

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

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



Excmo. Sr. Marqués de Comillas,
Vicepresidente y Tesorero de la Sociedad de Amigos del Arte,
recientemente fallecido.

El Marqués de Comillas

EN el número anterior de esta revista tuvimos que dar cuenta a nuestros lectores de la sensible pérdida ocasionada a la Sociedad de Amigos del Arte por la muerte de su Presidente, el Marqués de la Torre-cilla; hoy tenemos que consagrar esta primera página a la memoria del primer Vicepresidente, que en su deseo de consagrar su mayor utilidad a nuestra colectividad, no dejó, al ascender al nuevo cargo, la Tesorería que por tantos años venía desempeñando.

El Excmo. Sr. Marqués de Comillas ha sido una de las personalidades más representativas de nuestro tiempo. Naviero, minero, aristócrata con todos los rasgos más salientes del gran señor, se destacó sobremanera en la esfera social católica, y sin haberse mezclado en las luchas candentes de la política, ejerció poderosa influencia en la gobernación de su país, en el que hubiera actuado de jefe del partido católico, de haber existido éste organizado como en Bélgica y Alemania.

Mas para nosotros interésanos hoy considerarle como *amigo del arte*, ya que sus otros aspectos no competen tanto a nuestra revista y han sido profusamente expuestos desde las cátedras sagradas y profanas y en las columnas de la Prensa.

Su gran cultura empleó cuantiosas sumas en reunir diversas manifestaciones de la prehistoria cantábrica en el Museo de Comillas por él creado; subvencionó a jóvenes artistas, pagó de su peculio particular los pasajes de regreso a España de otros, que no podía negarse a ello quien fué pródigo en el ejercicio de la caridad.

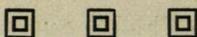
Hombre de grandes iniciativas, fué el primero que ideó la restauración, por los Amigos del Arte, del Pelacete de la Moncloa; la reunión en los claustros del célebre monasterio del Pualar, en Segovia, de los famosos cuadros de Carducho para ellos pintados y hoy todavía dispersos por varios Museos provinciales; siendo su última preocupación conseguir la restauración del Palacio de la Granja, el primero entre nuestros Sitios Reales, que un rey absoluto levantó para honra y fama del Estado, y que a éste corresponde salvar como preciado monumento nacional y antes de que las inclemencias del tiempo acaben la destrucción que un violento incendio comenzara.

La realización de este pensamiento, digno de las mayores alabanzas, sería en estos momentos el mejor homenaje que nuestra Sociedad puede tributar a la memoria del Marqués de Comillas, y es de esperar llegue a su término, por ser empeño también de nuestro actual Presidente, el excelentísimo Sr. Duque de Alba, que le presta toda la fuerza de sus entusiasmos.

La Corona ni puede ni debe sufragar los gastos, pues ni el Palacio es del dominio particular del Rey, ni la lista civil, única representación del haber inmutable en estos tiempos de general elevación, permiten al Monarca emplear las cuantiosas sumas que para ello fueran necesarias. Es el Estado el que tiene la obligación de que no acabe de arruinarse aquel *Museo nacional*; y puede conseguirlo sin gran quebranto para el Erario, si, como era pensamiento del Marqués, divide en varias anualidades un presupuesto con tal objeto estudiado por el arquitecto Sr. Moya, cuyas relevantes cualidades profesionales se han revelado en la reforma de la iglesia de San José, de Madrid, y en tantas obras como por encargo de la Casa Real dirige.

Un presupuesto así escalonado serviría de base a una negociación bancaria que salvaría el histórico-artístico edificio de la desaparición en plazo no lejano, y realizaría el último pensamiento de aquel gran patriota que se llamó en vida con el prestigioso título de Marqués de Comillas, cuya grata memoria perdurará en la Sociedad Española de Amigos del Arte.

EL CONDE DE CASAL



El carácter y el estilo en los retratos de niño

CONFERENCIA PRONUNCIADA EL 30 DE MAYO DE 1925
EN LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑO EN ESPAÑA,
DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

SEÑORAS, SEÑORES:

AUNQUE a riesgo de que parezca querer corresponder a la gentileza que para mí ha tenido la Comisión organizadora de esta Exposición, invitándome a tener con vosotros esta hora que, por mi parte, es de efusión cordial, y así deseo lo sea simplemente para vosotros también; aun a riesgo, digo, de que pueda parecer querer corresponder a esa gentileza con alabanzas obligadas, no puedo por menos de empezar ensalzando la labor,

verdaderamente maravillosa, llevada a cabo por la Sociedad de Amigos del Arte en sus Exposiciones.

Exposiciones, se hacen muchas, y es relativamente fácil — a menudo demasiado fácil — hacerlas. Mas estas Exposiciones son... otra cosa. No sólo ofrecen a nuestra contemplación bellas obras de arte, en su mayoría conservadas en galerías particulares, y, como es natural, de una divulgación limitada para la generalidad del público, sino que hacen harto más: nos ofrecen *un ambiente*. Y así, sobrepasan con mucho el aspecto de exhibición, y aun didáctico, de las Exposiciones corrientes. Son la manifestación, la resurrección de un estado espiritual ya desaparecido, o de un aspecto del espíritu que perdura a través de las épocas, pero cuyo fondo no a todos es dado alcanzar. Y, por tanto, antes que a nuestros ojos o a nuestro cerebro, se dirigen a nuestra sensibilidad.

Algunas, la de Códices del año pasado, la del Arte Prehistórico, de 1921, cuentan entre las manifestaciones artísticas más importantes que ha habido en Europa. Muchos han lamentado la relativamente escasa resonancia que tuvieron. Ciertamente es que, de haberse celebrado, verbigracia, en París, estas Exposiciones hubieran sido verdaderamente lo que merecían: un acontecimiento mundial. Pero yo creo que conviene no lamentarlo demasiado. Las consideraciones a que se prestan los hechos, y singularmente los de esta índole, son como las espadas: tienen dos filos, y a menudo conviene guardarse de uno por lo menos. Es lamentable, es triste, que Exposiciones tan transcendentales no alcancen su debida repercusión; mas yo — sin paradoja — casi me atrevo a decir que tal vez valga mejor que así sea. La indiferencia es inexcusable; no hay que confundirla con la sequedad. Y nuestra sequedad nos guarda al menos de esa plaga que amenaza con acabar, en los lugares más permeables al arte, con el arte todo: el snobismo. Somos secos, sea; siempre lo fuimos. Nuestros artistas — salvo en contados momentos, en la corte de algunos monarcas imbuídos, aun a pesar suyo, de los efluvios renacentistas —, nuestros artistas no hallaron nunca entre nosotros el predicamento que tuvieron bajo otros cielos. Y cuando lo alcanzaron, basta ver la tristeza del aposento en que pintaba un Velázquez sus cuadros de corte, para comprender que tampoco el favor en torno al artista significaba entre nosotros refinamiento, y menos todavía molición. La puerta de cuarterones, esa puerta de cárcel o de convento, del fondo de *las Meninas*, ciérrase efectivamente sobre cuanto hay en el mundo de gracioso y amable. Pero Gainsborough se quejaba de las «bellas madamas que, con sus tés, no le dejaban pintar a gusto», y en el desierto es donde las palme-

ras crecen más altas. Ya ha dicho Benda que la fuerza de expansión de los escritores rusos se debe, principalmente, a su aislamiento. Admiremos, ensalcemos, pues, la labor de la Sociedad de Amigos del Arte, y pensemos que, puesto que así es como da tan ópimos frutos, así es como ha de ser.

Esta «Exposición de Retratos de Niño» es indiscutiblemente, por su mismo tema, menos didáctica, menos sensacional, menos *reveladora* que otras que la precedieron; pero su encanto es tal vez mayor. No nos sobrecoge, no nos *aplasta* desde un principio; pero se filtra poco a poco, certeramente, y sus sugerencias son infinitas. Quien salga de esta Exposición como entró, sin una emoción nueva, sin un sentimiento antes insospechado, sin llevarse, en una palabra, algo que ha de enriquecerle, no temamos

afirmarlo: carece de sensibilidad, y no nos interesa. Pertenece a un planeta distinto que nosotros. Pero nosotros todos — vuestra presencia, vuestra cariñosa atención me lo aseguran —, nosotros todos tenemos ahora, en este momento y en este lugar, el alma abierta a todas las emociones del arte; y así, vamos a poder preguntar a estos niños que nos rodean el secreto de su inmortalidad.

Entremos. Recorramos estas salas, primero las de la izquierda. El *Carlos II*, de Carreño, es la primera obra maestra que nos detiene — largo rato —, ante el enigma de su expresión complicada, retorcida, pudiérase



Esteve. El X Duque de Osuna.

decir. Desde luego, no de niño, o de un niño que encarna cosas demasiado torturadas para un niño, y hasta para un hombre. Involuntariamente, nos sentimos *literarios*: Carlos II..., un poquito de cultura..., otro poquito de literatura..., otro de pesimismo — fruto del tiempo —: el comentario se dilata. Continuamos la visita: aquí nos seduce un detalle de oficio — ese mozalbate (1), vecino del Carreño —, que no se nos dice sea de Velázquez, y bien pudiera serlo; esa Infantita (2), que sabemos lo es, y que, en parte, bien pudiera no serlo. Luego, una observación, tal vez por demás ligera e inoportuna: ¿qué harán las Descalzas Reales con sus cuadros, para tenerlos en tan mal estado? Ahora, una consideración que nada tiene que ver con la pintura: la de la fe cristiana tan especial de ese Rey D. Felipe II, que — por si acaso, por aquello sin duda de que siempre conviene encenderle una vela a Dios y otra al diablo — le colgaba a su hija, la Infantita Ana (que el mismo Pantoja retrató casi de igual modo en el cuadro del Museo de Viena), le colgaba, en torno a una cruz, todos los amuletos conocidos, convirtiendo de este modo la más católica de las Princesas en una pequeña hereje. La gracia — manantial de agua fresca en este páramo — de los niños del lienzo votivo de Bocanegra, crece de pronto ante nosotros la figura asaz bñrrosa de este pintor. Llegamos a esta sala, en que ya se inicia el siglo XIX, y vemos cómo un artista de esos a quienes nuestra comparable abundancia en maestros de primer orden nos hace atribuir un puesto secundario, y hasta inferior, Agustín Esteve, tenía, si no una fuerza muy personal, al menos una distinción muy suya. El busto de Alenza, esa Manolita Alenza, con la cual estábamos familiarizados desde la Exposición de retratos de mujeres españolas, tiene la fuerza de un grito popular y la sencillez magnífica de la síntesis de todo un carácter nacional. Pasamos lentamente, muy lentamente, por entre las figuras de esa época isabelina, deliciosamente *inestética*, de un encanto que nos conmueve, porque lo sentimos directamente padre de la reacción que contra él levantamos. Llegamos a ese prodigioso Rosales, el retrato de la Condesa de Santovenia, que por sí solo autorizaba y era la «razón de ser» de esta Exposición; ese retrato que nos descubre, a las claras, tres secretos: el de Manet y de Sargent, el de la irradiación universal de la pintura que, por el Greco, Velázquez y Goya, es la más moderna, la más atrevida de todas las escuelas, y el de las raíces de la pintura la más avanzada de hoy, que, a través del impresionismo, brotan de la escuela espa-

(1) Número 18 del catálogo.

(2) Infanta Margarita, número 26 del catálogo.

ñola; ese retrato que tiene todo lo necesario para ser inarmónico — desde el tono del traje y del calzado, demasiado chillón, hasta la misma calidad de la tela, demasiado crujiente —, y que es, sin embargo, un prodigio de



Rosales. La Condesita de Santovenia.

armonía. Y vemos con asombro que nuestro «Segundo Imperio» no es Madrazo, sino Rosales.

Hemos recorrido todas las salas. Hemos interrogado todos los cuadros. Y poco a poco, una impresión nos invade, llega a establecerse en nosotros con la firmeza de una convicción inquebrantable: la de que todas estas obras, tan diversas que, por las épocas a que pertenecen, no parecen poder guardar entre sí ninguna relación, y aun anularse unas a otras; la convic-

ción de que conservan entre ellas una unidad: la de que hay algo en el fondo de todas que, por encima del genio o de la debilidad del pintor, las sostiene y las eleva.

Hace poco tuve ocasión, con motivo de una conferencia sobre Antonio Moro, de decir que el mapa artístico de Europa se dividía en dos partes netamente distintas: de un lado, España y Flandes; del otro, Italia y Francia. O sea, de un lado, el anhelo de intensidad, la primacía del carácter; del otro, el afán decorativo, la primacía de la visión y la composición, del estilo. Aquí, el contraste directo de las obras más típicamente idiosincrásicas de nuestra escuela — desde un Sánchez Coello hasta un Goya —, con aquel sector de nuestra pintura que pudiérase decir *afrancesado*, con esas obras hijas de la Granja y nietas de Versalles, ese contraste nos hace ver patentemente *la impotencia de superficialidad* de nuestra pintura, lo opuesto que el arte llamado amable es a nuestro carácter. Van Loo, que desde luego no pasa en ninguna parte por ser un gran maestro, pero que en galerías extranjeras resulta muy aceptable — y aun más que aceptable, a causa de su amplitud decorativa —, aparece aquí, en ese cuadro no peor que los demás que se le atribuyen (1), verdaderamente inadmisibles. Su elegancia se nos antoja amaneramiento; su gracia, visión superficial. Es, dicen los panegiristas de ese neoclasicismo, el imperio de la razón sobre el impulso de los sentidos; es el ritmo que sabe presentarse sin austeridad; es el equilibrio, la salud del cuerpo y del alma, que quieren reír y que, antes que en la muerte, piensan en la vida. Sea, admitámoslo, y gustemos incluso del disfraz. Para no recrearnos morbosamente en nuestras taras, disimulémoslas con actitudes de una mitología a lo Fenelón, de una pompa romana a lo Corneille. Reconozcamos que, efectivamente, las pelucas rizadas ocultan lindamente la forma defectuosa, degenerada, del cráneo, y que, con los afeites, la tez enfermiza se convierte en apetitosa. Reconozcamos que aquello es más refinado, más delicado; que la vida a orillas del Sena, o — uno, dos siglos antes — en la corte de la Duquesa Elisabetta de Urbino — (la que le imponía al Perugino el pintar «sin añadir ni cambiar nada de por sí», el tema por ella explicado de «El combate del Amor y de la Castidad», encargo que, según nos cuenta donosamente Vasari, al Perugino le dejó como estúpido) —; reconozcamos que la vida era allí harto más agradable que en El Escorial. Pero la cruda luz castellana no sufre los oropeles de teatro, y es preciso reconocer también que nunca hemos sabido bailar perfectamente el minué.

(1) Retrato de los hijos del II Duque de Berwick, número 47 del catálogo.

Los únicos pintores nuestros desprovistos en absoluto de interés personal, es decir, que nada nos han aportado, y de nada nos hubieran privado con su ausencia, son aquellos que, como Maella, por querer adquirir esa gracia tan opuesta a su temperamento, perdieron su fuerza. Son, no sólo pobres en su arte — que ello podría disculparse —, sino embusteros. Sólo uno se salva: Carmona, porque su falta de petulancia, la misma índole



Salvador Carmona. Dibujo a lápiz negro y rojo. (Estudio de uno de los hijos del artista.)

de la mayoría de sus trabajos — unos pequeños dibujos —, obligábale a la sencillez, y, en cierto modo, a la sinceridad. En su estudio sobre «El retrato íntimo» (1), el Sr. Ezquerro del Bayo insiste muy sutilmente en el carácter de intimidad, que da a estas obras de reducidas dimensiones, miniaturas, dibujos, etc..., el que el artista, a menudo haciéndolas para sí, «ponga su alma en el trazo con que fija los rasgos del modelo querido». Este carácter de obra de hogar, o de obra amorosa, es lo que salva a veces a los artistas que ya hemos dado en llamar *afrancesados*. Inconscientemente, el alma aflora donde reina el corazón.

(1) Catálogo ilustrado de la Exposición de Retratos de Niño en España.

Mas, no queremos sentar con lo que antecede que el arte español sea incapaz de gracia, en el sentido más exterior, más «de ojos afuera» de la palabra, sino que nuestra gracia es otra, y no cabe la confusión. En este mismo salón, un cuadro inglés (1), puesto por su propietario bajo la advocación de Goya, sin duda como homenaje — homenaje peregrino — al maestro de Fuentetodos, nos muestra, frente al mozalbete exquisitamente distinguido, pero precozmente espiritual, de Esteve (2), esa soltura de la escuela inglesa, ese aplomo físico adquirido sin duda en los largos paseos a que Gainsborough, en el aire nítido de la mañana, gustaba de llevar a sus parejas aristocráticas. Aquí también tenemos, en una pintura de Lemonnier (3), no el aspecto — pues es todavía más ligera en su realización que las que firmó la célebre amiga de María Antonieta —, no el aspecto, pero sí el espíritu de los grupos de madame Vigée Lebrun; en el salón contiguo, el Mengs, que pudiéramos llamar «*de la rosquilla*» (4), nos evoca asimismo, a un tiempo, la pintura galante que el diez y ocho francés hubo de llevar desde los barroquismos de Dresde hasta la Granja y Aranjuez, y el tierno sabor de un Chardin. Enfrente, nuestras etapas: Coello, Carreño, Goya luego; más tarde, por fin, Esquivel y Rosales. No son hipótesis, son hechos. Frente a los hechos no cabe discutir de preferencias, sino tratar de averiguar las causas por los efectos. Un carácter *esencial*, sea cual fuere la inclinación o repulsa que hacia él sentimos, es siempre justo. Lo malo empieza con el disfraz. ¡Levantarse su propia estatua!, pedían ya los alejandrinos. Frente, aparte incluso de las demás corrientes estéticas, España, pese a todas las influencias, a todos los intercambios, a todas las decadencias, se ha levantado una estatua que le es propia e inconfundible. Nos guste o no, hay que aceptarla como tal.

Oscar Wilde, el del gesto inaudito, del epíteto raro, de la vida en un fanal, para sorpresa y pasmo de las gentes, el artista en quien el arte sólo parecía deber ser ingenio, y no rozar siquiera las impresiones duraderas, en sus postrimerías, en esa *Carta* que los tribunales ingleses no permiten leer en su idioma a cielo descubierto, hace el *mea culpa*, no sólo de toda su vida, sino de toda su obra. El mayor de los vicios — dice — es la ligereza.

(1) Retrato de los hijos del IX Duque de Osuna, por sir William Beechey, número 97 del catálogo.

(2) Retrato del X Duque de Osuna, número 44 del catálogo, y en el que Goya, seguramente, tuvo gran intervención.

(3) Retrato de la Duquesa de Beaufort-Spontin, con sus hijos, número 46 del catálogo.

(4) Número 52 del catálogo.

Y, por odio a la ligereza, hace la apología del arte romántico, que, tomando la vida de Cristo como norma de suprema exaltación, purifica el espíritu de la ambición superficial de la forma.

Yo no creo en la posible frialdad de la concepción artística. El creer que ciertas obras, en épocas determinadas, que ciertas manifestaciones de la



Beechey. Los hijos del IX Duque de Osuna (el pseudo-Goya).

sensibilidad humana hayan podido producirse sin la fiebre y el temblor de la creación, es una idea por demás superficial, que aplicamos a obras distantes de nosotros por el tiempo y por la evolución, y cuya distancia somos incapaces, o sentimos pereza en franquear. Es más cómodo decir de una obra de una época pretérita que carece de emoción, que intentar acercarse a esta emoción e identificarse con ella. Los primeros humanistas que, al remover el suelo de Italia, se encontraron por casualidad con fragmentos

romanos y con copias helénicas, hubieron naturalmente de experimentar una sensación de pasmo y frialdad. Durante siglos, la armonía de la forma había sido proscrita; todo goce visual era un pecado. Apenas si, en la penumbra de alguna catedral, un imaginero, obsesionado por la belleza de alguna zagala, por la ternura del gesto de alguna madre joven guardando al hijo en el regazo, o por un sueño en que se le había presentado, entre nubes de oro y un cortejo de estrellas, una vírgencita compasiva y amable, atreviase a labrar, ingenua y toscamente, alguna figura más dulcemente humana. Pero el ropaje era siempre severo, y la gracia circunscribíase al rostro, a las manos y a las ondas del cabello amorosamente esparcido por los hombros y la espalda. Los dioses habían huído de un mundo en que eran, más aún que perseguidos, ignorados y calumniados. Habían huído hacia las selvas nórdicas y las riberas del Rhin de las leyendas. Y así durante siglos. Era natural que los fragmentos antiguos apareciesen, a sus primeros descubridores, por igual admirables e inexplicables, y que, ignorando el medio que los había visto nacer, y del cual eran consecuencia directa, los considerasen como obras casi inmateriales; obras sin arraigo en la tierra, por completo desligadas de las pasiones y las miserias de este mundo. Pero hoy sabemos que esos dioses del Olimpo no eran impasibles; que tenían sus luchas, sus anhelos, sus desesperaciones, y hasta sus disputas domésticas; que eran más grandes que los hombres, únicamente porque tenían el arrojo completo de su exaltación. No, el arte clásico no ha sido nunca frío, y si es un grave error el creerlo, más grave es aún el confundir con el clasicismo — acorde perfecto con el ambiente — las obras mal llamadas clásicas o neoclásicas, que son frías precisamente porque se apartan del ambiente que las vió nacer.

El espíritu de nuestro arte es, por excelencia, anticlásico. Nada nos lo podía decir mejor que estas efigies de caracteres que aun no han llegado a la raíz de las cosas, y que, sin embargo, se nos presentan ya de vuelta de todos los senderos de la existencia.

Algunos — es incluso frecuente — han querido atribuir al empaque de las indumentarias de otras épocas la gravedad, no diré que antiinfantil, pues ello implicaría una como decidida repulsa que no existe, pero sí — y perdónese me el barbarismo — *ainfantil*, en el sentido en que empleamos amoral. O sea la gravedad *aparte de lo infantil*, alejada de ello, del carácter de estos retratos de niño de la escuela española. Mas, basta recordar algunos retratos infantiles de otras escuelas: el famoso de la hija del Tiziano jugando con un perrito, del Museo del Berlín; la María de Medicis

de Bronzino, de los Oficios de Florencia, o la deliciosa nena de Felipe de Champaigne, que está en el Louvre — fijémosos bien: Champaigne, el retratista, el exaltador de la severidad jansenista —; basta recordar esas efigies, en que la indumentaria es tan de persona mayor y tan de corte, y la expresión tan cándidamente tierna, para percatarse al punto de que es otra la razón de nuestra gravedad. Pensemos asimismo en aquel niño desnudo del Museo de Augsburgo, de un italiano anónimo del siglo XVI, cuya gracia retozona, libre,

anuncia ya aquel «Retrato de Mrs. Hoare con su hijo», de la colección Wallace, que es, firmada por Reynolds, la más acabada representación de la gracia infantil, para comprender toda la distancia que media entre ese gozoso actuar en la vida y el hacer de la vida el estrechísimo sendero que conduce a la muerte.

Sin contar que, a partir del *Emilio* y la *Nueva Eloísa*, y el imperio de

las grutas artificiales y los corazones sensibles, el niño, por Europa, es un atributo de la moda; y, así como la Naturaleza es la pastoral de Triánón, el amor al niño es el presentarse en público — en el Palais-Royal o en las Tullerías de Debucourt o de Moreau — con el hijo muy emperifollado.

Y España, que al tipo representativo de las *précieuses* había opuesto el de sus fundadoras, no puede transformar tan pronto el estrado de sus severos salones en gabinete coquetón. Un Gutiérrez de la Vega, por ejemplo, se nos aparecerá más tarde, en esta Exposición, muy inferior a sí mismo: su emoción, la que envuelve sus figuras de mujer en una poesía que es casi un nimbo de paz, no puede avenirse a las caritas mo-fletudas de los niños.

El Sr. Méndez Casal, en quien la erudición sabe ser sensibilidad, al



Anónimo de la Escuela de Madrid. (Número 9 del Catálogo.)

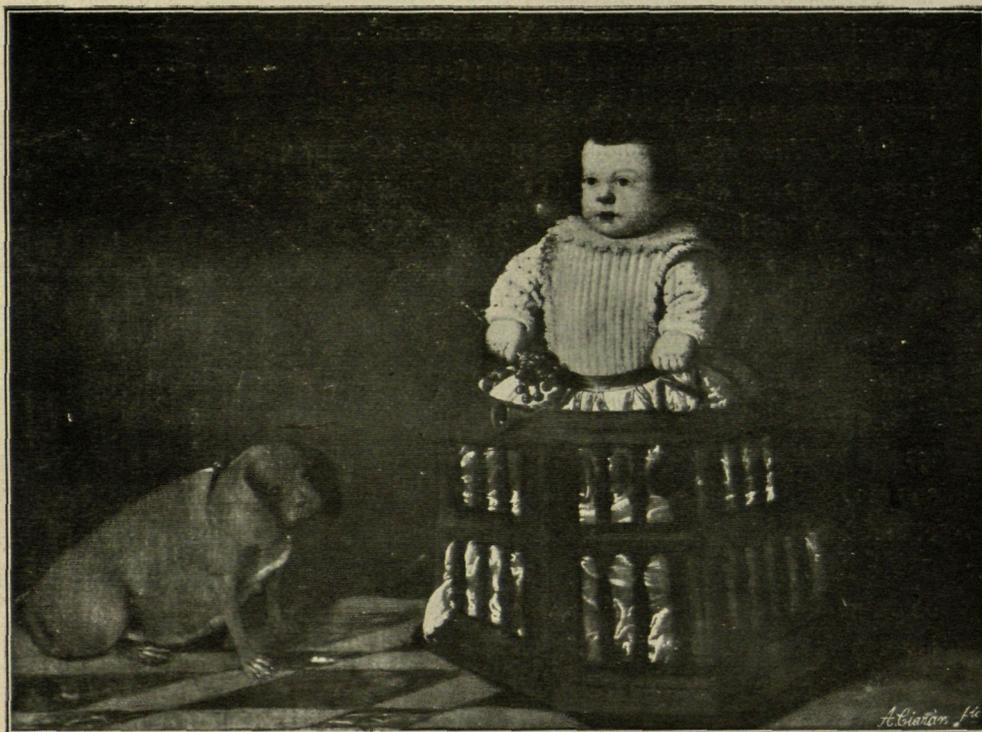
estudiar el proceso del retrato de niño en España (1), ha apuntado ya ese carácter de madurez anticipada de nuestras efigies infantiles. No son sólo estos niños futuros hombres, futuras mujeres, hombres y mujeres en germen, sino verdaderos espíritus de hombres y de mujeres, con cuanto hubieron de aportarles, mecánicamente, en su más completa definición, los hombres y mujeres que los rodeaban. Son la manifestación de lo que es esencialmente, *inarrancablemente*, nuestra tragedia: la de tomar la vida en trágico. Al *boudoir* de Versalles; a la *ruelle* en que los galantes abates chismorreaban, discreteaban y enamoraban; al cuarto azul del hotel de Rambouillet, y a sus torneos de galantería pedante, o de galante pedantería, con que las lindas amigas de la bella Artemisa se consolaban de los desvíos del esposo, o se olvidaban de la ausencia del amante, partido a la «guerra de encajes», respondían nuestras mujeres de más rancio abolengo con la celda de las Descalzas Reales, y, viudas, y aun en el siglo, vestían tocas monjibles. Un desengaño, en Versalles, era un epigrama; cuando más, un soneto, perfecto de forma, si no de fondo. El ver cuán poca cosa era la materia humana, llevaba a uno de nuestros más floridos caballeros a renunciar por siempre a servir a señor que se le pudiese morir. La conversión de un Pascal hubo, más que de asombrar a su ambiente, de hacerle sonreír con mal disimulada ironía; Port-Royal fué clausurado, antes que por sostener el jansenismo, porque el misticismo de sus solitarios resultaba incomprendible a Versalles, chocante casi. Entre nosotros, la conversión del duque de Gandía no era para sorprender a nadie.

España sólo ha sido eso: una llama. Y toda nuestra fuerza, nuestra única fuerza, igual en nuestra historia que en nuestro arte, ha estado en abrasarnos hasta consumirnos, en llegar siempre, derecho, hasta el final. Por esto, sin duda, con la vista siempre fija en lo esencial, lo transitorio hubo de parecernos deleznable; o cuando no, queremos al menos, procuramos, aun inconscientemente, darle carácter de eternidad. Un niño, para estos pintores que nos rodean, no era un niño: era el hombre que sería, o el que el pintor llevaba en sí. Por eso, el retrato será más dramático, menos infantil, cuanto más grande sea el artista. Hay aquí, ya del siglo XVI, un retrato que tiene cierta frescura: es un anónimo de escaso valor artístico, el señalado (en la segunda sala de la izquierda, a la derecha de la ventana) con el número 9; en cambio, en los Sánchez Coello se vislumbra ya la intensidad deformatoria de un Goya. La belleza — dijo Ba-

(1) *El retrato de niño en España y en la pintura española*, catálogo ilustrado de la Exposición.

con — encierra siempre alguna desproporción. Y el más trágico de todos estos retratos es quizás el que menos debiera serlo: el de ese niño de corta edad, que está en una pollera con la altivez con que podría estar en un trono o al frente de un ejército, y que esgrime un sonajero cual si fuese un cetro (1).

El país que ha creado, para su imagen favorita de la Virgen, la Dolo-



Anónimo de la Escuela de Madrid. El Conde de Altamira (el niño de la pollera).

rosa, y prefiere adorar a la Madre de Dios atravesada de puñales que con su Infante en brazos; el pueblo que llegó a edificar su más ordenado monumento en torno, no ya a un mausoleo — que eso implicaría todavía una como serenidad excelsa —, sino a un *pudrigero*, dejando con ello muy atrás todas las danzas macabras medioevales; ese pueblo que así patentiza su desprecio por la materia humana, mal podía gustar de las carnicitas tiernas, de los contornos fugaces. La sombra del Escorial hubo de obrar cual la del manzanillo sobre la lozanía de la visión; y aunque toda España no es Castilla, Castilla es verdaderamente el corazón de España, y todo el

(1) El Conde de Altamira, escuela de Madrid, número 14 del catálogo.

arte de España, hasta el más lujuriente levantino, lleva algo de la estepa castellana en sus tuétanos.

Dice el Sr. Cavestany, en su estudio acerca de «La figura del niño en el arte español» (1), que «Velázquez pintó príncipes, y Murillo ángeles». Nada más justo. Pero se podría añadir que, para los pintores españoles, los niños sólo podían ser eso: príncipes o ángeles. Y ello, no por despego hacia los niños, sino porque también en los hombres sólo se comprendía que existiesen príncipes o santos. Y esto, como ideal, tal vez parezca excesivo, tal vez sea pedirle demasiado a las fuerzas humanas; pero no se puede negar que es un ideal de incomparable elevación.

Oscar Wilde dice también, en su ya citada *Carta*, que «los niños y las flores aparecen cada vez que uno siente la primavera». No olvidemos que en España, la Naturaleza, que tanto nos exige, nos templa quitándonos todas las transiciones; los niños aparecen cada vez que uno siente la primavera: nosotros sólo tenemos invierno y verano.

Mas, una cima se la alcanza igual por las dos vertientes. El éxtasis se logra lo mismo a fuerza de pasión desgarrada que de concentrada exaltación, e igual da dilatar el alma en sentido vertical que horizontal. En arte, las dos figuras místicas por excelencia, las dos figuras abrasadas de amor, son el Beato Angélico, a quien la Virgen misma llevaba la mano para crear el inefable candor de sus Anunciaciones rosadas bajo un cielo de azur, y Santa Teresa, que proyectaba su pardo sayal — a varios pies del suelo — sobre un cielo incendiado. Y España reúne en su esencia, milagrosamente, las dos exaltaciones: tiene los crepúsculos de fuego de Castilla, y la luz transparente de las mañanas del Sur. Junto a Santa Teresa y a las imágenes apasionadas, apasionadamente silenciosas y reconcentradas que el arte español nos había de dar, hasta en sus más cándidas figuras, están los versos de Gabriel y Galán, están los Niños Jesús de la Roldana; de esa María Luisa Roldán, cuya nota, tal vez excesivamente dulzona, nos conmueve hondamente, porque es el único matiz de ternura y optimismo de la tétrica corte de Carlos II.

Y así puede decirse que en España, en donde en realidad no ha habido pintores infantiles — en el sentido que puede darse a esta frase después de Reynolds y de Mary Cassatt —, es donde se encuentran sin embargo los más grandes pintores de niños. Aquí mismo, en un salón contiguo, está ese «Marianito Goya del carrito», que es, sin hipérbole, una de las efigies infantiles más bellas que existen en el arte todo; y en España es en donde se

(1) Catálogo ilustrado de la Exposición.

ARTE ESPAÑOL

encuentra hoy día el pintor que puede llamarse del alma infantil por excelencia, sin duda porque es el único que tiene en su alma, como el monje de Fiésole, bastante lozanía y pureza, no para acercarse al candor de la infan-



Goya. Su nieto Marianito.

cia, no para asimilárselo, sino *para asociarse a él*: los niños de Cristóbal Ruíz son, sobre nuestro cielo de tragedia, una anunciación.

Nos anuncian un nuevo misterio: el del aire y la luz penetrando en las sombrías estancias en que se complacían nuestros rigorismo y empaque. Y así, siempre idéntica a sí misma en profundidad, la escuela española, en sus retratos infantiles, habrá pasado, sin frialdad ni ligereza, del ardor que la consumía, a la serenidad de la luz diáfana.

«*Mi naturaleza es fuego*», decía Santa Catalina de Sena; «fuego es toda la vida en torno nuestro», dicen estas efigies de niños, que se han transmitido unas a otras, cual la antorcha el corredor griego, nuestro espíritu a través de las generaciones. No lamentemos ya su ausencia de espontaneidad; siempre es espontáneo lo que está acorde con la propia intimidad, y nuestra tierra no podía ser de Reynolds, porque era — para siempre — de Sánchez Coello y de Carreño. Y esto, mejor que ningún retrato de modelo ya hecho, nos lo dicen estos retratos de niños de ayer, anteayer... y casi de mañana.

Nos hablan de nacionalismo artístico. Esta es tal vez su más viva lección de actualidad. El impresionismo y sus derivados pueden llamarse el reino del exotismo en el arte. No es posible hacer todavía el balance, establecer el Debe y Haber de la escuela que en un principio llamóse «des Batignolles»; pero ya se empieza a dudar si las cualidades de frescura, espontaneidad, sinceridad, aportadas a la pintura universal por el «aire libre», compensan la falta de preparación, la ausencia de profundidad, la emoción a flor de pincelada, que caracterizan esta escuela para tantos pintores faltos de aliento. Lo cierto es que, pasado el sarampión del descubrimiento, el credo impresionista no puede ya satisfacer la moderna sensibilidad. Y como consecuencia de este descontento, iníciase muy rotunda la vuelta al nacionalismo artístico: o sea, para unos, al estilo; para nosotros, al carácter.

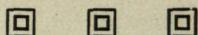
Estos retratos, en quienes se advierten tan claras muchas y distintas influencias — en ese vaivén de Flandes a Italia y de Italia a Flandes, que es toda la historia de nuestro espíritu —; estos retratos son sin embargo, ante todo, lo mismo la Infantita de Pantoja que el nieto de Goya, que la españolísima figura de Manolita Alenza, un ejemplo, un *espejo* para nuestros pintores de hoy. No exigen — ¡líbrenos Dios de verlo en ellos, que la imitación de lo muerto es la muerte! —, no exigen que uno se les parezca, sí que se les prolongue. Y si en su afán de nacionalismo artístico, en su nobilísimo anhelo de *estilo*, un Maurice Denis se torna hacia Ingres y hacia la escuela de Fontainebleau, mucho hemos de agradecer a estas efigies de niños españoles quieran forzarnos a mirar hacia el carácter de que son la más tierna, y tal vez, por lo mismo, la más apasionada expresión.

Temo haber sido algo enfadosa, y yo también, cual se reprocha a esta pintura, poco amena. Mas Tolstoï decía que valía la pena de escribir un libro, si este libro había de beneficiar a una sola persona; yo creeré no haber de todos modos mal empleado este tiempo, si alguno de vosotros — el más

anónimo, el que pasaba por la calle y entró al azar —, ahora, al contemplar de nuevo estos retratos, lo hace con un poco de esa emoción que se siente frente a aquello que es nuestro, aquello a que nos sentimos verdaderamente ligados, porque lo llevamos impreso — aun inconscientemente — en nuestros sentimientos y en nuestra acción.

MARGARITA NELKEN

(Fots. N.)



La Exposición del Traje regional

HACE más de tres años que una aristocrática dama, la por muchos títulos ilustre Duquesa de Parcent, cuyos nobles impulsos prestados a las Artes patrias son de todos conocidos, concibió la idea de celebrar una Exposición de trajes españoles. Digámoslo ahora: por excelente que pudiera parecer entonces la iniciativa, no cabía calcular exactamente su alcance; su autora, sin embargo, columbró la magnitud de la empresa, y con singular intuición de los obstáculos que habría de vencer para llevarla a feliz término, dedicó su actividad extraordinaria a los primeros trabajos, contando, desde luego, con la adhesión de un grupo de personas en quienes la cultura se hermana con el patriotismo.

Pretendíase salvar un espléndido tesoro, amenazado de muerte por las imperiosas necesidades que trae consigo la vida moderna con su sentido igualitario. El ferrocarril y el automóvil, medios poderosísimos de civilización, contribuyen a borrar cuantas diferencias locales hallan a su paso, acabando en plazo breve con variedades regionales y comarcanas, ricas, cuando no de color, de acentuaciones características. Restos castizos de la indumentaria española, iban camino de extinguirse, suplantados por la uniformidad enemiga del arte, del buen gusto y del arraigo histórico. España, poseedora única en Europa de lo que otros pueblos liquidaron para siempre, no podía ni debía resignarse a semejante liquidación; aun disminuída la herencia en materia de indumento y de etnografía, merecía el cuidado y la atención del registro practicado con arreglo a criterio científico.

A realizar propósito tan levantado acudieron artistas y aficionados; la Junta formada al efecto eligió por su Presidente al Sr. Conde de Romanones, designación que fué un acierto por recaer en sujeto que a su alta condición social une la de ser profundo conocedor de la vida española; nombróse, también con acierto, Secretario general a D. Miguel de Asúa, patentes sus cualidades de inteligencia, actividad y perseverancia en el esfuerzo.

Preparar la Exposición era, con todo, tarea hartó complicada. En la guía para visitarla, redactada por el Sr. Asúa, aparecen insertas algunas circulares que resumen el proceso inicial. Había que interesar a las provincias encareciendo la naturaleza de la obra y despertando estímulos en aras de una causa tan nacional. Por lo que se refiere a la parte interna de la proyectada Exposición, había asimismo que subsanar deficiencias y armonizar factores en alguna ocasión encontrados. La Sra. Duquesa de Parcent, instante tras instante, fué «el motor y la animadora consciente»; su voluntad jamás desmayaba; para el caso difícil, su talento brindaba atinadas soluciones; gracias a ella la Exposición del Traje regional ha podido verificarse y resultar el acontecimiento más resonante durante la primavera última en el orden espiritual de España.

Un maestro de maestros, al cual venero, D. Luis de Hoyos y Sainz, ilustre compañero mío en el Profesorado, aplicó su vasta cultura de sabio y su claro talento a una labor que a otro cualquiera hubiese abrumado; en su función de director técnico, trabajó desde el principio sin descanso y de tal modo que ha sido, valga la frase por lo adecuada, «el cerebro de la Exposición». Lejos de mi ánimo está el herir susceptibilidades estableciendo competencias; D. Luis de Hoyos era el hombre que se necesitaba, y el hombre surgió en él.

Los prestigiosos artistas Mariano Benlliure, Miguel Blay, José Moreno Carbonero, Fernando Alvarez de Sotomayor y Mateo Silvela; los eruditos investigadores o coleccionistas Sres. Mérida, Marqués de la Vega Inclán, el Padre Díaz Valdepares, D. Luis Silvela, el Conde de Casal, el Vizconde de Güell, D. Platón Páramo, D. Miguel Salvador y, más modesto, quien firma este artículo, cada cual en el desempeño de la misión que se le encomendara, procuró responder de la mejor manera posible.

Bajo la presidencia de honor, a cargo de S. M. la Reina D.^a Victoria Eugenia, el Presidente efectivo, Sr. Conde de Romanones; el Sr. Subsecretario del Ministerio de la Gobernación, D. Severiano Martínez Anido,

en concepto de Vicepresidente de honor, y los Vicepresidentes efectivos, Sres. Duque de Parcent y el Sr. Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, D. Javier García de Leaniz, supieron prestar importante ayuda.

Al frente de la Junta auxiliar de Damas, la Sra. Duquesa de Parcent dió infatigables muestras de actividad y de capacidad organizadora. Secundáronla con ejemplar solicitud las Marquesas de la Rambla, Argüeso, Bondad Real, Benicarló, Villanueva y Geltrú y Arriluce de Ibarra, y las Sras. D.^a Rafaela Tordesillas de Silvela, D.^a Blanca Iradier de Benito Herreros y D.^a Isabel Oyarzábal de Palencia.

A propuesta del Director técnico, y para que actuaran a sus órdenes, nombróse a las Srtas. Carmen Gutiérrez Martín y Jacinta García Hernández, ambas profesoras normales. Discípulas del Sr. Hoyos y mías, se especializaron en estudios de indumentaria el año final de carrera, cursada en la Escuela Superior del Magisterio; su trabajo, ingrato, pero fecundo en extremo, es de los que no se advierten a primera vista: clasificación de prendas y objetos, catalogación metódica que presupone una no escasa base científica y técnica, vestido de maniqués, etc., etc. A D. Joaquín Enríquez, Secretario, Conservador y Tesorero de la Exposición, le estima y aprecia en justicia sus méritos la Sociedad Española de Amigos del Arte.

* * *

¿Qué orientaciones había para que la Exposición del Traje regional no se malograra? Don Luis de Hoyos y Sainz publicó en 1922 unas *Notas preliminares al Cuestionario y bases para el estudio de los trajes regionales* (Madrid, Museo Nacional de Antropología). En ellas se ofrecían las normas para la investigación, de igual suerte que el sistema para la recolección de materiales. Párrafo de esa Memoria, que por ser ya rara reproduzco, ilustrará al lector.

«Si urgente es todo el estudio y la recogida de datos y objetos para la formación de colecciones y museos del pueblo español, lo es más que nada de los restos del traje nacional, en sus representaciones naturales y primitivas, en las dominadas por el medio, la raza y la tradición, antes que sean anulados estos elementos constitutivos de la raigambre nacional por la homogeneización cosmopolita, que iguala usos, costumbres y tradiciones en virtud de principios utilitarios o anonimadores, que borran lo personal y típico de gentes y países. La casa y el vestido, con el ajuar y los aperos,

hállanse en este período de transformación o desaparición; pero más estable y duradera la casa, persistirá algunas generaciones, y menos fungibles y perecederos los instrumentos y el ajuar, también dan relativa espera para su recogida y estudio; sólo el traje reclama esta urgencia, que es idéntica a la que para igual problema se presentó en los demás países; y podríamos transcribir las frases de M. Mauss, Subdirector del Museo del Louvre: «Ahora o nunca, hay que recoger los objetos y los datos. *Now or never*, »decía en una calurosa petición al Gobierno inglés Mr. Ridgeway»; y copiar lo dicho reclamando esta urgencia en el trabajo por Mr. Northcote Thomas, o lo escrito por Bastian, que fué orden para todos los etnógrafos alemanes: «Ante todo, recojamos los objetos etnográficos en masa, »todo, a granel, para salvar de la destrucción y el olvido los productos de »la vida primitiva; luego los ordenaremos, clasificaremos y estudiaremos.»

En el programa del Sr. Hoyos se recomendaba el método directo, que no ha de ceder al histórico y de erudición. Respecto del traje, declárase que es hecho geotnográfico y que está generado y modificado por todos los factores del medio natural y humano: tierra, clima, flora, fauna, raza y cultura natural del pueblo que la usa. Así se ve que va unido a la vida de la región o de la comarca.

Desde 1915 ha venido anualmente el Sr. Hoyos dedicando en su cátedra un cursillo de lecciones y prácticas semanales a la iniciación etnográfica de sus discípulos en la Escuela Superior del Magisterio. El fruto de tales enseñanzas y sugerencias se ha cosechado en el «Seminario de Estudios especiales» y se guarda en una serie de Memorias que, equivalentes a las tesis doctorales de la Universidad, presentan los alumnos a la terminación de carrera. Esas monografías, en número de 33, acerca de los trajes regionales o locales y aspectos que con los mismos se relacionan, han sido elaborados a la luz de un criterio científico; su valor esencial radica en la orientación fundamental etnográfica, o sea histórico-natural. La documentación de texto y gráfica que encierran ha servido de base para el desarrollo del amplio plan concebido por el Sr. Hoyos. Mas tan extenso repertorio en otras manos no habría reportado la utilidad a los fines de la Exposición que en las del doctísimo catedrático.

* * *

En la guía provisional ya citada incluye el Sr. Asúa la lista de las per-

sonas que han integrado los Comités provinciales encargados de los envíos. La acción particular ha suplido en parte la colectiva.

El local para las instalaciones lo cedió con generosidad que es de agradecer el Museo de Arte Moderno, merced a la amable aquiescencia de su Director, D. Mariano Benlliure; del Presidente del Patronato, D. Juan de la Cierva, y del Secretario, D. Enrique de Mesa. Tres salones y un patio no eran, sin embargo, mucho terreno para todo cuanto se pretendía



Instalación de Jaén (detalle).

exponer, por lo que hubo de hacerse una selección de prendas, quedando muchas almacenadas y no pocas piezas de etnografía.

Pensando en el futuro Museo del pueblo español, se ha tendido a diferentes géneros de presentación. En el salón de ingreso y en el patio contiguo se instalaron cuadros con decorado y mobiliario para fondo de maniqués, procurando así apropiadas sensaciones de ambiente. El buen gusto ha sabido acompañar a los escenificadores, y en casos concretos se llegó a armonizar la mayor visualidad con la más exigente exactitud, reproduciéndose típicas mansiones.

El cuadro de Jaén, ideado, cuidado hasta en sus menores detalles y costeado por la Sra. Marquesa de la Rambla, logró fiel ejecutor en el ar-

tista D. Vicente Santos Sáinz. Entre las figuras, vestidas con trajes de la provincia, se distingue la de un viejo alfarero que expende su mercancía al pie de almenado arco. En composición arquitectónica deliberada se conciertan artísticas edificaciones de Úbeda y de Baeza; de la segunda, la puerta del Pópulo y la del Ayuntamiento; de aquélla, el palacio de los Marqueses de la Rambla; el del Secretario de Felipe II, Vázquez de Molina, que llaman Casa de las Cadenas, y el del Condestable Dávalos, con la

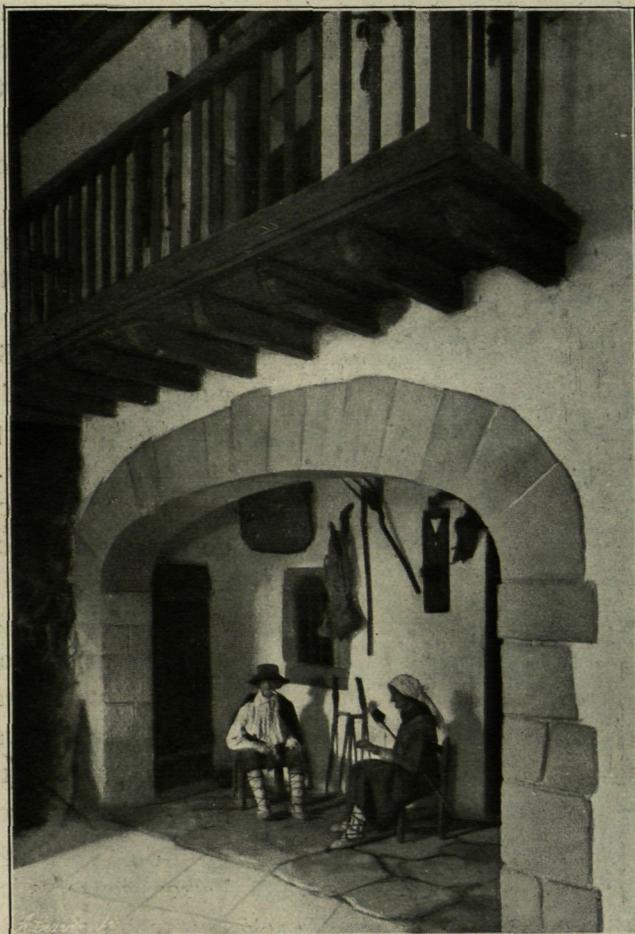


Instalación de Valencia (grupo de la izquierda).

iglesia del Salvador; lo más puro del Renacimiento en Andalucía recuérdase en telones pictóricamente bien tratados; un olivo evoca la riqueza aceitera de la provincia. Junto a Jaén se descubre un trozo de la huerta murciana; delante de una barraca hay una «tartana», donde se crían gusanos de seda, que algunas gentes de la tierra contemplan. La escena ha sido imaginada y realizada con arte por el notable escultor Sr. Planes, autor, además, de la cabezas para los maniqués de la Exposición.

Inmediata a Murcia, la suntuosa instalación de Valencia, que finge la estancia o *estudi* de una alquería donde moran acomodados hacendados. De madrugada, están vistiendo a la novia para su casamiento: allí la abuela ordena las ropas al borde del rancio arcón; el novio conversa con el que

dentro de horas será su suegro; fuera, un joven labrador, con lujoso atavío, conduce, montada a la grupa del caballo, a hermosa muchacha, sin duda para asistir a la boda. Don Ramón Cabrelles y D. Vicente Benedito



Casa vasca.

han conseguido infundir aires de realidad a una página de la vida valenciana, con sus peculiares encantos de color. A la Sra. Marquesa de Benicarló se debe la obtención de los recursos para sufragar los gastos del pintoresco conjunto.

Por exigencias del espacio hay que saltar a Córdoba, que se muestra, por arte del pintor D. Rafael Botí, con sencillez; redúcese a una moza que se asoma a encalada ventana, tras los hierros de una reja.

Madrid se exhibe, en proyección histórica, ajeno a lo actual. Sobre un tapiz de época goyesca se destaca una calesa que guía el calesero y luce dentro la gracia picante de una maja. Carruaje y figuras son propiedad de D. Ricardo Torres, y pertenecen a la colección que formó su esposa, D.^a María Regordosa. Por tal motivo se han colocado a continuación maniqués de la expresada procedencia, con trajes de catalana, que va

a misa de parida, tocada de blanca mantilla; de salmantina y de muchacha, con ancho sombrero, de Ibiza.

La visión de la Montaña se limita a una nota de paisaje esbozada en el lienzo tiempo ha por el Sr. Alvear y ahora aprovechada con adición de detalles — peñascos, etcétera — por D. Tomás Campuzano para colocación de dos carros típicos y tres modelos de aldeanos pasiegos.

De lo más serio, sin censura para otras instalaciones, es la del caserío vasco, proyectado por el arquitecto señor Smith, y escrupulosamente ejecutado por el señor Larrea, conservador del Museo Etnográfico de Vizcaya.



Lagarterana.

La morada solariega, con su escudo, su balcón corrido sobre la portalada, su emparrado, y, en el interior, la cocina y la alcoba, son de un realismo insuperable, lo mismo que sus personajes, obra del citado Sr. Larrea. El artista y el científico que lleva dentro hombre tan activo e inteligente, se han completado.

Por último, en el primer salón, a la derecha de la entrada, Huesca se halla representada por varios ansotanos, con sus vestidos de antiguo corte, delante de una casa medieval (pintada por el Sr. Santos Sáinz).

Ya en el patio cubierto, las miradas gozan de inusitado espectáculo. Una alcoba encalada de Lagartera (provincia de Toledo), y en ella, la

novia, con traje de gala y el ramo de platilla prendido al pecho, espera para salir, ceremoniosa, camino de la iglesia, donde recibirá la bendición



Grupo de Zamora.

nupcial. El novio conversa con su hermanita; una de sus parientes, desde la ventana, aguarda a algún invitado.

Trajes, alhajas, muebles, y la cama solemne, con las mallas y los deshilados de la colcha, las almohadas y el maravilloso dosel, de arte popular, en que ingenuos asuntos de la Pasión y Muerte—pieza de Museo—nos hablan, en el lenguaje impasible de las cosas, de una España ritual, grave y esplendorosa como el Oriente. Hemos de agradecer esta lección de la mejor historia a nuestro querido amigo el coleccionista D. Platón

Páramo, feliz compositor del cuadro. En el compartimiento inmediato, el pincel moderno de Daniel Vázquez Díaz ha interpretado las cercanías del convento de la Rábida, con los verdes de lozana vegetación y los azules violetas del mar. En la habitación desde cuyo balcón se distingue tan dilatado trozo, unas figuras lucen trajes galanos.

De Sur a Norte, en rápida mutación: ahora es una masía próxima a Montserrat; delante de la puerta bailan unas parejas la sardana, al son de músicos instrumentos. Cataluña no podía ni debía faltar; así hubimos de oírlo a S. M. el Rey D. Alfonso XIII cuando inauguró la Exposición. La omisión involuntaria y de circunstancias, ha sido subsanada por la señora Marquesa de Villanueva y Geltrú, y por cierto, con creces, pues no es poco contar con la colaboración de artistas del renombre que tienen los señores Junyent y Labarta.

La *Playa de Málaga* antójtase pretexto de D. José Moreno Carbonero para inundarnos de luz meridional. Modesta barraca de marinero: a la parte allá del ventanón libre de tablas, barca de líneas fenicias; a la orilla del mar, brinda con su vela exigua sombra a que se acogen los de la familia para hacer la comida, asando sardinas en un espetón; allá lejos, unos jabegotes sacan el copo.

Después, fotografías de trajes segovianos, prestadas por el Dr. Tapia, y objetos de etnografía, originarios de distintas regiones, ocupan un pasillo. De pronto, ebria de sol, una romería en Zamora. Caballera en un asno, va una mujer, que se resguarda con paraguas carmesí; a pie sigue otra, con un niño de tierna edad en los brazos; cierto viejo, que soporta recia capa negra con capucha y recortes de paño, lleva del ramal al borriquillo. Los trajes femeninos son por sí embriagadora fiesta de alegres tonos. Don Mateo Silvela, autor del grupo, ha traducido, con amoroso instinto de exquisito artista y sin desvirtuarlos, delicados matices del alma popular zamorana. Campesinos ataviados a lo gran señor: he aquí, lector, los acentos de una tradición, ignorados de los públicos cosmopolitas. Han ayudado al Sr. Silvela, y en otros varios trabajos para la Exposición, su esposa y su hija.

Galicia, tabique por medio, no desmiente su ambiente poético, de leyenda. Al través de los arcos, en un claustro románico, se divisan las rías gallegas; delante, las gentes se han rendido al cansancio del bullicio, enmudecida la gaita, que animaba la romería; a la derecha, unos devotos entran o salen por la puerta de románico templo. Al otro lado del claustro, la ciudad santa de Compostela, que consume las luces del ocaso, y a la

cual se aproximan penitentes peregrinos. El arquitecto D. Antonio Palacios, los pintores D. Fernando Alvarez de Sotomayor y D. Francisco Lloréns, y el escultor D. Santiago Bonome —magnífico cuarteto—, han sen-



Instalación de Galicia (detalle).

tido así las bellezas de su tierra. Hay que mencionar a los Sres. Nombela y Prieto, en clase de colaboradores de tan refinada manifestación artística.

En Salamanca asistimos a los preparativos de una fiesta. Un matrimonio serrano y los dueños de la casa se encuentran platicando en el portal. Vestidos y joyas de las charras y el ajuar dan allí una sensación de bienestar. La escenografía, del Sr. Blancas, ha obedecido al criterio del ingeniero D. José Luis Martín Jiménez, director de la instalación.

Asturias es la creación escénica de D. Luis Menéndez Pidal y de su discípulo D. José Ramón Zaragoza. Sin trasponer las losas del portalón, se percata uno de lo que sucede en la cocina. Noche de luna; fuera, el monte, con nieve. Dentro, calor del fuego. Una pareja conversa sentada cerca de la lumbre; un anciano, indiferente a las charlas, procura desentumecerse del frío al amor del hogar. Varias mujeres desgranán mazorcas o hilan. En la cámara inmediata funciona un arcaico telar.



Salmanfina.

Los dos ilustres pintores asturianos y el Sr. Marqués de la Rodriga, generoso proveedor del menaje, han hecho algo acabado en su género.

El último de los cuadros es el chozo del pastor de Ciudad Real, que teje pleita y vive con la preciada sobriedad que en los días de D. Alonso Quijano el Bueno constituía un ideal. La Sra. Duquesa de San Fernando de Quiroga ha velado por los fueros de la llanura manchega con tan selecta evocación.

No perderá mucho el que dedique unos minutos a curiosear las láminas con trajes españoles de comienzos del siglo XIX, que se han colgado, por lo simpáti-

cas. Son de la Sra. Duquesa de Parcent. Por consejo de la ilustre dama se han adaptado a la madera recortada y pintada, por vía de juguete, tipos de traje. La industria, españolizada, surge bajo nobles auspicios, ejercida por alumnos del Colegio Nacional de Sordomudos. Los dibujos o modelos han nacido de acuarelas en que se han empleado los jóvenes pintores Esplandiu y Santonja Rosales.

La Escuela Superior del Magisterio, antes mencionada, ha entendido que su papel era enseñar una parte de la labor docente suya en relación con la Exposición del traje regional. En una vitrina se han reunido la colección de Memorias acerca de indumentaria, etnografía y artes, más abun-



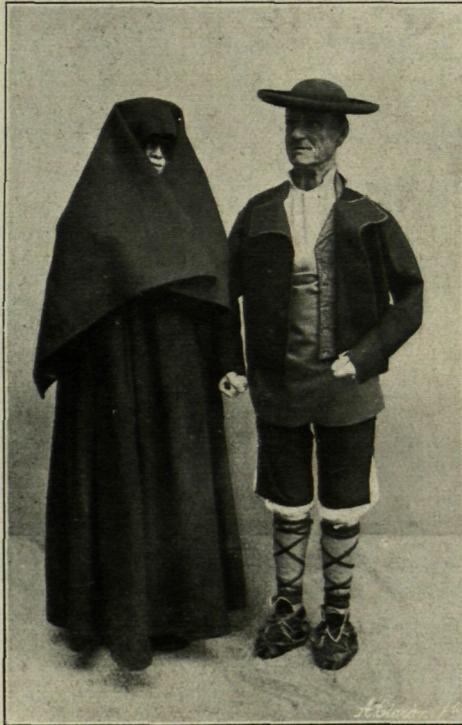
Interior asturiano.

UNIVERSIDAD DE MADRID
HISTORIA DEL ARTE

dantes trozos de tejidos, con piezas de uso diverso, cerámica, calzado, culto, etc.; en portaláminas, documentación gráfica de vestidos, de prendas y de patrones. Jamás se creyó que había que destinar ese material a exhibición pública, y sí, en cambio, a editar su reproducción algún día en el libro o en la revista. Nada, en consecuencia, del trabajo escolar que se luce en efímeros certámenes pedagógicos; acopio de elementos para fines científicos fué el primordial propósito a que hubo de subordinarse la obra.

* * *

El salón de trajes regionales resulta, por lo que atañe a la distribución de trajes y prendas y el reducido repertorio de instrumentos de música, la



Trajes de Huesca.

demostración de la capacidad organizadora y técnica de la Escuela Superior del Magisterio. Lo más importante, y que no se ve, es la catalogación en papeletas de cada pieza; su descripción, las notas tipológicas, la aplicación, en suma, del sistema estatuido por el maestro D. Luis de Hoyos y

desarrollado con celo y clara comprensión por sus discípulas Srtas. Gutiérrez Martín y García Hernández. En el salón de ingreso y en el patio, las concesiones al atractivo de la plástica eran de rigor; aquí, sin prescindir del factor estético, había que sacrificar brillantes efectistas en aras de la



Pareja de payeses.

veracidad y del estudio fructífero. Cualquiera de los aspectos, desligados, se hubiera resentido de particularista y exclusivo.

En un boceto de clasificación se cuentan hasta diez regiones: la cantábrica, que comprende Galicia, Asturias y Santander; la vasco-navarra; la pirenaica (Huesca); la catalana-baleár (Lérida, Tarragona e islas Baleares); la leonesa-extremeña (León, Zamora, Salamanca, Cáceres y Palencia); la serrana (Soria, Segovia y Avila); la aragonesa (Huesca, Zaragoza y Teruel); la levantina (Murcia y Alicante); la manchega (Guadalajara, Ciudad Real y Toledo), y la andaluza (Jaén, Córdoba, Granada, Almería, Málaga, Huelva y Cádiz).

En 16 plataformas se han colocado los tipos por regiones, y dentro de

éstas, por provincias, agrupados. Diez grupos de armarios, señalados por letras de la A a la L, forman la serie tipológica de prendas y objetos del vestido, adorno, casa y culto.

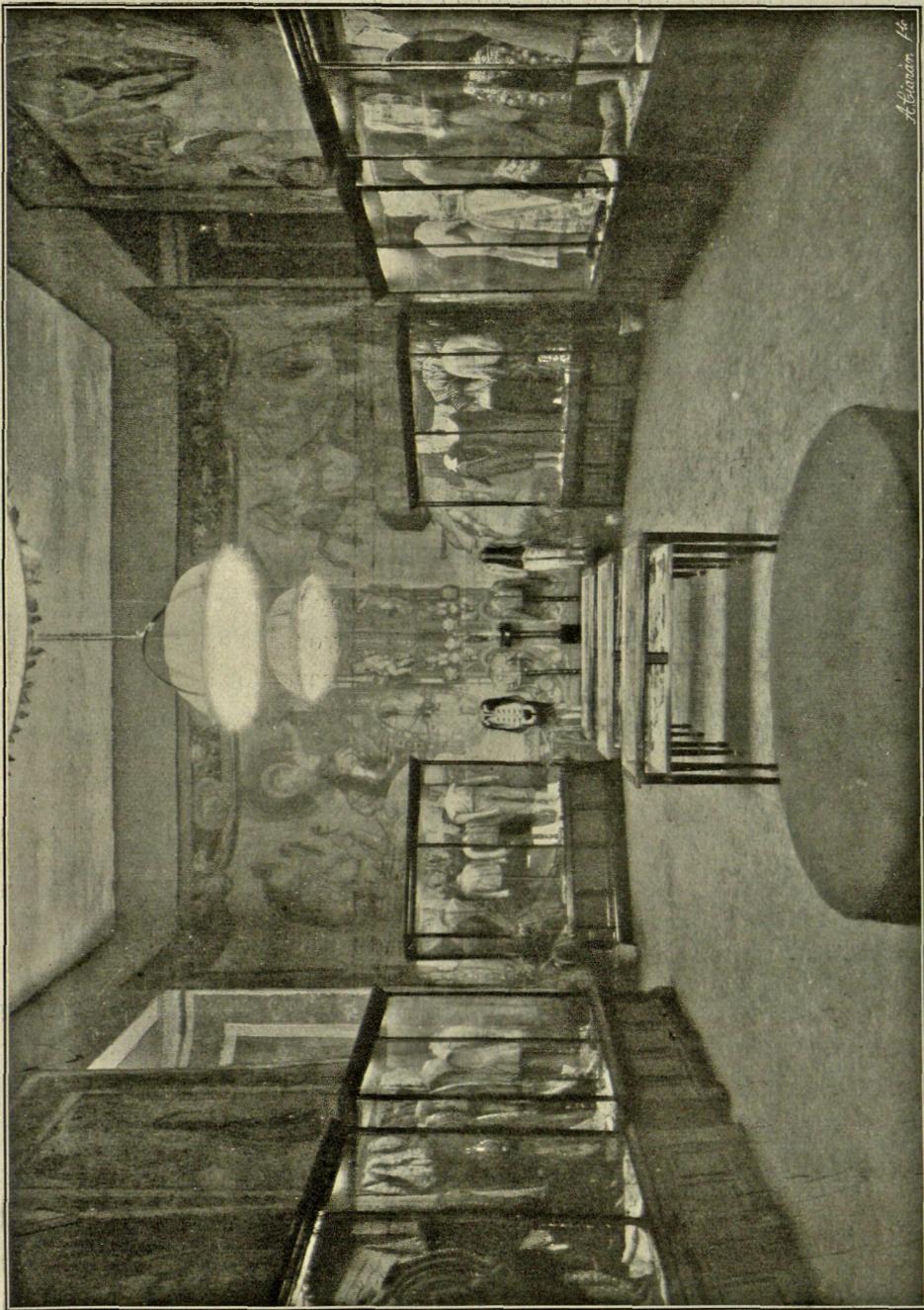
Los trajes expuestos alcanzan la cifra de trescientos cuarenta y ocho,



Trajes de Cáceres.

y las prendas, la de tres mil novecientas catorce, de las que sólo figura una parte.

En vitrinas y estantes especiales se han recogido alhajas y objetos de uso doméstico e industrial. Para que el ejemplo cunda, señalaremos los trabajos que ha enviado la profesora de Labores de la Escuela Normal de Maestras de Segovia, D.^a Fernanda Campos y López, y que versan sobre el traje popular segoviano. A la Memoria explicativa del mismo, acompaña un vasto álbum de modelos, ya de prendas totales, ya de parciales, fotografías, acuarelas, etc., fruto de la colaboración de tan competente maestra y sus alumnas. Si en las 48 provincias de España se hiciese otro tanto, el avance para el conocimiento de nuestra indumentaria sería decisivo.



Sala con las colecciones donadas por el Sr. Vizconde de Gitiell.

El indumento en nuestra patria es la mejor concreción de su fisonomía geográfica. Sabios y artistas, por caminos al parecer opuestos, si lo estudian para doctrina o lo copian e interpretan para recreo de los ojos, llegarán a idéntica conclusión; que en la unidad española y como expresión polifacética, no es un tópico el carácter multiforme de España, en su vida presente.

De la que corresponde al pasado, nos dan una idea fragmentaria las colecciones de trajes históricos, señoriales o plebeyos, y de prendas sueltas, también antiguas.

La hermosa colección del Sr. Rocamora, de Barcelona, con trajes desde la época de Luis XVI a la de Luis Felipe; la de la Sra. Guíu, asimismo de Barcelona; los ejemplares del Conde de Aguiar (Sevilla), de la Junta de Museos de Barcelona, del Conde del Valle de Marlés y de don Olegario Junyent, son muy de admirar por su riqueza y belleza.

Un prócer, el Sr. Vizconde de Güell, ha logrado, a fuerza de años, de dinero y de gusto, formar una colección que rivaliza con las mejores de Europa. Consta de más de setecientos números, entre vestidos y prendas, poseyendo algunas del siglo XVI, y otras muy raras, con las de la serie que llegan hasta el período Isabelino o postromántico. Caudal tan enorme y tan de precio, ha ofrecido donarlo graciosamente al futuro Museo del Pueblo Español su propietario. El rasgo del Sr. Vizconde de Güell es el del patriota con cerebro y corazón, no estragados por la pasión mezquina ni por el vicio torpe.

¡El Museo del Pueblo Español! Se han alzado en la Prensa voces en favor de su pronta fundación. Aunque sólo fuera por el reconocimiento de su existencia, la Exposición del Traje regional habría respondido a exigencias y a dictados de la cultura. El triunfo de su intento es de los que honran a aquellos que para conquistarle pusieron a la par el más interesado y el más desinteresado empeño.

ANGEL VEGUE Y GOLDONI.



Cerrajas artísticas de la escuela de Madrid en las iglesias madrileñas

LA gran escuela de rejeros que produjo las maravillas platerescas se extinguió rápidamente, y al finalizar el siglo XVI no producía ya nada comparable a las grandes rejas de las catedrales de Sevilla, Toledo, Sigüenza y tantas otras. Mientras estas grandes obras de forja se hacían, las pequeñas obras de cincel y lima, las de cerrajería, se hallaban en España en franca decadencia. Para remediar este mal, Felipe II recibió numerosas comunicaciones pidiéndole se trajesen de fuera del reino algunos artifices, cinceladores y fundidores en hierro y bronce, para dar vida al decaído arte. Así se hizo, no sin viva protesta de los artifices indígenas, especialmente de los herreros vascos, de viejas tradiciones, que se negaban a aprender procedimientos extranjeros, y de los mismos artifices importados, que se resistían a enseñarlos.

No obstante, los progresos fueron notándose poco a poco, recibiendo el último y decisivo impulso cuando el Cardenal Infante D. Fernando, hermano del Rey Felipe IV y Arzobispo de Toledo, a su vuelta de las brillantes campañas de Flandes a mediados del siglo XVII, prestó su decidida protección a los cinceladores, que evolucionaron y perfeccionaron su arte, constituyendo el principio de la escuela madrileña de cinceladores y cerrajeros, último destello de la industria del hierro artístico en España. Esta escuela duró aproximadamente un siglo. Empezó a mediados del XVII, y al finalizar el período barroco y después de producir sus más características obras, murió por la introducción de piezas fundidas y trabajadas mecánicamente, iniciándose con ello una evolución al industrialismo en este arte, que es la característica de la cerrajería moderna. A esto hay que añadir que ya a principios del siglo XVIII se empezó a usar del procedimiento de grabar al agua fuerte, que permitía sustituir ventajosamente, en tiempo y facilidad, al pesado y minucioso arte de decorar el hierro a cincel. Con estas introducciones comprenderemos que el trabajo personal del cerrajero se había reducido al mínimo al morir la escuela, y que el valor de originalidad de las obras, al salir todas de una matriz, había bajado grandemente.

Mientras este arte del cincelador en hierro, arte sencillo y de detalle,

producía con esta escuela madrileña sus mejores obras de perfectísima técnica, el gran arte de la forja, de hermosos y arquitectónicos conjuntos, muere definitivamente por consunción y falta de originalidad. Resumiendo, pues, en pocas palabras estas evoluciones del arte del hierro en general durante los tres siglos del renacimiento español, vemos que en el siglo XVI, mientras el gran arte de forja producía sus obras maestras, el del cincel

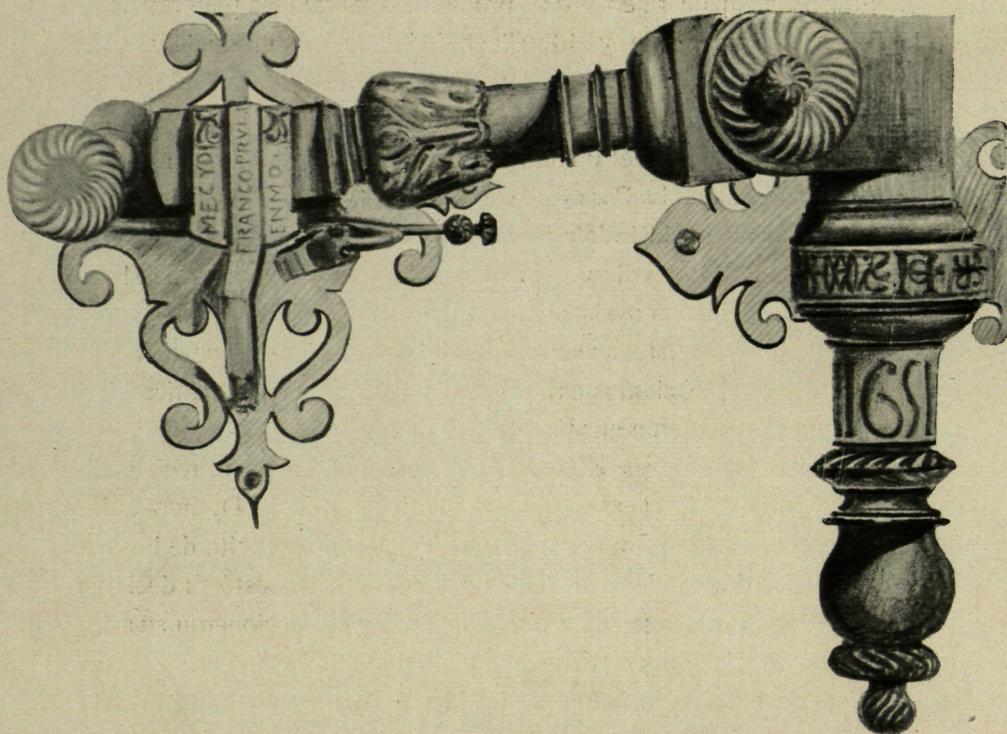


Fig. 1.ª — San Isidro (Catedral). Nudo de falleba. Año 1651.

estaba en postración, y que más tarde, al decaer el primero, a finales del siglo XVI, pasan ambos por un período de postración del cual sólo logra salir al mediar el siglo XVII el pequeño arte del cincel (1). Este renacimiento es el de la escuela madrileña, que aparece cuando su homónima, la de pintura, estaba en su cúspide y cuando el nuevo gusto churrigueresco se abría paso pregonando la decoración y la línea curva, reaccionando contra el gusto herreriano, que había proclamado la desnudez y la línea recta en arquitectura. Esta tendencia hacia la exuberancia decorativa pro-

(1) Artíñano y Galdácano. *Catálogo de la Exposición de Hierros antiguos españoles*, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte. Madrid, 1919.

pia de toda decadencia de ideal o *barroquismo*, y que afectó al arte europeo no sólo en arquitectura, sino en pintura, escultura y en las artes menores, no pudo menos de notarse en la industria del hierro artístico

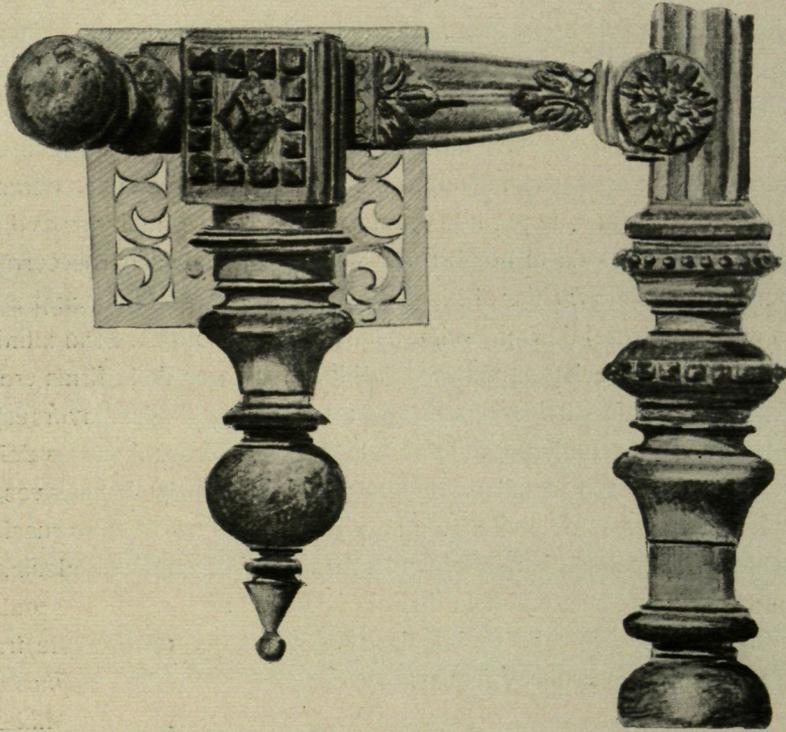


Fig. 2.^a — Capilla de San Isidro, en San Andrés. Final de falleba con su manezuela y sosteniente con su plancha. Año 1660.

por estar íntimamente unida a la arquitectura, paralelamente con la cual va evolucionando.

De manera que esta escuela madrileña es, por sus obras y por la época en que vive y se desarrolla, esencialmente barroca, aunque los ejemplares prototipos de este barroquismo sólo se consiguiesen al final de su vida (cerrajas y fallebas de San Cayetano, 1730), pues todo lo anterior de la segunda mitad del siglo XVII es como una tendencia, como una aspiración a lo que había de producir el primer tercio del siglo XVIII, más exaltadamente barroco que el XVII, lo cual no quiere decir que en este siglo no se produjesen obras magníficas como las de la capilla de San Isidro en San Andrés, fechadas hacia 1660 (figs. 2.^a y 3.^a). La segunda mitad del siglo XVII es, por tanto, una continua evolución.

Esta escuela madrileña de cinceladores y cerrajeros, fundada, como se ha dicho, en tiempo de Felipe IV, y en cuyo reinado se forjaron y cincelaron la mayoría de los hierros del siglo XVII, no trabajó sólo para Madrid, sino que, siendo grande su fama y gozando sus artifices de la protección de los Austrias primero y más tarde de los Borbones, que trajeron a este arte, como no podían menos, influencias francesas e italianas, trabajaron también para otras ciudades cercanas, como Toledo, Alcalá, Avila, etc., en cuyas iglesias es frecuente hallar cerrajas hechas, firmadas y fechadas en Madrid; pues esta escuela siempre o casi siempre firmaba sus obras y las fechaba, costumbre que permite escalonar la serie y estudiar su evolución, al tiempo que nos da el nombre de los principales maestros cerrajeros. Firmaban haciendo *hablar* al hierro con la fórmula (que no siempre escribían correctamente) de «me fecit», acompañada del nombre (no latinizado, sino vulgar) y la fecha en números arábigos. El lugar de la firma era, normalmente, la caja de la cerradura, que es donde había mayor espacio. Frecuentemente repetían el nombre y la fecha en otros miembros del *nudo de falleba*, haciendo al mismo tiempo de decoración, y algunas veces, no bastándoles con esto, ponían, como en la iglesia de la Encarnación, el reinado en el cual se hizo. «Reinando Phe. 4», dice en dicha iglesia, cuando al lado de su firma ya había dado la fecha de 1662.

En la serie de cerrajas de iglesias madrileñas que recoge este trabajo, hay las siguientes firmas y fechas:

IGLESIAS	FIRMAS	FECHAS
San Isidro (Catedral).....	Francisco Priv.....	1651
Mercedarias de D. Juan de Alarcón. .	No tiene.....	1656
San Andrés y capilla de San Isidro. .	llegible.....	1660 (?)
San Plácido.....	Jusepe Pico Fernández.	1661
La Encarnación.....	París.....	1662
Comendadoras de Santiago.....	No tiene.....	1695
Capilla de los Dolores en la catedral. .	Diego López.....	1709
Virgen del Puerto.....	Juan Qvadrado.....	1718
San Luis.....	Marcos Amigo.....	1720
Montserrat.....	Juan Alvarez.....	172...
San Cayetano.....	Juan Antonio González.	1730
San Sebastián.....	Simón López.....	174...
San José.....	Juan Gil.....	No tiene (1)

(1) Es necesario advertir que la mayoría de las veces estos datos suelen estar ocultos bajo

La primera obra en fecha, no sólo de esta serie de iglesias, sino de las anteriores en fecha y estilo, es la de la catedral de San Isidro (puerta principal). Antes de esta obra hubo de haber, indudablemente, artísticas cerrajas y fallebas en las iglesias anteriores a esta de San Isidro; pero ni en San Jerónimo el Real, del período gótico isabelino, ni en la Capilla del Obispo, de principios del siglo XVI, por ejemplo, hay hierros contemporáneos de los edificios, lo cual es fácilmente explicable: pues siendo estos hierros, pasadores, manezuelas, piezas de condenar, etc., de uso diario, con facilidad se estropean, reclamando por su importante oficio una sustitución o reparación; de ahí que muchos de ellos no existan ya, al menos en su lugar, siendo muy frecuente encontrar en edificios góticos y renacentistas cerrajas del siglo XVII y XVIII (catedrales de Toledo y Ávila, por ejemplo) (1).

Por escasez de espacio, y para simplificar el estudio, nos fijaremos preferentemente en las obras fechadas y firmadas, haciendo una ligera referencia, en el lugar que parezca dictarnos su estilo, de algunas obras que carecen de estos datos concretos.

Característica de estos hierros durante toda la segunda mitad del siglo XVII es el empleo de figuras de hombres y animales como decora-

espesas capas de pintura que sin miramiento ninguno se dieron al pintar las puertas en tiempos más o menos modernos sobre los hierros, y que no sólo tapan la firma, sino que estropean todo el efecto decorativo del hierro, desapareciendo los calados y adornos a cincel que decoran la obra, cuando originariamente y para su mayor belleza y resalte, no sólo dejaban el hierro libre de pintura, sino que bajo sus placas solían poner un paño rojo que hacía resaltar bellísimamente sobre él las caladas y recortadas composiciones. Por otra parte, el clima de Madrid respeta admirablemente el hierro sin necesidad de cubrirlo de pintura, y prueba de ello la dan los hierros de San Plácido y Montserrat, por ejemplo.

(1) El sistema de cerrajas y fallebas, en cuanto a su oficio, fundamentalmente no ha variado en nada hoy mismo. Constan de una gran barra de hierro, *la falleba*, que baja desde el dintel hasta cerca del umbral y que está sujeta a todo lo largo del marco exterior de la hoja derecha por anillas o *abrazaderas* que le permiten girar. En su parte inferior tiene dos piezas en codo: una, *la pieza de condenar*, que es la que sujeta la *cerraja* situada en la otra hoja; la otra, *la manezuela*, que tiene un movimiento giratorio de arriba abajo para poder encajar en el *sosteniente* situado en la otra hoja inmediatamente debajo de la caja de cerraja. Esta parte última donde está la pieza de condenar y la manezuela se llama *nudo de falleba*, y es la parte principal del sistema y la propiamente artística, donde el autor pone más empeño y acostumbra a firmar (*). Este sistema, completo, se emplea únicamente en la puerta principal; en las demás (laterales, interiores, etc.) se simplifica el arte y el sistema, suprimiendo por lo general la cerraja y su pieza de condenar.

(*) Véanse las ilustraciones.

ción. En San Isidro (catedral) hay, en la parte alta del sosteniente (figura 1.^a), una barrita de hierro doblada, en cuyo extremo se ve una cabeza de dragón geometrizada y que debía de hacer juego con otra desaparecida y simétrica del lado opuesto. En la iglesia de D. Juan de Alarcón hace de sosteniente una figura en bulto exento de mujer, desnuda, con los brazos doblados hacia la cadera y con las extremidades inferiores conver-

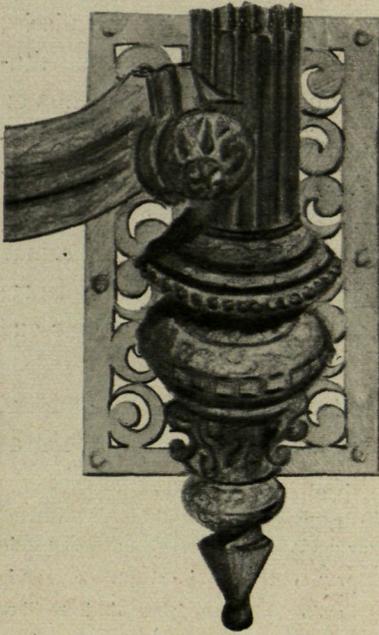


Fig. 3.a — Capilla de San Isidro, en San Andrés. Nudo de falleba, con su placa. Año 1660.

tidas en una cola de pájaro, terminada en tres puntas y con las plumas claramente dibujadas. Sobre las encorvadas espaldas de esta extraña cariátide descansa la parte superior del sosteniente, donde ajusta la manezuela. El tamaño no pasa de 20 centímetros. Fechada toda la obra en 1656, cinco años después de la de San Isidro. En la iglesia de San Plácido (fig. 4.^a) el sosteniente está adornado por cinco culebras, dos de las cuales están unidas, mordiendo una de ellas la cola a la anterior; otra asciende retorciendo la cola y levantando la cabeza en busca quizás de la cola de la superior, que está rota. En otra puerta interior de la misma iglesia existe una pieza de condenar de gran anchura donde está grabada la Fe, una figura de larga túnica, arrodillada y con

los ojos vendados, sosteniendo un cáliz y una cruz y rodeada la figura de una gran profusión de adornos vegetales algo estilizados. Y en el punto de unión de la pieza de condenar y la barra de la falleba, una Anunciación, también grabada, con la Virgen arrodillada escuchando al divino mensajero, mientras el Espíritu Santo preside en el aire la escena. Tanto las culebras como estos grabados son obras finamente hechas, con gran sentido decorativo, y aquéllas con la piel primorosamente labrada imitando el natural. La iglesia de la Encarnación tiene en su pieza de condenar un lagartillo en bulto exento, pero clavado a la chapa, amorosamente hecho, con su larga cola retorcida, su pequeña cabeza algo levantada y sus ojillos con una expresión de vivacidad perfectamente conseguida. El sosteniente lo forman dos culebras mordiéndose la cola, peor

hechas, y en la manezuela, otra lagartija, pero aquí ya grabada. Llevan la fecha de 1662 y las firma un tal París en Madrid.

Todas estas obras son del siglo XVII. En el XVIII no se vuelven a ver, si exceptuamos dos figuritas, como abrazadas, que hay en el sosteniente de una de las puertas de San Cayetano, y que es de un tamaño que no pasará de tres centímetros, es decir, mucho más pequeño que el de las descritas.

Durante la segunda mitad del siglo XVII las fallebas son, por lo general, y en toda su longitud, de sección circular y lisas de decoración. Ya en el siglo XVIII estas fallebas, cilíndricas y lisas, resultan secas para el gusto barroco, ansioso de extender la decoración por todos sitios, y abundan, con preferencia a las cilíndricas, las de sección poligonal y decoradas con estilizada vegetación. Esta costumbre sólo afectó al nudo de falleba, pues el resto de ella necesitaba seguir cilíndrico para poder girar sobre las abrazaderas.

Las manezuelas, piezas de condenar y nudos de fallebas, durante el siglo XVII suelen estar decoradas preferentemente con motivos geométricos sencillos, pero decorativos y oportunamente distribuidos. Durante el siglo XVII se ven los pomos de las manezuelas gallonados, así como el *capuchino* de la falleba y la contera de ésta en San Isidro (fig. 1.^a), 1651; D. Juan de Alarcón, 1656, y la Encarnación, 1662. Abunda asimismo el decorado con dientes y ovas, como en San Andrés y capilla de San Isi-

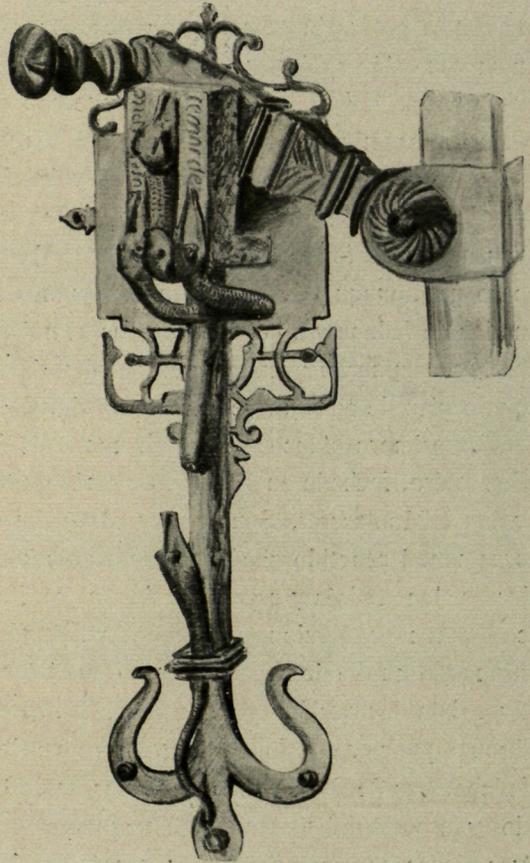


Fig. 4.^a — Iglesia de San Plácido. Sosteniente con figuras de culebras. Obra de Jusepe Pico Fernández, en 1661.

dro (figs. 2.^a y 3.^a), 1660, y en D. Juan de Alarcón en la nariz del sosteniente, y no son escasas las esferas y macollas lisas de adornos, pero que dan un hermoso aspecto al hierro (figs. 1.^a, 2.^a y 3.^a).

Esta sobriedad relativa y decoración geométrica del siglo XVII contrasta con la profusión de collarinos, macollas, esferas y otras molduras, que a su vez están cubiertas por estilizada decoración vegetal y que caracterizan el siglo XVIII, donde ya no se vuelven a ver los gallones y macollas o esferas lisas ni las decoraciones de dientes y ovas.

Pero donde más clara se ve esta evolución hacia la ornamentación propia del barroco es en las *placas* o *planchas* recortadas y caladas que solían servir de fondo a las cajas de cerraja y sostenientes especialmente, pero que, aunque de menor tamaño y más sencillas, acompañaban a los nudos de falleba y a las abrazaderas también. Empezaron pequeñas y pobres y terminaron grandes y extraordinariamente ricas en ornamentación, que hacían de ellas un verdadero encaje. Estudiemos esta evolución.

La primera plancha que podemos considerar es la de la catedral de San Isidro, fechada en 1651. No es más que el embrión de las de San Cayetano, Montserrat, San José y otras del siglo XVIII. Un solo motivo ornamental repetido simétricamente compone toda la placa (fig. 1.^a). En las de San Andrés y capilla de San Isidro, fechadas en 1660 (1), estas placas ganan proporcionalmente de tamaño (figs. 2.^a y 3.^a). Están caladas, formando un dibujo sencillo por la repetición de un solo elemento decorativo. Esta decoración está encerrada dentro de un marco rectangular o poligonal que sirve de fondo en gran parte a los extremos del sosteniente y falleba. Las de San Plácido, fechadas en 1661, son aún pequeñas, sobrando gran parte del sosteniente sin acompañar por la placa (fig. 4.^a). En las tres placas que acompañan por tres de sus lados a la cuadrada caja de la cerraja se ven calados más finos y variados que los de San Andrés, formados por volutas y otras curvas de pequeño grosor que dan más claridad al adorno. La forma general de estas placas es rectangular, pero con los ángulos rectos matados, con lo cual se deshace el efecto de rigidez de los

(1) En la cerraja de la única puerta de la propiamente dicha iglesia de San Andrés, cuyo estilo es exactamente el mismo al de los hierros de la capilla de San Isidro, hay una inscripción en la que debía leerse el autor y la fecha, pero que desgraciadamente está tan borrosa que no permite leer más que la fecha y aun en dudas de su claridad en lo que toca a la última cifra. Pero no cabe la menor duda de que esta fecha es la misma para los hierros de la capilla de San Isidro, por ser del mismo estilo y de la misma mano, siendo probable que al hacer los hierros para la nueva capilla se hicieran también de nuevo para la vieja iglesia de San Andrés.

ángulos vivos, que, naturalmente, el espíritu barroco no los toleraba. Así, pues, estos ángulos vivos que hemos visto en San Andrés, no los volveremos a encontrar en los hierros siguientes, que tendían a la redondez de formas y a las armoniosas combinaciones de volutas y curvas, y a las que, ciertamente, no favorecen los ángulos vivos (1).

Las planchas de la iglesia de las Maravillas, de fecha desconocida, pero a juzgar por sus caracteres de últimos del siglo XVII o principios del XVIII, han ganado mucho más en tamaño, sirviendo de fondo al sosteniente en toda su longitud cuando en San Isidro, D. Juan de Alarcón, San Andrés, San Plácido y otras no llegaba a la mitad de él. Los motivos de adorno son más variados y movidos y de cierta influencia francesa; se ve una preocupación más barroca y rococo de conseguir armonías en las combinaciones de finas curvas y volutas. La forma general, aunque más redondeada, sin ángulos vivos, es puntiforme. Nota muy barroca la da también el sosteniente en forma de retorcida columna salomónica. Los hierros de las Comendadoras de Santiago están fechados

en 1695. Son, pues, del tiempo de Carlos II, en cuyo reinado España llega al

máximo de postración y decadencia. Madrid había sido muy abastecido de iglesias en los reinados anteriores, y esto, unido a la falta de dinero, se nota en la escasez de fundaciones, y, por consiguiente, de hierros. Esta cerraja de las Comendadoras (fig. 5.^a) tiene el escudo de España con toisón y corona en la placa superior. En la inferior unos adornos barrocos y en la falleba

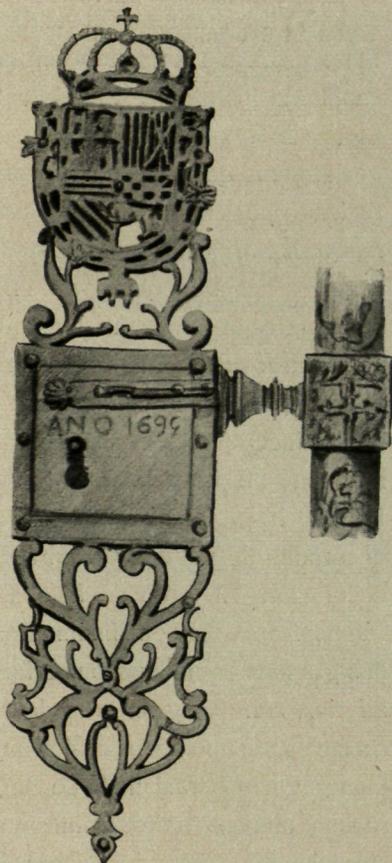


Fig. 5.^a—Iglesia de las Comendadoras de Santiago. Caja de cerraja con su pieza condenadora y dos grandes y hermosas placas. Año 1695.

(1) Los ángulos vivos y las aristas vivas son un signo de primitivismo. El estilo dórico tenía sus fustes con estrías vivas, el jónico las limó y los romanos emplearon fustes sin estrías.

una cruz de Santiago La pieza de condenar tiene en su extremo una concha de peregrino (1). La cerraja de la iglesia-convento de las monjas jerónimas del «Santissimum Corpus Christi» (vulgo *Carboneras*) está sin fechar, pero sus caracteres permiten colocarla en los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII. Dos placas simétricamente iguales recortadas y caladas formando volutas y espinas. La cerraja de la verja de la capilla de los Dolores, en la catedral, fechada en 1709 por *Diego López*, no ofrece hoy nada digno de estudiarse, pues las placas de esta cerraja de verja, como ocurre en la mayoría de los casos, están rotas o van desapareciendo por completo, como pasa aquí y en las verjas exteriores de San Isidro, Encarnación y San Cayetano. Los hierros de la Virgen del Puerto, firmados por *Juan Qvadrado* en 1718, es decir, acabada la obra de la pequeña iglesia, son de difícil estudio por estar cubiertos de una espesa capa de pintura, raspada la cual hemos podido hallar el nombre y fecha, pero el resto permanece cubierto, no pudiéndose gozar de los profusos grabados a cincel que cubren sus hierros. Por las placas y perfil de macollas se aproxima mucho a los de Montserrat, pocos años posterior. Las de San Luis, fechadas en 1720 por *Marcos Amigo*, o *Amiço*, son grandes y muy decoradas de volutas y espiras de grosor uniforme y bien distribuida la decoración. El nudo de falleba, con grabados a cincel. Los hierros de Montserrat están bellísimamente cincelados. Las placas de la cerraja son dos grandes escudos: el superior, el de España, con toisón y corona, y el inferior, con una gran cruz de Montesa, que divide el escudo en cuatro cuarteles, en uno de los cuales hay un signo parlante alusivo al origen de la Congregación, trasladada de Barcelona a Madrid: un monte de empinadas rocas y una sierra de carpintero encima equivalente a *mont-serrat*. En los cuarteles inferiores, dos bichas. La caja de la cerraja tiene la firma y la fecha: *Jan Alvarez me fezi Año de 172* (no le cupo la última cifra). Se hizo, pues, seguramente al tiempo de la iglesia, que lleva en una cartela de su fachada la fecha de 1720, aunque la orden fué trasladada a raíz de la guerra de Cataluña, medio siglo antes. El nudo de falleba, profusamente

(1) Generalmente estas placas llevaron, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, signos que aludían a la Orden de la Comunidad o a la advocación de la iglesia, que eran escudos como éste de Santiago o el de Montserrat, o cruces como la de Santiago para las Comendadoras, la de los Trinitarios para la iglesia de las Mercedarias de D. Juan de Alarcón, la cruz de Calatrava para la iglesia de la Orden, la cruz en aspa para San Andrés, la cruz con corona de espinas, signo de los teatinos, para San Cayetano (antigua iglesia de la Orden), el cáliz con la hostia para la iglesia del Corpus Christi (Carboneras), etc., etc.

adornado de hojas y adornos geométricos, alternando en cada una de las caras del prisma exagonal con que termina la falleba. La plancha del sosteniente, de volutas sobrepuestas. Pero lo más bello son el sosteniente y el final de la falleba, con collarinos y macollas decoradas a cincel. La nariz del sosteniente, donde encaja la manezuela, tiene perfectamente cinceladas dos caras de furias. Si volvemos atrás y comparamos estos hierros tan bellos con los no menos bellos de San Andrés, notaremos el camino recorrido en medio siglo por el gusto ornamental, que en los hierros, como en la arquitectura y pintura, no hace más que seguir el camino general trazado por el culto exagerado al adorno, que no por lo exagerado deja de ser bello. El siglo XVIII no podía ser una puerta sencilla ni un techo sin pintar. Al terminar el siglo se indigestó de adorno y tuvo que volver a beber clasicismo puro más que lo fué el renacentista.

Los hierros de San Cayetano son las composiciones más bellamente barrocas de esta escuela. La armonía conseguida con las volutas, espiras y otras clases de curvas es perfecta. Estas planchas, admirablemente recortadas y caladas, se pulían luego a lima tan perfectamente que parecían hechas con máquina de estampar. La fecundidad creadora de este artista del hierro, *Juan Antonio González*, es muy grande. Frecuentemente se hacía y siguióse haciendo una misma composición para las planchas superior e inferior de la cerraja, que luego se repetía en otras planchas. Jan Antonio González no hizo eso; la plancha superior tenía un dibujo distinto al de la inferior, y estos dibujos no se volvían a repetir en ningún otro hierro (fig. 6.^a). Todas las planchas estaban terminadas en semicírculo. Es el triunfo completo de la línea curva. El nudo de falleba, de sección exagonal, adornado con grabados vegetales y cuadrados (fig. 7.^a). La decora-

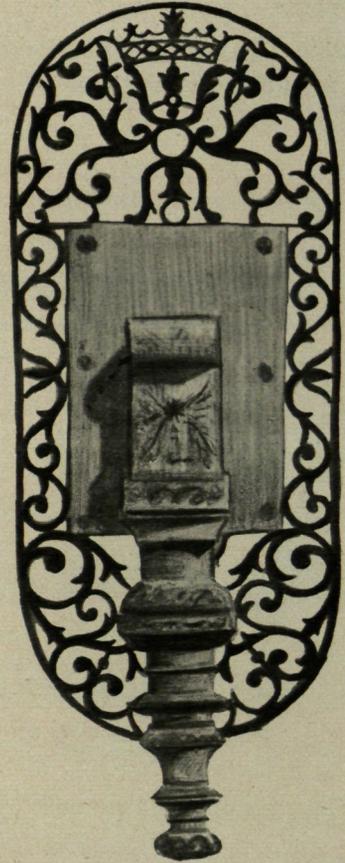


Fig. 6.^a — Iglesia de San Cayetano o San Millán. Sosteniente con su gran placa. Obra de Juan Antonio González en 1750.

ción de los sostenientes y finales de falleba perfectamente distribuida en los sitios que era necesaria. La cerraja con dos grandes planchas finamente caladas, la superior con un tema central: la cruz con corona de espinas, signo de los teatinos, frailes que ocuparon primitivamente el convento de quien era la iglesia de San Millán o San Cayetano. En el centro de la caja de cerraja está la firma y fecha. Dice: *Juan Antonio Gonzalez*

me feci Anno 1730. Los pasadores del suelo con agarrador en forma de taza o guardamano de espada con amplios gallones. Esta forma de pasador era ya y siguió siendo corriente.

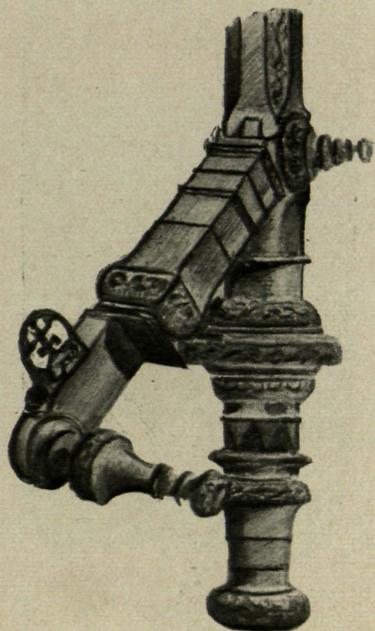


Fig 7.^a — Iglesia de San Cayetano o San Millán. Final de falleba con su manezuela. (Pieza compañera de la anterior.)

Las cerrajas de San Sebastián y la de la iglesia de los Santos Justo y Pástor (hoy iglesia pontificia de San Miguel), juntamente con la de San José, las agruparemos por ser de un mismo arte y probablemente las dos primeras de un mismo autor o discípulo suyo. La de San Sebastián lleva la firma de *Simón López* en 174 (no cupo la última cifra). La de San Miguel no tiene, y la de San José, el nombre de *Juan Gil*, sin fecha visible, pero que no puede ser de otra fecha muy distante. Estas cerrajas presentan un tipo nuevo para esta escuela, pero con antecedentes en otra cerraja del Escorial (Monasterio), cuya caja simulaba un seco

templo *herreriano*, y aun más lejos, en la cerrajería gótica, cuyas cajas también eran de formas arquitectónicas. Las cajas de las cerrajas de estas iglesias representan asimismo la fachada de un edificio grecorromano. La de San Sebastián con dos grandes columnas de marcado éntasis y otras dos interiores del tipo hermes. Entre estas dos últimas una puerta de arco, en cuyo interior, y rodeando el ojo de la cerradura, se lee la firma y la fecha ya dichas. El templete descansa sobre un estilóbato, debajo del cual corre un friso de dientes lobulados. En estos hierros notamos cómo se ha salido de madre el ideal. Al principio las planchas eran pequeñas y se desarrollaron hasta hacerse grandes. Ahora, no teniendo suficiente, se han hecho dos, una sobre otra, como se puede ver en la de

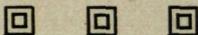
San Sebastián. Además, estas cajas de cerrajas, que nunca tuvieron sosteniente, aquí lo tienen.

En cuanto a la decoración de estas placas, vemos cómo después de Montserrat y San Cayetano no se produjo nada comparable. La pobreza de invención era grande: el mismo dibujo para las planchas superior e inferior, y estos mismos dibujos repetidos en otros hierros. En cuanto a composición, las bellísimas volutas, espiras y otras curvas, tan armoniosamente superpuestas y enlazadas como vimos en San Cayetano, donde toda la composición aparecía diáfana y se percibía cada uno de los adornos claramente sin confundir sus bellas vueltas con las de los otros, aquí se han convertido en una locura de líneas y revueltas tan sin armonía y claridad que es imposible seguir la directriz de una curva sin perderse en el laberinto de lazos y meandros que llenan la placa, y que ya no son ni volutas ni espiras ni nada que se le parezca, sino una línea sin fin que traza las más arbitrarias curvas (Santos Justo y Pástor). El límite de toda decoración lo marca la percepción clara del conjunto y de los detalles a la vez.

Ya después de esto ni hemos encontrado más obras ni las debe de haber. Falta, para mejor completar y perfeccionar este ensayo, el estudio de las cerrajas de palacios, casas particulares y edificios públicos, en los que hay obras de gran valor y que completarían esta primera serie de nombres, fechas y obras que recogen estos apuntes.

A. GARCÍA Y BELLIDO.

(Ilustraciones del mismo.)



MISCELÁNEA

Inauguración de nuestra Exposición de «Retratos de Niño» en España. — Acordada para el día 10 de mayo la apertura de la Exposición de «Retratos de Niño», fué inaugurada ésta con la solemnidad de costumbre, por Sus Majestades D. Alfonso y D.^a Victoria, la Reina D.^a María Cristina y S. A. la Infanta D.^a Isabel.

Acompañaban a las Augustas personas la Duquesa de San Carlos, la Condesa de Heredia Spínola, Srta. Juana Bertrán de Lis y el Duque de Miranda.

Fueron recibidas Sus Majestades y Alteza a

la puerta del local de la Sociedad por el Presidente de la Junta directiva, Duque de Alba; el Secretario de la misma, Conde de Casal; los Vocales Marqueses de la Vega Inclán y de Montesa, y Sres. Boix, Moreno Carbonero y Artiñano, con la Comisión organizadora de la Exposición, Sres. Ezquerria del Bayo, Méndez Casal, D. Julio Cavestany (el Príncipe Pío de Saboya se hallaba ausente de España) y el Secretario de la misma, Sr. Enríquez.

Por el Ministerio de Instrucción pública asistía el Sr. Pérez Nieva, y concurrieron re-

presentaciones de las autoridades, de la Prensa, de la crítica, etc., etc.; hubo de limitarse el número de invitaciones para el acto como en otras ocasiones análogas, con objeto de facilitar la visita, evitando aglomeraciones, ampliándose aquéllas a todos los socios para la tarde del mismo día.

Los miembros de la Comisión organizadora, que acompañaron en su visita a los Reyes, les informaron competentemente sobre datos referentes a los más interesantes cuadros y otros objetos de arte y representativos que llamaron especialmente su atención. La visita fué detenida en cada una de las nueve salas que completan la Exposición, interesando sobre manera a los Regios visitantes, como a todos los invitados, sus varias particularidades. Cerca de una hora permanecieron los Reyes en el local de la Sociedad, haciendo constantes elogios, tanto de las verdaderas obras de arte que encierra en esta ocasión, como de la estudiada instalación de las mismas; enaltecieron también los méritos consecutivos de la Sociedad, lo que a todos ha de satisfacernos y animarnos a continuar la obra.

Unánime complacencia ha producido a propios y extraños el hecho realizado este año por la Comisión organizadora, adelantando las fechas de la celebración de la Exposición anual, con relación a algunas anteriores. Y con ello, el haber logrado presentar al público el mismo día de su inauguración, con el documentado catálogo-guía, algunos ejemplares del ilustrado, que sucesivamente se repartió a todos los socios.

Sus Majestades y Alteza Real fueron despedidos con los mismos honores que a su entrada, felicitando a los señores de la Junta directiva y Comisión organizadora por la labor realizada.

* * *

Junta general de nuestra Sociedad. — El martes 23 de junio, a las doce de la mañana, se celebró en el Palacio de S. A. R. la Infanta D.^a Isabel la Junta general de la Sociedad de Amigos del Arte, bajo su presidencia, como Presidenta que es del Patronato de la Sociedad.

Asistieron de la Junta directiva los señores Duque de Alba, Condes de Cedillo y Casal, y Marqués de Montesa, y los Sres. Moreno Carbonero, Esquerria del Bayo y Artiñano. Las socias Sras. Duquesas de Pinohermoso y Bivona; Condesas de San Luis y V. de Castilla de Guzmán, y Sra. Viuda de Bäuer, señora de Bäuer (D. Ignacio), Sra. Viuda de Serrano, Sra. de Béistegui, y Sres. Marqueses de Casa Torres, Villaurrutia, Pons y Velada; Condes de Romanones, Mortera, Polentinos, Sisso Noris, Cerragería, San Luis y Sallent; Vizconde de Cuba; Barón de Champourcin, y los señores Morales (D. Gustavo), Marichalar (D. Antonio), Blay (D. Miguel), Morales de Acevedo (don Francisco), Cavestany (D. Julio), Llanos y To-

rriglia (D. Félix), Cossío y Gómez Acebo (don Manuel) y Oliver (D. Mariano.)

Excusaron su asistencia las Sras. Duquesas de Parcent, Santo Mauro, San Pedro de Galatino y Princesa de Hohenlohe, y los señores Marqués de la Vega Inclán, Silvela (D. Luis), Ezpeleta (D. Luis), Prats (D. Carlos), Benlliure (D. Mariano) y Zavala (D. Alfredo).

El orden de la sesión fué el siguiente:

- 1.º Lectura del acta de la anterior.
- 2.º Lectura de la Memoria y examen de cuentas.
- 3.º Elección de Presidente, Vicepresidentes y Tesorero.
- 4.º Gracias del Presidente.
- 5.º Lectura de los nuevos estatutos, elección de Vocales y nombramiento del Patronato de la Sociedad; y
- 6.º Ruegos y preguntas.

El Secretario, Conde de Casal, leyó la Memoria, de que es autor, en la que da cuenta detallada de los trabajos realizados por la Sociedad durante el año.

Después consagró un recuerdo cariñoso a la memoria de los que fueron Presidente y Vicepresidente y Tesorero respectivamente de la Sociedad, Sres. Marqués de la Torrecilla y Comillas.

Razonó la necesidad de la reforma del reglamento y de la nueva constitución de la Junta directiva y de la de Patronato.

La Memoria se publicará oportunamente.

Su Alteza dedicó también sentidas frases a los Sres. Marqueses de la Torrecilla y de Comillas, y el Presidente, Sr. Duque de Alba, dió las gracias por su elección, y el Secretario cuenta, en la forma antedicha, de los asuntos pendientes.

La Junta directiva ha quedado constituida en la siguiente forma:

Presidente.

Sr. Duque de Alba.

Vicepresidentes 1.º y 2.º

Sres. D. Luis Silvela y Marqués de Viana.

Tesorero.

Sr. Marqués de Urquijo.

Secretario general.

Sr. Conde de Casal.

Vicesecretario.

Sr. Marqués de Pons.

Bibliotecario.

Sr. Marqués de Montesa.

Director de la Revista.

Sr. D. Joaquín Esquerria del Bayo.

Vocales.

Sres. D. José Moreno Carbonero.
Conde de Cedillo.
Marqués de la Vega Inclán.

Sres. D. Luis de Errazu.
D. Pedro M. de Artífano.
D. Félix Boix.
Duque de Parcent.
Conde de Romanones.
D. Julio Cavestany.
D. Antonio Méndez Casal.
Príncipe Pío de Saboya.
Conde de Polentinos.

Y la Junta de Patronato, conforme a lo preceptuado por los nuevos estatutos, es la siguiente:

Presidenta.

S. A. R. la Infanta D.^a Isabel.

Vicepresidenta.

Sra. Duquesa de Parcent.

Vocales.

Sras. Duquesa de Aliaga.
Marquesa de Argüeso.
Duquesa de Medinaceli.
Marquesa de Rafal.
Marquesa de Ivanrey.
Condesa de San Luis.
Duquesa de Santo Mauro.
Condesa de Torre-Arias.

Sras. Duquesa de San Pedro de Galatino.
Marquesa de Comillas.
D.^a Antonia S. de Bruguera.
D.^a María Gayangos, Viuda de Serrano
Princesa de Hohenlohe.
D.^a Isabel Dato.
Condesa de Casal.
Duquesa de Alba.
Sres. Duque de Medinaceli.
Duque de Arcos.
Duque de Mandas.
Marqués de Alhucemas.
D. Juan de la Cierva.
Marqués de Ivanrey.
Conde de la Mortera.
Conde de San Luis.
Marqués de Valdeiglesias.
Marqués de Casa Torres.
Duque de Aliaga.
Marqués de Amboage.
Marqués de Genal.
D. Juan C. Cebrián.
D. Ignacio Baier.
D. Ramón Rodríguez.
D. Luis Plandiura.
Marqués de Valverde de la Sierra.
Conde de las Almenas.
Conde de Finat.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

CARTILLA DE DIVULGACIÓN DE PREHISTORIA

En plena época de utilitarismo científico, cuando son contados los espíritus selectos que aman en la ciencia lo que no es de inmediata aplicación y provecho y lo que no se traduce en un tangible progreso material, es digno de ser notado el rasgo del Ayuntamiento de Madrid al amparar y dar a la luz una *Cartilla de divulgación de prehistoria*, escrita por el cultísimo especialista D. José Pérez de Barradas, primer acto visible de la cooperación que la Cámara municipal presta al Congreso Internacional de Geología que habrá de celebrarse en Madrid el próximo año.

Sabiamente, con un exacto conocimiento de la psicología de nuestro pueblo, seguro de que no hay enseñanza posible si no se interesa con una especie de colaboración, el Sr. Pérez de Barradas, encargado de los trabajos preparatorios del Congreso, solicita la ayuda de todos aquellos a cuyas manos irá la cartilla en una ligera y bien estudiada difusión, para que le ayuden en la busca de documentos históricos, fósiles, monumentos, sepulcros y restos humanos, anticipando, para hacer productiva la investigación, unas páginas en las que condensa de manera sencilla, interesante y profunda cuantos conocimientos de prehisto-

ria son admitidos actualmente como verdades científicas inconcusas.

La sabiduría del autor, el acierto completo y total de la obra, culmina en la primorosa introducción, en la que, a grandes pero precisos rasgos, ofrece un panorama general de la prehistoria, afortunado modelo de didáctica y de profundidad científica; luego, dueño del lector por el asombro que en él despiertan los amplios horizontes que le descubre, lo conduce de manera placentera y llana a través de todas las particularidades de las lejanas épocas: glaciario, el hombre fósil y las cuestiones promovidas por el hallazgo de sus restos, industria, arte rupestre con sus monumentos principales, vestigios de costumbres e ideas religiosas, edades de la piedra y del metal, en nociones precisas, sin esa pedantería demoleadora de preocupaciones y errores populares, tan contraproducente a veces, con la sencillez del que afirma una verdad indudable.

El sabio profesor Hugo Obermaier, satisfecho y orgulloso de su joven discípulo, avalora la obra con un prólogo, en el que hace resaltar la escrupulosidad científica del autor.

La imprenta Municipal ha hecho una edición primorosa, sobria y de exquisito buen gusto, en la que demuestra una vez más la perfección a que ha llegado en sus trabajos.

A los fines de la formación del *Mapa prehistórico de la provincia de Madrid*, el excelentísimo Ayuntamiento de Madrid suplica a los maestros y personas cultas de todos los pueblos de la misma contesten al adjunto cuestionario, aun en casos absolutamente negativos, y lo remitan a D. José Pérez de Barradas, tercera Casa Consistorial, plaza de la Constitución, 3, Madrid, mereciendo por su interés la gratitud de los hombres de ciencia, y especialmente del Ayuntamiento de Madrid.

Debe indicarse, en los casos afirmativos, el sitio exacto (finca, lugar, pago, etc.) en que han aparecido objetos prehistóricos, describirlos lo más extensamente posible, dando medidas y remitiendo un croquis, si es posible. Esto motivará un estudio detenido sobre el terreno, y se procederá, si el caso lo requiere, a toda clase de trabajos necesarios, como excavaciones, etc.

Igualmente el Ayuntamiento madrileño agradecerá cuantos objetos prehistóricos le remitan, pues a más de los fines culturales antes dichos, contribuirán los donantes a acrecentar los fondos del *Museo Municipal*, hoy en formación.

- ¿Existen bancos o canteras de pedernal?
 ¿Han aparecido piedras como hachas, cuchillos o puntas de flecha de pedernal?
 ¿Hay graveras o arenerías en explotación?
 ¿Han aparecido huesos a cierta profundidad y en terrenos no removidos?
 ¿Hay cuevas?
 ¿Hay peñas que por su forma extraña hayan llamado la atención de las gentes?
 ¿Se han hallado sepulcros antiguos con vasijas de barro, piedras trabajadas, armas de metal, etc.?
 ¿Se han encontrado hachas pulimentadas o piedras de rayo?
 ¿Se han hallado restos de antiguos poblados o de fortificaciones antequisimas?
 ¿Hay algún toro o cerdo (bicha o verraco) de piedra?
 ¿Se tiene noticia de alguna otra clase de hallazgos?

* * *

La editorial Rivadeneyra publica su *Anuario Industrial y Artístico* correspondiente al presente año, segundo de su aparición.

Forma un volumen en folio pequeño, con más de 1.600 páginas y 500 fotograbados, en el que aparecen 80.000 señas de comerciantes, exportadores, industriales, profesiones varias y artistas, estadísticas e impresiones en todos los órdenes de la producción, nacionales y provinciales, y multitud de anuncios de todo género, que constituye un notable archivo de datos e informes, indispensable para el hombre de negocios.

Pero lo que más importa recoger aquí es el carácter artístico que los editores quieren dar al *Anuario*, mejor conseguido en este segundo tomo.

Al ocuparse de cada provincia, presenta un resumen históricoartístico de la misma, ilustrado con las obras más interesantes que las artes ofrecen en sus pueblos y en la capital.

El prólogo del libro ofrece una visión de conjunto del panorama artístico de España, en el que a grandes rasgos se señalan los hechos más salientes y significativos que el campo de las bellas artes y de las artes industriales ha presentado en el año último, y más determinadamente la labor de la Sociedad de Amigos del Arte, la de la Real Fábrica de Tapices y la necesidad de dar impulso a su fabricación, iniciativa del ilustre pintor Benedito; la de la Comisaría del Turismo, y más detalladamente, la crítica y examen de la Exposición Nacional de Bellas Artes y Artes Decorativas de 1924 y la significación de los artistas premiados en la misma.

Estos estudios, razonada y concienzudamente hechos, van acompañados de reproducciones que avaloran y justifican el interesante texto.

El propósito de dar a esta clase de anuarios el carácter artístico que el que comentamos tiene, nos parece muy acertado, por cuanto ofrece de amenidad a este género de publicaciones, haciendo resaltar el valor espiritual español manifestado en las producciones de sus artistas, que al darlas a conocer con otras de carácter más árido, dan mayor interés y variedad a la obra.