

1987-1988

1989-1990

1991-1992

1993-1994

1995-1996

1997-1998

1999-2000

2001-2002

2003-2004

2005-2006

2007-2008

2009-2010

2011-2012

2013-2014

2015-2016

2017-2018

2019-2020

2021-2022

2023-2024

2025-2026

2027-2028

2029-2030

2031-2032

2033-2034

2035-2036

2037-2038

2039-2040

2041-2042

2043-2044

2045-2046

2047-2048

2049-2050

2051-2052

2053-2054

2055-2056

2057-2058

2059-2060

2061-2062

2063-2064

2065-2066

2067-2068

2069-2070

2071-2072

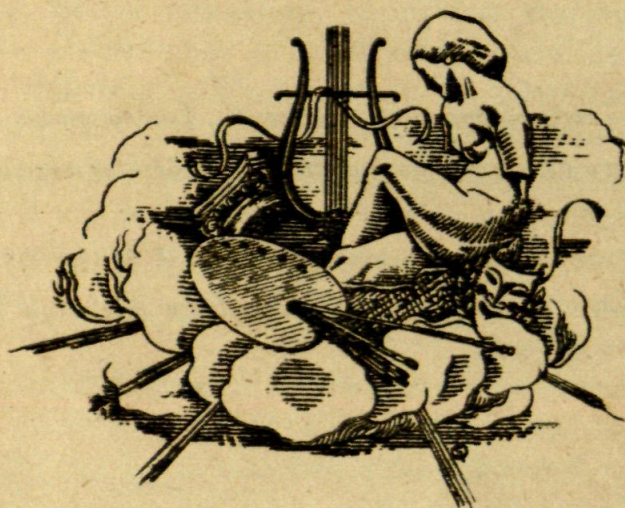
2073-2074

ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

24 Novembre 1993



PRIMER CUATRIMESTRE

MADRID

1952

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres
Sala de Revistes

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXVI. XI DE LA 3.^a ÉPOCA - TOMO XIX - 1.^{er} CUATRIMESTRE DE 1952

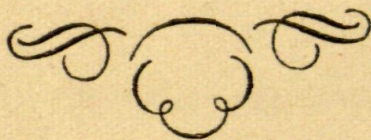
AVENIDA DE CALVO SOTELLO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

	Págs.
FRANCISCO HUESO ROLLAND.— <i>Arte hispanoárabe en Tetuán. Las mezquitas</i>	1
CARLOS CID.— <i>Una obra maestra del clasicismo español. La "Lucrecia muerta" de Damián Campeny</i>	15
DR. ANTONIO CASTILLO DE LUCAS.— <i>Algunos temas médicos en el Museo del Prado</i>	21
BIBLIOGRAFÍA.—José Hernández Díaz: <i>Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento</i> .—Jesús Carro García: <i>Las catedrales gallegas</i>	36



Arte hispanoárabe en Tetuán

Las mezquitas

Por FRANCISCO HUESO ROLLAND

LOS deberes religiosos dictados por Mahoma a sus creyentes son: la profesión de fe, "Chahada", declarando: "Confieso no hay más Dios que Al-lah y que Mahoma es su enviado"; el ayuno durante el mes del Ramadán, "Saum", es decir, la abstinencia completa de toda comida, bebida y placeres mientras dura la luz del día; la limosna para el necesitado, "Zadaca"; la plegaria cinco veces al día, "Zalat", y el "Hich" o peregrinación a la Meca; pero esta obligación es facultativa, dadas las dificultades para realizar el viaje, por lo que algunas escuelas permiten que otro musulmán lo haga en su representación.

Fué en la Meca donde nació Mahoma y comenzó sus predicaciones contra la idolatría protegida por los coreichistas, secta que le persiguió, obligándole a huir a Medina; el hecho histórico que constituye la "Hégira" (huída) y su fecha, 16 de julio del año 622 de J. C., marca el comienzo de la Era musulmana.

Llegado Mahoma a Medina, se instaló en modesta casa, de patio abierto y un muro orientado a Jerusalem, cubriéndolo con palmeras, y allí practicó sus oraciones. Redactó el Corán, libro religioso y de reglas morales, según las supuestas inspiraciones del arcángel Gabriel; continuó sus predicaciones y vió aumentar el número de sus creyentes; con ellos y con fuerza armada se dirigió a la Meca, tomándola a la fuerza y arrojando las imágenes de los falsos dioses de un antiguo templo pagano, que convirtió en lugar sagrado para sus fines religiosos.

Este templo, denominado "Caaba", no es precisamente una mezquita, sino término de peregrinación, adonde habrán de acudir los creyentes venidos de todas partes del mundo para cumplir el precepto del "Hich". Se trata de un enorme recinto, encuadrado con pórticos cubiertos por pequeñas cupulitas; en el centro del gran patio está el templo propiamente dicho, y en uno de sus ángulos se halla la piedra negra, que deben besar los peregrinos, después de dar las siete vueltas "tawaf" al templo, entonando las oraciones de rito. Un gran tapiz negro con inscripciones coránicas lo cubre, y a un lado está el púlpito o "minbar" para dirigir las oraciones a los peregrinos. Para cumplir lo mandado por el Profeta, deberán subir después al monte Arafa y visitar la mezquita de Medina, quedando así convertido el peregrino en "hach", es decir, *peregrino*, por haber realizado el viaje sagrado.

Sobre estas peregrinaciones hay una interesante relación del español Domingo Badía Lebrich, "Ali Bey el Abbassi", quien la realizó haciéndose pasar por Príncipe de los Abasidas (1).

Diez años después de la "Hégira" hizo Mahoma su último viaje de Medina a la Meca; cayó enfermo y murió, siendo enterrado en la primitiva mezquita que él mismo fundó en Medina (622 de J. C.). Junto a él están, su hija Fátima y los primeros califas Abu-Beker y Omar. Esta fué la primera construída, modificada por haberse cambiado de orientación al muro de las oraciones, que en adelante se dirigió a la Meca.

Los árabes emprenden sus conquistas, y en Kufa (Mesopotamia), se levanta otra mezquita (639 de J. C.) para que puedan rezar los soldados de Saad y también para servir de propaganda religiosa. En su construcción se emplean ricos materiales sacados de los palacios conquistados; tenía gran patio, formado al tipo llamado mezquita-campamento, y en su decoración se emplean los caracteres de escritura cúfica, tomando de aquí su nombre. Pequeñas mezquitas se levantarán dentro de los palacios de los Omeyas en los desiertos de Siria, ejemplo que luego seguirá Granada, cuyo oratorio de la Alhambra sigue en pie.

Más tarde (642) levantan otra mezquita, la de Fustat, en lo que hoy se llama Cairo Viejo, de dimensiones más reducidas, pero teniendo siempre su "quibla", "mihrab" y "minbar", los rituales para su templo. También en El Cairo, pero de época posterior, son la de Ibn Tulun (879), con gran patio, que reproduce la planta de la Meca, y ya muy posterior, la famosa de Azzahar (973), con gran patio y santuario hipostil, actualmente convertida en universidad musulmana.

Notable es la mezquita de Omar en Jerusalem (639 de J. C.), también llamada "templo de la roca", famosa porque de allí partió Mahoma para su imaginario viaje montado en el fantástico animal Borak, la yegua fabulosa. Este templo difiere completamente de las mezquitas: interiormente forma un cuerpo circular de dos peristilos, decorado ricamente; su cúpula va cubierta al exterior por azulejos de vivísimos colores. También en Jerusalem se halla la mezquita Alakcsa, de tipo basilical, transformación de un templo dedicado a la Virgen María (2).

En rápido avance de las tropas musulmanas por el Norte de Africa (Ifriquia), llegan a Cairuán, en donde Sidi Ocha (724-43) construye la famosa mezquita, con gran patio central, santuario hipostil y alminar, que servirá de modelo para todas las mezquitas del Magreb (3).

Años más tarde se establecen los árabes en Damasco y se apoderan de la basílica dedicada a San Juan Bautista, compartiendo el templo las dos religiones, cristiana y musulmana (ejemplo que luego se repetirá en Córdoba); finalmente toman la totalidad del templo, respetan el trazado de sus naves, conservando las torres, que convierten en alminares, y así sigue actualmente (684 de J. C.) (4).

Después de una diversión del pueblo árabe hacia la India, en donde llega a desarrollar una poderosa fuerza religiosa, vuelve sobre Berbería y pasa a España. Se

(1) ALÍ BEY: *Voyages d' — en Afrique et en Asie, pendant les années 1803, 1804, 1805, 1806, 1807.*—París, 1814. Editeur Fermín Didot (1^{er} édition). 3 vols. y un atlas, con 5 mapas y 33 láminas.

BADÍA Y LEBLICH, DOMINGO: *Viajes por Africa y Asia, realizados y explicados por — (Príncipe Ali Bey el Abassi)* Barcelona, 1943; págs. 273 a 364.

(2) CRESWEL, K. A. C.: *Early Muslim Architecture.*—Oxford, 1932.

(3) SALADIN, HENRI: *Tunis et Kairouan.*—París, 1908; pág. 98.

(4) BRIGGS, MARTÍN S.: *Legado del Islam (Arquitectura,* págs. 214 a 216).—Madrid, 1944.

establece en Córdoba el Emir Abderramán y funda la famosa mezquita; en un principio, la iglesia de San Vicente, como en Damasco, reúne las dos religiones; pero finalmente queda todo el templo convertido en mezquita, y Abderramán I realiza la primera parte de la actual (786); más adelante es ampliada por Abderramán II y Alhaquén II, para terminarla Almanzor en el año 987 de la Era cristiana (5).

En sus conquistas, el pueblo árabe no trae arquitectura propia para levantar sus mezquitas; aprovecha los materiales que halla en su camino, combinados con reminiscencias sirias y mesopotámicas; pero con estos elementos compone un arte nuevo llamado musulmán, con características bien definidas, conservando una propia individualidad, pero a la vez variada, ya que no es igual este arte, según se manifieste en Mesopotamia, Persia, la India, Egipto, Turquía, en "Al-Andalus" y, finalmente, en el Magreb.

Así observaremos, cómo en la mezquita cordobesa se conservaron columnas de procedencia romana o visigótica; respecto al arco de herradura, es sabido cómo era conocido en España con anterioridad (6). Este arte hispanoárabe de Córdoba alcanza progreso tan grande, que artistas andaluces irán a Marraques, Fez, Rabat y Argelia, en donde llega a florecer el arte del califato de Córdoba y el de la Aljamería de Zaragoza.

Sobre la mezquita de Tremecén (Argelia), el Marqués de Lozoya hace un detenido estudio, llegando a la conclusión de la gran influencia ejercida por el arte de "Al-Andalus", así como de los trabajos realizados por obreros y artistas del Mediodía de la Península, quienes fueron los creadores del arte hispanomorisco. Esta mezquita—dice—es el edificio religioso en que mejor se puede seguir la trayectoria de la arquitectura musulmana española, desde lo califal a lo almohade (7).

Por esta razón, hay que reconocer el gran servicio prestado para el estudio del arte musulmán, el haber sabido conservar nuestra mezquita en su más puro estado, sin alteración esencial alguna; si se ha destruido la parte central y alterados sus muros laterales para el culto cristiano, esta obra ha contribuido a conservar el resto del santuario musulmán; mientras, todas las mezquitas españolas fueron destruidas, y Mesopotamia, El Cairo e incluso Marruecos, países musulmanes actualmente, han dejado perder algunos santuarios; fué, pues, un acierto colocarle un templo que ha contribuido a su conservación.

Respecto a las mezquitas de la India, poco hicieron los árabes; quedaron tan maravillados de su civilización y monumentos, que habilitaron sus templos para practicar los ritos musulmanes; fué una adaptación al medio, renunciando a levantar mezquitas según su primitiva disposición.

En Anatolia y Constantinopla, en donde brillaba la civilización bizantina, siguieron también su ordenación arquitectónica; la basílica cristiana de Santa Sofía la Mayor les sirve de inspiración y siguen sus cánones; espléndidas cúpulas, airoso minaretes delgados, de forma cilíndrica y terminados en afilado cono, todo ello crea escuela completamente distinta y que en nada se asemeja archi-

- (5) TERRASSE, HENRI: *L'art Hispano-Mauresque des origines au XIII^e siècle*.—París, 1932; págs. 49, 104 y 126.
 LEVI-PROVENÇAL: *L'Espagne Musulmane au X^e siècle*.—París, 1932; págs. 210-221.
 LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del arte hispánico*.—Barcelona; vol. I, págs. 208-219.
 (6) GÓMEZ MORENO, M.: *Excursión a través del arco de herradura*.—Madrid.
 IDEM ÍD.: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX y XI*.—Madrid, 1919.
 (7) LOZOYA, MARQUÉS DE: *Op. cit.*, págs. 240 y 241, del vol. I.

tectónicamente a las mezquitas históricas; van decoradas con espléndida ornamentación: los "mihlabs" son maravillosas composiciones decoradas con rica azulejería, como el de la mezquita de Rustem Pacha, en Istambul, con su arco conopial; las naves se iluminan con vidrieras y amplísimas lámparas circulares, cuajadas de vasitos esmaltados con leyendas coránicas, lujo no igualado por ningún otro país islámico (8).

Este rápido bosquejo sobre las primitivas mezquitas, confirma cómo el pueblo árabe no ha concebido en parte alguna obras importantes de arquitectura; sus construcciones han tenido siempre como base aprovechar elementos hallados en su camino; unas veces, habilitando templos enteros, como en Damasco y en la India, y otras, aprovechando materiales extraños a su arte, su obra ha sido puramente decorativa, aunque combinando ambos elementos. Por ello, cuando no han hallado materiales ricos, se han limitado a construir más sencillamente, levantando sus mezquitas con materiales pobres, simple muro de mampostería, pilastras de ladrillo y el todo decorado con azulejos, mosaicos, trabajos de arabescos, dibujos geométricos, alicatados y leyendas coránicas; muy bello, pero falto de un arte arquitectónico. Solamente en el "mihrab" han aplicado un lujo y riqueza inusitado, pero también sin elementos propios. Los azulejos de Cairuán son de procedencia persa, y los vidrios esmaltados del "mihrab" de Córdoba vinieron de Bizancio; lo suyo propio son alicatados, flora estilizada, y las preciosas inscripciones cúficas y cursivas tan conocidas.

En todo Marruecos, se advertirá la ausencia de esas bellas obras realizadas por el pueblo musulmán en otros países; es el espíritu místico y fuertemente religioso del rito malequita; conocida es la austeridad que trajeron los almohades. Es de España de donde habrán de ir influencias artísticas y hasta solicitarán la ayuda de los obreros andaluces. "En la mezquita de Cairuin, de Fez, florece un arte puramente español. En la puerta de la mezquita de los muertos, aneja al gran oratorio, en el piñón de la gran nave que la domina, se halla toda la ciencia y elegancia de la decoración de la Aljafería de Zaragoza. Este barroco hispanomorisco consigue unir la más complicada decoración a una elegancia perfecta. Incluso una parte de los elementos decorativos de esta mezquita fueron traídos de España, especialmente unos bellos capiteles califales del siglo X" (9).

A la misma conclusión llega M. Terrasse al hablar de la mezquita de los "Andaluces", también en Fez. Este santuario, llamado así por haber contribuido a su construcción los andaluces huídos de España en el siglo IX, no alcanza en importancia a la mezquita de Cairuin, pero le sigue entre todas las de Fez; en esas obras pusieron sus arquitectos un espíritu y esencia de la ciudad, y es una obra más, en la que persiste el arte hispanomorisco, con multitud de reminiscencias del Andalus (10).

En Argelia se deja sentir igualmente la influencia española, y así, la mezquita de Bou Medina, en Argelia (1339), es de puro estilo hispanoárabe, conservando una cúpula de mocárabes y su puerta de cedro chapada de placas de cobre, obra única que se conoce; se hizo en España para libertar a un cautivo. En la gran mez-

(8) BARTH, H.: *Constantinopla*.—París, 1906; pág. 130.

(9) MASLOW, BORIS: *Les mosquées de Fés et du Nord du Maroc*.—París, MCMXXXVII. (Introduction, par M. Terrasse; pág. XI.)

(10) TERRASSE, HENRI: *La mosquée des Andalus a Fés*.—París, s. a.

quita de Tremecén, su "mihrab" está inspirado en el de Córdoba, y en la de Sidi el Aloui, sus columnas de ónix van coronadas con capiteles hispanoárabes (11).

Estas influencias de "Al-Andalus" son tan fuertes, que llegan hasta transformar la mezquita de Cairuan, en Túnez, pues si bien es anterior a la de Córdoba, sufre después importantes modificaciones que llevarán la impronta cordobesa (12).

Es, pues, evidente que la tradición artística del arte hispanoárabe tiene una raigambre eminentemente española, en donde se unieron las tradiciones aportadas por los omeyas de Siria a las existentes en la Península, de cuya mezcla resultó como una fuente de la que brotaron las manifestaciones artísticas musulmanas. El pueblo árabe, aventurero y nómada, guerrero por excelencia, hasta llegar a España no descansó, y fué Córdoba en cuya corte se realizaron las obras maravillosas de su mezquita y palacios, como los de Azzahara y Alamiriya (sin olvidar la Aljafería de Zaragoza), que radiaron más tarde al Norte de Africa, en donde al desarrollarse han guardado siempre una tradición y una inspiración, que actualmente, como acabamos de ver, se reconoce unánimemente por cuantos se dedican a estudiar los monumentos y las artes del Norte de Africa.

Era, pues, natural que este arte llegara también a Tetuán, en donde, además de la influencia ejercida por "Al-Andalus" en todo el imperio marroquí, recibió una mucho mayor, que llevaron los granadinos salidos de España a finales del siglo XV; y si grande fué la del Califato, no fué menor la realizada por el arte nazarí de Granada, especialmente sobre Fez y Tetuán. En aquella ciudad universitaria, fundada por Muley Dris, se desarrolla el arte maravilloso de los benimerines; sus mezquitas y "almadrzas", cuajadas de alicatados y arabescos, van impregnadas del arte de la Alhambra; la misma época, y posiblemente los mismos artistas, en todo caso la influencia es capital, y el estudio de los monumentos de todo Marruecos cada vez acusa más y más el origen y antecedentes provenientes de "Al-Andalus".

Pero, además de las mezquitas y santuarios, son también los palacios y las grandes residencias los que marcan el esplendor de las artes marroquíes; su ordenación arquitectónica, los trabajos de yeso labrado, formando verdaderos encajes; las maderas talladas y la azulejería, reflejan la misma influencia (13).

Las mezquitas propiamente dichas son recintos o lugares cerrados adonde acuden los creyentes para hacer sus oraciones; forman a veces un bloque aislado, pero generalmente suelen estar adosadas a viviendas dentro de la "medina"; primitivamente tuvieron un aspecto de fortaleza, como la de Córdoba, rodeada de fuertes y gruesos muros, coronados de almenas en forma de sierra dentada, contrafuertes al exterior y alguna ventanita cerrada por calada celosía; todo ello y la decoración de las puertas es lo que acusaba el exterior de la mezquita; solamente un alto alminar indicaba era un templo dedicado a la oración. Las puertas de entrada a las mezquitas siempre forman arcos de herradura tumida, con profusa decoración de arabescos, que van cubiertos por un pequeño saliente, formando cubrepolvo, y generalmente una inscripción en caracteres cursivos alusiva a la

(11) RICARD, ROBERT: *L'Algerie*.—París, 1927

(12) GLUCK, H., y DíEZ, ERNEST: *Arte del Islam*.—Edit. Labor. Barcelona, 1932. (*España y en Magreb*, por M. Gómez Moreno; pág. 67.)

(13) HUESO ROLLAND, F.: *Residencias hispanoárabes en Tetuán*.—ARTE ESPAÑOL, revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte. Primer cuatrimestre 1951.

GALLOTTI, J. DE: *Le jardin et la maison arabes au Maroc*.—París, 1926.

fundación del oratorio: un zócalo de azulejo en la parte inferior, y la puerta de madera claveteada y con grueso aldabón.

Dentro del recinto aparece primeramente el "sahn" o gran patio, rodeado de arcadas formando claustro "diwan", y al centro, la pila para las abluciones; uno de los costados comunica con el santuario propiamente dicho, completamente abierto para que desde el patio puedan seguirse los ritos; el santuario "haram" forma un templo hipostil, es decir, una gran techumbre sostenida por columnas o pilares, y al fondo, la "quibla" o muro orientado a la Meca, y en él, una absidiola o "mihrab" para el oficiante; a su costado, el "minbar", especie de púlpito o tribuna, formado por una escalera recta, que termina en reducido espacio, en donde se halla la persona que dirige los ritos; algunas mezquitas tienen el privilegio denominado "jotba" y tienen adscrito un "aalem" o reputados "alfaquíes" para sus predicaciones. Del techo cuelgan lámparas iluminadas con aceite, y actualmente con luces eléctricas también.

Sobre la disposición de las mezquitas y rezos se conoce una interesante descripción hecha por Jerónimo Munzer, viajero que visitó Granada dos años después de su conquista por los Reyes Católicos (sabido es que entre las condiciones de la rendición figuraba la de respetar el culto a los vencidos); dice así Munzer: "Salimos deseosos de visitar la mezquita mayor, que es la más amplia y suntuosa de aquel pueblo. Para entrar tuvimos que descalzarnos... Todo el pavimento estaba cubierto de esteras tejidas de blandos juncos; tiene de ancho sesenta y seis pasos; de largo, ciento trece; en el centro, un patio con fuente para las abluciones; nueve órdenes de columnas, trece exentas en cada uno de los lados y ciento treinta arcos. Vimos numerosas lámparas encendidas y los sacerdotes que cantaban las horas (suras) a su modo, aunque aquello más bien que canto parecía un tristísimo clamor. Hay en la ciudad muchas mezquitas, porque exceden de doscientas, pero son más pequeñas. En una vimos a los moros que rezaban sus oraciones arrodillándose o, mejor dicho, haciéndose un verdadero ovillo, según indicaba el canto del sacerdote: besaban la tierra, dándose golpes de pecho o impetraban de Dios la remisión de sus pecados... En estos templos no se ven pinturas ni esculturas, prohibidas por la Ley de Mahoma... Alrededor de esta casa vense varias conducciones de agua para las secretas y las cloacas." Estas referencias son confirmadas por lo que actualmente se puede ver todavía en Marruecos; esas ligeras indicaciones son idénticas a las que pueden hacerse sobre las mezquitas y ritos en la actualidad (14).

Son también lugares de oración las "almadrzas", es decir, especie de colegios dedicados al estudio del Alcorán, y en las que se hacen toda clase de exégesis y lucubraciones sobre su texto. Este libro, que encierra toda la ciencia de Dios y de los hombres, contiene las normas religiosas y morales que debe seguir todo musulmán. Se enseña en forma sencilla en las escuelas, "mesid", donde lo aprenden los jóvenes de viva voz; pero los más iniciados, aquellos que desean una cultura superior, acuden a estas "almadrzas", en donde viven en común los "taleb", que no cuentan con más recursos que aquellos que se ganan por su esfuerzo; a veces disfrutan de donativos o fundaciones piadosas. Algunas de estas "almadrzas" están agregadas a las mezquitas, otras son independientes; se com-

(14) MUNZER, JERÓNIMO: *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495*.—Madrid, 1924; págs. 62 y 69.

ponen de un patio central con fuente para las abluciones, una salita inmediata con "mihrab" para las oraciones, biblioteca y en el piso alto los cuartos de reposo: de una gran austeridad, sin más instalación que la simple colchoneta y sencillo estante para sus libros. Estas "almadrzas" son un exponente del arte musulmán; son bellísimas las de Fez y de Marraques, inspiradas en el arte nazarí de Granada (15).

Igualmente lugares para las prácticas religiosas son las "msal'las" o espacios abiertos, pero que tienen también su "quibla" y "mihrab" y están destinadas a ciertas ceremonias al aire libre, especialmente el sacrificio del cordero el día de la gran pascua "Aid el Kebir"; allí acude el Sultán o Jalifa, y previos los ritos de costumbre, procede a dicha operación.

Las "zauias" son fundaciones piadosas, de ricos o de magnates, y también de las cofradías, y en donde se practican ritos que se apartan del ortodoxo, como son "aisauas", "darkauas", "hamachas", "karidies" y otras varias, que practican preces según sus normas.

Igualmente se pueden considerar como santuarios los "marabet" o morabitos, especie de ermitas en donde se veneran santones y personas que han gozado de cierta popularidad religiosa; suelen tener un guardián, que allí vive y que ofrece albergue a sus compañeros; consisten en un patio reducido y una cupulita muy característica, de gran efecto decorativo en medio de los campos. Tienen su origen en los antiguos "ribat" o lugares para la concentración de las tropas, y la actual capital, Rabat, fué en su origen un "ribat". En España existieron; el actual convento de la Rábida, en Huelva, entre otros muchos; en los alrededores de Granada los hubo, y en gran cantidad (16).

Para el estudio de las mezquitas de Tetuán, a semejanza de todas las de Marruecos, se tropieza con una dificultad esencial, ya que sigue siendo costumbre el prohibir entrar al no musulmán; incluso la mampara que existe en la puerta de acceso impide ver totalmente el interior; únicamente algún detalle, y sólo con la repetida visita exterior a estos templos, aun siendo imperfecta, permite poder hacer algún estudio de sus interiores; para su investigación histórica ocurre igual: todos los archivos y escritos se hallan dispersos.

Se tienen antecedentes sobre la ciudad de Tetuán a partir del año 223 de la "Hégira" (828 de J. C.), fecha en que le fué cedida a Kasen, hijo del Imán Dris Ben Dris el Hoseinita; más tarde fué conquistada por el Califa de Córdoba Abderramán, al ocupar todo el Magreb; años más tarde habla de Tetuán el Edrisi, diciendo: es una ciudad amurallada "Hisn Tetauen" (548 de la H. y 1153 de J. C.). Conociendo las costumbres de los musulmanes de construir las mezquitas seguidamente de sus conquistas, es de suponer que la ciudad fortificada tuviera su templo de oraciones; pero nada queda de ello, ni siquiera el recuerdo, pues las tradiciones locales no alcanzan a épocas tan lejanas.

Las correrías de sus habitantes como piratas, obligaron a Enrique III de Castilla a ir contra ellos, y después de atacada y tomada la ciudad la arrasó por completo; consiguientemente, desaparecería la supuesta mezquita.

(15) TERRASSE, CHARLES: *Medersas du Maroc*.—París, 1927.

(16) ABDEL HAY EL KADIRI: Biografía del Chej Abdel Kader el Yilali, fundador de la Cofradía mística Kadiria y estudio sobre esta Cofradía.—Tetuán, 1940.

TORRES BALBÁS, L.: *Rábitas hispanomusulmanas*. *Al-Andalus*, vol. XIII, 1948; págs. 475-491.

SECO DE LUCENA, L.: *De toponimia granadina*. *Al-Andalus*, vol. XVI, 1951; págs. 49-85.

Así se llega al siglo XV, época en que fué el capitán Sidi Al Mandari en compañía de varios miles de emigrados de Granada. Se asentó en la ciudad, procedió a su reconstrucción, levantó las murallas, construyó la alcazaba y, consiguientemente, una mezquita a su lado; todavía se conservan los restos de estas murallas, y también existe la "Yamáa Casbáa", inmediata a los restos de la fortaleza (17).

Esta mezquita es de reducidas dimensiones; tiene tres puertas de acceso con sencilla decoración de cubrepolvos sobre arcadas de herradura, un pequeño "sahn" con fuente de abluciones, y el santuario lo forman naves no siempre regulares, con sus arcos de herradura; modesto alminar con sencillos azulejos completa la mezquita.

Estamos ya en pleno "blad" o poblado habitado, que se cerraba antiguamente con puertas, algunas de las cuales todavía se conservan. En el zoco alto se levanta la "Yamáa Soc el Foqui", construída en el siglo XI de la "Hégira" (1688 de J. C.), y a su lado el santuario de Baraca, restaurado posteriormente; se halla formado por cuatro naves, y sobre el "mihrab" se eleva la clásica cúpula sobre cuerpo octogonal y planta cuadrada; en el "sahn", la pila de abluciones. Inmediato a este santuario, una bellísima ventana con inscripción árabe y destinada para recibir las ofrendas de personas piadosas, Se atribuye al Caid Sidi el Hach Ahmed el Hadad la construcción de la mezquita del Foqui expresada.

En el barrio del Ayun, o de las fuentes, se halla una gran mezquita levantada por Sidi Ali Ben Mesaoud el Yoaidi (1011 de la "Hégira", 1600 de J. C.); en recuerdo, su cuerpo se encuentra encerrado en bella caja de madera labrada y colocada entre dos grandes arcos que cubren la calle. La puerta de entrada es muy bella, forma una ojiva tumida que se decora con dobles arquillos enlazados, en resalto, y las albanegas cuajadas de dibujos de flora estilizada; trazados geométricos encuadran leyenda en caracteres cursivos mencionando su fundación; dos pilastras adosadas sostienen una serie de mensulitas sobre las que se apoya un gran tejazoz; en la parte baja, friso de azulejos; la puerta, de madera, con clavos y aldabón; al costado, bella reja de hierro con decoración de yesería y azulejos formando arabescos.

El interior es amplio; grandes naves formadas por altas arcadas de herradura apuntada sostienen el techo en forma de artesa; grandes machones, "utras", sostienen los faldones y las clásicas viguetillas, "gaizas", sobre las que va el tejado a dos aguas. El suelo, de ladrillo, tendido con esterillas, que cubren también la parte baja del arranque de las pilastras y muros; las paredes, con leyendas coránicas y anaqueles para libros, y en lo alto, un gran friso con dibujos de arabescos, flora estilizada y leyendas alusivas a Mahoma. Un sencillo minarete se adosa a la mezquita; lleva los consabidos registros: la terraza almenada con "cherafas" y sobre ésta un edículo; al lado, el mástil para izar la bandera a las horas de rezo; a semejanza de otras, esta mezquita tiene "almadraza" anexa.

En el sector oriental de Tetuán, y cerca de la puerta del mismo nombre, la mezquita de Sidi Saidi, famosa por el privilegio que tenía del "derecho de asilo", protegiendo a todo musulmán que se acogiese a su recinto. Su acceso se hace bajo tejado, sostenido por varias arcadas de herradura; una bella fuente, inmediata a

(17) VILLALTA Y LLAMAS, F.: *Tetuán y sus mezquitas*. (Revista de Tropas Coloniales. Marzo-mayo-junio y agosto 1924, febrero 1925.)

ARQUES, ENRIQUE: *Tierra de moros*.—Ceuta, 1939.

ABD-ER-RAIM YEBBUR ODDI: *Una ojeada sobre la historia de Tetuán y sus familias oriundas del Andalus*.—Tetuán, 1948.

la puerta, y a su lado se abre otra que sirve de paso al patio para los enterramientos. Se dice encontrarse allí el famoso Duque de Riperdá, político y diplomático de la época de Felipe V de España, y cuya vida aventurera terminó haciéndose musulmán, dejando todos sus bienes a esta mezquita; nuevas investigaciones aseveran que fué enterrado junto al estanque en el jardín de su casa (18). El cubierto de la mezquita es plano y se acusan al exterior dos cúpulas que coronan los recintos sagrados. Esta silueta se completa con bellissimo minarete de azulejos amarillos de fabricación tetuaní; sobre las puertas hay siempre palmas y follaje, ofrendas al patrón del oratorio.

Siguiendo por la calle donde se halla esta mezquita, se llega a la "Yamáa Saquia el Fokia", con pequeña puerta de acceso, bajo tejaro muy decorado, y sobre el que se alza bello alminar, con arcadas ciegas de la más variada combinación. Bajando por la misma calle, el santuario de Maamora, construido por Muley Abderramán, de bella silueta, tanto su portada como el alminar, todo blanqueado a la cal y sin más decoración que el edículo que lo corona.

Entre los más bellos santuarios está la zauia de Sidi Alí Ben Raisún, situada en la calle de su nombre, la más rica y más cuidada; es la de los aristócratas tetuaníes. La comenzó el Raisún, sin verla acabada, y fué su hijo Sidi Abd-es-Salam quien la terminó en 1274 de la "Hégira" y puso la siguiente inscripción:

¡OH LOS QUE CONTEMPLÁIS MI BELLEZA!
 ¡QUIERA DIOS CONCEDEROS LA FELICIDAD!
 PARA CONSEGUIR VUESTROS ANHELOS,
 QUE ESTE EPITAFIO OS GUÍE.

La puerta de acceso, bajo rico artesonado que cubre la calle, lleva delante un farol que ilumina el trabajo de alicatados de la puerta; ésta, con un friso de azulejos sobre el que se abre arco de herradura apuntada, archivolta de arquillos enlazados; nueva arcada se cubre con yeserías de variada ornamentación, y en los esquinazos, dibujos geométricos; otro encuadramiento cierra la decoración, que en su parte alta forma un tejaro sostenido por mensulitas; la puerta es de madera ricamente claveteada.

El interior, visible parcialmente como en todos los demás santuarios, se caracteriza por su riqueza, dentro del tipo general de todas estas mezquitas; en el suelo, muchas laudas que cubren enterramientos de personas notables; del techo penden multitud de lámparas de todas clases; la techumbre es plana, sostenida por arquerías, algunas de éstas lobuladas y pintadas de rojo; los recintos sagrados llevan cúpulas de media naranja sobre espacios octogonales que, apoyados en trompas, están sostenidos por recintos cuadrados. Un maravilloso alminar, de forma octogonal, da mayor suntuosidad a este santuario.

En el zoco interior, conocido con el nombre de Guersa El Kebira, se alza la mezquita de este nombre, cuya puerta de ingreso, de bellas proporciones, reúne las mismas características de todas las descritas; gran portada de ojiva tumida, cubierta por cubrepolvo apoyado en mensulitas, y la decora un emparrado que le da un aspecto gracioso. El interior, muy amplio y poco visible, pues se halla al

(18) RUIZ DE CUEVAS, TEODORO: *Apuntes para la historia de Tetuán*.—Tetuán, 1951; págs. 12 y 13.

fondo de largo pasillo de ingreso. Por la parte posterior comunica con una "almazara" de bella traza, compuesta de dos pisos formados por arcadas, y en el centro, fuente para abluciones. El alminar de la mezquita va muy ornamentado con arcadas ciegas, terraza almenada y linternón superior.

Próxima a la puerta de Ceuta, la mezquita de los Darkauas se decora con bella arcada de herradura, con arquillos en resalto y una rica ornamentación encuadrada en "alfiz", que en su parte alta se corona con mensulitas y tejaro. En ella se encuentra enterrado Muley el Mehedi, que fué primer Jalifa de la Zona de Protectorado español.

En pleno Mexuar se halla la Yamáa el Bacha, conocida por este nombre por haberla levantado el famoso Bacha de la época del Sultán negro Muley Ismael, de terrible memoria por su crueldad, Ahmed Ben Alí Er Rifi; la construyó en el primer tercio del siglo XVIII, y su interior es completamente invisible por hallarse al fondo de un largo acceso; va cubierta con terraza y el patio lo forma un gran tragaluz octogonal, que recientemente se ha cubierto de cristales; precioso alminar ochavado la domina, todo en ladrillo descubierto con entrelazados geométricos. Es ésta la mezquita adonde todos los viernes acude el Jalifa para hacer la oración; muy interesante esta ceremonia; le acompaña el Gobierno jalifiano en pleno y los nobles tetuanés; el desfile por la calle, guardada por la escolta personal del Jalifa, es una brillante nota de color, representativa de las ceremonias musulmanas.

Inmediata, y situada en el antiguo Feddán, hoy plaza de España, se levanta la zauía de Si Abd al lah el Hach, que fué convertida en templo católico con ocasión de la ocupación de Tetuán por las tropas españolas en el año 1860. En la misma plaza, la zauia de Sidi Ben Aissa, que sirvió de oficina de Correos en el mismo año. En el barrio están las zauías de los Gilola y la de Haddedin en la calle de su nombre. Las dos primeras con bellos alminares modernos.

En el barrio Es-Siaguin, o de los plateros, la mezquita grande, Yamáa el Kebir, construída por Muley Sliman en lo que fué primitivamente "Mel-lah" o barrio judío; el Sultán sacó a los hebreos de sus primitivas viviendas para hacerles un barrio nuevo en el Feddán, y que es el más bello de todo Marruecos; trazadas las calles a cordel, cuajado de sinagogas, y bella fuente en la calle principal. La Yamáa el Kebir fué fundada en el año 1223 de la "Hégira" (1808 de J. C.); muy amplia, por lo que se llama la mezquita grande, es capaz para dos mil personas y dispone de muchas rentas y bienes "habus" para su entretenimiento y la atención de los "taleb", que siguen sus cursos dirigidos por los alfaquíes de la madraza. En esta mezquita se leen los "dahires", Decretos importantes del Gobierno jalifiano, y como es la mayor, tiene el privilegio de ser "jotba", es decir, apta para las predicciones.

Sus puertas de acceso son similares a las demás mezquitas, ya que hay cierta disposición arquitectónica tradicional en todas las de Tetuán; su interior, muy amplio y suntuoso; gran "sahn" rodeado de pórticos formando claustro, que centra una curiosa fuente de abluciones en forma de estrella de seis puntas, rodeada de bajo balaustre siguiendo el mismo dibujo; aparte y por entrada especial, las letrinas rituales.

Las cinco naves que forman el santuario son de gran elevación; están formadas por series de pilares que sostienen arcadas de herradura apuntada, encua-

drada por el clásico "alfiz"; en su parte baja, estos pilares llevan un chapeado de madera en lugar de las esterillas corrientes; el suelo, de ladrillo, excepto el del patio, que va todo en mármol trazando recuadros. La techumbre, formando artesa, sostenida por grandes vigas que apoyan la caída de las viguetillas; el tejado, a dos aguas, siguiendo la tradición andaluza.

Obras de reparación, realizadas recientemente, han permitido obtener algunas fotografías de su interior, circunstancia que permite ver con algún detalle ciertas características, ya que no todas; en todo caso, es una bella muestra de lo que son interiormente las mezquitas de Tetuán.

Muchas más son las mezquitas de la ciudad: la Yamáa de Lucach, que tiene cátedra de enseñanza de los ritos; la Yedida, o mezquita nueva; la de Erzini, y otras más. Igualmente las "zauias", entre las que merecen citarse la de Sidi Ben Nacer; la del patrón de los labradores, o Sidi Bel Abbas, y la llamada del Jelaugi, de la cofradía Darcaua. El barrio Rabat el Seffi es especialmente rico en mezquitas, "zauias" y morabitos.

Intimamente ligada con los deberes religiosos se halla la institución de utilidad pública de los baños, para mantener a los musulmanes en estado de pureza ritual. Estos baños en Marruecos son utilizados por cada sexo a determinadas horas; así, las mujeres los frecuentan desde mediodía a la puesta del sol, y los hombres, desde la hora del crepúsculo vespertino hasta la hora de la cena (nueve de la noche), y desde las tres de la madrugada hasta las once del día siguiente. Consiguientemente, son bastantes los baños "hamman" repartidos por toda la medina, tanto por ser de utilidad pública como por formar parte del ritual religioso musulmán (19).

ALMINARES

Son unas torres cuadradas, ochavadas y también circulares, de severas líneas, que se alzan al lado de las mezquitas; se componen de varios cuerpos diversos, según el país y rito a que corresponden, y todas ellas llevan una terraza o balcón, adonde sube el almuédano, "mudden", para llamar a los creyentes a las horas rituales para que acudan a la oración. Estas horas son Ez-Zebah, al amanecer; Ed-Dohor, ez-zanal, o mediodía; El Asar, o media tarde; El-Magreb, a la puesta del sol, y El-Axa, cuando empieza la noche. A esas horas, y comenzando por la mezquita mayor, sube el almuédano a lo alto de la torre, y después de su alabanza al Profeta, entona lánguido y profundo llamamiento con las preces de ritual.

Tradicionalmente, los alminares se levantaron en el Oriente Medio, no sabiéndose exactamente cuales fueron los primeros; posiblemente tienen su origen en las atalayas y torres de observación para vigilar al enemigo; en todo caso, se conservan multitud de ellos y de las más variadas formas, dominando el tipo cilíndrico y con bellos entrelazados; sirvan de ejemplo el de la mezquita del palacio de Samarra, en Siria, en forma de cono, con rampa de acceso exterior y trazando espiral; en Persia dominan los circulares; muy característico el de la gran mezquita de Alepo, en piedra, de planta cuadrada y con bellos entrelazados en su decoración.

Los ejemplares más bellos son los de El Cairo; entre los más antiguos, el de la

(19) RUIZ DE CUEVAS: *Op. cit.*, págs. 31 y 32.

mezquita de Ibn Tulon, de igual forma que el de Samarra descrito; la actual mezquita del Azzahar lleva varios, todos preciosos, y son muchísimos en las diversas y numerosas mezquitas; en su arranque son de planta cuadrada, que se remata en balcón circular, para el canto del almuédano o muezín; siguen otros cuerpos, circulares u octogonales, con gran variedad de modelos, y todos terminan con un bulbo y la media luna, emblema del Islam; van construídos en piedra a dos colores, blanca y rojiza, alternando, lo que les da un especial carácter y único.

En Istambul y Anatolia, el rito Hanefita adopta un modelo particularísimo: forma cilíndrica muy alargada, balcón circular, siguiendo luego un cono muy afilado, que se termina con la media luna; primeramente, cada mezquita llevaba un solo alminar; más tarde, al transformar Santa Sofía la Mayor en mezquita, le colocaron cuatro, y finalmente, en la espléndida del sultán Ahmed, seis.

En el Norte de Africa, en la mezquita de Cairuan, se marca ya lo que habrán de ser los alminares de Marruecos; severidad y sencillez en sus líneas y un poco de pesadez; se compone de un cuerpo inferior con puerta de acceso y terraza almenada para el almuédano; sigue otro cuerpo con ventanales ciegos y lo corona otro menor terminado por cúpula semiesférica.

En la mezquita de Córdoba se sigue la tradición de la planta cuadrada, y así se hará después, con alguna excepción, en todo el occidente musulmán; poco se sabe del primer alminar cordobés, obra de Hixen I. Fué Abderramán III quien levantó el definitivo, conservado largo tiempo, hasta que, por amenazar ruina por los daños sufridos con un terremoto, fué cubierto por añadido de 1589, que es lo que se ve actualmente. Trabajos realizados por D. Félix Hernández permiten apreciar lo que fué este alminar de Abderramán; característica peculiarísima es la escalera doble por la que se subía y bajaba, permitiendo el acceso por dos distintas y paralelas. Se ha hecho un dibujo esquemático y supuesto de lo que debió de ser esta torre; ventanales geminados en sus costados, y en lo alto, una galería de arcadas entrelazadas (20).

El arte almohabe del siglo XII realizó los más bellos ejemplares de alminares; sus detalles ornamentales servirán de inspiración para otros que se harán después, pero sin conseguir igualarlos. La Giralda de Sevilla, antiguo alminar de la mezquita mayor, construída toda en ladrillo, conserva su estructura primitiva, solamente alterada por haberse suprimido el edículo musulmán y poner el campanario coronado por la giraldilla que le da su nombre actual.

En Rabat, en igual época, se comenzó el alminar, todo en piedra y que no llegó a terminarse; sigue en pie toda la parte inferior, dominando la multitud de columnas, que debían sostener el santuario hipostil. Marraques conserva la Cotubía completa, a falta solamente de la faja de azulejería que la coronaba en su parte alta; también hecha en piedra, sin duda por artistas españoles, ya que los árabes no sabían trabajar la piedra.

De época posterior es el alminar de Mansura, cerca de Tremecén (Argelia), grandemente influenciado por el arte almohade andaluz. De ese país dice el cronista Abu Khandun: "En la época de Abu Hammu (rey de Tremecén), 1308-1337 de J. C., y de su hijo Abu Tachfine, las artes estaban poco desarrolladas en Tremecén, porque este pueblo, que había hecho de esta población la residencia de

(20) *Hesperis (Revista)*, año 1925; págs. 314 a 321.

TERRASSE, HENRI: *Op. cit.*, págs. 80 a 82.

su imperio, conservaba la rudeza de su vida nómada; así los príncipes tuvieron que dirigirse a Abu el Walid, señor del Andalus, a fin de procurarse obreros y artistas. El soberano español, señor de un país tranquilo, en donde había ciertamente desarrollado un progreso, le envió los arquitectos más hábiles del país" (21). Este alminar, bastante deteriorado, conserva todavía su decoración, con bellas arca-das sostenidas por columnas el acceso y subida por rampa, como en la Giralda y toda la obra tiene la impronta almohade con las fórmulas andaluzas.

Respecto a los alminares que existieron en la Península, al pasar a manos de los cristianos, la mayoría se convirtieron en torres para iglesias, suprimiéndose el cuerpo superior y añadiendo el clásico campanario, como sucedió con la Giralda; otros fueron estropeados, pero quedan algunos que conservan las características de su primitiva forma. Sirvan como ejemplo los campanarios de las iglesias de Santa Clara, San Juan y Santiago, en Córdoba; los del Salvador y ermita de Cuatrohanitan, en Bollullos de la Mitación (Sevilla); en Granada, los campanarios de las iglesias de San José y San Juan de los Reyes; en Ronda (Málaga), el de la actual iglesia de San Sebastián (22). Pueden también citarse las torres de las iglesias de Santa Marina y San Marcos, en Sevilla, estos últimos muy influenciados por el arte de la Giralda.

Los alminares marroquíes se hallan caracterizados por una gran severidad en sus líneas, con gran empaque y robustez, pero no exentos de cierta gracia por su bella decoración: suelen ser de planta cuadrada, aunque los hay también en forma octogonal, especialmente en Tetuán y Xauen; como decoración, solamente simples paños, generalmente decorados con azulejos, que dibujan lacerías y trazados geométricos; un cuerpo inferior, "zumaa", con dichos paños, se termina con terraza almenada, "cherafas"; es adonde sube el almuédano para la llamada a la oración; sobre esta terraza se alza un nuevo cuerpo, más pequeño, "yemur", que repite siempre la decoración del anterior y se corona con tejadito vidriado o también con almenas, que centran una cupulita; sobre este remate, el "jamur", o espiga, que sujeta varias bolas metálicas. Cuando sube el "muecín" o "almuédano" a la terraza, iza una banderita como señal de llamada, y si es de noche, con un farol. Con ocasión de las festividades musulmanas, se iluminan estos alminares con luces de colores.

Otro modelo de alminar es el clasificado como de tipo "aluita" (23), y su característica es la de no llevar paños en su decoración como los expresados; en su lugar se forman varios entrepaños, decorados con ventanas ciegas, dibujando arquerías de herradura tumida, peraltadas, geminadas, todo pintado en blanco, apreciándose la decoración por los efectos de luz en los perfiles; son de más altura que las anteriores, resultando de mayor esbeltez; llevan su terraza almenada, y lo mismo el edículo superior.

Los alminares tetuaníes corresponden a los dos tipos descritos y son tan bellos como los del resto de Marruecos, muy especialmente los decorados con azulejos, pues es bien conocida la tradición de esta artesanía tetuaní (24). Muy bello el de la mezquita de Sidi Saidi, con su cerámica de brillantes azulejos en resalto de to-

(21) CHAMPION, PIERRE: *Rabat et Marrakech*. París, 1926; págs. 78 y 79.

(22) TORRES BALBÁS, LEOPOLDO: *Alminares hispanomusulmanes*. (Cuadernos de Arte de la Facultad de Letras). Granada, 1939-41.

(23) RICARD, PROSPER.: *Pour comprendre l'art musulman au Nord d'Afrique et en Espagne*. París 1924. Planche IX; C. y D.

(24) JOLY, A.: *Industries de Tetuan. La ceramique*. (Archives marocaines.) París, 1906.

nalidad amarilla; tres de sus paños se decoran con losanges enlazados sostenidos por columnitas, todo en ladrillo vidriado; el paño de la fachada ostenta en su parte inferior un arco de herradura, realizado también con azulejo local. Muy próxima se halla la mezquita mayor, con su inmenso alminar, cuyos paños son de ladrillo vidriado en verde, color del Profeta; el cuerpo superior, igual, y se remata con tejadito vidriado.

Del tipo que hemos denominado aluita hay varios, muy característicos: la mezquita de El Misindi, en el Trankat, con sencillo registro en su parte inferior, se termina por tres arcos ciegos peraltados y lobulados que corren bajo la terraza almenada; van encuadrados en su correspondiente "alfiz" y se repiten en sus cuatro costados; el edículo superior lleva un registro rehundido y se corona con terraza almenada, "jamur", y tres bolas metálicas. Es semejante el alminar de la Gersa Kebira, con sus variados ventanales ciegos, representativos de toda la gama de formas y modelos. También es similar el de la mezquita de Saquia el Foquíá, con sus tres series de arcadas marcando diversos tipos de variada decoración.

Pero el más bello ejemplar entre todos los alminares de Tetuán es el de la mezquita del Bacha; su arranque está formado por ocho costados, que llevan unos arcos ciegos en forma de herradura lobulada, cuyo interior va cuajado de azulejos, algunos inómpletos; sigue luego toda la fábrica de ladrillo visto, y en sus ocho paños se dibujan arabescos y rombos de ladrillo en resalto y cuyo espacio interior estaba cuajado de azulejo (hoy desaparecido); el dibujo es doble, es decir, que alternaban los paños con dibujos diferentes; pequeños registros superiores en la parte alta dibujan lambrequines, y cuyo interior se llenaba también de azulejos; la terraza, con almenas de ladrillo, y el cuerpo superior repite el dibujo de rombos; la coronan almenas y una cupulita con las clásicas bolas de metal.

Igual modelo repite la "zauia" del Raisun; en la parte inferior, arcadas de herradura dentada, ciegas, altos paños cubiertos de azulejo en sus ocho costados y la misma decoración en el cuerpo superior, que aquí se cubre con tejas vidriadas. Afortunadamente, este alminar, que se arranca en la misma calle, permite apreciar su belleza en todo su esplendor; no así el del Bacha, que apenas se ve desde el estrecho callejón del palacio jalifiano. En todo caso, son dos modelos espléndidos y de gran rareza en todo Marruecos.

De época reciente son los alminares de la "zauia" de Sidi el Hach Alí Baraca, en el zoco del Foqui de arriba, y fuera ya de la actual "medina", la "zauia" Kari-dia, y en el antiguo Feddan, hoy plaza de España, las "zauias" de Sidi Ben Aissa y de Sidi Ald al lah el Hach, con alminares modernos, inspirados en los antiguos de otras mezquitas; anteriormente éstas disponían de una sencilla torre almenada, y en ella, ventanal desde donde el almuédano llamaba a la oración.



La oración en el desierto. "Al momento de la plegaria volved vuestra faz hacia el lugar sagrado, doquiera que os encontréis."—*El Korán*.



Prosternados, con la frente pegada en tierra, es el "soyud", actitud final en la oración.

(Fot. P. L. López Mendizábal.)



Puerta de la mezquita Guersa El Kebira.

(Fot. Alberto.)



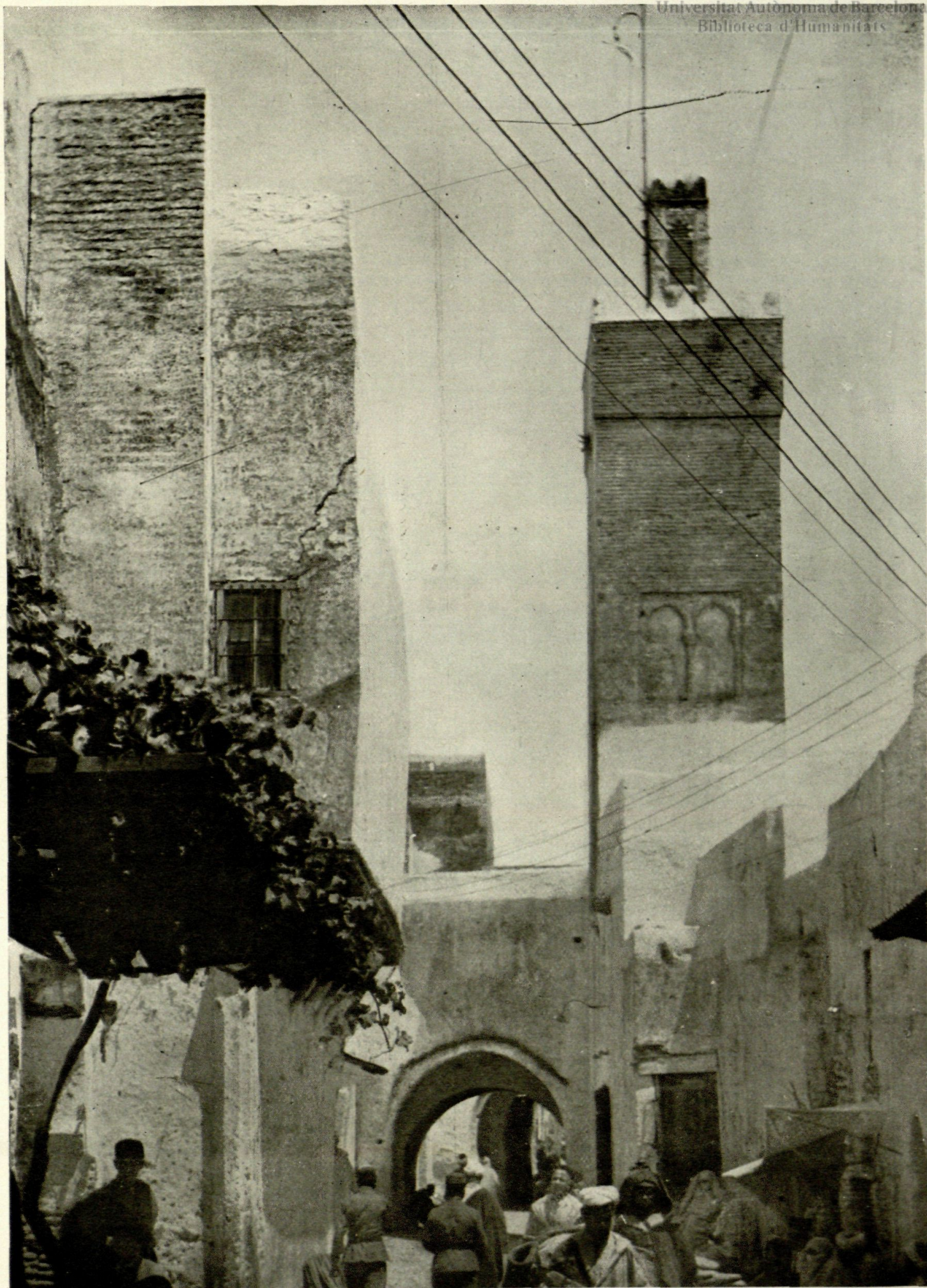
Llegada de S. A. I. el Jalifa, acompañado de su séquito, a la zauia de Sidi Abd al lah el Hach.

(Fot. Alberto.)



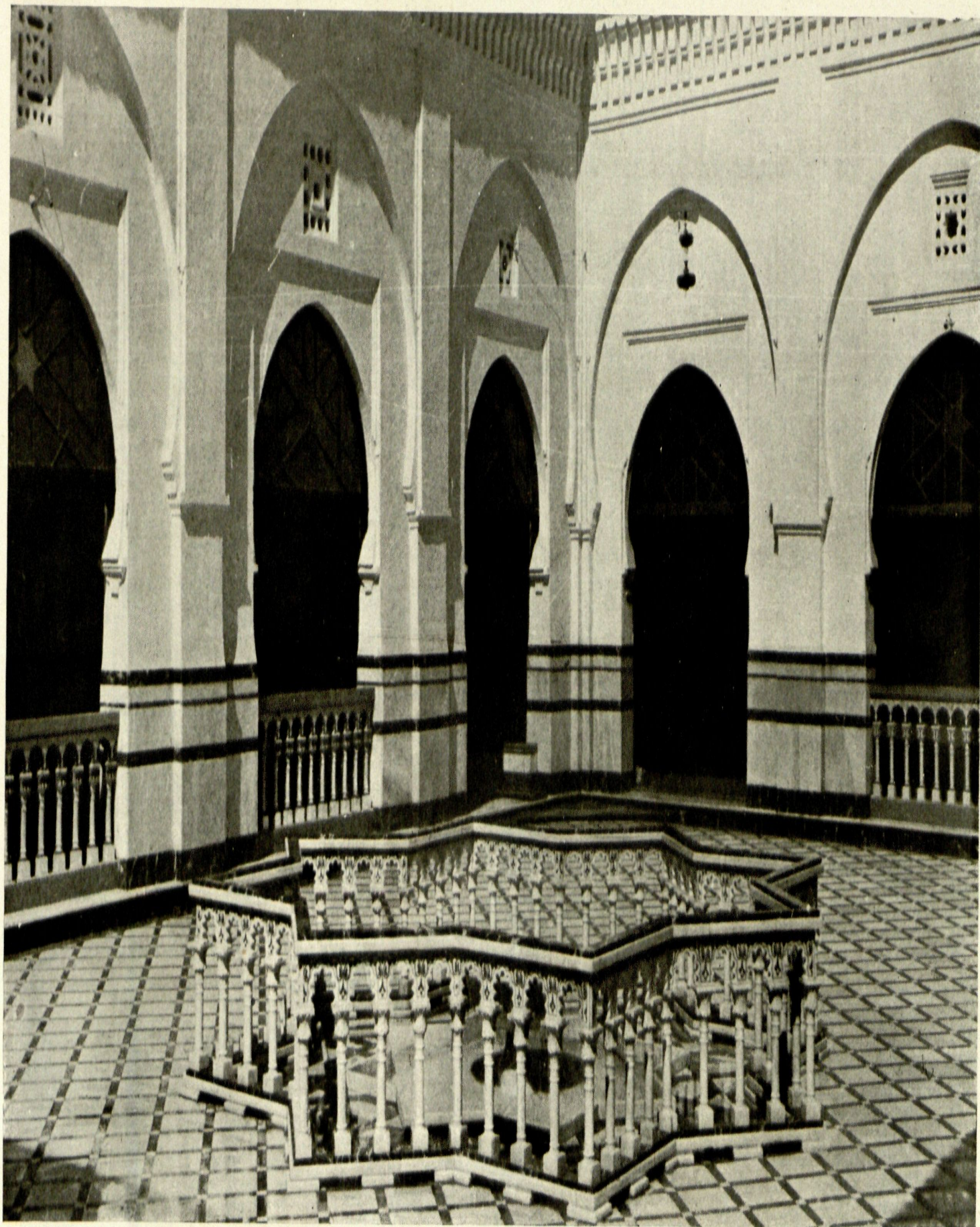
Puerta de la mezquita de Sidi Alí Ben Mesaoud el Yoaidi.

(Fot. Alberto.)



Alminar de la mezquita de Sidi Alí Ben Mesaud el Yoaidi.

(Fot. Alberto.)

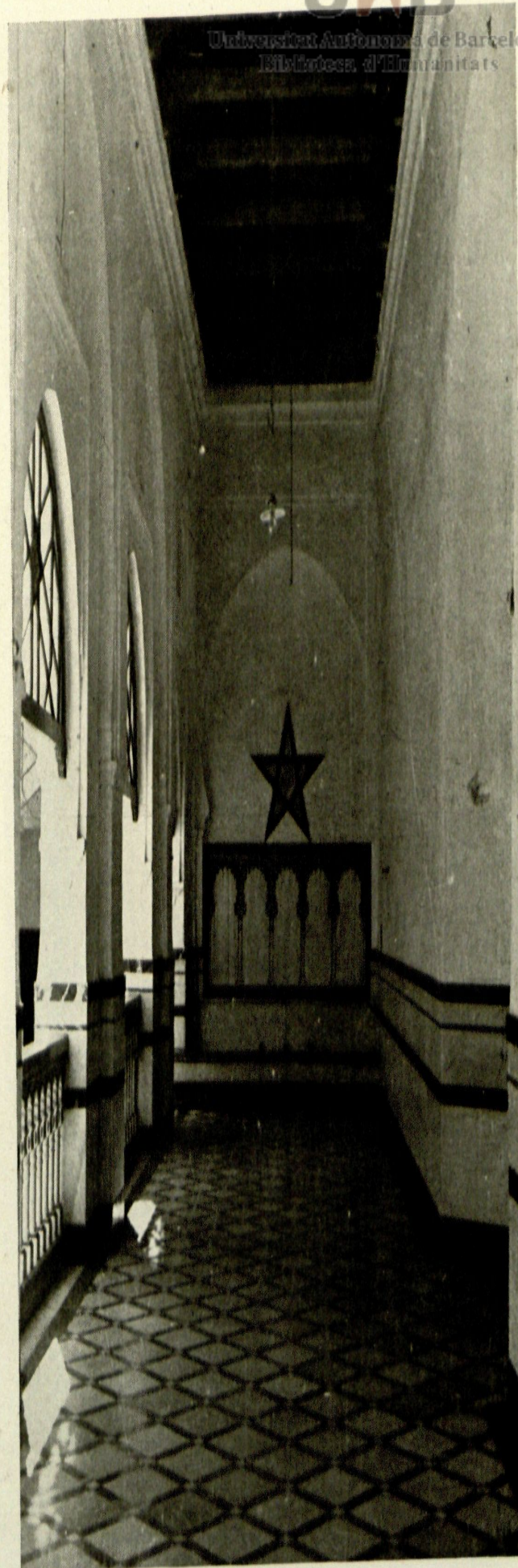


Patio y pila de abluciones de la mezquita mayor.

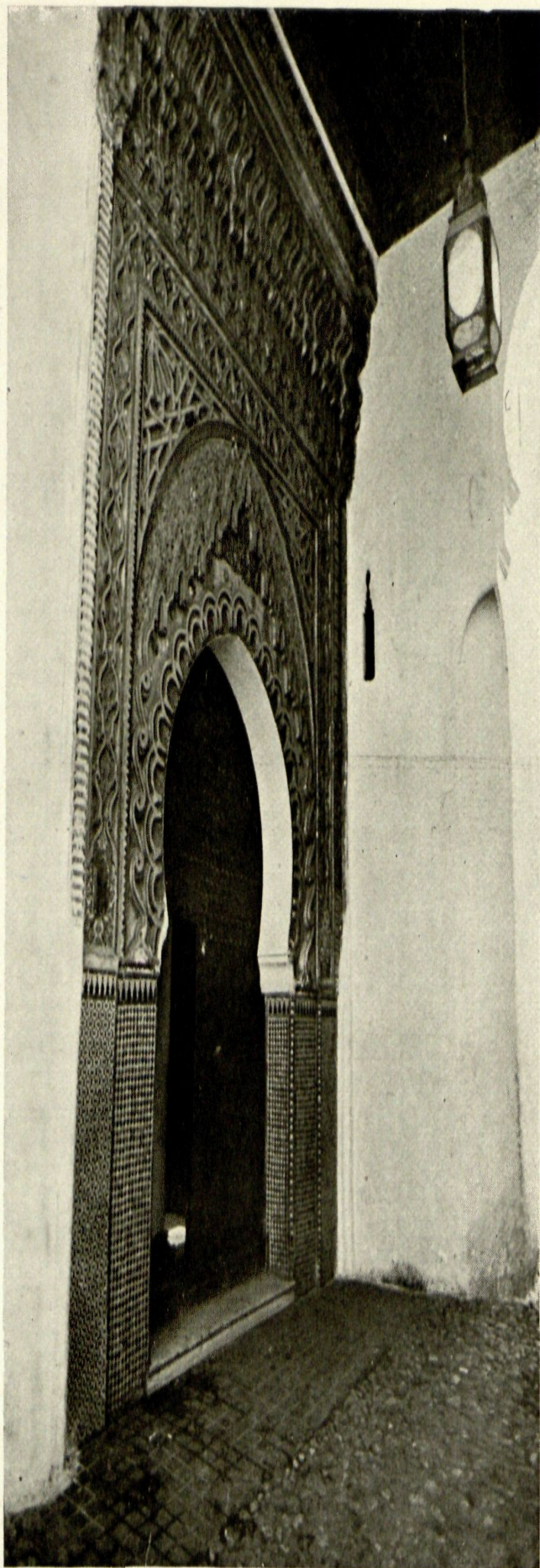
(Fot. García Cortés.)



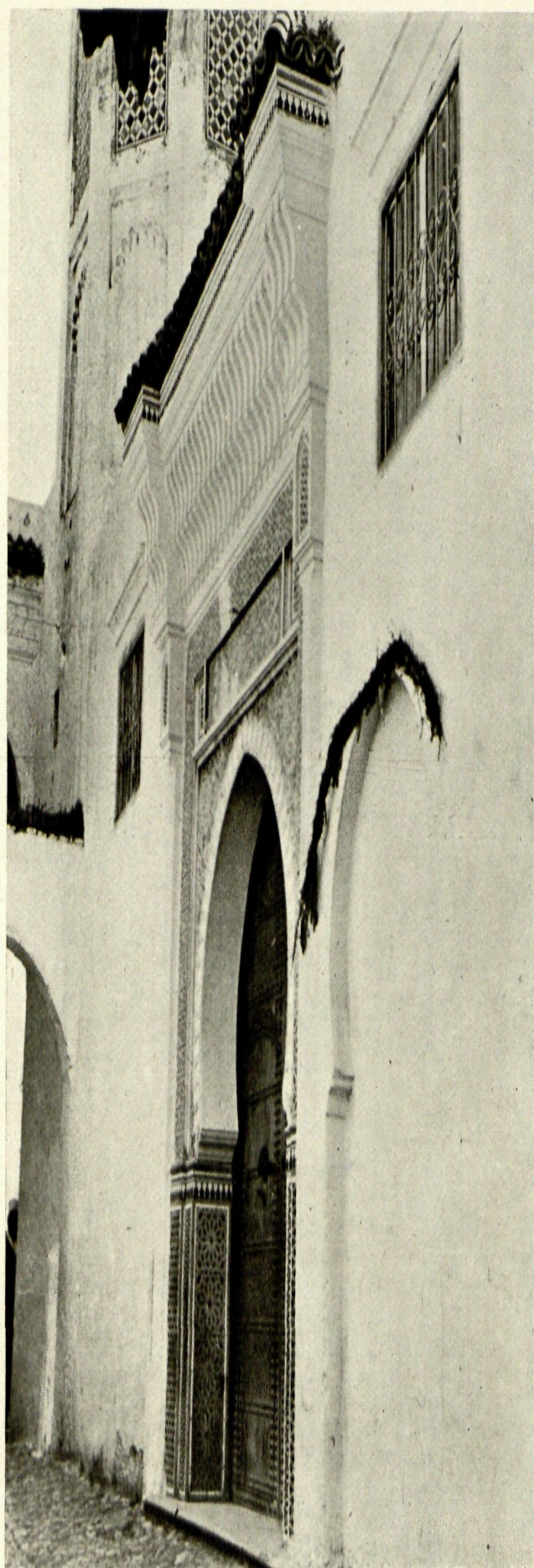
Puerta de entrada a la mezquita mayor.
(Fot. Zubillaga.)



Una nave de la mezquita mayor: al fondo, pila de abluciones.
(Fot. García Cortés.)



Puerta principal de la zauia de Sidi Ali Ben Raisun.
(Fot. García Cortés.)



Puerta, y arranque del alminar de la zauia de Sidi Ali Ben Raisun.
(Fot. García Cortés.)

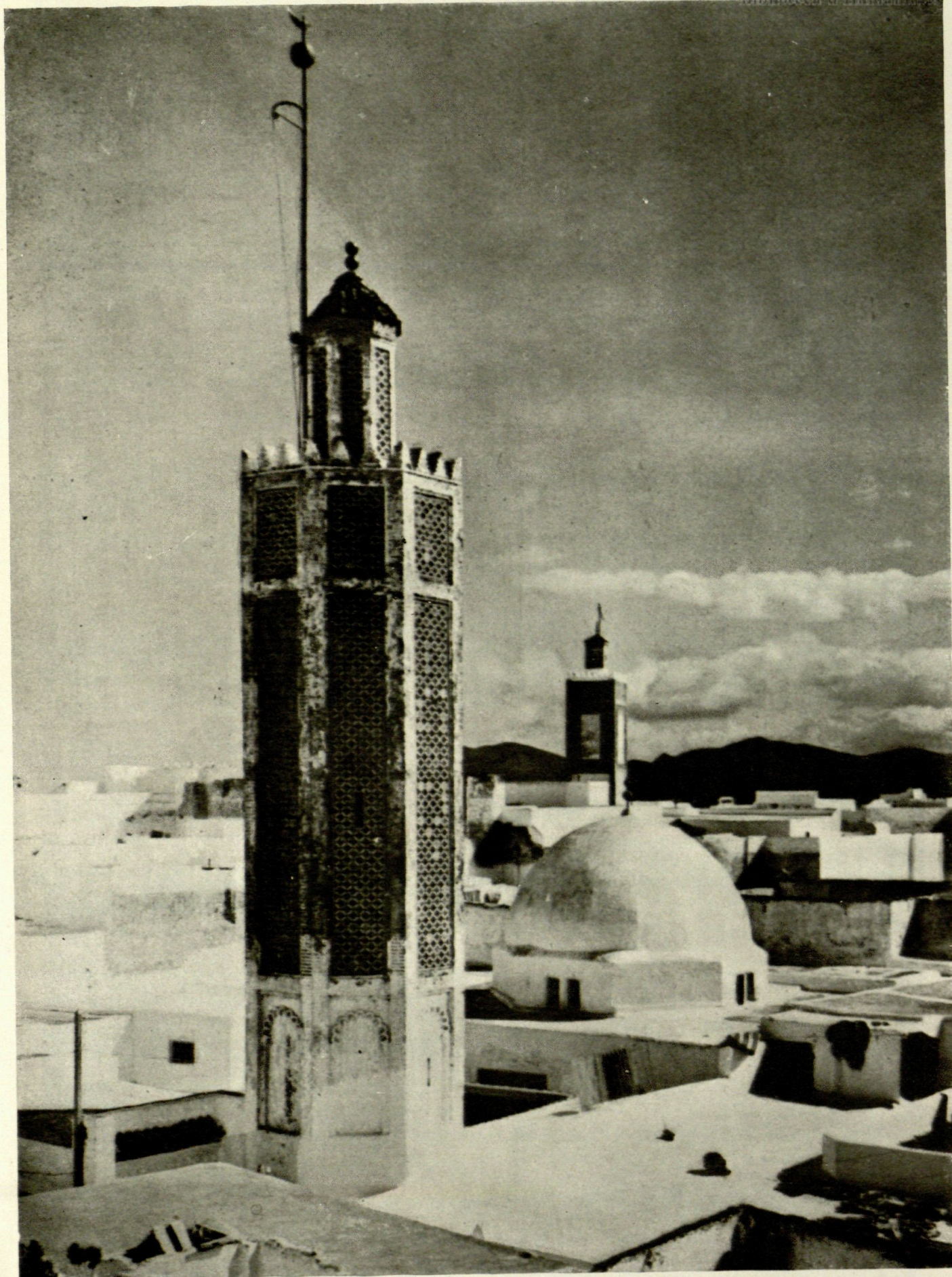


Mezquita y Marabet de Beni-Bou Jacob.

(Fot. Lladó.)



Alminar de la mezquita del Bacha, Ahmed Ben Ali Er Rifi. (Fot. García Cortés.)



Alminar de la zauia de Sidi Ali Ben Raisún. Al fondo, alminar de la mezquita grande.*

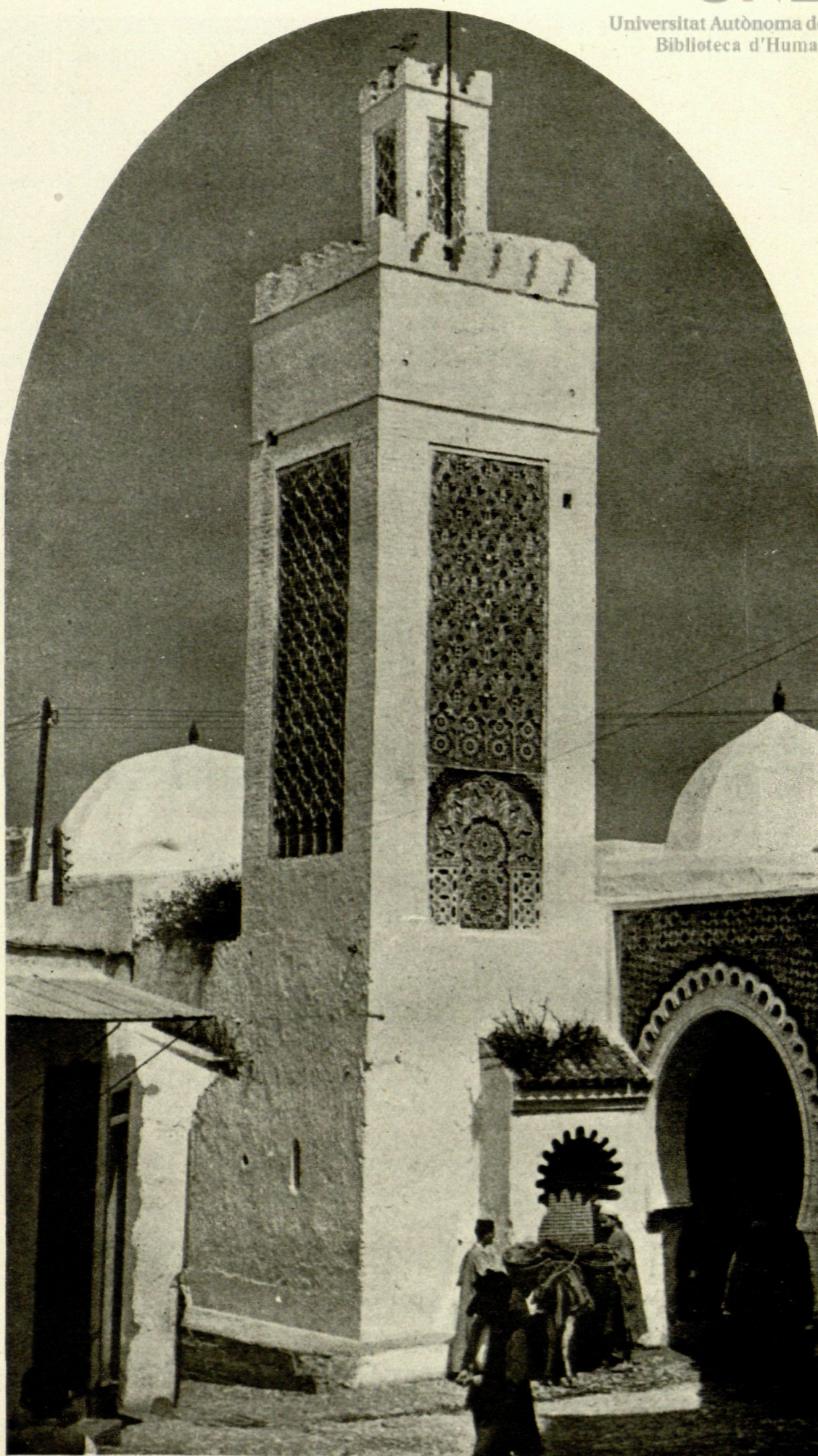
(Fot. Lladó.)



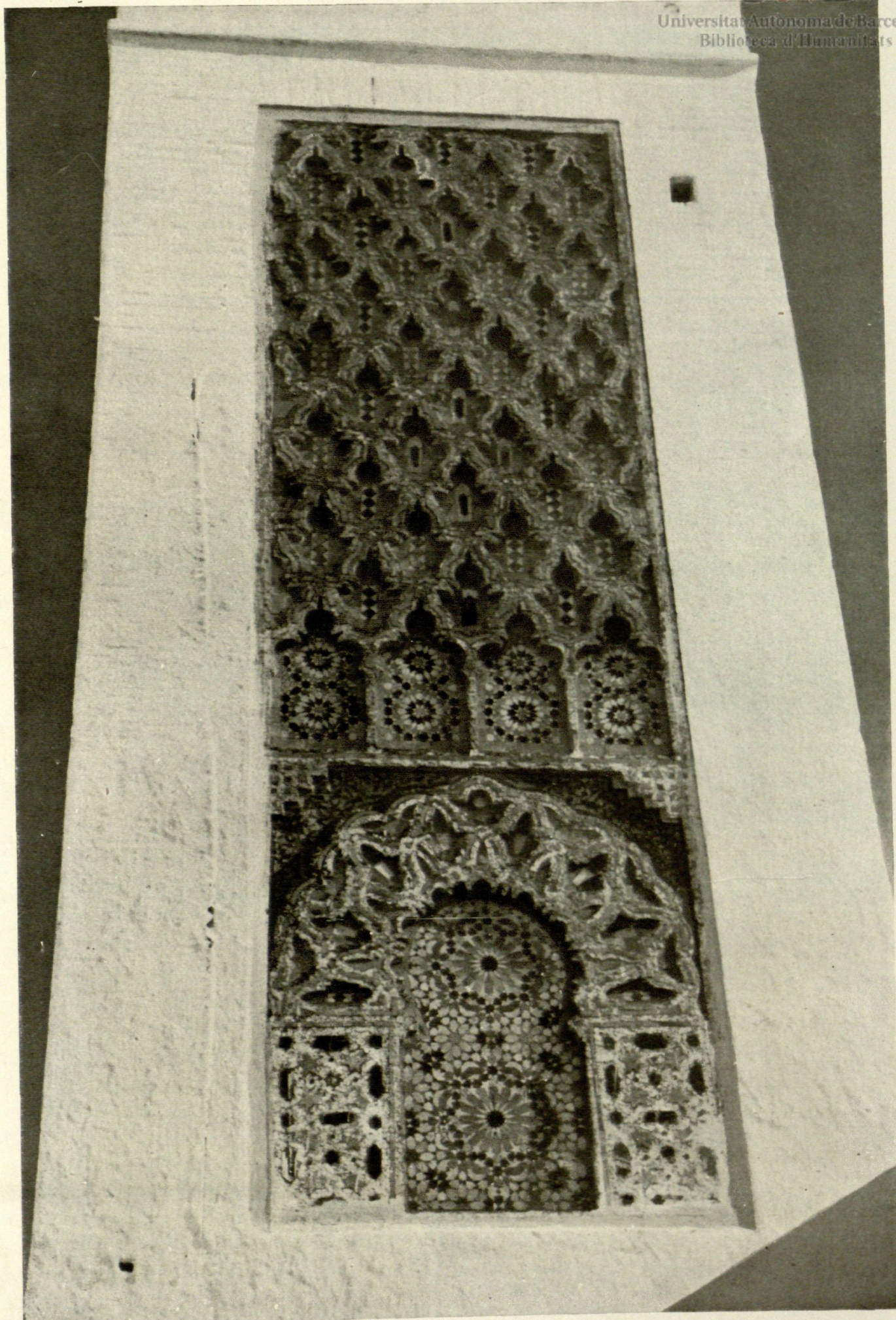
Alminar de la mezquita de El Misindi, en el Trankat. La cúpula inmediata cubre la macsura.



Alminar de la mezquita Saquia el Foquíá. Modelo de la época aluita.



Alminar y acceso a la mezquita de Sidi Saida. Las dos cúpulas cubren recintos piadosos.
(Fot. Zubillaga.)



Detalle del paño de la fachada en el alminar de Sidi Saida.

(Fot. Zubillaga.)



Alminar del Santuario de Sidi Baraca (moderno), y cúpula del recinto sagrado.

(Fot. García Cortés.)

Una obra maestra del neoclasicismo español

La "Lucrecia muerta", de Damián Campeny

Por CARLOS CID

QUEDAN aún por estudiar muchos aspectos del Arte moderno español, especialmente en la región catalana, donde una justificada, aunque acaso excesiva, afición por lo medieval desvió casi siempre el interés erudito hacia los temas más brillantes del románico y el gótico. Una serie de circunstancias, es posible que entre ellas el no ser catalán, nos impulsaron a la investigación del neoclásico barcelonés, que hallamos repleto de sorpresas. Fruto de esos trabajos fué nuestra tesis doctoral, aún inédita, de la que desgajamos hoy este capítulo.

LA PERSONALIDAD DE CAMPENY

Razones de espacio impiden trazar aquí en detalle la biografía del artista y el análisis de su obra (1). Pero como aclaración de su escultura maestra y de trabajos futuros son imprescindibles unos datos. Damián Buenaventura Campeny y Estrany nació en Mataró (Barcelona) en abril de 1771; fué bautizado el 12 del mismo mes en la iglesia de Santa María. Su padre fué el guarnicionero Andrés, y su madre, Casilda. A los ocho años le puso su padre en las manos los instrumentos del oficio, y apareció su primera rebeldía al hacer incipientes modelos con barro de la calle.

Su primer protector fué el sacerdote D. José Camín, que consiguió permiso del padre para que asistiese al taller provisional que había establecido Salvador Gurri para la confección del retablo de las Santas Semproniana y Juliana, patronas de Mataró, destinado a Santa María. Luego fué a Barcelona como aprendiz del taller de este escultor, muy discreto, aunque no genial (2). Simultáneamente asistía a las clases nocturnas de la Junta de Comercio (3), donde ingresó hacia 1788, y de la que Gurri era profesor. Era éste receloso, violento y explotador; la rotura en su taller de un escudo de piedra le valió ser apaleado y despedido. Pasó al taller de Nicolás Travé, luego al de Cabañeras, y trabajó con Montaña en la decoración de la Aduana Nueva, hoy Gobierno Civil (4). Otra desgracia le valió la expulsión de la Escuela, aunque le readmitieron tras no pocas gestiones y angustias. En 1796 ganó la pensión de Roma, tras pintorescas oposiciones. Estudió en San Lucas y obtuvo un premio. Trabajó en los talleres de restauración del Vaticano y frecuentó el pa-

lacio de Florencia, embajada de la reina de Etruria, donde conoció a los magnates del neoclásico y trabó amistad con Antonio Canova. Vivió con los apuros de rigor, por su descuido en remitir las obras reglamentarias o por circunstancias adversas, especialmente durante la francesada, que le privó de su pensión. Pero salió de todo y el Rey añadió otra pensión a la de la Junta.

Sus envíos causaron excelente impresión y se pidió su consejo, junto con el del propio Canova, para erigir un importante monumento en Barcelona (5). También cumplimentó encargos del Rey (6). La Junta prorrogaba las pensiones para tener un profesor de categoría en su Escuela de Dibujo. Cuando estuvo preparado, pidió su regreso, ofreciéndole una plaza de profesor; llegó a Barcelona el 4 de enero de 1816. El mismo año le encargaron el paso del Santo Sepulcro, del gremio de Revendedores, su obra religiosa más importante. En 1818 comenzó la complicada historia de su viaje a Madrid, llamado oficialmente por el Rey. Su obra interesó poco, a lo que contribuyeron los sucesos del levantamiento de Cabezas de San Juan y el Trienio Constitucional; no obstante, fué nombrado académico de Mérito de San Fernando (3 de febrero de 1820). Varias de sus mejores obras pasaron a decorar el salón de sesiones de la Junta (7). En 1825 firmó con ésta un contrato, por el que debía entregarle una escultura anual en yeso, a cambio de una pensión vitalicia para él y sus herederos.

En 1818 casó con Mariana Gassol, sobrina del arquitecto Celles, compañero de estudios en Roma (8); su hija murió a los tres días de nacer; la esposa, en 1829. Desde entonces vivió en compañía de sus dos sobrinas. A partir de 1844 se inició un feo asunto con la Junta por la venta de unas obras suyas, en que ésta jugó bastante sucio; el pleito duró hasta después de su muerte, y lo perdieron sus sobrinas y herederas. Murió en San Gervasio el 7 de julio de 1855. Campeny pesó bastante en el arte oficial de su época. Además de académico de San Fernando, lo fué de San Luis, de Zaragoza (3 de agosto de 1845); de San Carlos, de Valencia, y de la Real Academia de Ciencias y Letras, de Barcelona (28 de marzo de 1838). Su larga vida alcanzó desde el barroco hasta el romanticismo avanzado, aunque fué siempre un neoclásico convencido. Su obra posee una vida intensa que arraiga en el barroco; su sentimentalismo y afición de última época por los temas medievales delatan un romanticismo tardío. No hizo escuela, pero en oficio fué maestro de todos (9). Su técnica sólida salvó las buenas tradiciones en los momentos de menos gusto y mayor decadencia. Sunyol se relaciona algo con él en su primera época. Ramón Padró fué su colaborador y discípulo más directo; Venancio y Agapito Vallmitjana entran en el grupo de seguidores de oficio de Damián Campeny. Los principios de Bellver le recuerdan algo. Otros nombres: Agustín Ferrant y Manuel Vilar. Hay cierta costumbre de incluir en la lista algunos pintores: José Arrau, Vicente Rodés y Francisco Pelegrín Clavé.

LA "LUCRECIA MUERTA"

Pero hora es ya de tratar de una obra maestra que hizo durante su estancia en Roma. Desearíamos que la publicación del presente trabajo contribuyera a situar a Campeny en el lugar que merece, ya que hoy es poco conocido; sin embargo, cuando se le cita, se le recuerda siempre como autor de *Lucrecia*, pues su nombre

quedó indisolublemente unido al de la bellísima escultura, La documentación es parca en los primeros tiempos; pero después resulta superabundante. La muerte de Lucrecia estuvo de moda durante nuestro siglo XIX. José Madrazo hizo un cuadro con ese tema; había cierta costumbre de copiar la conocida obra del Guercino (de Fortuny se conserva una excelente en la Academia de Bellas Artes de la Lonja), y la de Rosales es un magnífico lienzo, harto divulgado. Arrau dice que "quince días bastaron a Campeny para ejecutar esta obra, algo mayor del natural. Canova, con quien Campeny había consultado su modelito, presenció varias veces este trabajo y expresó su sorpresa por el acierto con que lo había efectuado". Se deduce que Campeny meditó mucho su modelo y que la influencia de Canova estuvo muy presente. No conservamos bocetos de *Lucrecia*, pero sí de *Cleopatra*, simple variante de la anterior, en la que estaban resueltos casi todos los problemas, y, sin embargo, hubo de hacer, por lo menos, tres bocetos más. Que fué muy meditada lo hace sospechar también la idea, procedente de las matronas sentadas romanas, como la *Agrippina Major* del Museo de Nápoles, pues aunque no sabemos si Campeny visitó esta ciudad, pudo ver reproducciones y tenía en el Museo Capitolino de Roma otra del mismo tipo, *Agrippina*, hija de Julia y Agrippa. Recordemos que desde su llegada a Roma trabajó en dicho Museo, y es innegable en sus obras el recuerdo de muchas de las esculturas que allí se conservan, como sucede en el *Gladiador caído*, la *Cabeza de Masimisa* o el *Galo moribundo*. No negamos que la acabara en quince días; pero lo que se hace en tan poco tiempo requiere mucho de "no hacerlo", pero sí de meditarlo (10).

Los eternos enemigos de Campeny afirmaron que Lucrecia era copia de una antigua, para lo que encontrarían apoyo en la semejanza con las esculturas sedentes ya aludidas. Salió al paso de esta calumnia Arrau, afirmando que, para desmentirla, fueron precisos los testimonios de Canova y de D. Antonio de Vargas, ministro de España en Roma (11). *Lucrecia* llegó a Barcelona, según la correspondencia, en enero de 1804, y en mayo del mismo año ya escribía Campeny protestando "de la injuria que se le había hecho suponiendo ser copia la *Lucrecia* que envió" (*Acuerdos*, 18 de junio de 1804) (12). Es erróneo lo que dice Arrau al afirmar que "al mismo tiempo se le encargó trabajar otra estatua que debía representar *Cleopatra* y ser compañera de la *Lucrecia*, y tres estatuas más para adornar la proyectada columna monumental dedicada a la memoria de la reunión de los soberanos de Barcelona en 1802". La documentación demuestra que ninguna de las dos debía figurar; sí le encargaron la *Cleopatra*, que ofreció él mismo y luego fué aceptada por la Junta, como consta en el *Libro de Acuerdos*. El 15 de julio de 1805 se vuelve a hablar de los gastos producidos por las dos estatuas (*Acuerdos*, folio 278). Desde entonces sirvieron de modelo en la Escuela y alcanzaron extraordinaria popularidad, *Lucrecia* sobre todo. Muy pronto, el 19 de diciembre de 1805, presentó Teodoro Mur, discípulo de la clase de escultura, una copia de *Lucrecia* como prueba de su aprovechamiento, que le valió cien pesos sencillos de recompensa (*Acuerdos*, folio 235).

Hay prueba de la popularidad modélica de la *Lucrecia* de Campeny. Francisco Fontanals, compañero de pensión de Campeny, destinado en Florencia, presentó a la Junta en 1818 un dibujo de la escultura con un recurso solicitando permiso para grabarlo; pedía también un aumento en su modesto sueldo de tres mil reales de ardites anuales como profesor de la Escuela de Dibujo. Le contestaron que lo

primero era imposible sin consultar a la Real Academia de San Fernando y que los fondos no permitían aumento de sueldo (*Acuerdos*, 15 de junio de 1818, s. f.). Un poco más abajo expone Fontanals que la obra la destinaba a obtener el título de académico de San Fernando, y pide algún auxilio para el viaje (que también le niegan) o, al menos, el pago de su sueldo corriente lo más pronto posible (los profesores cobraban por trimestres vencidos). El 27 de julio de 1818 (*Acuerdos*, s. f.) justificaba su retraso en partir para la Corte, porque, "para mayor perfección, resolvió hacer otro diseño de la *Lucrecia* tomando el parecer y consulta del autor del original, Campeny, acomodando el escorzo de la mano y colocando la estatua al centro"; lo que demuestra graves impericias en el primer dibujo. Suplica de paso que se le adelante el sueldo de un trimestre para ir a Madrid (nueva negativa). Da pena ver a los segundones esforzándose por vivir y superarse, pero sin escapar a su mediocridad y recibiendo desaires de los que protegían a otros (aunque no sin razón), y el destino tan diferente, aunque tan necesario y humano, de carreras oficiales paralelas. Demuestra que los componentes de la Junta eran buenos comerciantes que daban a cada protegido lo justo, valorándolo cuidadosamente en dinero.

El mármol del salón de sesiones de la Lonja es posterior al yeso original. El 3 de agosto de 1833 (legajo 65) se escribe que "una de las obras de primer orden en Escultura es la *Lucrecia*, de grandor natural y ejecutada en yeso por D. Damián Campeny y original de éste... sin que haya de ella ninguna copia; de modo que, destruyéndose o inutilizándose se perdería una muy selecta producción artística cuyo mérito ha merecido los aplausos de nacionales y extranjeros" (fig. 2). Le propusieron su traslado al mármol, costeándole material, desbastador y demás gastos, y dispensándole de la ejecución de una de las obras anuales. Campeny quiso que al acabar se le relevara para siempre de dichas obras. Quedó encargado de adquirir el mármol necesario en Italia a través de la Academia de San Fernando. (Véase también acuerdo de 9 de agosto de 1832, folio 352.) Así lo hizo (y también Bover, que debía ejecutar los bustos de los Reyes), solicitando que S. M. autorizara la entrada en España del mármol de Carrara (legajo 95, papel 19 de octubre de 1832). Sucedió mientras, que un tal Joaquín de Romá descubrió un mármol excelente en sus tierras de Rosas (Gerona), cuya calidad avalaba un certificado de Campeny y de un marmolista de Perpiñán (*Acuerdos*, 22 de abril de 1833, folio 137). Se pensó en trasladar a él la escultura; pero luego no se habló más del asunto, sin duda porque resultaría tan malo como todos los del país (13).

El 1 de junio de 1833 dirigió Campeny un recurso a la Junta, en que expone que, a pesar de habérsele eximido aquel año de la presentación de la obra reglamentaria, había hecho una escultura de *Cleopatra agonizante*, que ponía a disposición de la Junta, con intención de trasladarla al mármol (pagándole gastos), a condición de que otorgasen otra pensión vitalicia a sus dos sobrinas, de treinta y nueve y cuarenta años, respectivamente (legajo 95). Añade que el mármol de Carrara para *Lucrecia* medía 145 palmos cúbicos, que a tres duros y seis reales de vellón cada uno importaba 478 pesos fuertes en total, descartando los transportes. Por acuerdo del mismo día (4 de julio, folio 224) rechazó la Junta el traslado al mármol de *Cleopatra*, autorizó el de *Lucrecia*, negó las pensiones y dispensó a Campeny la obra anual "en consideración la Junta a sus servicios, a su adelantada edad y al trabajo que va a emprender de la *Lucrecia*", aunque antes de quedar completamente libre debería ejecutar otras dos esculturas.

El legajo 95 cita la entrada de mármol (9 de julio y 25 de septiembre de 1833); el 30 de septiembre afirma Campeny que va a empezar la *Lucrecia* y se queja de las malas condiciones de su estudio (legajo 95 y *Acuerdos*, folio 331). El 12 de octubre pedía un desbastador italiano, que se le concedió, por no fiarse de los de aquí (legajo 95). El 9 de septiembre autorizó la Junta unas obras a sus costas de excavación y andamiaje en el estudio de Campeny para que ejecutase cómodamente el encargo (*Acuerdos*, folio 309). Los trabajos comenzaron en seguida; el 28 de noviembre pagaron tres jornales al desbastador, que terminó el 20 de febrero de 1834 (*Acuerdos*, folio 53; véanse también los folios 54, 48, 67, 116, y legajo 95 a partir del 20 de febrero de 1835). La cuenta exacta de la ejecución de la *Lucrecia* consta, con fecha 23 de julio de 1835, en el legajo 95. El 20 de febrero de 1834 quedaba completamente lista la escultura (fig. 1).

El esfuerzo realizado por Campeny en tan corto espacio afectó su salud, pues se puso enfermo y hubo de trasladarse a Puigcerdá, desde donde escribió el 30 de septiembre pidiendo algún tiempo más para reponerse. La Junta sólo le concedió quince días, "y de no se daría por vacante la plaza" (*Acuerdos*, 3 de octubre, folio 416). Regresó, pero su salud era tan floja, que una nota añadida al parte reglamentario de novedades, firmado por el artista en 1835 (legajo 95), dice que Campeny "tiene sesenta y cinco años y me parece que la Junta debe aprovechar los pocos años que le ha de suponer de salud y aun de vida para hacerle trabajar en mármol la *Cleopatra*". El Sr. Cabañes insistió en lo mismo el 2 de julio (legajo 95). La Junta de Comercio explotaba a sus elegidos. Pero ni Campeny murió tan pronto como recelaba la avaricia de la Junta, pues vivió diecinueve años más, ni sus temores determinaron el traslado de *Cleopatra*; no obstante, le dispensó su entrega anual, a cambio de un grupo en yeso. Así consta en acuerdo de la Comisión de 23 de julio (legajo 95, confirmado por acuerdo del 27, en que se dice que *Cleopatra* y *Lucrecia* estaban ya colocadas en el salón de sesiones). Campeny, amargado, cedió *Cleopatra* a la Junta, que en su mezquindad sólo le abonó el valor del yeso.

La bellísima escultura es el punto culminante de toda la obra de Campeny. El tema estaba muy trillado; la composición es romana, de manera muy académica y canoviana. Pese a ello, es muy de Campeny y una de las mejores de la Europa contemporánea, que coloca al artista junto a los primeros de su tiempo. El gran público la admira sin reservas y merece el elogio de los entendidos, incluyendo a los enemigos del neoclásico. Es lástima que Campeny se entretuviese en menudencias o se malgastara en estatuas provisionales o monumentales. Media docena de esculturas como *Lucrecia* le hubieran colocado a la cabeza de todos los escultores de su época. En sus tiempos fué extraordinariamente popular en Barcelona, pero hoy es mal conocida. Es cierto que existen reproducciones en yeso en varios edificios y museos (fig. 2), pero pasan inadvertidas, y el bronce del Museo de Arte Moderno cambia demasiado sus calidades (figs. 3 y 7). *Lucrecia* es para vista en el mármol original del salón de sesiones de la Lonja de Barcelona (fig. 1); pero su visita es difícil, pues la autorización especial que requiere, con ser fácil de obtener, es una traba para el hombre de la calle.

Ya hemos indicado más arriba algo sobre precedentes, pero conviene insistir. La figura femenina sentada en una silla curul era corriente en la antigüedad romana; Campeny pudo encontrar en ella, por lo menos, dos modelos: la *Agripina* del Museo Capitolino y la *Agrippina Major* del Nacional de Nápoles, así como las damas

sentadas de las estelas áticas que representan la despedida del difunto. Las dimensiones y la postura de Lucrecia son prácticamente idénticas, con las modificaciones imprescindibles de la muerte. El óbito de Lucrecia es un desmayo o un sueño profundo, no el derrumbamiento de un ser que abandona violentamente la vida. *Agonía* significa lucha en griego; es violenta en los individuos jóvenes y fuertes, sin el desgaste de la enfermedad. Es difícil y horrible morir; son precisos combates; hay violencias y convulsiones espantosas para separar el alma del cuerpo. Pero nada refleja la escultura de Campeny, que aparece falsamente natural, sin la huella del dolor. La muerte no está presente en ella y el suicidio de la matrona es un simple pretexto para hacer una obra bella con fuerte dosis de sentimentalismo, a base de una leyenda grata al neoclasicismo.

Lucrecia debió suicidarse en un estado de ánimo próximo a la locura (nadie lo hace de otro modo); antes luchó con el hijo de Tarquino y sufrió su ultraje; pero, a pesar de tanta violencia, la túnica permanece graciosamente caída, mostrando un seno adorable. La herida es ilógica; está alta y mal orientada; para alcanzar el corazón hay que herir entre el cuarto y el quinto espacio intercostales, y tratándose de una mujer, bajo el seno izquierdo; la herida de Lucrecia no podía interesar el corazón, a menos que hubiera dado al puñal una dirección extraordinariamente hacia abajo, tanto que es antinatural y casi imposible realizar el esfuerzo necesario en tan incómoda postura. De herida tan importante apenas manan unas gotas de sangre, y para mayor impropiedad, se supone que se hizo con el brazo izquierdo, que cuelga como extenuado después del último esfuerzo y con la mano abierta que ha dejado escapar el arma homicida (14). Pero en vez de estar debajo de ella o rodar de una manera verosímil, está colocada delante, junto a los pies y en una dirección inadmisible. Pese a estos comentarios, más eruditos que artísticos, creemos que la exactitud científica tiene poco que ver con la obra de arte; por el contrario, cuando contemplamos la bella *Lucrecia* de Campeny, felicitamos mentalmente a su autor por habernos dispensado de una lección de medicina legal de pésimo gusto, como tantas que nos han proporcionado los artistas de antaño y hogaño.

En cuanto a modelos antiguos, creemos en la primacía del napolitano, aunque no conste documentalmente que Campeny estuviese allí, pues su obra recuerda bastante las que existían en Nápoles, tanto como las de Florencia o Roma. La *Agripina* de Nápoles descansa en silla curul; la de *Lucrecia* coincide en tener vacío el espacio entre las patas, mientras que la *Agripina* de Roma conserva el mármol en su interior de manera que el asiento es, en gran parte, un simple relieve. La posición de las piernas es casi idéntica, con la variante de que Lucrecia no pasa el pie izquierdo bajo el tobillo derecho, como la estatua de Nápoles; pero la derecha coincide hasta en los plegados de paños, aunque en *Lucrecia* caen en ondas hasta el suelo, sin los pliegues paralelos y perpendiculares que aparecen por debajo de los primeros en la estatua romana. *Lucrecia* tiene paños ceñidos al cuerpo que permiten adivinar casi toda la anatomía, como en la napolitana. Nuestra escultura lleva menos tela que sus precedentes; sus pliegues son más simples y su calidad se acerca más a ropa mojada. El peinado coincide con el que posee un busto-retrato de la misma *Agripina* del Museo de Nápoles. En cambio, la mano y el brazo izquierdo parecen casi copia de la *Agripina* del Capitolio.

Los extranjeros, excepto Canova, fueron poco aficionados a estatuas sedentes. Entre sus mujeres sentadas recordamos: la *Princesa Leopoldina Esterhazy*, en el

castillo del mismo nombre, en actitud de dibujar; *Elisa Baciocchi*, representada como la *Concordia* (Possagno, Gliptoteca), que también recuerda la clásica de la *Deméter*; la *Musa Polinnia* (Viena, Palacio Imperial) y otra *Concordia* que representa la Emperatriz María Luisa (Parma, Pinacoteca). Poco o nada tienen que ver con Campeny, que posiblemente no llegó a conocer la mayoría. Más cerca está la *Napoleonis Mater* (retrato de Leticia Bonaparte); pero creemos que por similitud de inspiración y, aún así, sin grandes paralelismos, pues la de Canova deriva directamente de la *Agripina* del Capitolio. Pero hay una figura de Canova que plantea un problema muy interesante: la mujer doliente que se ve en primer término en el relieve que hizo en 1807, en memoria de la muerte de la esposa del Conde Leopoldo Cicogna (Possagno, Gliptoteca) (15).

José Álvarez Perera y Cubero, émulo castellano de Campeny, mejor conocido que él, hizo la *Isabel de Braganza*, hoy medio abandonada y casi al aire libre en el pórtico del Museo del Prado. No creemos que haya relaciones ni verdaderas semejanzas entre el retrato magnífico, pero oficioso y grandilocuente, de Álvarez y la *Lucrecia* de Campeny.

La *Lucrecia* de mármol se conserva en el salón de sesiones de la Lonja, frente a la presidencia (fig. 1) (16). El Museo posee un vaciado moderno en bronce (figuras 3 y 7), que es la más rica de sus piezas escultóricas; se encuentran vaciados de yeso en diversos lugares, como el Museo-Biblioteca Balaguer (Villanueva y Geltrú, fig. 2); el que hubo en una vieja instalación de los Museos de Arte de Barcelona, hoy en sus almacenes; otro en la fachada del estudio Masriera, de la calle de Bailén, en Barcelona; etc. Ofrecemos reproducciones de casi todas, que demuestran cuán sensible es esta escultura a la materia. Fué concebida para el mármol y pierde muchísimo en otro material. En yeso resulta fría, desmerecen sus cualidades y se reduce a modelo académico; en bronce es pesada y le perjudican los reflejos. En cambio, produce todo su efecto en el bello mármol de Carrara de la Lonja, que da transparencia a los paños, flexibilidad a los miembros y anima todo su cuerpo con vida subcutánea. Otra observación: *Lucrecia* está concebida para contemplarla desde un punto de vista preferente: desde el ángulo delantero izquierdo, o sea de tres cuartos (fig. 1); desmerece cambiando de posición. Ello fué también característica del helenismo.

La *Lucrecia* es de las más bellas esculturas neoclásicas europeas y la mejor española; pese a su morbidez, a su aparente blandura y abandono, posee una vida y una fuerza que no se encuentra en Canova, al menos en sus mujeres, como las cuatro *Hebes* (Galería Nacional de Berlín, Ermitage de Leningrado, Colección del Duque de Devonshire en Chatsworth y Pinacoteca Comunal de Forlì); ni en sus blandas *Gracias*, que parecen hechas de jabón (Ermitage); ni en grupos como *Venus y Adonis* (Ville Fabre, en Eaux-Vives), o en la afeminada pareja de *Eros y Psique* (Louvre y Ermitage), en las que resulta difícil distinguir el hombre de la mujer. Creemos que la única mujer de Canova comparable con *Lucrecia* es la *Paulina Bonaparte*, representada como *Venus vencedora* (Galería Borghese, Roma). *Lucrecia*, pese a su formalismo neoclásico, tiene algo de romántico. Este movimiento arrancó en ideas y literatura del siglo XVIII, y aunque tardó bastante en llegar a la plástica, no deja de asomarse a ella tímidamente. El romanticismo no fué siempre enemigo acérrimo de lo neoclásico, con el que a veces buscó normas de convivencias (17). *Lucrecia* se concibió en pleno Imperio, pero se trasladó al már-

mol en el apogeo romántico, y aunque Campeny fuese clasicista convencido, no pudo resistir al ambiente de manera categórica. A su modo sintió el romanticismo, como hizo notar el Marqués de Lozoya (18), y aunque *Lucrecia* sea neoclásica, pertenece a ese neoclasicismo barcelonés del siglo XIX avanzado, típico de Isabel II, que no es el clasicismo purista de otros tiempos y países.

A propósito de Isabel II, existe una anécdota pintoresca que pudo ser trágica. Durante las agitaciones que determinaron su caída, penetraron las turbas furiosas en el palacio de la Lonja. Al verla, creyeron que representaba a la Reina y quisieron arrojarla por el balcón. Lograron acercarla, y del primer impulso saltó la balaustrada en pedazos; pero sus restos inferiores impidieron el deslizamiento. El no poder suavizar el estorbo y el enorme peso de la obra, que impidió la alzarán del suelo, permitió aclarar tan increíble y lamentable equívoco.

LA "CLEOPATRA AGONIZANTE"

Ya hemos hecho su historia documental al tratar de *Lucrecia*; ambas están tan unidas, que es imposible separarlas; por ello las incluimos juntas en este mismo trabajo. Campeny había hecho una gran labor y es humano que deseara aprovecharla. Las modificaciones que introdujo son suficientes para dar personalidad a la nueva escultura. Si es poco original, su pecado es leve, pues se copió a sí mismo, y posee la suprema disculpa de ser bellísima. Parece seguro que en la ejecución de *Cleopatra* hubo interés crematístico que disculpa su gran cariño a las dos sobrinas; más mezquina fué la Junta, que despreció una escultura hermosísima sin hacer nada para asegurar su conservación. No aceptarla como obra anual y pagar sólo el valor del yeso al admitirla como obsequio, es roñosa usurería de mercaderes que inspira repugnancia. Posee el interés de poder estudiar su génesis en tres bocetos preparatorios con diferencias de detalle de bastante consideración (figs. 8, 9 y 10). Cruzó las piernas en los dos sentidos, cambió el cuerpo y la inclinación de la cabeza, subió y bajó los paños del torso y varió totalmente el tipo de silla. La escultura ejecutada tiene algo de cada uno de los tres proyectos, pero resulta bastante diferente de los tres (figs. 4, 5 y 6). Es muy posible que hiciera alguno más, al menos el definitivo, perdido o ignorado, ya que en los conocidos no aparecen detalles de tal importancia, como los perros que flanquean la silla, los plegados de los paños del muslo derecho y la cobertura de los dos senos. Lástima que no conservemos los proyectos de *Lucrecia*.

Hizo, por tanto, Campeny la *Cleopatra* aprovechando los estudios realizados para *Lucrecia*; fué una de esas repeticiones o variantes en que incurren casi todos los artistas. Cambió el cruce de las piernas, levantó el brazo derecho y le enroscó una víbora; flexionó el otro sobre la silla e invirtió la inclinación de la cabeza. Hay más semejanza entre *Cleopatra* y la *Agripina* del Capitolio que con la napolitana: la silla es un bloque unido, idéntico el cruce de las piernas; el codo se dobla sobre el respaldo y hay gran semejanza de plegados. *Cleopatra* parece, más que muerta, en el momento de expirar; está más cubierta que *Lucrecia*; los plegados adquieren mayor importancia, y posee más puntos de vista que su compañera. El seno izquierdo aparece cubierto, pero se ve a la legua que es el mismo de *Lucrecia*, al que Campeny subió un retazo de vestidura que se mantiene en equilibrio

un tanto forzado, y cuya caída no es normal ni mantenible sobre un seno natural. Es acaso la única falla de los ropajes de esta escultura, que son de lo mejor de ella. Resulta algo fría comparada con *Lucrecia*. Su proximidad en el Museo la perjudica, porque es inevitable la comparación entre la réplica y la obra meditada, concebida para un destino, aunque sean del mismo autor. Esto ya fué observado en los tiempos de su ejecución.

Los dos finos perros que flanquean la silla merecen unas palabras. El neoclasicismo gustó de las figuras de animales; una de sus principales fuentes de inspiración, la escultura helenística, también usó de ellos profusamente. Pero casi siempre formando grupo con seres humanos. Los atributos de dioses, y hasta ellos mismos bajo apariencias zoomórficas, de que tanto se valió Zeus en andanzas eróticas, fueron cantera inagotable que se enriqueció con escenas que casi pueden llamarse de género. En la escultura neoclásica europea, entre las obras de los maestros y compañeros de Campeny en Roma, aparecen buenos ejemplares: los leones funerarios de Canova; el perro junto al *Pastor joven* de Thorwaldsen (en su Museo de Copenhague); el león de Lucena, del mismo (del que hay también vaciado en el Museo); el águila del grupo de *Ganímedes*, casi más importante que el efebo (del mismo autor y Museo); la pantera de la *Ariadna* de Dannecker (Museo de Stuttgart); los caballos de los monumentos realizados por Zauner, Schadow y Rauch, y hasta la mariposa del *Eros* de Chaudet (Louvre). Campeny fué, entre éstos, uno de los más aficionados a modelar animales, no sólo en grupo, sino también aislados y con personalidad propia. Y, contra lo frecuente en el neoclasicismo, los plasmó con frecuencia en relieve, aunque casi siempre formando parte de composiciones (19).

Aparte de los grupos, Campeny hizo figuras de animales aislados o con personalidad casi independiente. Así son los finísimos perros sentados que flanquean la silla de *Cleopatra*, que en raza y elegancia recuerdan al tumbado a los pies del *Endimión dormido* de Canova (Colección del Duque de Devonshire, Chatsworth), que para los aficionados a semejanzas ofrece la dificultad de ser posterior al regreso de Campeny. Si nuestro escultor hubiera conocido los majestuosos gatos y perros sentados de los tiempos saítas, creeríamos que se inspiró en sus arrogantes figuras, aunque no es imposible que viera alguna de esas piezas, que la expedición de Napoleón a Egipto empezaba a propagar por Europa; no olvidemos cuánto matizó por ello lo egipcio al neoclásico Imperio; el mismo tema de *Cleopatra* lo demuestra.

De *Cleopatra* queda el yeso, un tanto mutilado, como depósito de la Cámara Provincial de Industria y Comercio, heredera de la antigua Junta, en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, pero no está expuesto al público (fig. 6). De él se hizo una fundición moderna en bronce (figs. 4 y 5).

Lucrecia plantea un problema de tipo muy personal. Es sabido la constancia con que aparece una mujer en la obra de muchos artistas, cómo se convierte su musa en un tipo idealizado a partir de una misma mujer: Tutmosis, Praxiteles, Boticelli, Tintoretto, Rafael, Rubens, Goya, Romero de Torres, Dalí... La inspiradora de Campeny fué sin duda la modelo que posó para *Lucrecia*, de pura cepa italiana. Conocemos bastante el carácter de Campeny, incluso en sus pequeñas flaquezas, que se refleja en la abundante documentación que existe. Pero hay detalles que escapan al documento oficial, salvo casos de escándalo público o los puramente burocráticos, que no reflejan sentimientos íntimos. Algo dice Arrau en

las últimas páginas de su Necrología, pero hay que suponer cierta idealización por la índole del trabajo. Como son improbables, a ella remitimos al lector para que juzgue de su posible veracidad.

Arrau tiende un tan piadoso velo sobre su vida amorosa, que lo deshumaniza en el aspecto erótico. Quizá es mejor así, y sea más discreto ignorar lo que la muerte y el tiempo han borrado; pero se echa de menos en la biografía del artista esas pequeñas intimidades que, con buena fe, llenan un hueco del corazón del hombre y contribuyen a explicar su arte. Su obra presenta a Campeny como un gran admirador de la belleza femenina; pero, por lo que de él sabemos, da la impresión de que fué hombre comedido. De su esposa sólo queda un recuerdo, aunque se deduce que el artista sintió por ella el suficiente afecto para conservar su memoria sin contraer nuevas nupcias. Sin embargo, en la repetición de un mismo tipo en diversos modelos y en los marmóreos encantos de la espléndida romana que posó para *Lucrecia*, queda la presencia de una mujer anónima y hoy sólo conocida por un sobrenombre legendario, que supo inspirar a Campeny su mejor obra y que a él se unió en la esfera sublime de la belleza. No en vano la pintó Vicente Rodés como fondo del retrato que hizo del maestro (fig. 11).

NOTAS

(1) Además de la tesis, titulada *El escultor Damián Campeny* dimos noticias en tres números de *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Historia de algunos proyectos monumentales de época neoclásica*, vol. IV, 3-4, págs. 417 y siguientes, 1946; *Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona*, vol. V, 1-2, págs. 43 y ss., 1947; *La decoración de la Casa Lonja de Barcelona*, vol. VI, 1-2, págs. 423 y ss., 1948; *El Arte barcelonés y las visitas reales de 1802*, en prensa. Además, unas charlas por Radio Barcelona: *La Casa Lonja de Barcelona* (1.^a parte, 16-VIII-47; 2.^a, 23-VIII-47); *El escultor Damián Campeny* (1.^a, 18-X-47; 2.^a, 25-X-47); *El escultor Salvador Gurri* (23-IV-48); todas en prensa para el *Boletín de Divulgación Histórica*. La bibliografía que antes existía sobre Campeny era numéricamente muy extensa, pero muy reducida en cada unidad: algunas, simples noticias periodísticas; no cabe en este lugar, aunque esperamos incluirla en otro trabajo.

(2) Pese a su gran importancia local, no hay casi nada publicado. Véanse *El escultor Salvador Gurri* y *El Arte barcelonés y las visitas reales de 1802*, citadas en la nota anterior. Hemos reunido bastantes datos sobre el artista en *Notas para una Monografía de Salvador Gurri*, aún inédita.

(3) Para las enseñanzas mantenidas por la Junta véase *Problemas...*, pág. 44, nota 3.

(4) Pedro Pablo Montaña fué artista discreto, mal conocido; sucedió en la dirección de la Escuela a su primer regente, Moles, que se suicidó. Véanse: *Historia de algunos proyectos...*, pág. 429, nota 18; *Problemas...*, pág. 48, nota 8; *La decoración...*, págs. 429 y ss.

(5) Estudiado en *Historia de algunos proyectos...*, págs. 425 y ss.

(6) Varias esculturas para la Casita del Labrador, en Aranjuez; documentos en el Archivo de la Embajada española en Roma: *Oficios de la Embajada*, leg. 735, núm. 231; leg. 729, núm. 640; leg. 738, núm. 132, 178 bis y 878; *Reales Ordenes*, leg. 674, núm. 52; leg. 677, sin número claro; leg. 682, núm. 25; leg. 738, núm. 178 bis; además, una carta suelta, Roma, 29-II-1804.

(7) *La Decoración...*, págs. 433 y ss.

(8) *Problemas...*, pág. 439, nota 28. En el Archivo de la Junta hay abundante documentación inédita que cambia totalmente la idea que de su biografía teníamos.

(9) Ampliamente demostrado por el Marqués de Lozoya en *La Escultura española durante el siglo XIX*, conferencia pronunciada en el Aula Magna de la Universidad de Barcelona, abril de 1949.

(10) Lo mismo ocurrió con sus ejercicios de oposición para la pensión de Roma.

(11) José Arrau y Barba hizo una extensa *Memoria Necrológica*, que leyó en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona después de la muerte del escultor; se conserva manuscrita e inédita en el expediente del artista en dicha institución. Carece de valor científico, pero aporta muchos datos directos, aunque a veces haya errores y ciertas piadosas deformaciones. Publicó un brevísimo resumen en el *Diario de Barcelona* (12-VII-1855). José Balary y Jovany hizo un resumen en *Notas sobre la vida de Campeny en Renaixansa*, t. II, págs. 338 y ss.; Barcelona, 1878. La obra de Carlos Pirozzini, *Campeny, su vida y sus obras*, Barcelona, 1883 (manuscrito en la Academia, biblioteca, legajo 78, núm. 35, se publicó en folleto), es una pésima copia de Arrau, a la que añade datos de falsa erudición y afirmaciones totalmente gratuitas.

(12) Véase lo que decimos sobre la documentación de la Junta de Comercio en *Historia...*, pág. 445, nota 36, y en *Problemas...*, pág. 79 y ss.

(13) Para el problema de los mármoles locales, *Problemas...*, pág. 63 y ss.

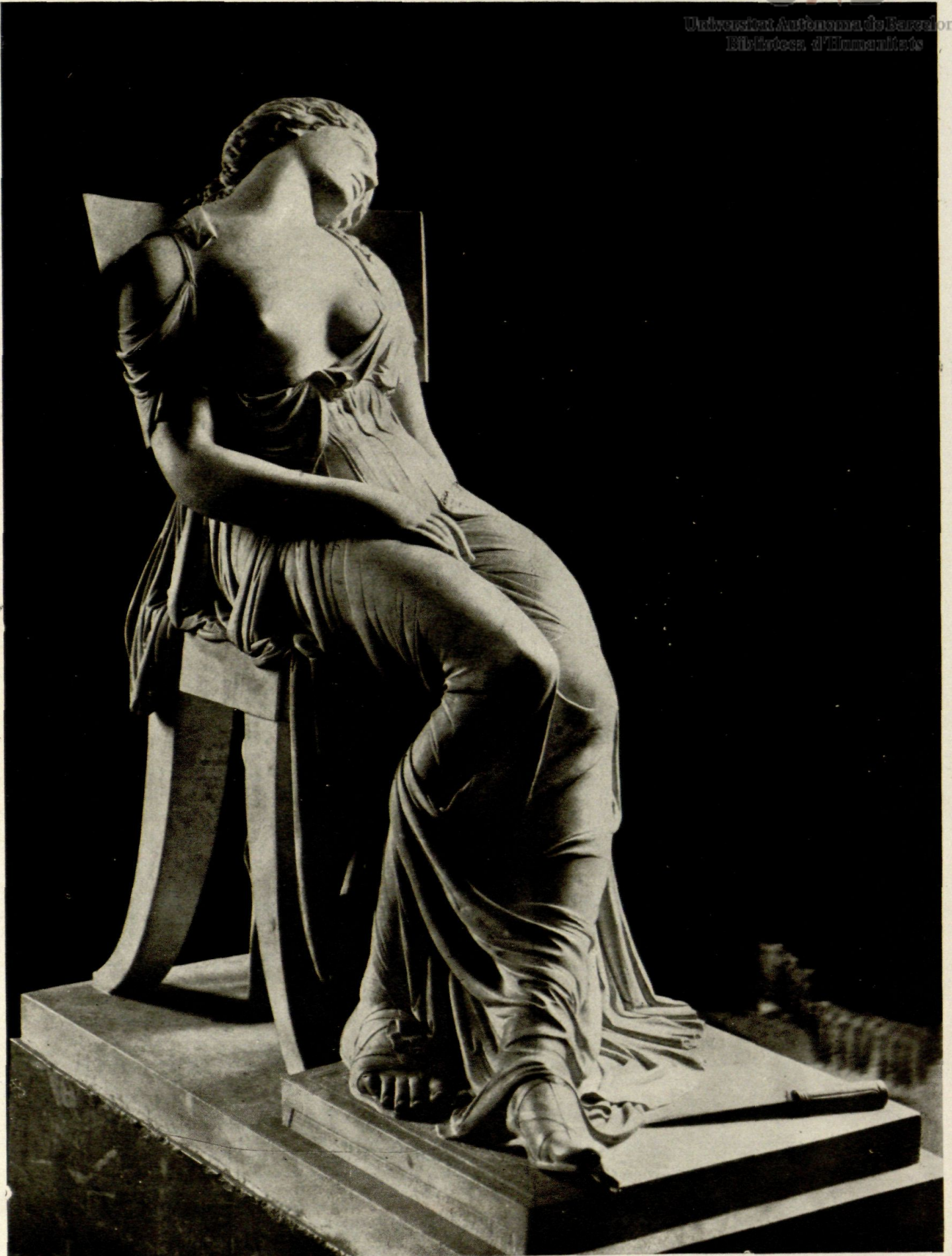


Fig. 1.—*Lucretia muerta*, mármol original de Campony, existente en el gran salón de sesiones de la Lonja de Comercio de Barcelona. (Cliché Archivo Mas.)



Fig. 2.—Uno de los vaciados en yeso de *Lucrecia*. Museo de Villanueva y Geltrú (Barcelona). (Cliché Archivo Mas.)



Fig. 3.—Vaciado en bronce de la *Lucrecia muerta*, que se guarda en el primer vestíbulo del Museo de Arte Moderno de Barcelona. (Cliché de la Junta de Museos.)



Fig. 4.—*La muerte de Cleopatra*, vaciado en bronce moderno que hace pareja con *Lucrecia* en el primer vestíbulo del Museo de Arte Moderno. (Cliché de la Junta de Museos.)



Fig. 5.—Otro ángulo de *La muerte de Cleopatra*. (Cliché de la Junta de Museos.)



Fig. 6.—Yeso original de *La muerte de Cleopatra*, en los almacenes de los Museos de Arte, como depósito de la Cámara Provincial de Industria y Comercio de Barcelona. (Cliché de la Junta de Museos.)



Fig. 7.—Otra vista de la escultura de la figura 3. (Cliché de la Junta de Museos.)



Fig. 8.—Boceto de barro cocido para *La muerte de Cleopatra*, conservado en una de las vitrinas del primer vestíbulo del Museo de Arte Moderno de Barcelona. (Cliché de la Junta de Museos.)



Figs. 9 y 10.—Otros dos bocetos de la misma obra, que acompañan al reproducido en la figura anterior. (Cliché de la Junta de Museos.)

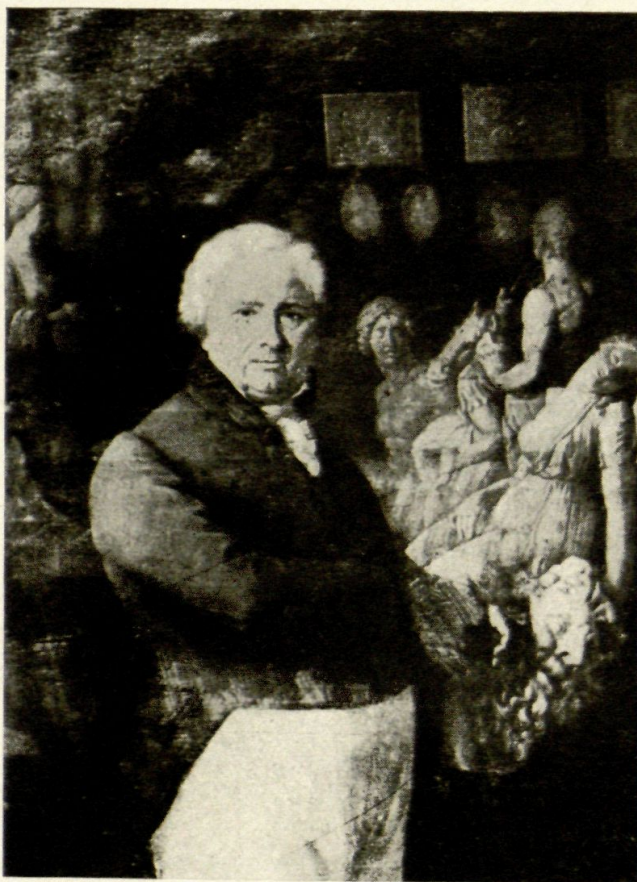


Fig. 11.—*Retrato de Damián Campeny*, por Vicente Rodés, en la Galería de Catalanes Ilustres del Ayuntamiento de Barcelona. En primer término, *La cabeza de Zeus* y *Lucrecia muerta*; detrás, *Almogávar derribando a un caballero francés* y *El galo moribundo*. A la izquierda, *Niobe*. (Cliché del autor.)

(14) Tales deslices eran frecuentes entre los neoclásicos. Recuérdense las dos figuras que salen de la tienda de Viriato en el cuadro de Madrazo en el Museo de Arte Moderno de Madrid:

*Llevando las espadas (es cosa hecha)
Este en la zurda, aquél en la derecha.*

(Diario de Avisos, 1818.)

(15) La amistad de Cicogna con Canova era tan grande, que éste le enseñaba sus obras a medio hacer; pero le tuvo intrigado con una cuidadosamente velada. Cuando la acabó, se la mostró de improviso, con pena y sorpresa del Conde. El parecido con *Lucrecia* es tan extraordinario, que debe hablarse de influencia directa; cronológicamente puede admitirse que es la de Canova la que la sufrió, y que Arrau pudo tener razón al decir que Campeny pesó sobre su amigo.

(16) Véase *Lucrecia* en el conjunto del salón en *Problemas...*, figura 11.

(17) Recuérdese su persistencia incluso en arquitectura, hasta el fin del reinado de Isabel II, lo que aparece muy claro en Barcelona.

(18) En la conferencia antes citada en la Universidad de Barcelona.

(19) Por ejemplo, en los plafones del paso del Santo Sepulcro, del gremio de Revendedores.

Algunos temas médicos en el Museo del Prado ⁽¹⁾

Por el Dr. ANTONIO CASTILLO DE LUCAS

LA generosidad de fraternales amigos directivos, al invitarme a dar esta conferencia, se funde con vuestra bondad —distinguido e ilustre auditorio—, que me honra con su compañía, en estos para mí solemnes momentos. Por ambos motivos, no sé expresar con palabras mi profunda gratitud. Hable por mí el corazón, que es parco en dichos, pero pródigo en hechos, y el primero es daros la seguridad de que me encuentro obligado de por vida a esta prueba de cariño en cuanto pueda serviros.

Vuestra gentileza, para mayor ventura mía, me ha señalado un tema profesional y madrileño, en que se juntan mis dos amores: el de ser médico y el que debo a Madrid, por ser mi cuna. Bien quisiera desarrollar este tema con brillantez, pero me falta competencia, ya que no ilusión, y me conformaría con estimular vuestra inquietud para que, el día en que tengáis la fortuna de visitar el Museo del Prado en Madrid, reflexionéis ante sus maravillosos cuadros, y estoy seguro que por vuestro espíritu, tan culto y selecto, obtendréis un fruto que quisiera regustar oyendo vuestras finas apreciaciones.

Más que conferencia, quiero que sea como una a modo de visita al Museo, yo me honro con ser vuestro cordial acompañante; entremos...

* * *

Inmediata a la puerta, en la misma planta baja, detengámonos, en primer lugar, a rendir un homenaje de cortesía y de gratitud a una dama portuguesa: D.^a María Isabel de Braganza, reina española por su matrimonio con Fernando VII.

A esta reina se debe el que el actual Museo de Pinturas ocupe tan magnífico edificio, destinado, cuando se construyó, para Museo de Ciencias Naturales; pero la gran cultura artística de esta joven reina influyó para que, su regio esposo diera a esta magnífica construcción recién terminada el suntuoso empleo que hoy nos enorgullece, pues reúne una de las más ricas colecciones de pinturas del mundo.

María Isabel de Braganza tenía, cuando se hizo este retrato, veinte años; era de talla menuda y bastante agraciada; su rostro refleja cierta tristeza, como si

(1) Conferencia en el Museu Nacional de Arte Antiga (Janelas Verdes), Lisboa.

presintiera su próximo fin, pues poco después fallecía a consecuencia de un parto. Viste un traje de corte de terciopelo rojo que, a pesar del talle muy alto, no deja de apreciarse que está embarazada. Con la mano izquierda señala los planos del Museo, y por la ventana que está a su derecha puede verse el soberbio edificio que había de ser el futuro Museo.

Triste sino el de esta reina como mujer: en plena pubertad hubo de abandonar precipitadamente Lisboa con su padre, Don Juan VI, y toda la Corte, ante la imposición de Napoleón, trasladándose al Brasil, que, aunque los recibió con entusiasmo, siempre tuvieron la nostalgia de la patria nativa. A los dieciocho años, la casaron, por razones de Estado, con su tío Fernando VII, rey de España, que la doblaba en edad, y ya era viudo; no le conocía más que por retrato, y por esta diferencia de edad, tipo y costumbres, vivió resignada, pero no con ilusión. Murió en el año 1818, a los dos años de casada; tras penosa gestación, tuvo una niña, que vivió unas horas. Dicen las crónicas de la época que en el último mes del embarazo sufrió un ataque de alferecía—hoy pensaríamos en la eclampsia gravídica—, y hubo que provocar el parto. En breves días, unas intensas fiebres puerperales la llevaron al sepulcro.

Como artistas, hemos de admirar con gratitud a D.^a María Isabel de Braganza; como hombres, debemos venerarla por haber muerto en el más sublime acto de una mujer, que es el ser madre, y como médicos, pensamos que su vida hoy se hubiera podido salvar, por la higiene prenatal, previniendo la eclampsia, y si ésta sucedía, hay tratamientos médicos y quirúrgicos que liberan de las complicaciones de insuficiencia funcional y de infección a estas enfermas.

Murió en el palacio de Aranjuez, y estoy seguro que para su Lisboa, donde nació, tuvo su postrer recuerdo, ya que bajo las ventanas de su alcoba pasaba el río Tajo y por sus aguas irían sus suspiros y amorosas saudades...

* * *

Las pinturas del Museo, como obras maestras, se ajustan a las normas de los artistas clásicos, cuando sus figuras son mitológicas, ideales y divinas, y si se trata de seres vivientes o con datos reales, copian del natural sin deformación, infundiéndolo, claro es, el sello de la personalidad propia de todo género. Veamos entre las figuras ideales la belleza y proporciones de *Adán* y *Eva*, pintadas por Tiziano.

Miremos su altura en relación a la cabeza, brazos y piernas, y veremos que se ajustan a los cánones del arte. El cuerpo tiene siete cabezas y media; el centro está a nivel de la sínfisis del pubis. Gerdy adoptó el canon de ocho cabezas y daba al cuerpo estas proporciones; la primera división comprendía la cabeza misma; la segunda, desde la barba al nivel de los pezones de las mamas; la tercera, desde éstos al ombligo; la cuarta, desde el ombligo a los órganos genitales; la quinta, desde estos órganos a medio muslo; la sexta, hasta debajo de la rodilla, y la séptima, desde bajo de la rodilla a media pierna, y la octava, desde la mitad de la pierna a la planta del pie. Otros autores adoptaban la mano (diez veces); el pie (seis), y el canon egipcio tomaba como medida el dedo índice, y la proporción armónica equivalía a diecinueve veces la longitud de este dedo. Parecidos cálculos había para la longitud de brazos y piernas, perímetros, etc.

Todas las *Evas* del Museo tienen ombligo, excepto unas que pintó Hierónymus

del Bosch—*el Bosco*, como traducimos en español—, ajustándonos al *Génesis*, de que la mujer la formó el Señor de una costilla del hombre, y, por tanto, no justifica el ombligo, que resulta de la cicatriz producida al caerse el cordón umbilical. Este asunto fué muy discutido por artistas y teólogos; pero prevaleció en pintura el poner ombligo a las figuras de *Eva*, sin duda por ser más estético. Además, todos los escultores griegos siempre pusieron a los personajes mitológicos ombligo, a pesar de que muchos no tuvieron vida intrauterina, por haber nacido de las aguas, flores o las cosas más variadas.

TIPOLOGIA

Las proporciones humanas no guardan entre sí las relaciones que señalan los libros de estética y de anatomía artística; sufren variaciones por los factores que se llaman genotípicos (herencia, raza, etc.) y por los caracteres adquiridos por el ambiente, costumbres, enfermedades, etc. (factores fenotípicos), que imprimen a la morfología, por las alteraciones de talla, estado nutritivo, expresión psíquica, etcétera, múltiples variedades. Coordinando el hábito exterior con los caracteres psíquicos, diversos autores han clasificado los biotipos, que en síntesis se ajustan a estos cuatro: longuilíneos o asténicos; brevilíneos o pícnicos; atléticos, y displásicos o patológicos. En el Museo nos encontramos ejemplos de todos ellos.

Longuilíneo o asténico.

Don Diego de Corral es un tipo perfecto de longuilíneo o asténico; en él predomina en todos los ejes la longitud sobre la anchura; es alto y delgado; la cabeza, oblonga y no grande; barba cana, no demasiado poblada; pelo entrecano, con calvas irregulares—no es como la calva en bola de billar que tienen los pícnicos—; la mirada es fija, inteligente y serena, de hombre reflexivo y grave, muy propio para ser, como lo fué, oidor del Consejo de Castilla, juzgando siempre con rectitud, sin dejarse influir por ninguna presión ni sentimiento ajeno a la verdad; en el cuadro tiene unos papeles en la mano que como leguleyo son pruebas concluyentes, pues dan a los escritos toda la autoridad. En Madrid, su figura fué siempre respetable, y a través del tiempo gana en simpatía, pues fué el único juez que en el proceso contra D. Rodrigo Calderón, en 1632, votó en contra de su sentencia de muerte, y sabido es que, Calderón era un ministro valido de Felipe IV que cayó en desgracia. Todos sus amigos le abandonaron y aun favorecieron el proceso de su ruina, cumpliéndose una vez más el triste refrán: del árbol caído todos hacen leña.

Brevilíneo o pícnico.

El Conde-Duque de Olivares fué el ministro privado de Felipe IV; era un tipo brevilíneo o pícnico que el doctor Marañón ha descrito magistralmente en la biografía dedicada a este personaje. El pintor Velázquez lo representó montado a ca-

ballo, y así aparece más erguido; pero no deja de estimarse que era un hombre bajo, grueso, cargado de espaldas, cabeza más redonda y cuello corto. Su temperamento era sanguíneo, y las reacciones, ciclotímicas, variando desde el impulso violento al pesimismo deprimente.

Atléticos.

Los tipos atléticos que hay en el Museo son mitológicos, y alguno religioso, como *San Cristóbal*. En estos gigantes hay proporción entre los miembros, y los relieves musculares, son eutróficos. En los clínicamente atléticos predomina el sistema muscular, y la talla no es tan proporcionada; la cabeza es pequeña proporcionalmente, y el ángulo facial, muy cerrado, como corresponde a su escasa actividad cerebral. Otros son braquicéfalos con cuello muy corto.

Las gigantescas figuras de *Hércules* o el *San Cristóbal* de Ribera demuestran que no son casos de gigantismo patológico. La leyenda sobre San Cristóbal como gigante fué porque, siendo joven, era muy licencioso, buscando por todos los caminos del mundo dónde encontrar una felicidad duradera; un día se encontró a un niño que le suplicó le ayudara a pasar un río, atendió el ruego y lo puso sobre sus hombros, y con gran admiración vió que su cuerpo crecía hasta poder vadear la corriente fácilmente. De aquí viene su nombre *Cristóforus*, portador de Cristo, pues era el niño Jesús el que tuvo la dicha de llevar sobre sus hombros, y este milagro de su gigantismo pasajero le convirtió para ser ejemplo de los hombres.

Tipos displásicos.

Los tipos displásicos o patológicos han sido pintados muchas veces, porque desde los tiempos más antiguos han servido de bufones u hombres de placer a los magnates, pues sus extravagancias, travesuras y frecuentes desvergüenzas servían para distraerlos de sus hastíos.

En escenas bíblicas podemos ver enanos acondroplásicos, como el cuadro titulado *La prudente Abigail* pintado por Lucas Jordán en el siglo XVII; en él está el rey David recibiendo las disculpas y regalos que le ofrece Abigail, que aparece de rodillas implorando el perdón por las ofensas que le hizo su esposo. El enano bufón está a la derecha del rey, como si fuera su alabardero; tiene una talla tan baja, que apenas llega a la cintura del monarca; la cabeza es grande, es muy moreno y tiene un grueso y negro bigote y cejas; como prueba de su virilismo, el tórax es ancho, pues sabido es que la clavícula de estos sujetos tiene una evolución normal; no así las piernas y brazos, que son cortísimos, por la soldadura precoz epifisodiafisaria. Mira al rey con ojos que denuncian lujuria, invitándole a que acoja a Abigail con torpes fines. El rey noblemente perdonó al esposo, y cuando se quedó viuda, se casó con ella.

Otro tipo de acondroplásico patizambo está pintado en el cuadro del Veronés (siglo XVI) titulado *Moisés salvado de las aguas*.

La hija del Faraón, rodeada de sus doncellas, todas vestidas con gran lujo y gusto, como corresponde al estilo de este pintor italiano, está admirando al niño

Moisés, que acaban de salvar cuando iba arrastrado por las aguas del Nilo en un cestito. El enano, típicamente acondroplásico, está a la derecha del cuadro, mirando recelosamente al recién salvado. Tiene este enano una cabeza de adulto, con pelo largo, bigote y perilla; la frente es prominente, como corresponde a los cráneos acondroplásicos, en que, por soldadura de los huesos basilares (occipital y esfenoideos), crece la cabeza por la bóveda desmesuradamente, por el mismo mecanismo tienen la nariz en forma de silla de montar. El ser patizambo, con piernas en paréntesis, nos habla en favor de la teoría que relaciona estos trastornos de osificación con el raquitismo tardío.

Don Sebastián de Morra, pintado por Velázquez, es el más típico ejemplo de acondroplasia, pues existen notas biográficas que complementa la ilustración del cuadro. Era éste un enano, un bufón de Felipe IV. Es de una talla muy baja, y Velázquez lo pintó sentado, sin duda para disimularla y no presentar las piernas en paréntesis, que, a pesar de todo, se adivinan. Los brazos son muy cortos por la soldadura precoz de las epífisis. El cuerpo es ancho, como de adulto que era, pues el cuadro está pintado cuando don Sebastián tenía unos treinta años; la cabeza es gruesa y presenta una barba y bigote bien poblados, prueba de su virilismo. El crecimiento de estos sujetos está perturbado en la infancia por la hiperfunción gonadal, que determina pubertad precoz e hipersexualismo, que retrasa el crecimiento por la inhibición de las gonadas sobre la hipófisis, cuando aquéllas, repetimos, son excesivas; pues si es moderada la acción como es lo fisiológico, tienen, por el contrario, una acción estimulante. Este bufón era tan lujurioso y a la vez tan entrometido y desvergonzado, que era el terror de damas y cortesanos; justifica que, como todos, se los llamase: *sabandijas* de Palacio.

Otro acondroplásico entre los bufones de Felipe IV, también pintado por Velázquez, fué D. Diego de Acedo; tenía también, por su complejo de inferioridad, mucha envidia de todos, ya que además presumía de ser noble y de gozar de gran confianza con el rey, que le permitía asistir a la firma; por eso se le representa con un tintero y papeles. Apréciase en su figura la cortedad de sus miembros y la cabeza y tronco de hombre normal.

Un cuadro que nadie deja de contemplar en nuestro Museo es el de *Las Meninas*; es la joya de nuestra pinacoteca; cuéntase que el gran Velázquez, cuando se lo mostró al rey, quedó éste tan admirado, que hubo de decirle: "Es magnífico, pero falta una cosa: la cruz de Santiago, que voy a colocar sobre tu pecho", y el mismo rey pintó la cruz. Sea o no exacta la anécdota, el caso es que Velázquez merecía por esta obra esta distinción, que tanto le ennoblece. El cuadro representa a Velázquez en actitud de pintar a Sus Majestades Felipe IV y Mariana de Austria, que se ven reflejados en el espejo. La hija del rey, la infanta Margarita, está en primer término, rodeada por sus damas y dueñas. A la derecha hay una enana de la Corte; es una mujer acondroplásica llamada María Barbola, cuya edad no es menor de cincuenta años; tiene la cabeza grande, con prominencias frontales, pelo abundante, nariz chata y remangada; las dimensiones cortísimas de brazos y piernas se adivinan a través de sus amplios vestidos.

A su lado hay otro enano, Nicolásito Pertusato; es un caso de infantilismo; todo él está proporcionado en pequeñez; es impúber; parece un niño, a pesar de tener unos treinta años, y hasta en su gesto revela ingenuidad, molestando con el pie al perro, que, más juicioso, no se altera.

Este cuadro se llamó en principio *La familia de Felipe IV*, y posteriormente, *Las Meninas*, nombre que ya indica relación portuguesa; y así es, pues Diego Velázquez de Silva lleva sangre lusitana.

Un tipo de insuficiencia pluriglandular es el enano Soplillo, que figura en el cuadro Villadandro, titulado *Felipe IV siendo príncipe de Asturias*. Es enano típico ejemplo de infantilismo; sirve como de bastón al joven príncipe. Procede de Flandes y tenía unos veinte años cuando vino a la Corte.

Otro bufón famoso de Felipe IV fué *El niño de Vallecas*, pintado por Velázquez; se llamaba Francisco Lezcano y tenía doce años. Es un caso de cretinismo congénito; por su talla no representa más de ocho años; tiene una expresión idiota y babilicona; pelo en gorra, todo él fofo y un tanto mixedematoso, debido a la insuficiencia tiroidea, que por la correlación endocrina va anexa a otras disfunciones.

El doctor Garrido Lestache ha hecho un estudio de este bufón, comparándolo con un caso clínico de insuficiencia pluriglandular que él ha tenido ocasión de observar.

Un auténtico caso de obesidad monstruosa infantil por hiperfunción hipofisocorticosuprarrenal (lesión de basofilismo de la prehipófisis) está representada en los cuadros que sobre la niña monstruo pintó Carreño de Miranda por orden de Carlos II (siglo XVII).

Se trata de una niña gigante de cinco años, llamada Eugenia Martínez Vallejo. Pesaba algo más de seis arrobas (70 kilos). En un cuadro aparece vestida, y tiene todo el aspecto de una persona mayor muy gruesa, con cara ancha y redonda, cejas muy pobladas, vello facial y un gesto viriloide. En el cuadro en que está desnuda se aprecia la gordura morbosa, más de tipo torácico que pelviano; mamas abultadas, que nos hacen pensar en pubertad precoz, que nos ocultan las hojas de pámpano, pues el artista dió a la figura el aspecto del dios Baco.

Tipos de obesidad son los de los reyes de León, que pintó Alonso Cano, artista también del seiscientos, y que copió del Códice del medievo; un rey se llama Bernardo *el gotoso*, enfermedad bien propia de los obesos por cebamiento; el otro es Sancho el craso, cuya gordura le impedía montar a caballo, y aun el andar, si no se apoyaba en dos personas. Este rey trató de ponerse en cura por todos los medios, apelando incluso a los médicos árabes, a pesar de estar España en pleno período de reconquista y de lucha contra los moros; pero es que el sagrado ejercicio de la Medicina no distingue de razas ni religiones, ni concibe enemigos cuando se trata de curar.

Clínica médica.

A los casos anteriores podíamos añadir el de un bufón hemipléjico: Pejerón. Este bufón pertenecía a la corte de Felipe II y lo ha pintado Antonio Moro, pintor de Cámara, a mediados del siglo XVI. Está de pie y se aprecia claramente su hemiplejía derecha con parálisis facial, el brazo caído y la mano en contractura en flexión, que sujeta una carta como si tratara de ocultarla en un juego de manos, y así disimular el defecto. La pierna derecha se la ve un tanto atrofica y en extensión la rodilla, por rigidez de todo el miembro.

El aspecto enfermizo y degenerado del príncipe D. Carlos, primogénito de

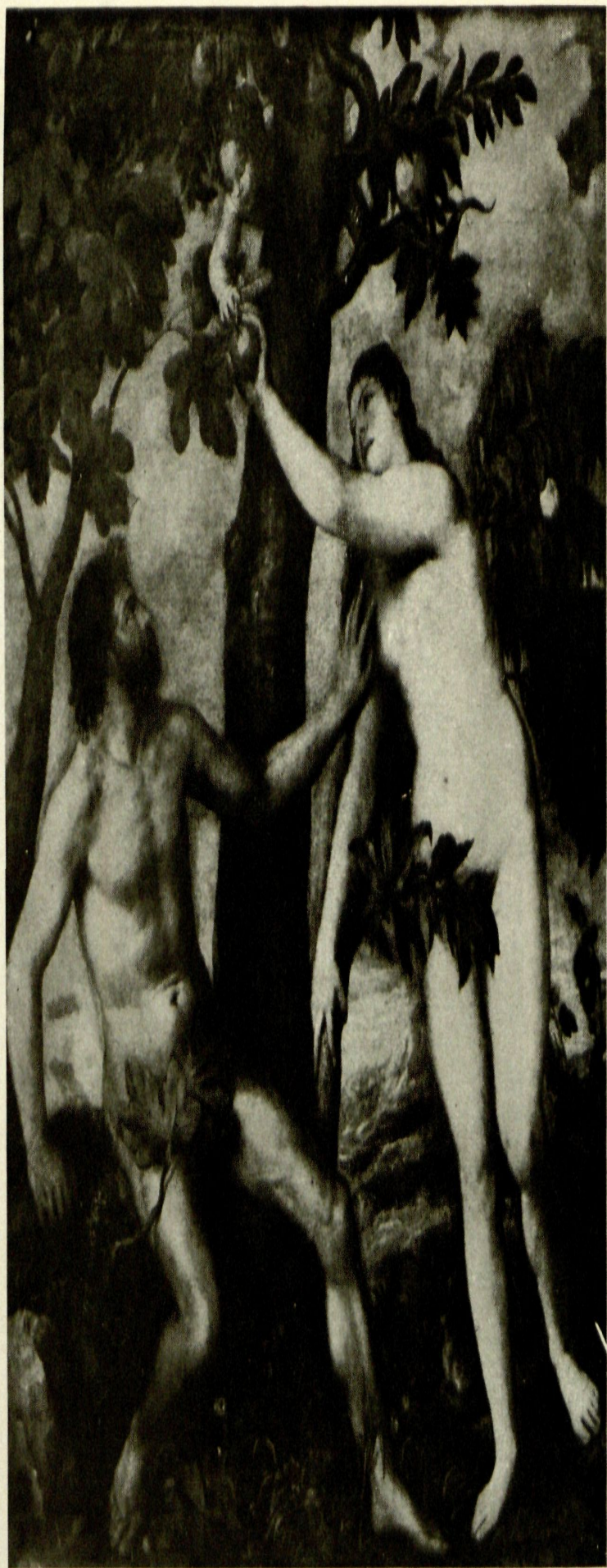
Felipe II y de su primera esposa, María de Portugal, se aprecia en este cuadro que pintó Sánchez Coello a mediados del XVI. Tiene por entonces unos quince años, es inexpresivo, muy pálido; manos muy delgadas con dedos afilados; la capa de armiño disimula que tiene el hombro derecho caído, a pesar de que tiene la mano derecha más levantada que la izquierda. Este príncipe, que murió a los veintitrés años y cuyo historial clínico lo ha estudiado el doctor Escribano, ha sido origen, en gran parte, de la leyenda negra contra Felipe II, monarca que, como ha dicho recientemente el doctor Marañón, en el prólogo de su obra sobre Antonio Pérez, ministro que fué de este monarca, ni fué tan bueno como unos dicen, ni tan perverso como otros le pregonan: fué un hombre que, como todos, tiene sus defectos y sus virtudes. Y en este caso del príncipe probado está que, los ataques de alferecía localizada (hoy diríamos epilepsia jacksoniana) tuvieron como consecuencia no los malos tratos, sino una caída que sufrió en Alcalá de Henares, con probable fractura del cráneo, que precisó una trepanación.

Cirugía.

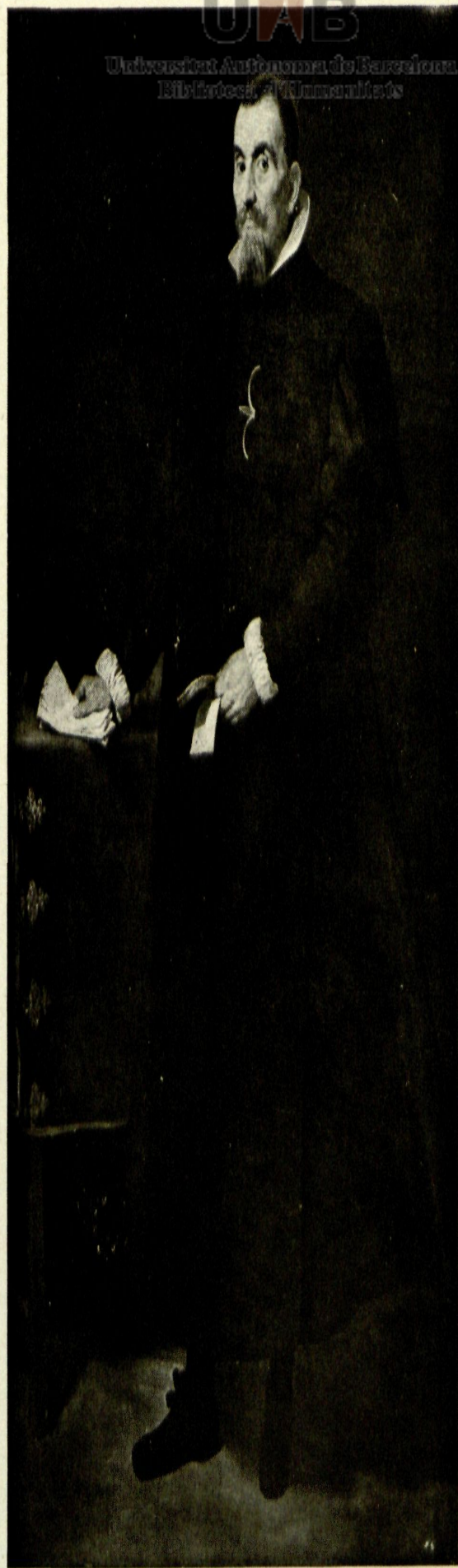
La cirugía préstase mucho para la pintura; las escuelas holandesa y flamenca representan cirujanos y operaciones por muchos de sus artistas. En *el Bosco* tenemos un cuadro titulado *Operación quirúrgica*, en que un cirujano extrae al paciente *la piedra de la locura*. El operador tiene por sombrero un embudo, y la dama que mira la operación, un libro sobre la cabeza; ambos nos parecen más locos que el propio enfermo, que soporta la operación y escucha las razones que le da uno que parece un clérigo que hay a su lado.

La extirpación de la piedra de la locura era más de charlatanes que de verdaderos cirujanos, pues se habla en la Historia de la Medicina que muchos las llevaban en la faltriquera, y al enfermo y familia decían, escamoteando una de ellas, que la habían sacado de la cabeza del operado. En el cuadro de Sanders Hemssen (escuela flamenca del siglo XVI) se representa al cirujano remangado, procediendo a esta extracción con una espátula después de incindida la piel en la región frontal; la expresión del operador es de estar satisfecho porque va a terminarse felizmente la intervención. Gasta anteojos de présbita, a juzgar por lo separado que está el puente de la raíz de la nariz, para poder mirar por encima; este detalle de las gafas fué hace años recogido por el doctor Márquez y publicado en el prólogo de una obra clásica, en el que figuran todos los cuadros famosos donde hay personas con lentes. En este mismo cuadro figura a la derecha una persona que pudiera ser la madre del operado, víctima de un ataque nervioso por la impresión. El operado expresa su dolor agitando las manos y la expresión contraída; una dama sostiene la cabeza del enfermo, y el fondo del cuadro es la plaza del pueblo, por donde discurren personas ajenas a esta escena de dolor.

El gran pintor flamenco Teniers (siglo XVI), en el cuadro que titula *Operación quirúrgica*, representa a un cirujano operando en la cabeza a un enfermo; quizá sea la famosa extirpación de la piedra de la locura, operación que debe ser dolorosa a juzgar por la actitud del enfermo apretándose las manos. El operador prescinde en absoluto de la asepsia, pues los instrumentos los saca de la bolsa que lleva colgada a la cintura. Y para dar más seguridad al pulso, trabajando con comodidad, apoya su pie en una banqueta. Un ayudante está calentando un par-



TIZIANO.—*Adán y Eva.*



VELÁZQUEZ.—*Retrato de D. Diego del Corral.*



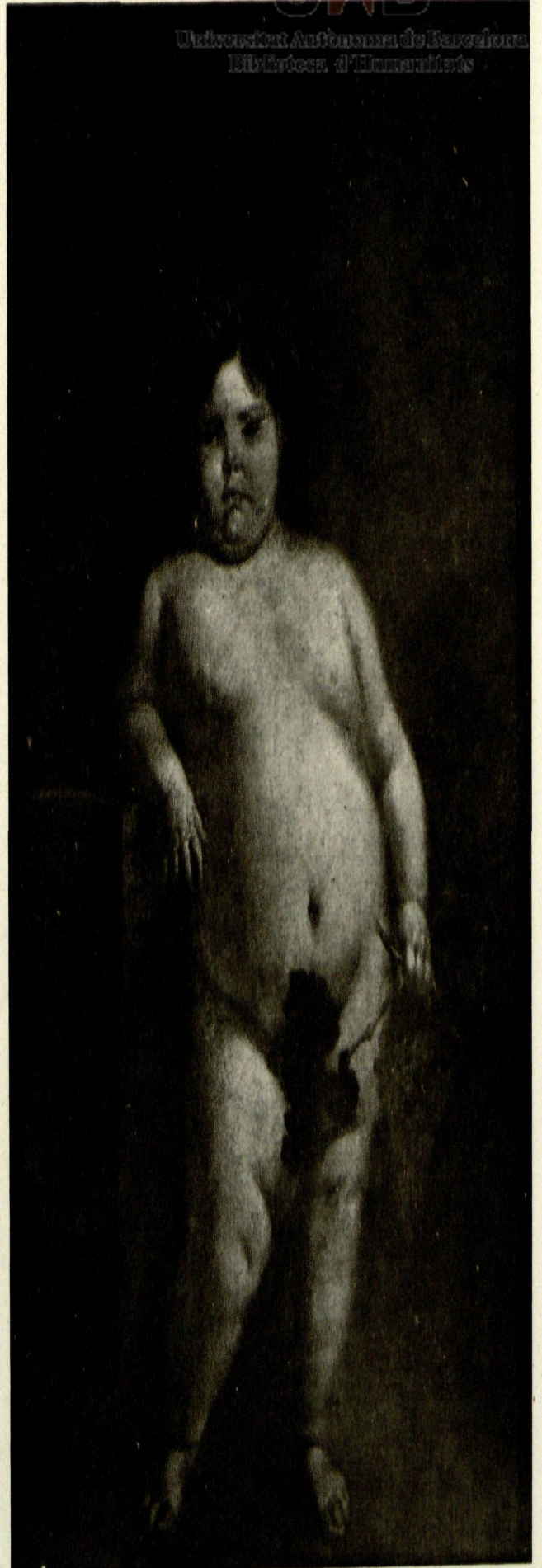
VELÁZQUEZ.—Retrato del Conde-Duque de Olivares.



VELÁZQUEZ.—Fragmento de *Las Meninas*. (Mari Bárbola y Nicolás Pertusato.)



CARREÑO.—*La monstrea vestida.*



CARREÑO.—*La monstrea desnuda.*



RUBENS.—*Hércules matando al dragón.*



HEMSEN.—*El cirujano.*



GERARD DAVID.—*La Virgen con el Niño.*



DIERIC BOUTS.—*La Visitación.*



RINCÓN.—*Milagro de los santos médicos Cosme y Damián.*

che sobre un braserillo, parche que seguramente servirá de apósito. En la estancia hay colgadas calaveras de animales, redomas, un buho, todo ello relacionado con las artes brujeriles.

Hay también cuadros que representan pedicuros, sacamuelas y sangradores.

En el cuadro titulado *La familia de Carlos IV* está, a la izquierda, la anciana infanta María Josefa, que muestra un cancroide tapado con un parche negro en su sien derecha, nacido seguramente de algún melanoma, lesión que podemos mejor apreciar en el boceto que de esta figura hizo Goya.

Toda la pasión del Señor y los múltiples santos mártires que figuran en el Museo se prestan para un estudio de traumatología; basta sólo decir que de *Cristo en la cruz* figuran en el catálogo 18 cuadros, representándole en todos los momentos que estuvo crucificado. El Cristo que pintó Goya podía ser del momento inicial de la crucifixión, expresa el dolor en la cara; pero la contemplación del resto de su figura no inspira devoción, por no presentar el cuerpo la menor huella de sufrimiento y estar muy bien nutrido. Goya es genial para los retratos y las escenas populares; pero le falta inspiración religiosa.

El *Cristo en la cruz* pintado por el Greco produce fervor por la actitud, color y ambiente que inspira todo el cuadro; las figuras alargadas son expresivas de religiosa espiritualidad. Este gran pintor nació en Creta el año 1571, y murió en Toledo en 1614, donde pasó la más importante y mejor parte de su vida. Bien están representados en el Museo los cuadros del Greco; pero donde hay que admirarlo es en la imperial ciudad de Toledo, pues a su luz brillantísima, los cuadros cobran vida por el inimitable colorido que tienen sus figuras y ropas. El Greco no era astigmata, como han creído algunos médicos, pues entonces estarían desdibujadas sus figuras; lo que pretendía era darles un sentido místico y una proporción que les hiciera admirarlas mejor desde el suelo, ya que estaban destinadas a figurar en altares y retablos. No quiso dar tampoco a sus figuras un realismo, sobre todo a las religiosas, porque ninguna de ellas pertenecía al mundo material.

Del costado derecho de este Cristo mana un chorro de agua y sangre—como nos dice el Evangelio—, producido por la lanzada que le dió Longinos para que acabara de morir, pues estaba prohibido por la ley que el sábado hubiera víctimas, y Jesús, en la noche del viernes, sobrevivía, aunque en terrible agonía.

Esta agua y sangre de que nos hablan los evangelistas ha sido interpretado por algunos médicos como síntoma de que Jesús tenía una pleuresía serosa de naturaleza fímica; otros suponen que la herida de la lanzada llegó a la aurícula derecha; pero lo más lógico es que Jesús sufriese en alguna de las tres terribles caídas con la cruz auestas por la calle de La Amargura una fractura de costillas al aprisionar el tórax entre el suelo y la cruz; esta fractura determinaría a la vez hemotórax; por eso salió en parte sangre y en parte agua, que era el suero de la que se acoaguló. En este cuadro, un ángel recoge este sagrado líquido, que el Señor vierte para redimir al hombre.

Obstetricia.

En la escena de la visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel para comunicarle el fausto y milagroso suceso de su divina Encarnación, casi todos los pintores representan a ambas en estado de gestación; muy demostrativo es el tríp-

tico de Dieric Bouts (1415-1475). María e Isabel se palpan entre sí el abdomen para convencerse, admiradas, de su embarazo. María, por su estado virginal y apenas iniciada la juventud; Santa Isabel, por el contrario, tenía mucha edad y siempre había sido estéril; además, su marido, Zacarías, era muy viejo.

Cuenta San Lucas (cap. I, vers. 44) que Isabel, al oír la palabra de salutación de María, sintió que el ser que llevaba en sus entrañas empezó a dar saltos de alegría; éste fué luego San Juan Bautista, precursor del Mesías, que bautizó a Jesús. Tema éste del Bautismo que no pretendo tocar desde el punto de vista médico, pues fué expuesto brillantemente, en memorable trabajo, por el doctor Santana Carlos. Este síntoma de las pataditas en el vientre por los movimientos bruscos del feto es quizá, por este antecedente bíblico, interpretado como signo de que es la criatura del sexo más activo. En España se dió el caso curioso e histórico de que, en el embarazo que tuvo la reina Isabel II en el año 1857, sintiese con mucha frecuencia este síntoma, por lo que ella suponía que daría a luz un varón, el médico de Cámara doctor Corral, añadiendo otros datos clínicos, se inclinó igualmente a que iba a ser niño. La reina dió a luz un varón, que fué el rey Alfonso XII, y quiso premiar la sabiduría de su tocólogo otorgándole el título de Marqués del Real Acierto; pero el médico, dando una prueba de prudencia, solicitó le fuese conmutado por otro título, que fué el de Marqués de San Gregorio, en recuerdo del día en que nació el egregio niño.

En el cuadro que representa el nacimiento de María, pintado por Gilarte (escuela española del siglo XVII), obsérvese el uso del baño de la recién nacida, y lo mismo en el cuadro de Gentilesi (de escuela italiana del siglo XVII), que representa el Nacimiento del Bautista; práctica ésta del uso del baño que hoy se tiende a suprimir, fundándose en que el unto sebáceo que rodea el feto es, en los primeros días, por su riqueza en vitaminas, acidez y fermentos, un protector de la piel. En este cuadro se ve también cómo una mujer arrolla la venda para fajar al niño, protegiendo la cicatrización del ombligo.

Dice un refrán castellano que *la mujer que cría no es mujer, es ángel*, y la Virgen Santísima exaltó la Maternidad criando al Niño Jesús a sus pechos. El cuadro de Gerard David representa a María cumpliendo este deber. Apréciase en este cuadro que el Niño presenta los dedos de los pies en extensión y separados en abanico. Este fenómeno es el reflejo de Babinski, producido al excitar la planta del pie con cualquier cosa que le roce, las ropas, o por caricias, etc. (un rey mago, Memling; la Madre, en el cuadro de Rubens). Sabido es que en el adulto, cuando se excita la planta del pie, se produce el reflejo de flexión de los dedos; pero en estados patológicos, como son las hemiplejías orgánicas y cuantas afecciones comprometen la vía piramidal, se produce, por el contrario, la extensión y separación, hecho que constituye el reflejo de Babinski. En los niños es un fenómeno normal, por no estar aún mielinizado el haz piramidal, cuyo desarrollo no es completo hasta los tres años. El Dr. García Muñoz, disertó sobre este tema ampliamente.

TAUMATURGIA

La curación por milagros divinos o por intermedio de los Santos Abogados de enfermedades es innegable; dudarlo sería no tener fe. La gratitud del hombre y su devoción a los santos sanadores, buscando en ellos consuelo y remedio en sus ma-

les, hace que en todos los tiempos las imágenes de estos santos las hayan reproducido los artistas. El índice del Catálogo del Museo nos muestra cuán variada y rica es esta colección iconográfica: San Roque, abogado de la peste, lo pintó Ribera; Santa Agueda, abogada de los pechos, tiene en el cuadro de Veronés una bella realización; Santa Lucía, abogada de la vista, tiene cuatro versiones a cuál más perfectas, y así San Bartolomé, patrono de los enfermos de la piel; San Lázaro, de los leprosos; San Lucas, de los médicos (anónimo siglo XV), y tantos más que harían interminable la lista.

Existen también múltiples pinturas votivas reproduciendo el milagro curativo, como expresión de gratitud y para estímulo del fervor a esa imagen de las generaciones futuras. Por su valor conmemorativo, valga de ejemplo el del cuadro que representa la trasplantación de la pierna, realizado por San Cosme y San Damián. Fué pintado por Luis Fernando Rincón a finales del siglo XVI. Representa el momento en que un enfermo, blanco, que tenía una pierna cubierta de llagas, se la cortan y le injertan la pierna de un negro que acababa de morir; la oración y bendición es el recurso de los santos médicos.

El arte embellece todos los aspectos de la vida, aun los más tristes, dolorosos y repugnantes males. Esta perfección para interpretar tan fielmente la naturaleza humana en sus dolores y enfermedades se debe al conocimiento que los pintores verdaderos tenían de la anatomía y fisiología en cuanto se relacionaba con la morfología y expresión del espíritu, que imprimían a la vez las proporciones, formas, actitudes y movimientos. El genio artístico se encargaba de embellecerlo; no de otro modo podrían pintarse un *San Jerónimo* el que nos legó Pereda (pintor castellano del siglo XVII), en el que se aprecian todos los relieves musculares en cabeza, cuello, tórax y brazos que cualquier estudiante podría individualizar, así como estudiar todos los agujeros de la base del cráneo con la calavera que hay sobre el libro.

Bien sé que esta especie de visita al Museo del Prado es muy incompleta. El tiempo impide, aun sin comentarios, exponer las reproducciones de cuantos cuadros tienen interés, médicamente hablando. Mi deseo era, como indiqué al principio: el de sencillamente, distraeros y estimular vuestro interés para visitar nuestro Museo. A todos deseo que tengan pronto esa fortuna, y yo, además de cordial acompañante, estaré escuchando vuestros juicios inteligentes y, en justa correspondencia a la atención que habéis tenido conmigo, como el más fervoroso oyente.

Bibliografía

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*.—Sevilla, 1951.

Tiempo hace que deseábamos que la pluma de D. José Hernández Díaz resumiera en una obra tantas novedades de interés como han ido enriqueciendo el conocimiento de la escultura sevillana del siglo XVI por obra de una legión de investigadores de la escuela del difunto D. Francisco Murillo, entre los que Hernández figura como uno de los más valiosos aportadores. El actual vicerrector de la Universidad hispalense es hoy continuador eminente de su maestro —a cuya memoria va dedicado el libro— y puntal firme del Laboratorio de Arte que Murillo fundó. A sus trabajos de busca documental en los archivos sevillanos y a la ingente labor con que contribuye al *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, añade hoy este libro, en el que, resumiendo una labor previa de muchos años, resume en unas cien páginas la visión de la escultura sevillana anterior a Montañés. Un extraordinario florecimiento escultórico quinientista es el brillante prólogo a la maduración de la escuela en el maestro del *Cristo de los cálices*. La aproximación a las obras del material documental aportado en la serie de fascículos publicados con el título de *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, afinada por la crítica y la depuración de las atribuciones, entrenada en muchos años de íntimo contacto con las producciones del arte andaluz, hacen de esta obra un sólido estudio de los que contribuyen a renovar un capítulo poco elaborado aún de la historia del arte español.

Sabido es que la escultura andaluza del XVI viene a ser fecundada por el establecimiento en Sevilla de Isidro de Villoldo y Juan Bautista Vázquez, dos maestros que llevan allá el vigor y la savia de la escuela de Berruguete. Otros maestros de procedencia castellana, fueron Diego de Pesquera, Miguel Adán, Gaspar del Aguila o Juan de Oviedo; en la escuela de Bautista Vázquez se formaron algunos de ellos, así como el propio hijo del maestro: Juan Bautista Vázquez "el Mozo". Maestros de transición, que dan ya personalidad a la escuela, son Jerónimo Hernández, Gaspar Núñez Delgado y Andrés de Ocampo. En la obra de estos maestros se contienen las premisas del arte de Montañés. La escuela cobra, así presentada, una continuidad y una

coherencia de que carecía hasta ahora; así se construye una historia que no solía presentar, hace años, sino islotes de nombres y obras perdidas en un mar de desconocimiento.

Cada capítulo es una breve monografía apretada, en la que se incluye un apartado de *Datos biográficos*, otro intitulado *Significación artística e iconográfica* y un tercero dedicado a la *producción* del maestro. Esta última parte puede adecuadamente seguirse en las 81 excelentes láminas que completan el volumen y que reproducen obras de arte, en gran parte inéditas hasta el presente. Debemos desear que el volumen aparecido se continúe con otros semejantes dedicados a estudiar maestros de los siglos XVII y XVIII.

JESÚS CARRO GARCÍA: *Las catedrales gallegas*.—Ediciones Galicia, del Centro Gallego de Buenos Aires, 1950.

El volumen de cuya aparición damos cuenta es uno de los primeros de una colección dedicada a pequeñas monografías sobre temas gallegos de historia y arte que edita el Centro Gallego de Buenos Aires. El autor de este tomito (54 páginas, 16 láminas, excelente bibliografía), D. Jesús Carro, es bien conocido de todos los que a la historia del arte se dedican en España como uno de los que mejor conocen el arte gallego; sus exploraciones en el archivo de la catedral de Santiago y su profundo estudio de nuestro románico, han hecho de él una figura internacional, bien y justamente estimada dentro y fuera de nuestro país. A nadie mejor podía confiarse una síntesis de conjunto sobre los templos catedralicios gallegos; dentro de su concisión, por ejemplo, las doce páginas dedicadas a la catedral compostelana son condensado resumen en el que se expresen muchos años de labor callada y paciente. Los problemas de su construcción, las circunstancias que fueron aportando a la obra la contribución de tantos siglos, las obras de arte que pueblan el templo y sus atribuciones, son temas que se estudian con una atinada brevedad y una concisión que hacen de estas breves páginas algo notable. Se estudian después las catedrales de Lugo, Orense, Tuy y Mondoñedo con la misma precisión y exactitud. El libro está pulcramente presentado y da una excelente idea de lo que puede ser la colección a la que pertenece.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* → **Vicepresidente:** *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* →
Tesorero: *Marqués de Aledo.* → **Secretario:** *Marqués del Saltillo.* → **Vicesecretario:** *D. José Morales Díaz.* → **Bibliotecario:** *D. Gelasio Oña Iribarren.* → **Vocales:** *D. Miguel de Asúa.* — *D. Francisco Hueso Rolland.* — *Conde de Fontanar.* — *Duque de Sanlúcar la Mayor.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de Montesa.* — *Duque de Montellano.* —
Marqués Vdo. de Casa Torres. — *Conde de Yebes.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias", con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte", con 96 páginas de texto y 117 láminas.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREROS Y BODEGONES".

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

