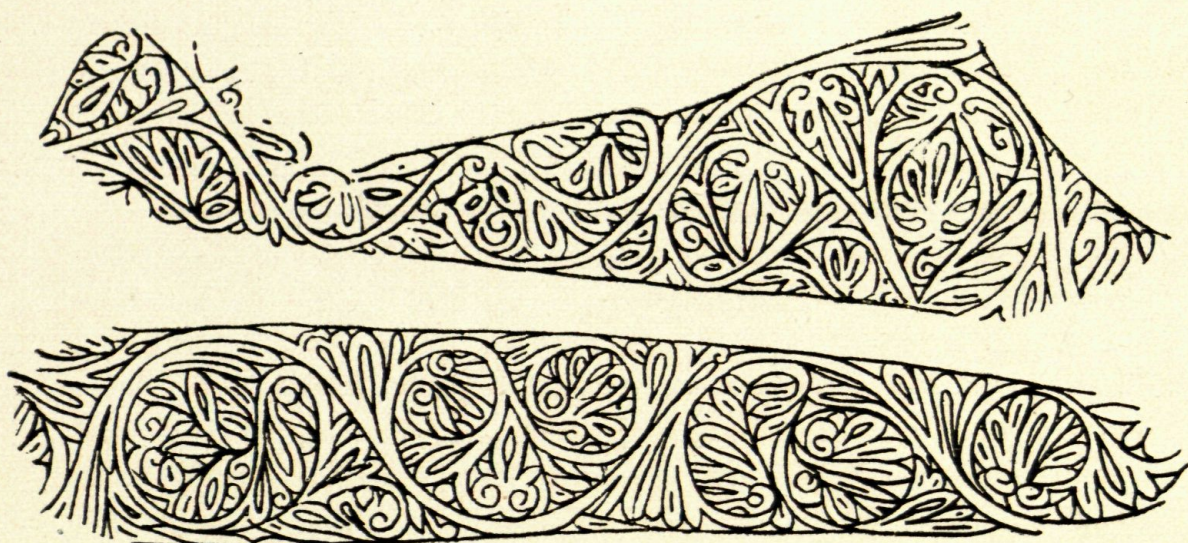
Abderramán III y que terminaron en Cuenca, arqueta en la cual, o por haberse deteriorado las aristas, o por quererlas reforzar, o porque desde su construcción se adoptase este criterio, lo cierto es que los ángulos son metálicos con esmaltes, formando una greca de tipo de escalones complementarios, hecha en colores francos sin ninguna modulación, y trabajo éste que, sin el menor género de duda, tuvo que ser realizado en España, como fué reconocido por técnicos franceses de la mayor categoría, cuando en unión del inolvidable D. Guillermo Osma, examinamos minuciosamente el ejemplar en condiciones excepcionales; y si la arqueta de Silos de que venimos hablando presenta uno de sus costados cubierto por una placa esmaltada donde la riqueza de la composición y la importancia del trabajo podrían justificar hoy, no entonces, el que se mandase nada menos que hasta Limoges para hacer la restauración, no queda el menor género de duda de que los ángulos esmaltados de la arqueta de Zamora no merecían

un sacrificio tan grande, y, por lo tanto, fueron necesariamente hechos en España; y claro está que, invirtiendo los razonamientos, resulta que si estos ángulos reforzados de la arqueta de Zamora se hicieron en España, existían entre nosotros talleres de esmaltación, y que si existían talleres de esmaltación la recomposición de la arqueta de Silos se hizo en esmalte aprovechando esta circunstancia, razonamiento que tratamos de establecer.

Más tarde ya, en pleno siglo XIII y siglo XIV, la documentación de los esmaltadores en España no ofrece la menor duda, ni es problema sobre el cual vale la pena de insistir. Los trabajos interesantísimos de Gudión, aún no todos completamente publicados; ejemplares tan numerosos y convincentes, como la rara y curiosa colección de jaeces del Instituto de Valencia de Don Juan; los documentos recogidos por el mismo Barón de la Vega de Hoz sobre esmaltes aragoneses y catalanes, no dejan a nadie el menor género de duda, de que en épocas posteriores continuaron esos talleres trabajando piezas del mayor interés. Lo que era necesario definir es que con anterioridad a los finales del siglo XIII existieron esmaltadores en España, y la Cruz de la Victoria, la relación del Padre Yepes, tomada de los manuscritos originales de Santa María de Nájera, la arqueta de Zamora, la recomposición de la arqueta de Santo Domingo de Silos, el Alfonso con que se firma una de las placas de la Catedral de Orense, según nos dió a conocer el Barón de la Vega de Hoz, son un número de documentos indiscutibles que demuestran que existieron en España talleres de esmaltación.

El estudio de conjunto de las artes industriales en España, y hasta quizá fuera de ella, da la sensación de que entre nosotros, a la Escuela maravillosa de marfiles que venimos constantemente citando, y que se inicia durante los años de esplendor del Califato, para desaparecer, o poco menos, un siglo después en los ya Reinos cristianos, sucede otra Escuela, de marfiles también, cuyas características, fijadas de una manera admirable por D. Manuel Gómez Moreno, presenta, entre otras, la rara particularidad de que sus figuras no tienen los ojos sencillamente vaciados, sino rellenos de un esmalte negro, o de un trozo de azabache; y cuando esta segunda Escuela cristiana de marfiles, cuyo apogeo corresponde a los tiempos de Fernando y de Sancha, cuya obra capital puede ser la cruz que de estos Reyes se conserva en el Museo Arqueológico Nacional; pues bien: cuando esta serie termina, aparece en España la de esmaltadores, haciendo obras tan maravillosas como el retablo de Burgos primero y el de San Miguel in Excelsis después. Es una demostración positiva de lo que acabamos de decir, entre otras, el que los mismos autores franceses, incluso

aquellos de una seriedad y valor tan indiscutible como el Sr. Marquet de Vasselot, encuentren al comparar estos ejemplares entre sí un tal número de coincidencias y de particularidades que los obliga a presentarlos en un grupo que los hace independientes del resto de las piezas esmaltadas que se les pudieran comparar, precisamente relacionándolos por aquellas particularidades que los unen a la serie de marfiles españoles de que ellos pudieran ser continuación, ojos esmaltados, bizantinismo en las figuras, etc., sin



Decoraciones de los fondos labrados de las placas de esmalte de San Miguel in Excelsis. Improntas tomadas sobre el original, reproducidas a su tamaño.

que modifiquen este criterio las razones que quedan dichas para suponerlos cronológicamente distanciados.

El bizantinismo de las figuras, la forma como se desarrollan sus pliegues, las orlas y, en último término, y como detalle fundamental, el presentar los ojos esmaltados, hacen que nuestros ejemplares constituyan un grupo aparte. Ciertamente que no solos en absoluto, porque dentro del mismo grupo aparecen citadas por Marquet de Vasselot (1) otras dos placas, una que pertenece al Museo de Viena, y otra que perteneció al Museo de Barguello, de Florencia; y, en efecto, estas piezas guardan con las nuestras un indiscutible parentesco; pero de lo que no se tiene la menor seguridad en este caso es de que las dos piezas citadas procedan ciertamente de los talleres de Limoges.

En cambio, parece ser que en aquel entonces ni en Austria ni en Italia existían talleres de esmaltación; ninguna de las dos piezas, por otra parte,

(1) Obra ya dicha.

conserva documentación, y en el mismo Italia, cuando por una rarísima casualidad un ejemplar esmaltado de aquellos tiempos se puede relacionar directamente con la historia de un personaje, se llega a la conclusión, tal vez casual, pero desde luego interesante, de que este personaje a su vez está relacionado íntimamente con nuestra España.

Debo a D. Elías Tormo la curiosa noticia del esmalte considerado por Bertaux como el primer encargo hecho de lejos a los talleres de Limoges. Es una placa existente en la iglesia de San Nicolás de Bari, y representa al Rey Roger II de Sicilia en el acto de ser coronado por San Nicolás, patrón de la iglesia de Bari. El nombre de estos personajes aparece escrito en el campo del esmalte, cosa rarísima en las piezas de aquel entonces, pero que casualmente la encontramos en la recompuesta arqueta de marfil de Silos. Roger, vestido con traje real y estola; es de notar que el Santo Domingo de nuestra arqueta aparece también vestido con estola, aunque ciertamente esta razón pueda ser de muy poca fuerza; tiene en la mano izquierda el globo del mundo, y en la derecha un cetro floronado. San Nicolás, a su izquierda, está vestido con casulla y nimbo; la inscripción dice: «Rogeriux, Rex.» Pues bien: da la casualidad de que este Roger II, Rey de Sicilia, esté casado con una hija de Alfonso VI de Castilla, y la casualidad también de que más tarde ya, en tiempos de su hijo, cuando las relaciones con España debieron no ser tan frecuentes como en los comienzos del accidentado reinado de Roger, se pretende repetir esta decoración y otra análoga representando a su hijo, para colocarla en Sicilia, y entonces lo natural hubiera sido que se encargasen nuevamente estos trabajos a los talleres de Limoges; pero en vez de hacerlo así, se recurre a fabricar dos mosaicos italianos, del mayor interés y valor científico, pero mosaicos que han llegado hasta nuestros días.

Bertaux, sin embargo, no encuentra el menor inconveniente en declarar que la placa antes citada de San Nicolás de Bari tenga que ser necesariamente de origen francés, por el solo hecho de que se trata de esmaltes en excavación como los que se hacían en Limoges... y en otras partes.

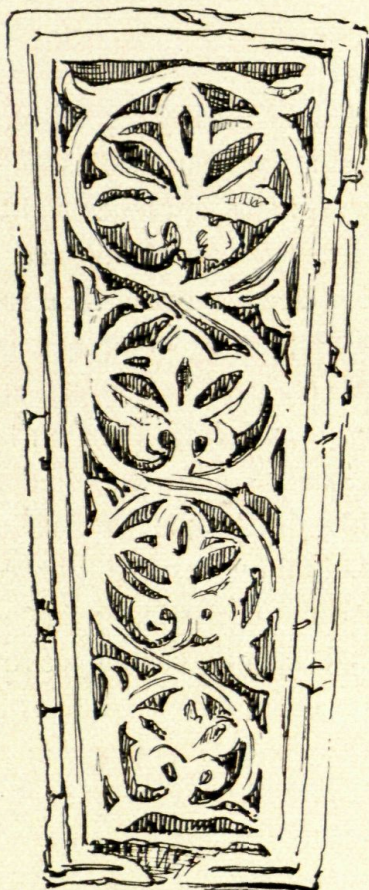
* * *

Del estudio directo de los ejemplares, resulta (1):

Primero. Los esmaltes de Silos y de San Miguel tienen encima de los

(1) Se prescinde de la descripción material de piezas tan conocidas y que además se encuentra en numerosas obras.

arcos que encierra cada figura una serie de placas repujadas que representan una ciudad en lejanía. La relación que existe entre el de Burgos y el de San Miguel en este particular es indiscutible, con la única diferencia de que el de San Miguel supone una decadencia con respecto al de Burgos, y este primero repite de una manera indiscutible el arco de herradura, cosa absolutamente inaceptable si los ejemplares hubieran sido construídos en Limoges.



Decoración en piedra de la Escuela del Califato en la iglesia del Salvador de Valdedios (Asturias).

(Dib. Morales.)

Segundo. El retablo de Burgos, en la parte superior e inferior, presenta una gran cenefa con grandes medallones rectangulares, en los que, de una manera clara y precisa, se encuentran elementos decorativos de origen, de forma y de interpretación árabe; por ejemplo, los dos cisnes con sus cuellos entrelazados, que constituyen el elemento central decorativo de la tapa de la caja de Silos, que conserva su marfil original, se encuentran, si no repetidos, por lo menos francamente recordados en la mitad de estas placas rectangulares.

Tercero. Como decíamos antes, ha existido, que sepamos, una sola Escuela de marfiles, en los que las figuras tienen los ojos de azabache. Esta Escuela, que tiene su apogeo, como llevamos dicho, en los tiempos de Fernando I, Rey de León y Conde de Castilla, es la precursora cronológica y artísticamente de una serie de esmaltes que sólo se encuentran en España, y que, por excepción, de una manera aislada y sin documentación en contrario, se han podido hallar casualmente fuera de España.

Cuarto. El frontal de Silos es una ejecución en esmalte del ejemplar en bronce que se conserva hoy en la mencionada Abadía, cuyo trabajo no ha sido por nadie discutido como trabajo realizado en el Monasterio, y que por la composición, por las figuras, por todos sus detalles, resulta hermano del que se guarda en el Museo provincial de Burgos.

Por fin, las labores que llenan la superficie dorada plana, que no se cubre con esmaltes, dice el Sr. Marquet de Vasselot que quizá tengan su

origen artístico en labores españolas que pudieron llegar hasta Limoges, como consecuencia de las relaciones existentes entre aquella población y las nuestras, apuntando la idea de que tal vez en una de las copias de los códices del *Apocalipsis* llamados de Beato, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de París, y que en otro tiempo estuvo en la iglesia de San Marcial de Limoges, pudieran encontrarse esos elementos decorativos, originarios tal vez de España. Entendemos nosotros que, efectivamente, los elementos decorativos que constituyen la labor del fondo (vermiculado) tienen origen español, arrancando, a nuestro entender, de las decoraciones clásicas en los tiempos del Califato, que, llevadas después a los Reinos cristianos, se encuentran en nuestras iglesias mozárabes, como son, por ejemplo, el adorno cordobés del año 855 que decora en Asturias la iglesia de San Salvador de Valdediós, y que el Sr. Gómez Moreno publica en sus *Iglesias mozárabes*. Estos motivos, sin embargo, no son exactamente los que constituyen el fondo de las piezas de esmaltes. En España, motivos de esta naturaleza se encuentran, a partir del Califato, en todos los gustos y proporciones; desde los rigurosamente circulares a que acabamos de aludir, y combinaciones algo más libres, de las que es un ejemplo, uno más, el detalle de la mezquita de la Aljafería de Zaragoza, que reproducimos, y otros infinitos, a los más variados, cuyos orígenes pueden verse en la misma tapa de marfil de la arqueta de Silos tan mencionada. Ciertamente que el concepto decorativo de unas y de otras es algo distinto, y tal vez se hubiera podido decir en aquellos finales del siglo XII que el tipo de decoración labrado con el que se rellenaban los fondos era una interpretación modernista de los trabajos clásicos de la época del Califato; pero es que también este modo de sentir y de interpretar aquellos motivos fué genuinamente español, y reproducimos con estos renglones una página de la Biblia, de Burgos, de pleno siglo XII, es decir, o contemporáneos o precursores en pocos años a los trabajos que analizamos, y en esta Biblia puede verse la forma cómo la hojarasca de los árbo-



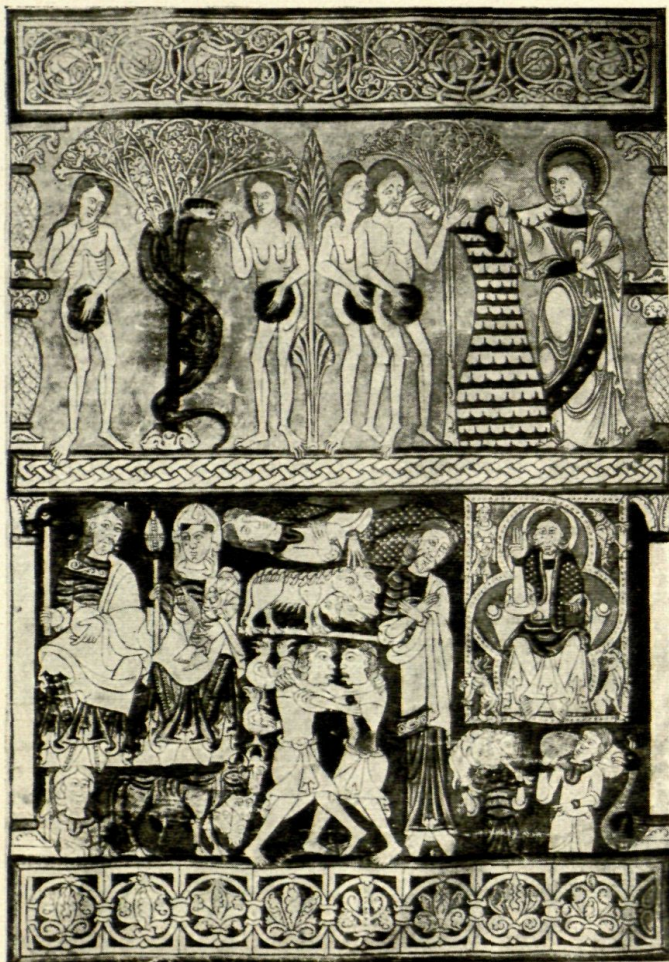
Decoración de la Aljafería de Zaragoza, derivada de la Escuela del Califato.

(Fot. J. Roig.)

les es interpretada, y llevando esta manera de hacer a las orlas mismas que le sirven de encabezamiento y de pie se llega a la decoración deseada, que se concibe perfectamente haya podido ser trazada por el artifice mismo, que con una libertad de interpretación y un sentido decorativo ex-

traordinario, hizo los árboles de la Biblia.

Falta solamente una consideración para terminar. Hace un cierto número de meses estudiaba los ejemplares del Instituto de Valencia de Don Juan un inteligente y erudito aficionado norteamericano, experimentado cazador de esmaltes. Al contemplar la colección de jaeces que desde las épocas del esmalte opaco se desarrolla en toda la Edad Media, con inscripciones en latín bárbaro, en castellano más o menos puro y en catalán con cierta frecuencia, al recordar las piezas maestras de esmaltes vistas en España, preguntaba y repetía con



Decoraciones de la Biblia de Burgos del siglo XII.

(Fot. M. Gómez Moreno.)

interés, cómo los españoles del siglo XX no habían hecho investigaciones en Limoges sobre los restos de civilización española que allí se encontraba manifiesta.

Se le pudo contestar muy poco: que se conoce un viaje de un Raimundo III, Conde de Ruergue, que en el año 987 viene a España para socorrer al Conde de Barcelona, llevándose vasos y cálices de plata dorada, cincelada y decorada, piezas todas que mucho tiempo después aun se conservan y se consignan en los inventarios con detalles de ornamentación sarracena; que el 1 de mayo de 1087, Chatarde, en Limoges, concede un

número de privilegios a la iglesia de Saint Etienne antes de emprender su viaje a España.

Parece ser que allí se encuentran documentos que mencionan a Doña Urraca, Reina de España, y, en fin, es de todos conocido el hecho curiosísimo de que en Limoges, hasta la época misma de la revolución, existiera una cofradía de santiaguistas, compuesta de personas que habían hecho la peregrinación a Santiago de Compostela, o que se proponían hacerla, y que esta cofradía, el día de su Santo patrón, el año de 1596, representó en la plaza de los Bancos la tragedia de Santiago, escrita por el venerable Bardon de Brun, y publicada en este mismo año de 1596, costeada por los socios mismos de la cofradía (1).

Que existieron relaciones constantes entre nuestra patria y Limoges es evidente; pero esto en nada quita fuerza a las razones que tenemos para considerar los ejemplares que poseemos en Burgos y en San Miguel como piezas labradas en España: sin alargarnos un paso más allá, pues entendemos que es suficiente para nosotros el convencimiento de nuestro ánimo de que los ejemplares hasta hoy quizá de más importancia de estas épocas son españoles, sin negar las relaciones que pudieran existir entre los talleres navarros o burgaleses y los de Limoges, relaciones que justifican el parentesco de nuestras obras con las que se hicieron en Francia.

Fueron éstas, notas que un día ofrecí al que fué mi querido amigo el Barón de la Vega de Hoz, para que él con su criterio, su patriotismo y su talento hiciese una labor nacional a la que tenía derecho por sus méritos, por su historia, y por su autoridad; queden hoy como ofrenda sincera del respeto y el cariño más sincero del que fué su más entusiasta admirador, y con él de la historia desconocida y abandonada de las artes industriales de nuestra España.

PEDRO M. DE ARTIÑANO.

(1) Algunos más se podrían recordar, por ejemplo, cita sin la necesaria exactitud E. Rupin en su libro *L'oeuvre de Limoges* (pág. 47), tomándolo a su vez de Leroux, E. Molinier et Thomas, *Documents historiques sur le Marche et le Limousin* (tomo I; pág. 80) que «au X siècle, un Roi du Royaume de Leon, Froila II (923-924), fonde un obit a Saint-Martial de Limoges»; por este camino podríamos continuar y dejar correr la fantasía hasta llegar a relacionar el hecho de que San Marcial es un mártir español, muerto en la persecución de Diocleciano, con la fecha muy poco distinta en que se supone que San Marcial aparece apostolizando Limoges, de donde es primer Obispo. ¿Pudiera existir una relación entre el mártir cordobés y el Obispo de Limoges?

El Barón de la Vega de Hoz, tratadista de armas

EL caballero D. Enrique de Leguina, Barón de la Vega de Hoz, cuya pérdida lamentamos cuantos nos honrábamos con su amistad, era un caso, como hay pocos, de laboriosidad, llevada a la investigación arqueológica en todos los terrenos, como podrán apreciar las personas que no le hayan conocido al leer las diferentes semblanzas que el presente número de ARTE ESPAÑOL contiene dedicadas al que fué el alma de esta revista durante varios años.

La erudición la manifiestan las diversas publicaciones, bien conocidas en el mundo del arte, que dió a la estampa, y que le llevaron a ocupar dignamente un sillón en la Academia de la Historia.

Esta multiplicidad de conocimientos contribuyó grandemente a la divulgación de materias que antes sólo estaban al alcance de contadísimos aficionados. Esto le deben las artes, y no es poco.

Entre las varias disciplinas que abarcaba, lo que más le complació siempre fué el estudio de la panoplia, al cual consagró lo más saliente de sus publicaciones, tales como *La espada* (Sevilla, 1885), *La espada de San Fernando* (Sevilla, 1896), *Libros de esgrima españoles y portugueses* (Madrid, 1891), *Los maestros espaderos* (Sevilla, 1897), *Torneos, jineta, rieptos y desafíos* (Madrid, 1904), más su discurso de recepción en la Academia de la Historia en 1914, que versó asimismo sobre la espada española, sin contar un gran número de artículos de Prensa periódica en que solía tratar estos asuntos.

A la honrosa distinción académica contribuyó, sobre todo, la publicación en 1912 de su *Glosario de voces de armería*, obra reveladora de una pacientísima labor para el acopio de datos, recopilados en los antiguos documentos históricos y literarios, que dan al libro excepcional interés en la materia de que se trata.

Minado por la dolencia que le ha llevado al sepulcro, el infatigable Barón aun tenía arrestos para escribir, y es precisamente de panoplia, según se ve en el presente número, lo último que brotó de su pluma.

JOSÉ MARÍA FLORIT.

EL BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

Sus veraneos en El Escorial

EL Barón, hombre de sociedad, donde era muy apreciado por su cultura y ameno trato, tenía por costumbre, desde que enviudara, de pasar la temporada estival en Biarritz y a veces algunas semanas en posesiones de recreo de sus amigos; pero en los últimos años, sobre todo desde los comienzos de la guerra europea, en que todo se trastornó, buscando un sitio tranquilo próximo a la capital, fué a encontrarlo donde el gran Felipe II levantara el soberbio monasterio que tanto amó.

Mas no era nuestro buen amigo y consocio persona que, ni aun descansando de sus múltiples tareas del invierno, permaneciese completamente ocioso, interrumpiendo del todo prácticas habituales de trabajo, y si no tenía algo perentorio en que ocuparse lo inventaba, acudiendo por las mañanas a la magnífica biblioteca del monasterio, donde la frescura y placidez del retiro incitan a la lenta investigación de documentos o a la lectura provechosa de libros de consulta.

Durante esas mañanas es cuando, a instigación de S. M. la Reina Doña María Cristina, compuso *El Arte en el hogar*, que es un resumen de las conferencias para señoras que durante el curso de 1917-1918 dió en la Academia Universitaria Católica, establecida en la calle del Duque de Alba.

Recuerdo que durante las XVIII conferencias, varias de las cuales escuché, tenía pendientes de sus labios al escogido auditorio femenino, pues nada tan interesante para éste como la historia del hogar desde su primitivo y tosco origen, en la época cuaternaria, aprovechando los árboles para construir una choza, si se encontraban en un bosque; buscando el resguardo de la caverna natural, si estaban en país montañoso, o construyendo las habitaciones lacustres al hallarse en las orillas de un lago, hasta llegar al refinamiento de la arquitectura del siglo XVIII con la descripción del estilo neoclásico y de las producciones de Villanueva, Ventura Rodríguez y Sabatini, con las cuales tanto se embelleció la corte de las Españas.

Pero en sus recursos de conferenciante práctico, que conoce el público a quien se dirige, en aquellas sabrosas pláticas, dichas en tono familiar, utilizaba la tradición, la anécdota, describía costumbres de pasadas épocas, apelaba a la biografía, a la literatura, al arte en sus diversas manifestacio-

nes para darlas interés, calor de vida, tratando así de herir la imaginación con el fin de lograr fijar mejor su relato en la memoria de los oyentes.

Viendo el libro que nos ocupa, en cuanto se repasa el índice de materias y los epígrafes de las conferencias salta a la vista la cantidad de conocimientos y de lectura que supone cada una, quinta esencia de cuanto en nuestra patria y en el extranjero se ha publicado sobre el hogar español, según se comprueba por la bibliografía puesta al final en todas ellas.

Aquella su clara inteligencia, su atinado consejo, la fácil memoria, el desapasionamiento político, la galantería y buena educación con todos, le hacían ser solicitado en cuantos círculos y tertulias se formaban en el Real Sitio, ya para jugar al tresillo desde las primeras horas de la tarde, evitando así la siesta que no le agradaba, pues prefería acostarse temprano, ya para conversar antes del almuerzo con los amigos del corro grande que se situaba en un ángulo de la Lonja buscando al par de la sombra el refrescante airecillo que no falta allí nunca, asemejándose en esto al felino doméstico conocedor de los mejores rincones de la casa, según las estaciones.

Los dos o tres últimos veranos, sin embargo, acudía de preferencia a otro corrillo menos numeroso, formado por los más constantes lectores de la biblioteca dirigida, desde entonces y aun antes, por el sabio historiador P. Guillermo Antolín, los cuales, por reunirse en los claustros bajos del monasterio o en el patio de la iglesia parroquial, se designaban festivamente por los catecúmenos. Los temas principales de conversación en este corro eran menos mundanos que en el otro, pues si se comentaban los sucesos de actualidad, tenían preferencia los que se relacionan con las artes liberales, así como cuanto afecta a la observancia de las tradiciones y prácticas religiosas que dejó establecidas el austero fundador de la octava maravilla.

Al atardecer, cuando el calor no molesta, gozando de aquel ambiente tan puro de la montaña, salía a dar su paseito en compañía de la familia, la mayor parte de los días, con aquel su andar reposado y aquella su proverbial pulcritud en el vestir que le daba un aspecto veinte años menor de los que aseguran contaba. Por eso cuando el pasado estío, ya muy quebrantado de salud, le encontrábamos algunas tardes sentado a la entrada del monte bajo, pues la cuestecita le fatigaba, los amigos del corro pequeño, los catecúmenos, le rodeábamos para darle conocimiento de las principales novedades, presintiendo sería el último año que pudiéramos gozar de su elevado espíritu y del encanto de su trato.

JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO.

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats