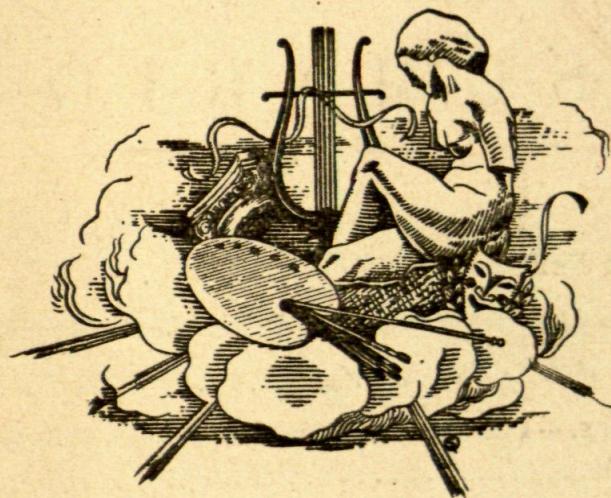


ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



SEGUNDO CUATRIMESTRE

M A D R I D
1960

ARTÉ ESPAÑOL

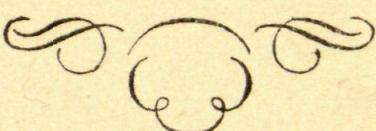
UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XLIII. XVIII DE LA 3.^a ÉPOCA - TOMO XXIII - 2.^o CUATRIMESTRE DE 1960

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

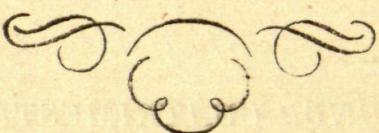
DIRECTOR: MARQUES DE LOZOYA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: D. JOAQUÍN DE LA PUENTE PÉREZ



S U M A R I O

	Págs.
PILAR T. VEGA, VIUDA DE FERRANDIS.— <i>María Bauzá</i>	45
EMILIO OROZCO DÍAZ.— <i>Un importante retrato de Valdés Leal, desconocido</i>	47
SANTIAGO SEBASTIÁN.— <i>La obra de Juan de Vallejo</i>	53
MANUEL JORGE ARAGONESES.— <i>Viñetas de ornamentación complementaria en las lozas cartageneras del siglo XIX</i>	66
<i>Los diarios de viajes de José María Rodríguez Acosta. (Continuación)</i>	81



María Bauzá

UNA mujer extraordinaria nos ha dejado: María Bauzá, la gran señora con generosidad sin límites, que durante un cuarto de siglo tuvo su casa-museo abierta siempre para goce de todos.

Conocía el arte español y lo amaba, y sus ricas colecciones, deliciosamente instaladas en su casa del Paseo del Cisne, han podido ser estudiadas como si fuesen de un museo del Estado.

Y en realidad la casa de doña María era un museo extraordinario por la categoría de las obras y por la cantidad de las colecciones.

La pintura estaba representada por buenos primitivos; un precioso retablo castellano; Tiépolo y el Greco, Paret Alcázar y Madrazo, y de la pintura contemporánea Benedito, Sotomayor, Hermoso, Zuloaga, Julio Moisés, Chicharro, Romero de Torres, etc.

Completísima la serie de deliciosos Sorollas que recogían toda su evolución artística.

Clará y Juan Cristóbal tenían dos de sus más hermosas esculturas.

La colección de encajes es de las mejores de España, y ternos bordados del siglo XVI en perfecto estado de conservación.

Bellísimos códices miniados que el Museo de Artes Decorativas pudo exponer en Semana Santa y Navidad con motivo de sus Exposiciones, gracias a la generosidad y comprensión de doña María.

La colección de porcelanas del Retiro contaba con piezas excepcionales (San José y el Calvario, bellísimos) y la numerosa serie de esencieros y tabaqueras, de Sèvres y Sajonia.

La cerámica de reflejo metálico tenía ejemplares magníficos por su calidad y estado de conservación: platos y albarellos de los siglos XV y XVI.

Muy buena también la serie de muebles españoles, mesas, bargueños y sillones fraileños, y la numerosa colección de joyas y relicarios de los siglos XVI al XIX.

Esta relación, aunque rapidísima, da idea de la importancia de ese museo entrañable, donde tantas horas deliciosas han gozado sus muchos amigos.

María Bauzá ayudó siempre a la Sociedad Española de Amigos del Arte, de la que era socio protector, y a la Dirección General de Bellas Artes prestando para sus Exposiciones obras valiosas.

Museo y Embajada de Arte ha sido el palacio de María Bauzá: numerosos Congresos tuvieron marco espléndido en sus salones. Una recepción inolvidable fue la que ofreció a las damas hispanoamericanas que vinieron a Madrid con ocasión del Congreso femenino que celebraba el V centenario de Isabel la Católica

en la primavera de 1951. En aquella recepción las señoras representantes de Hispanoamérica firmaron un documento pidiendo a S. S. Pío XII la beatificación de la Reina Isabel, y es que María Bauzá se interesaba por todo, estaba al día de actividades culturales y de lecturas.

Reunía en su tertulia de los domingos a personalidades de la ciencia, del arte y del gran mundo; lo comentaba todo con agudeza, pero siempre con una dulzura y un encanto que inspiraba respeto.

¡Qué difícilmente podrá encontrarse una ecuanimidad tan maravillosa como la suya, aunque tanto supo de sufrimientos; esta serenidad la conservó hasta más allá de la vida.

Deja muchos amigos y un hueco difícil de llenar, y logró algo que no es dable sino a muy pocos seres privilegiados: el unánime reconocimiento de que era un alma sinceramente buena.

PILAR F. VEGA, VDA. DE FERRANDIS

Madrid, agosto de 1960

Un importante retrato de Valdés Leal desconocido

Por EMILIO OROZCO DIAZ

ENTRE las varias obras que habrá que ir añadiendo al enorme catálogo reunido por Gaya Nuño en su excelente y utilísimo libro sobre *La Pintura española fuera de España*, queremos hoy destacar un importante retrato de caballero que, en lugar preferente, pero como obra anónima española figura en la Galería de la Academia de Bérgamo. A nuestro juicio se trata de un estupendo lienzo del pintor andaluz Juan de Valdés Leal. Tanto por la composición, movimiento y concepto del retrato, como por la técnica y paleta, obliga a considerarlo como obra indudable de la mano del gran artista barroco español, y correspondiente a un momento de madurez y plenitud.

Recordaba hace poco Elizabeth du Gué Trapier cómo era extraño que Valdés Leal no hiciera más retratos, dadas las grandes dotes para este género que revelan los pocos ejemplos conocidos (1). Aunque, como en el caso de Murillo, el género del retrato ocupe un lugar muy secundario dentro del conjunto de su obra, sin embargo, creo que el artista—aunque siempre en reducida proporción con respecto a su pintura de tema religioso—debió de realizarlo con una mayor frecuencia de lo que puede hacer pensar el reducido número de los conocidos. A nuestro juicio muchos de ellos deben haberse perdido o permanecer ignorados, sin atribución, en propiedad particular e incluso en algunos museos. No pintando para los palacios y grandes casas de la Corte, sino sólo para el más reducido grupo aristocrático de Córdoba y Sevilla, es natural que en parte se hayan dispersado, e incluso destruido, en contraste con la más segura conservación de los lienzos de tema religioso hechos para las iglesias y conventos. Este importante retrato que hoy publicamos, creo, puede aducirse como confirmación parcial de nuestra suposición. Pensemos, además, que por no disponer la crítica de un cierto número de obras de este género—y ser necesariamente composiciones más simples y menos personales en cuanto a los elementos secundarios—se hace más difícil la atribución. Prueba de ello es este lienzo que, figurando en una muy importante y conocida Galería, ha permanecido hasta el día de hoy como obra anónima.

Observemos también que repasando la obra catalogada de Valdés Leal, aunque no sea abundante el número de retratos, sin embargo, podemos comprobar por otra parte, que no son extrañas las figuras de tal carácter que se incorporan a los asuntos de tema religioso. Ello lo favorece el hecho de la preferencia decidida y extremada que muestra por ambientar cualquier tema histórico no evangélico

dentro de la época contemporánea. Los personajes aparecen, así, con la misma indumentaria de las damas y caballeros. Llega a extremos sorprendentes en este sentido, como el señalado por López Martínez, «de pintar a San Jerónimo en su bautismo con traje del siglo XVII, verificándose la ceremonia en una capilla plateresca» (2). De aquí que muchas figuras de acompañamiento se nos ofrezca como auténticos retratos. Casos destacados en este sentido pueden verse en sus lienzos de la vida de Santa Clara, especialmente el que representa el «Milagro acaecido a una hermana de la Santa». Precisamente en él podemos encontrar una figura de caballero cuya actitud y movimientos son muy análogos a los que ofrece el retrato que presentamos (3). Por otra parte—reforzando la relación de escuela—observemos que ese retrato obedece al mismo sentido de composición y planta, de retrato de cuerpo entero, que nos ofrece Murillo en alguno de los suyos; concretamente en el existente en el Museo del Prado.

Si la citada estudiosa de Valdés Leal, ha podido con razón considerar el retrato de D. Miguel de Mañara como uno de los más bellos retratos que se pintaron en Sevilla en los fines del siglo XVII, (4) creo que a él puede unirse este de la Galería de Bérgamo, indudablemente superior en calidad pictórica, aunque no lo iguale ni responda a ese espíritu y ambiente de emoción religiosa trascendente que envuelve la figura del fundador del Hospital de la Caridad.

No es, pues, extraño en la obra de Valdés Leal un lienzo de este género y de este gran valor. Porque aunque no sean muchos los retratos de su mano que nos han llegado, sí son los suficientes para que conociéramos ya lo excepcional de sus dotes de retratista. Y dotes no sólo para captar la expresividad e individualidad de lo humano, sino también para acertar con originalidad en la composición. El gran retrato de Mañara es una buena muestra en este sentido. Por otra parte sus grandes dotes para la representación de lo accesorio e inanimado podía permitirle dar valor a la composición con elementos secundarios y acrecentarlo todo con el atractivo de su rico y personal sentido del color.

Sus dotes de pintor realista, no sólo se extreman en sus famosos lienzos de las *Postrimerías*, en el Hospital de la Caridad; hay también lienzos de tema religioso en que esa tendencia igualmente se exalta y vigoriza. Entre esos precisamente se encuentran algunos que incorporan retratos.

Consideremos que esta desproporción entre la pintura de tema religioso y la pintura de retratos que observamos en Valdés Leal constituye en lo español no una excepción, sino un fenómeno de carácter general. Se puede afirmar que en toda la pintura española, fuera de la actividad desarrollada en la Corte, es escasa la producción de retratos y más aún en comparación con las obras de tema religioso; aunque muchas figuras de esos cuadros religiosos sean a veces auténticos retratos. La realidad toda, incluso lo inanimado, se recoge en el lienzo con el sentido individualizador del retrato. No es extraño, pues, que hasta la figura central, hasta una Virgen y un Cristo, se representen con los rasgos concretos de una persona que sirvió de modelo. Pero tanto en estos casos, como cuando ocupan lugar secundario, las figuras quedan subordinadas en su actitud y expresión, a la intención religiosa asunto del cuadro. A veces hay retratos que se aproximan al cuadro religioso, como ocurre con figuras venerables que se recogen en el lienzo, ya en un momento posterior a su muerte, como testimonio de admiración o devoción por sus virtudes. Por el contrario puede darse el retrato de mujer—en forma frecuente en lo español—

que podríamos llamar a lo divino; esto es, la figura que se presenta con atributos de santa, como vemos, especialmente, en Zurbarán (5). También la Santa Bárbara del mismo Valdés Leal responde a este tipo de retrato. En otros casos, queda la figura como tal retrato, pero en una subordinación al tema central, como personaje que adora o reza ante una imagen, conforme al sentido medieval del orante u oferente que se coloca devota y humildemente a los pies de Cristo, de la Virgen o de un santo protector. Esta forma de composición no es extraña en lo andaluz y concretamente en lo sevillano, donde se nos ofrece en notables ejemplos, desde Pacheco a Valdés Leal, pasando por bellos cuadros de Zurbarán. Precisamente Valdés Leal ofrece una de sus obras maestras de retratista en una de estas composiciones. Nos referimos a la *Asunción* con los estupendos retratos de un joven caballero y una dama de mayor edad, al parecer su madre; aunque en actitudes, diríamos, algo ajenas al asunto, sobre todo la del caballero, que mira con fijeza hacia el espectador—reforzando con ello la sensación de realidad y proximidad ya sugerida por su colocación en primer término destacado—son de fuerza e intensidad que ha hecho pensar con razón a Elizabeth du Gué Trapier, en algunas figuras de anciana de Rembrandt (6).

Lo menos abundante en esta escuela es el tipo de retrato en la forma pura del género. Lo frecuente es la representación del retratado por obedecer a una razón de jerarquía social o significación religiosa; para atender un deseo o necesidad de un sector o colectividad, para figurar en un salón, o en un episcopolio, o presidiendo la sala de juntas de una Hermandad o en el testero de una capilla. Lo que escasea es el retrato por el retrato, por atender el puro y personal deseo de retratarse, de eternizar los rasgos y un momento de una vida, sin más preocupación que la puramente humana y estética: la exaltación de una individualidad con su gesto, su atuendo, y su personal actitud o postura. Es verdad que este gusto por retratarse, por hacerse protagonista de un lienzo y contemplarse, es un fenómeno que se produce progresivamente conforme nos adentramos en el período barroco; precisamente como una característica de la psicología y sensibilidad de la época. Es una muestra más de dos rasgos típicamente barrocos: la exaltación de lo individual único y anímico, frente a lo genérico de la pintura del desnudo o de la figura ideal del asunto o tema histórico religioso; y de otra parte, es una muestra de subversión de valores de la temática artística y literaria que levanta la figura del mundo cotidiano, como protagonista de una obra, frente a la figura héroe o ideal fijada por la jerarquía estético-social de la época clásico-renacentista. El género del retrato se busca, pues, por artistas y público demandante, en forma que a la formación clasicista de un Carducho resultará intolerable el que cualquiera, sin significación social, apetezca perpetuarse en el lienzo (7). El barroco, pues, según señaló Spengler, es la gran época del retrato; pero, subrayemos, por una razón profunda de sentimiento y sentido de la vida del hombre y de la sociedad de entonces y no sólo por la preferencia temática del artista. En la época del Manierismo que le precede, ya se ha despertado el interés por el retrato, pero con un especial carácter, *psicologizante*, señalado por Pinder (8), que podríamos decir científico, de observación minuciosa, no valorativa, y en un ámbito espacial artificial que no sugiere la emoción de ambiente ni la sensación de aire ni luz de la realidad.

El concepto de retrato que nos ofrece en éste Valdés Leal responde a un tipo que, aunque ya cultivado por Murillo—ya recordábamos el existente en el Museo

del Prado—acusa también el influjo de modelos cortesanos y concretamente de Carreño. Creo se puede pensar que este retrato lo haría nuestro pintor después de su estancia en la Corte, aunque este viaje fuese en fecha—según la que nos da Palomino—en que Carreño no era aún pintor de Cámara. Pero en su composición y movimiento, y aunque con elementos que no representan novedad, se descubre al artista original, de temperamento exaltado, amante de la intensa expresividad, dueño de su técnica y de rica y fina paleta personal.

La figura, aunque colocada de frente, y sin un franco ceder al gesto exagerado y declamatorio—como se hará después frecuente en nuestra pintura, sobre todo cuando actúe el influjo francés—sin embargo, en la forma como queda plantada, cómo se mueve y nos mira, se descubre una movilidad interna, una inquietud y vivacidad expresiva que le hace distinguirse de todos los retratos de Murillo y aún de los de Carreño. Porque, aunque se trata de un retrato en el que el pintor se ha recreado en los efectos de entonación y claro oscuro, evitando durezas de perfiles y líneas, y subrayando los efectos de ambiente o atmósfera, con brillos y zonas de penumbra, sin embargo, la figura emerge de las sombras, fundiéndose a veces en ellas, no con la quietud de un posar reposado y compuesto, sino con la viveza y movilidad real de quien se adelanta hacia nosotros en gesto de comunicación inmediata, como para adentrarse en nuestro propio ambiente.

Se presenta la figura de pie, en una visión próxima, llenando el lienzo, casi frontal, pero moviendo hacia su derecha el brazo y pierna correspondiente. Así, ese pie queda completamente de perfil y la mano avanza casi hasta el borde del lienzo ostentando unos papeles. Por el contrario, el otro lado de la figura, diríamos que se concentra o aprieta; la pierna se nos enfrenta casi derecha y el brazo se pliega sobre el cuerpo cogiendo el chambergo y recogiendo la capa. Esta, así, caída hacia este lado, marca una línea curva con ondulación que abarca con su mancha oscura la pierna que se perfila sobre ella. Aquel lado más movido es precisamente el que recibe la luz, resultando, así, que tanto por oscuro, en el traje, como por claro, en la mano y rostro, es lo que se perfila y destaca con más intensidad, aunque evitando durezas. El otro lado, no sólo más simple en su perfil—pues queda abarcado en una gran curva convergente que arranca de la cabeza y se cierra en el pie—se funde en sombra con el fondo. Incluso ha evitado—con la mano enguantada—toda dureza de contraste. Sólo la empuñadura de la espada brilla en la masa oscura, pero con el brillo suave, acerado y cambiante de la curva de la cazoleta. El fondo, de penumbra, de interior con cortinaje y reloj, y confuso rompiente a la izquierda, deja resaltar, pero con los fundidos que da la calidad del metal, los brillos del reloj de mesa y de una armadura caída en el suelo, en el ángulo de la derecha. Observemos, cómo entre los elementos de composición que acusan al gran pintor de bodegones destaca la presencia del reloj, como motivo de alusión a la transitoriedad del tiempo, según la intención moralizadora, en sentido *vanitas* que preside la composición y espíritu de sus varios lienzos de naturaleza muerta. En cuanto a la técnica todo el conjunto responde a la espontaneidad y valentía que caracteriza lo más típico del artista. Ante la soltura de toque de pincel de este retrato, pensamos en la manera de pintar de Valdés, según nos refiere Palomino que le vio trabajar: el pintar de pie, y retrocediendo a cada momento para comprobar el efecto en la visión distante y de conjunto en la que se funden los toques sueltos o *distantes*: «yo le vi pintar algunas veces—cuenta nuestro tratadista—y de ordinario era en pie, porque gus-

taba de retirarse de cuando en cuando, y volver prontamente a dar algunos golpes, y vuelta a retirarse; y de esta suerte era de ordinario su modo de pintar, con aquella inquietud, y viveza de su natural genio». (9)

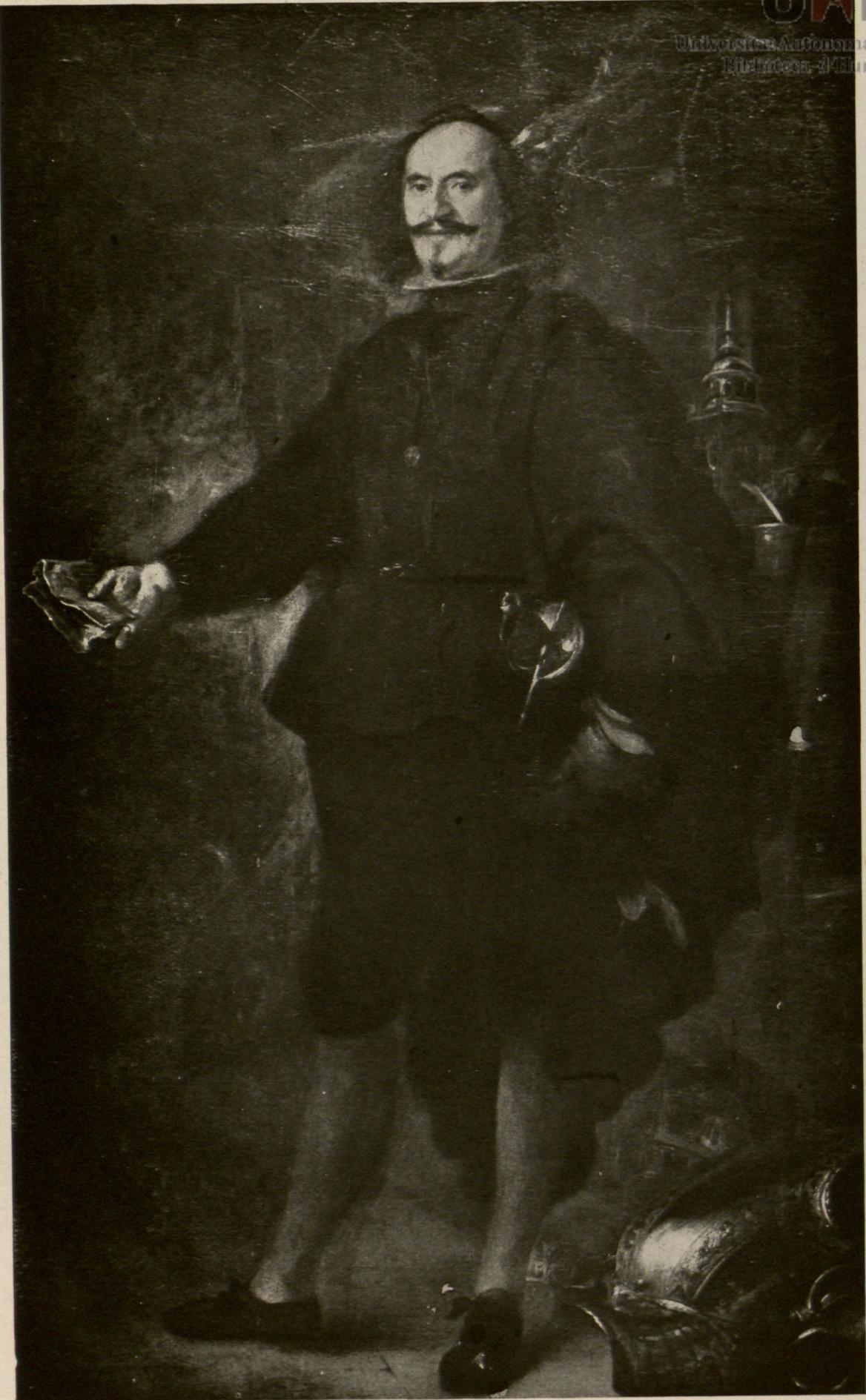
La impresión del color, muy de acuerdo con lo típico de Valdés Leal, está conseguida con pleno sentido pictórico, no como algo superpuesto a la composición y efecto de claro oscuro, sino con plena unidad. Grises y tierras dominan el conjunto; y dentro de esa entonación predominantemente fría, destaca la carnación pálida y los brillos metálicos del reloj, la espada y la armadura. Los leves azules del fondo y reflejos del metal se contrastan con los toques dorados del adorno de la armadura.

La expresividad de este retrato de Valdés Leal está en perfecto acuerdo con su pintura; incluso en lo negativo, como es el hecho de que se descubra algún descuido del dibujante como vemos en la mano que sostiene el papel. Así, el sentido espacial de visión próxima, típico del punto de vista preferido por el pintor barroco, y que él precisamente extremó, igualmente se cumple en este retrato (10). En parte es por ello por lo que se nos impone con enorme fuerza de realidad, como si retratado y contemplador estuviésemos en un mismo ámbito espacial, frente a frente. Ello obedece también a otro elemento o recurso compositivo consecuente con dicho sentido de composición desbordante y comunicativa, de búsqueda de relación con el expectador. No es sólo el hecho de que la figura nos mire, cosa frecuente en general en este género, pero especialmente en esta época—y más aún en el caso concreto de Valdés Leal—la gran época de la pintura de retratos. Es que además, dicho gesto lo subraya o matiza el movimiento, haciendo que se nos aparezca el personaje como quien está allí no para ser contemplado y retratado sino como si estuviera buscando el diálogo o la comunicación. No olvidemos que el retrato de este tipo de la figura en pie, contribuye a darnos la sensación de espontaneidad y visión instantánea de un momento del vivir. Salvo los casos en que por la artificiosidad de la postura y por los elementos ambientales de fondo, se crea la sensación de aparato y suntuosidad, en general, mejor que la figura sentada, la figura de pie se nos presenta como la persona que se ha parado un instante ante nosotros; ya para que la contemplemos, ya para observarnos, ya para buscar nuestra reacción y diálogo. La vitalidad e impresión del vivir queda más patente. Recordemos cómo Velázquez, salvo los casos de altas dignidades de la Iglesia y de los enanos de la corte—y ello por especiales razones expresivas—, prefirió siempre, decididamente colocar la figura erguida, de pie, incluso para pintar un busto.

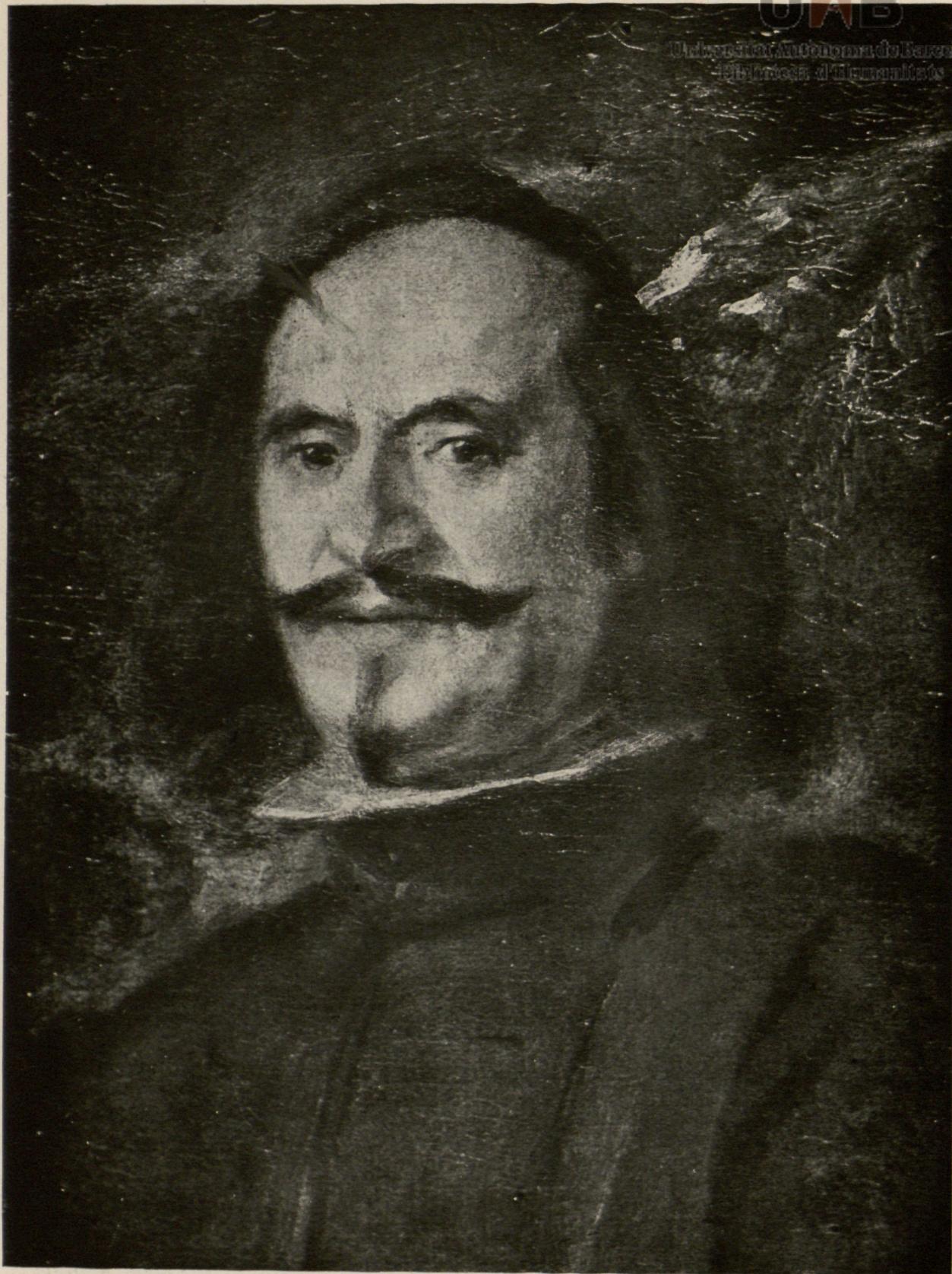
Con acierto de pintor, Palomino, elogiando el retrato que Valdés Leal, hiciera en Córdoba del doctor Enrique de Alfaro—hermano del pintor Juan de Alfaro—destacaba el hecho, no sólo de estar *sumamente parecido*, sino, además «con tal viveza que parece—dice—el mismo natural» (11). Ese factor expresivo, esa viveza o vivacidad, ese fluir de la vida que se desborda en el gesto incisivo, comunicativo, es precisamente lo que destaca también en este retrato; y con una intensidad cual sólo un gran retratista de temperamento barroco exaltado como el suyo era capaz de recoger en el lienzo (12).

NOTAS

- (1) VALDÉS LEAL: *Spanish baroque Painter*. New York, 1960, pág. 36.
- (2) CELESTINO LÓPEZ MARTÍNEZ: *Juan de Valdés Leal. Estudio*. Sevilla, 1922, pág. 35.
- (3) Reproducido por GESTOSO: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1917—y, últimamente, en el citado libro de E. du Gué Trapier.
- (4) *Obra cit.*, pág. 66.
- (5) Véase nuestro trabajo, *Retratos a lo divino. Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán*. En ARTE ESPAÑOL, 4.º trimestre, Madrid, 1942. Reproducido con adiciones en nuestro libro *Temas del Barroco*. Granada, 1947. Hoy podríamos añadir nuevos testimonios literarios confirmadores de nuestro punto de vista.
- (6) *Obra cit.*, pág. 36.
- (7) Así dice Carducho: «No ai persona que no le parezca que el no retratarse es perdida grande de su Republica, y ya con demasiada licencia se usa, que no solo se retratan las personas ordinarisimas, mas con modo, habito e insignias impropositas». *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633. Diálogo séptimo, folio 111.
- (8) WILHEM PINDER: *El problema de las generaciones en la Historia del Arte de Europa*. Buenos Aires, 1946, pág. 104.
- (9) *El Parnaso español pintoresco laureado*. Tomo III del *Museo Pictórico y escala óptica*. Ed. Aguilar. Madrid, 1947, página 1.053.
- (10) Sobre ese sentido desbordante de la composición, puede verse nuestro ensayo *Sobre el punto de vista en el Barroco. Escorial*. Suplemento de Arte. Madrid, 1943. Reeditado con algunas adiciones en *Temas del Barroco*. Granada, 1947. Hemos vuelto a tratar y desarrollar aspectos de este tema en *La estética de los místicos y la estética del Barroco*, comunicación, inédita presentada en los Coloquios Internacionales, celebrados en Coimbra en 1958, que muy ampliada tenemos dispuesta para su publicación. También tratamos de este tema en *Un aspecto del barroquismo de Velázquez*, trabajo incluido en *Varia Velazqueña*. Madrid, 1960.
- (11) *Obra cit.* Ed. cit., pág. cit.
- (12) Aunque contamos con varias y buenas monografías para el estudio de la pintura de Valdés Leal, sin embargo, el tema del retrato—salvo los comentarios determinados por el famoso retrato de Mañara—ha sido considerado siempre de forma marginal, con dudas sobre las atribuciones y sin las reproducciones que serían necesarias. Habrá que considerar detenidamente el retrato del canónigo Buenaventura en la colección Cook, Richmond, dado a conocer en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones»—julio, 1907—y comentado en el libro de Beruete—*Valdés Leal. Estudio crítico*. Madrid, 1911, pág. 113 y 114—; un supuesto retrato de Mañara de media figura en óvalo, igualmente en Inglaterra y también citado por Beruete—pág. 113—, por Von Loga—Revista «Museum», Barcelona, núm. 4, año III—y por Gestoso—*obra cit.*, pág. 166—; la cabeza de un caballero de Santiago muerto, citado y reproducido por Gestoso—lámina 23—; el busto—también en el lecho mortuorio—del canónigo D. Juan Federigui, citado y reproducido igualmente por el mismo crítico—lámina 53— y el retrato o autorretrato que existía en la colección Lázaro Galdiano y cuyo paradero ignoramos hoy.



Retrato de Caballero. (Museo de la Academia de Bérgamo.)



Retrato de Caballero. Museo de la Academia de Bérgamo. (Pormenor.)

La obra de Juan de Vallejo

Por SANTIAGO SEBASTIAN

La escuela burgalesa hasta Vallejo.

El florecimiento de la escuela protorrenacentista burgalesa se apoya en el auge económico de Burgos. Gracias a los trabajos de Fernández Basas (publicados por el *Boletín de la Institución Fernán González*) sabemos que el comercio lanero enriqueció a una serie de familias, mecenas que fueron, en su mayor parte, del desarrollo artístico burgalés durante la primera mitad del siglo XVI.

Acabo de finalizar mi trabajo doctoral sobre la arquitectura burgalesa de la primera mitad del siglo XVI. Gracias a mis investigaciones, la escuela burgalesa presenta unos contornos más definidos. Solamente voy a citar algunas de las aportaciones principales, que rectifican el esquema tradicional.

El protorrenacimiento, aparte del bajorrelieve vigarniano del trascoro burgalés, empieza con Vergara y no con Francisco de Colonia, como se creyó hasta ahora. Esta primera obra es la Capilla de la Condesa de Osorno, en el destruido convento de la Trinidad; a juzgar por algunos restos decorativos, tuvo rasgos protorrenacentistas; fue realizada en 1502. El documento que trata de esto ha puesto de manifiesto una abierta rivalidad entre Vergara y Colonia. Por el estudio minucioso de los grutescos de la obra vergarense he visto que hacia 1520 entró en contacto con las fuentes gráficas italianas; de tal manera se sirvió de los grabados que copió uno de Zuan Andrea en la copa del púlpito de San Esteban, en Burgos. Dentro de las obras de la escuela vergarense he conseguido documentar la iglesia del convento de la Merced, en la que hay dos arcos sepulcrales de la familia Castillo y Pesquera, que son obra de los hermanos Domingo y Pedro de Villarreal; estas obras fueron atribuidas hace poco a Vergara por Martínez Burgos.

Al tratar de Francisco de Colonia he conseguido dar a luz su primera obra arquitectónica, hoy desaparecida, la capilla de Nuestra Señora del Rosario, en el convento de San Pablo (fechada en 1508). Al estudiar el repertorio decorativo de la portada de la Pellejería he hallado influencias de los grabados de Antonio da Brescia, Nicoletto da Modena y fray Antonio de Monza; la obra presenta además paralelismos con los protorrenacentistas franceses Roland Leroux y Hector Sohier.

El estudio de los grutescos de la obra de Vigarni me ha llevado a la conclusión de que careció de la originalidad que se le ha asignado normalmente; se limitó a importar detalles decorativos de la escuela toledana. El Borgoñón tuvo fama de tracista, pero del estudio de los grutescos suponemos, en contra de Gómez Moreno,

que el Altar Mayor del Condestable fue obra trazada por Siloe. En el sepulcro del doctor Lerma se limitó a copiar a Siloe (sepulcro de Luis de Acuña). He conseguido documentar el sepulcro del Condestable, en el convento de Santa Clara de Medina de Pomar; esto da pie para atribuir a Vigarni el gran retablo del altar mayor de la misma iglesia, que Weise atribuyó a un maestro italianizante, aunque españolizado.

En el capítulo sobre Diego de Siloe en Burgos, refuerzo con investigaciones personales la derivación de la Escalera Dorada del patio Belvedere del Vaticano; hipótesis todavía no recogida por la bibliografía española. En el programa decorativo de esta magna obra encuentro influencias de los grabados de Fra Antonio da Monza, Agostino de Musi, Agostino Veneziano, Nicoletto Roseo da Modena y Giovanni Antonio da Brescia. La escuela de Siloe fue muy numerosa en Burgos, pero ningún discípulo destacó con fuerte personalidad; la tónica general fue muy provinciana.

Semblanza de Vallejo.

Emigrado Siloe del ámbito burgalés, por un momento quedó aquella escuela sin un maestro de altura, pues ni Colonia ni Vigarni tenían personalidad suficiente para ser directores, pese a su prestigio. Unos diez años más tarde, surgió una personalidad capaz de llenar el hueco de Siloe. Aunque estaba ligado a su escuela, no fue un fiel seguidor, como Juan de Salas, que se limitaba a repetir los grutescos y las composiciones de Siloe.

Vallejo tenía una personalidad propia; estaba dotado de una fantasía desbordante, que ensamblaba los elementos más diversos en un conjunto original. Formas renacentistas, góticas y mudéjares; grutescos de Siloe, de los Villalpando, de la escuela francesa, etc. Careció de la formación clásica de Siloe, pero no por ello su obra tiene menos personalidad. En buena parte, su actividad es desconocida, y por ello le damos un perfil inédito: Juan de Vallejo introduce y personaliza en el ámbito burgalés el Manierismo. Tiene su obra una declarada voluntad antoclásica. Tanto las proporciones como los grutescos pertenecen al nuevo estilo.

Su obra más representativa es el cimborrio de la catedral burgalesa. Todos los críticos han encontrado en ella algo desconcertante. Los contrastes y tensiones entre las formas góticas y renacentistas son muy evidentes, solamente se pueden explicar dentro del confuso mar del Manierismo, que por estas fechas dominaba parte del arte español y casi todo el arte europeo. Esta obra tiene un «irreprimible impulso gótico»—ha escrito Camón Aznar—con raíces moriscas y germánicas, que se recubre en la primera mitad del XVI de formas italianas sin perder su esencia y que se consolida apoteósicamente en esta obra. Todas las decantaciones del espíritu nacional se aprovechan aquí formando este conjunto complejísimo y donde los estilos más contradictorios se confabulan y entrecruzan. El furor ornamental del gótico germánico, el sistema de arcos volados de los moriscos y el desarrollo de todas las gracias platerescas, se funden en esta genial creación luminosa, encumbrada, que se señorea sobre nuestro Renacimiento, haciéndolo así auténticamente nacional, pleno de garbo ibérico. Aquí la sensibilidad española ha agotado sus preferencias, y sin reservas ni timideces, ha sabido encajar en criterios arquitectónicos tradicionales la colorida pompa de su fasto ornamental. Todos los ele-

mentos que colaboran en este organismo han sido llevados al límite de sus posibilidades».

No ha mucho, en esta misma revista publiqué el testamento de Juan de Vallejo; con ese motivo hice una breve pero completa referencia biográfica y de sus obras (1).

La capilla de Santiago.

Esta obra data de 1530. ¿Cuál ha sido su aportación renacentista? Aunque poca, se muestra claramente en el gran arco del altar mayor. El gran arco descansa en dos pilares empotados en las esquinas de la cabecera de la capilla. Los pilares han perdido su poder sustentante, se hallan enmascarados por grutescos, están frenteados por columnillas, y dos cornisas los dividen en tres partes. El grutesco del basamento demuestra una clara dependencia de Siloe, del que copia algunos monstruos del magnífico repertorio de la Escalera Dorada. El trozo central del pilar está frenteado por una columnilla abalaustrada, cuya esbeltez contrasta con natural misión soportante; desarrolla una misión puramente decorativa; es un ejemplo característico de las tensiones internas del Manierismo. Esta columna tripartita quizá derive del retablo de Vigarni de la Capilla Real (parte superior). El tercio superior tiene grutescos de gran tamaño, correspondiéndose las figuras en cada uno de los pilares: Adán y Eva, el ángel Gabriel y María.

El arco manifiesta una tensión entre el medio punto y el angrelado gótico. También ha perdido su fuerza, enmascarando la arquivolta con grutescos. El diseño del angrelado son pares de serpiente afrontadas. ¿De dónde viene este motivo? Los angrelados son corrientes en los intradoses del gótico final, aunque los motivos son de carácter inanimado. En Italia se encuentra un grutesco parecido en los artesonados del palacio romano Massimo alle Colonne, obra de Peruzzi (1525). Su característico entrecruzamiento nos recuerda las cresterías de obras salmantinas coetáneas, como las fachadas de la Universidad y la de las Escuelas Menores.

¿Cómo calificar esta extraña obra? Es algo decididamente anticlásico. Creo que se trata de una de las primeras manifestaciones del Manierismo en España. Hay una tensión manifiesta entre las formas renacentistas y las proporciones góticas. La función sustentante de los pilares ha desaparecido por los sucesivos cortes de la fuerza vertical y por el enmascaramiento de la estructura con grutescos. Esta ocultación continúa en el arco; nos da la impresión de lo inestable y flotante.

El arco de Santa María.

No es ahora ocasión de repetir la accidentada historia de esta obra. El lector interesado puede consultar la monografía del señor Martínez Burgos. Su erección corre de los años 1536 a 1553. El primitivo proyecto fue de arco exento, obra de Vigarni; no se conocen detalles, pero hubiera sido una curiosa interpretación de los arcos de triunfo romanos. Vallejo hubo de ser asociado al cada vez más despreciado Francisco de Colonia, hasta quedar como único director.

La tendencia española de las fachadas-retablos hizo de esta puerta de ciudad la más rica e interesante de cuantas se han conservado. Se trata de un arco de triunfo

levantado para el Emperador Carlos V, con alusión al pasado guerrero y cívico de la ciudad. Su estructura es desafortunada y las figuras son toscas y chaparras. Es una típica representación de la fachada señorial; los elementos clásicos desempeñan más que función estructural, el deseo de dar dignidad. Lo más acertado es su aparejo guerrero, sus cubos y escaragüitas, su aspecto pintoresco (2).

Interesa señalar para el desarrollo del estilo de Vallejo que en la fecha de 1536 conocía ya la columna con anillo en su tercio inferior, la columna estriada de mitad para arriba y las veneras manieristas de consistencia apergaminada con enrollamientos. Aunque no sirvieran de antecedente, columnas de fuste estriado de mitad para arriba hay en los patios del palacio de Peñaranda y del monasterio de Huerta (Soria).

Sepulcro del abad de San Quirce.

La obra del cimborrio catedralicio fue empezada antes que ésta, pero todavía en 1550 se cerraron los arcos torales, por lo que las novedades estilísticas vinieron después; juzgamos esta obra anterior.

En 1546, el abad de San Quirce, don Juan Ortega de Velasco, pidió al cabildo la cesión de una sepultura en la capilla de Santiago, donde poco antes trabajara Vallejo. Según el contrato debía de poner en el tímpano el Bautismo de Cristo; en la edícula, la Concepción; y «donde están los dos sátiros, que son remate de las columnas principales, que se hagan de tal manera que tengan cada uno dellos un escudo con las armas e capelo del Abad, y asimismo ha de haber en el remate Cristo e San Juan e María» (3).

La composición de este sepulcro se ha desarrollado en altura, condicionado tanto por el contrato, adquiriendo unas proporciones marcadamente antoclásicas. No se pueden precisar con exactitud los antecedentes directos. Parece una reducción de los modelos de Andrea de Sansovino o de Antonio María de Aprile; el pobre modelo vergarense se ha enriquecido con una composición más unitaria y rica en contrastes. La edícula sigue los modelos de Siloe existentes en la misma catedral, como el altareillo de Santa Ana. El calvario en esta forma es un solecismo burgalés.

El zócalo está flanqueado por dos pilastrillas, decoradas con figuras semidesnudas, coronadas por un canastillo de frutas; su forma nos quiere recordar a los hermes. Parecen indicar procedencia francesa y su introductor ha sido quizá Jamete, que los ha usado en 1535 en el Consistorio sevillano. Más originales son los telamones (el contrato los llama sátiros). Si bien se usan indiferentemente los términos hermes, telamones y cariátides, será cuestión de fijar diferencias. Entiendo por telamón la columna rematada por una figura humana, la cual decora y hace de miembro soportante al mismo tiempo. El ejemplo burgalés puede considerarse como típico (más tarde lo usó Vallejo en la decoración exterior del cimborrio). No conozco antecedentes de este tipo de columna rematada por una media figura drapeada y creo que habrá que considerarlo como una creación personal de Vallejo. El telamón está sobrepuerto a la pilastra y el entablamento descansa directamente en la cabeza del telamón. Aquí aparece un detalle decorativo que será constante en la obra de Vallejo, una guirnaldita de tela pendiente de unas anillas. Bajo el car-

nero está la cartela conmemorativa, con unos típicos enrollamientos en los extremos, de carácter manierista; enrollamientos semejantes hay en la galería de Francisco I, en Fontainebleau (1533-1540).

Las volutas de la edícula provienen de la Escalera Dorada y están coronadas por una ánfora, quizá de procedencia francesa, lo cual se convertirá en motivo corriente dentro de la escuela vallejana. El remate, típicamente silesco, es un tondo con el retrato del abad, entre dos bichas; este tondo deriva posiblemente de la fachada del Colegio de Irlandeses; el grutesco de las dos bichas es semejante al que decora la arquivolta de la portada del Perdón de la catedral de Granada (1537), obra del ilustre maestro burgalés.

Lo que más interesa destacar en esta obra son los telamones, índice máximo de su avanzado Manierismo. Son los primeros que aparecen en Burgos. Es difícil precisar su ascendencia, mas creo que guardan una gran relación con la obra de los Corral de Villalpando, especialmente con el gran acervo manierista de la Capilla de los Benavente, en la iglesia de Santa María, de Medina de Rioseco (1544-1546). Los jugosos grutescos de Vallejo son muy semejantes a los que diseñara la desbordante fantasía de los Villalpando.

Portada de San Cosme y San Damián.

Fue realizada en 1552. Al trazar esta composición cayó en la portada-retablo, sin duda por imposición del cabildo parroquial. Su estructura no se aparta mucho del sepulcro del abad de San Quirce: en el primer cuerpo, el arco triunfal; en el segundo, la edícula, y como remate, el tondo a lo Siloe. Las jambas están cajeadas y la arquivolta se decora con recuadros, quizá por influencia del Siloe granadino. Tanto los capiteles de las columnas como los de las retropilastras están decorados por medias figuras humanas, nueva alusión a los semejantes de las columnas de la portada granadina del Perdón (1537). El capitel está coronado por un cubo cajeado, copia diminuta de los añadidos que ha puesto Siloe en las gigantescas columnas del templo metropolitano de Granada.

En el friso hay que destacar la cartelita central, de tipo manierista, más evolucionada que la del sepulcro, pues algunos de sus enrollamientos se decoran con cabecitas humanas; es semejante, lo mismo que los putos del mismo friso, a una cartelita y putos de un friso de la citada capilla de Benavente. A ambos lados de la columna, a la altura del arranque del arco, hay dos gallináceas, motivo del repertorio silesco, que Vallejo usa aquí por primera vez y que se convertirá en constante de algunas portadas burgalesas de la segunda mitad del siglo XVI.

En el segundo cuerpo está el Calvario, en la forma tradicional de la escuela burgalesa, con la adición de los dos ladrones, que ahogan la composición. Como el sepulcro anterior, se remata con un tondo, coronado a su vez por el ánfora característica de Vallejo. Este segundo cuerpo está flanqueado por dos originalísimas hornacinas con las imágenes de los santos titulares; las hornacinas se decoran con zarpas de león, motivo muy silesco. El colocar una hornacina sobre el eje de una columna existe con anterioridad en Burgos, en el pórtico de la iglesia del Hospital del Rey, obra anterior que atribuyo a Vallejo. Es un detalle de la influencia francesa que actúa sobre Vallejo (4).

Cimborrio de la catedral.

En la sucesión estilística de la obra de Vallejo no se puede encuadrar esta obra en una fecha determinada. Su larga gestación (casi treinta años) nos brinda la plenitud del estilo de Vallejo. Esta inmensa obra se produce paralela al resto. Anteriormente hemos hablado de su carácter. Prescindimos de su descripción y señalamos lo que juzgamos interesante.

La gran aportación de Vallejo son los tipos de columnas, telamones y hermes, con que decora las caras de los pináculos exteriores. No conozco antecedentes directos de estas fantasías, que tanto acreditan al genio de Vallejo como decorador arquitectónico. Al estudiar el sepulcro del abad de San Quirce señalé su relación con la obra de los Corral de Villalpando, y en último término con el Manierismo francés.

Usó varios tipos de columnas, además de la conmemorativa; la más frecuente fue la balaustrada, con astrágalo en su parte baja y diversos anillos en su fuste. Los telamones aparecen en el cuerpo bajo, en forma diferente de los vistos en el sepulcro de la capilla de Santiago; los del cimborrio aparecen con los brazos cruzados sobre el pecho, y, apoyados en un tipo de columna con astrágalo y hojas de acanto adosadas. En la decoración de los ocho pináculos superiores usó un tipo de hermes que tenía antecedentes en la obra de Jamete, en el Consistorio sevillano (1535) o en la Casa de Zaporta (1546). Aparte de los detalles decorativos, la obra tiene un matiz manierista muy claro. Hay una tensión entre el verticalismo gótico y el horizontalismo de las balaustradas de clásica apariencia, entre las columnillas y chambranas góticas y los telamones y hermes del tardío Renacimiento.

Capilla de Pedro de Encinas.

En 1563 construyó Vallejo, en la iglesia de San Gil, una capilla para Pedro de Encinas, arcediano de Palenzuela. El ingreso se destaca con un monumental arco flanqueado por pilastras, frenteadas por columnas. Estas tienen un canon muy esbelto y su fuste decorado por dos anillos, hojas de acanto, guirnaldas de telas, máscaras, etc.; tienen relación con las formas de las columnas del cimborrio catedralicio, ya que se debieron de diseñar al mismo tiempo. Vallejo ha partido para esta fantasía de la columna de fuste muy dividido, de su primera época, la que tenía un anillo en su tercio inferior y el fuste de tal parte recubierto de grutescos. El capitel también tiene algo de interesante. Es un tipo jónico de forma un tanto rara: las volutas no salen del interior y se enrollan hacia abajo, sino que parten de la superficie del vaso y se enrollan hacia arriba. Esta perversión de lo clásico no admite otra calificación que la manierista; procede tal vez de la Capilla Médicis, donde Miguel Angel se ha permitido libertades como ésta, en las pilastras que flanquean los nichos de Giuliano y Lorenzo de Médici.

A la altura de la imposta se rematan los capiteles por unos esbeltos hermes, coetáneos de los del cimborrio. En las enjutas, los medallones de San Pedro y San Pablo. Sobre el entablamento las armas del titular con sendas ánforas en los flancos. Los escudos tienen sus múltiples puntas enrolladas.

A los lados del altar hay sendos arcos sepulcrales, que responden a un mismo

tipo. Su antecedente, dentro de la obra de Vallejo, es la portada de San Cosme y San Damián. La novedad aportada en esta fecha es la de avolutar las pilastrillas, que flanquean la edícula, en su parte inferior; lo demás no presenta especial interés. Juzgo esto de avolutar las pilastras un rasgo manierista. Así la pilastra ha perdido su poder estructural de soporte vertical para adoptar una forma que va contra su función. Quizá sea una creación de Jamete. Precedentes franceses pudieran ser las edículas de la fachada del citado castillo francés Azayle-Rideau. El segundo cuerpo lo sigue rematando, todavía en estas fechas, con el tondo siloesco.

A T R I B U C I O N E S

Pórtico del Hospital del Rey.

Su airosa composición de cinco arcadas se resiente por la obstrucción posterior del pórtico neoclásico adjunto. Los pilares están frenteados por columnillas abalastradas, coronadas por hornacinas aveneradas y rematadas con un vaso de flores. El modelaje de los arcos es gótico. Sobre las arcadas corre una amplia faja decorada con cartelas epigráficas entre bustos de reyes o de héroes, albergados en veneras con la charnela hacia abajo.

Sobre el centro de la faja antedicha se levanta una pantalla mural, dividida en tres espacios por finas columnillas abalastradas; al centro hay un relieve con Santiago ecuestre y batallador; a la izquierda campea el escudo de Castilla; y a la derecha, el de Castilla y León. Esta gran pantalla se remata a la manera de Siloe con un gran tondo central, unido a los flameros laterales por eses carnosas de acanto.

En la clave del arco central se lee: «MARIA ANNO 1771». Y el friso del remate: «SEMPER PAVPERES HABETIS VOBISCVM». Esta fecha alude a la restauración que llevó a cabo el arquitecto Cortés, por cierto, con gusto y respeto (5).

¿Por qué atribuyo esta obra a Vallejo? Ante todo creo sue debió de ser realizada hacia 1534 o poco después, ya que tiene indudable relación con Salamanca: los bustos sobre venera provienen quizá de la fachada de la Universidad, y las veneras del friso superior, de envés y revés alternados, están inspiradas en la fachada del Colegio de Irlandeses (terminada en 1534). Por estas fechas Vallejo ha terminado el arco de la capilla de Santiago, que tiene unas columnillas abalastradas muy semejantes a éstas; del mismo tipo son las que flanquean el panel central, que quizá deriven de unos semejantes que hay en la chimenea del palacio de Peñaranda o de un grabado de las Medidas del Romano (Diego Sagredo), publicado en Toledo en 1526. El modelado gótico de los arcos está dentro de la formación de Vallejo, mucho más en su primera época.

Son muy interesantes las hornacinas sobre el eje de la columna, que delatan influencia francesa. Más tarde, en 1552, el mismo Vallejo usaría este motivo en la portada de San Cosme y San Damián. Los escudos han perdido sus formas regulares para presentar un contorno anguloso, con sus vértices avolutados. Desconocemos la formación de Vallejo y cómo él haya tomado influencia tan notoria de lo francés.

Chueca ve en los paneles un ejemplo muy puro de la refinada decoración Francisco I. Habla de semejanzas notables con el patio de la Villa de Francisco I, en Moret. Cree que el ático es la campana de una fastuosa chimenea de Blois (6).

Sepulcros de los Cabeza de Vaca.

Al venirse abajo el crucero en 1539, el cabildo estableció en la capilla de San Juan Bautista el coro y los órganos, retirando de ella el culto. Para resolver el problema de los antiguos sepulcros de los Cabeza de Vaca, se determinó que fueran trasladados a dos arcos sepulcrales que se abrirían a cierta altura del suelo. La datación de estos sepulcros gemelos habrá que fijarla hacia 1545. Responden a la primera fase de Vallejo, con fuerte influencia de Siloe, aunque con manifestaciones típicamente vallejanas.

La composición es semejante en ambos: arco escarzano y remate en tondo. Destacan motivos predilectos de Vallejo como las columnas y las guirnaldas de telas, y, las cartelas epigráficas de carácter manierista. Esto y el hecho de ser Vallejo el maestro de la catedral en los años en que debieron de ser realizados nos afirma en nuestra atribución. Muestran rasgos distintivos de la escuela burgalesa, como las figuras vergarenses de la edícula y el tondo siloesco entre zarpas de león, decorado con la Virgen y el Niño (en el de Juan de Vaca) y con el Abrazo en la Puerta Dorada (en el de Pedro Cabeza de Vaca). Las eses de acanto del remate acaban en cabezas humanas de carácter cartilaginoso, detalle netamente manierista.

Sepulcro de Antonio Sarmiento.

Esta pieza del Museo de Burgos procede de San Esteban de los Olmos. Según consta en las cartelas de las columnas, fue construido en 1548. En el frontal del carnero resaltan los escudos de los dos esposos entre niños tenantes, mientras bichas y mascarones simulan sostener los cascos y las cimeras. Él viste el hábito de la Orden de Santiago.

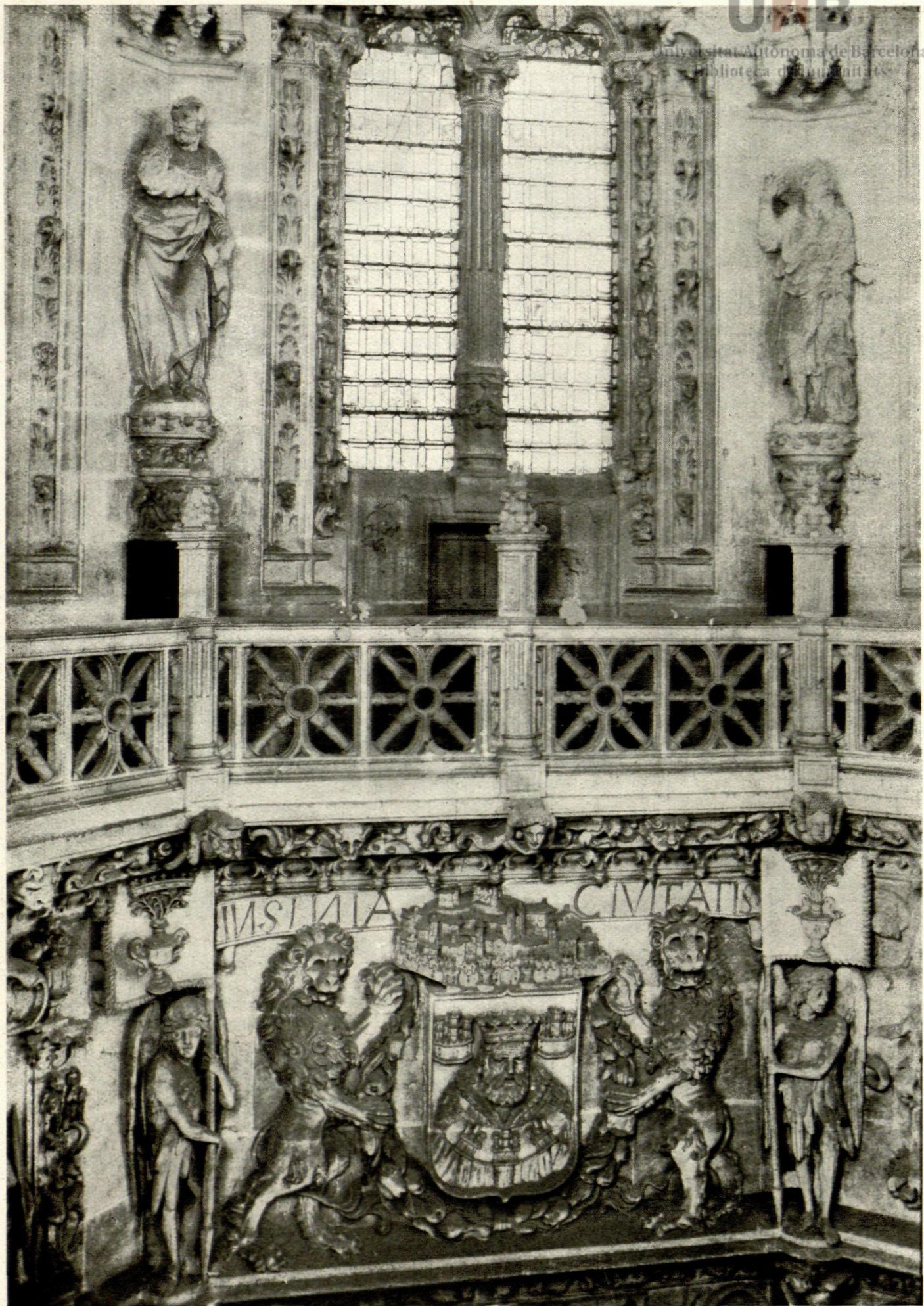
La parte superior está flanqueada por dos cabezas humanas con profusa barba y se hallan coronadas por sendos vasos llenos de frutas; este motivo deriva probablemente de Siloe (sepulcro de Rodrigo de Mercado en la parroquial de Oñate). Como detalles auténticamente vallejanos hay que citar el grutesco de las jambas interiores del arco, donde repite algunos grutescos de los gigantescos pilares del cimborrio catedralicio. Además la columna tiene un sello inconfundible, sobre todo el grutesco de su parte inferior, de un inconfundible matiz manierista. Las columnas de la edícula son semejantes a las que traza poco después para la portada de San Cosme y San Damián.

Casa de Miranda.

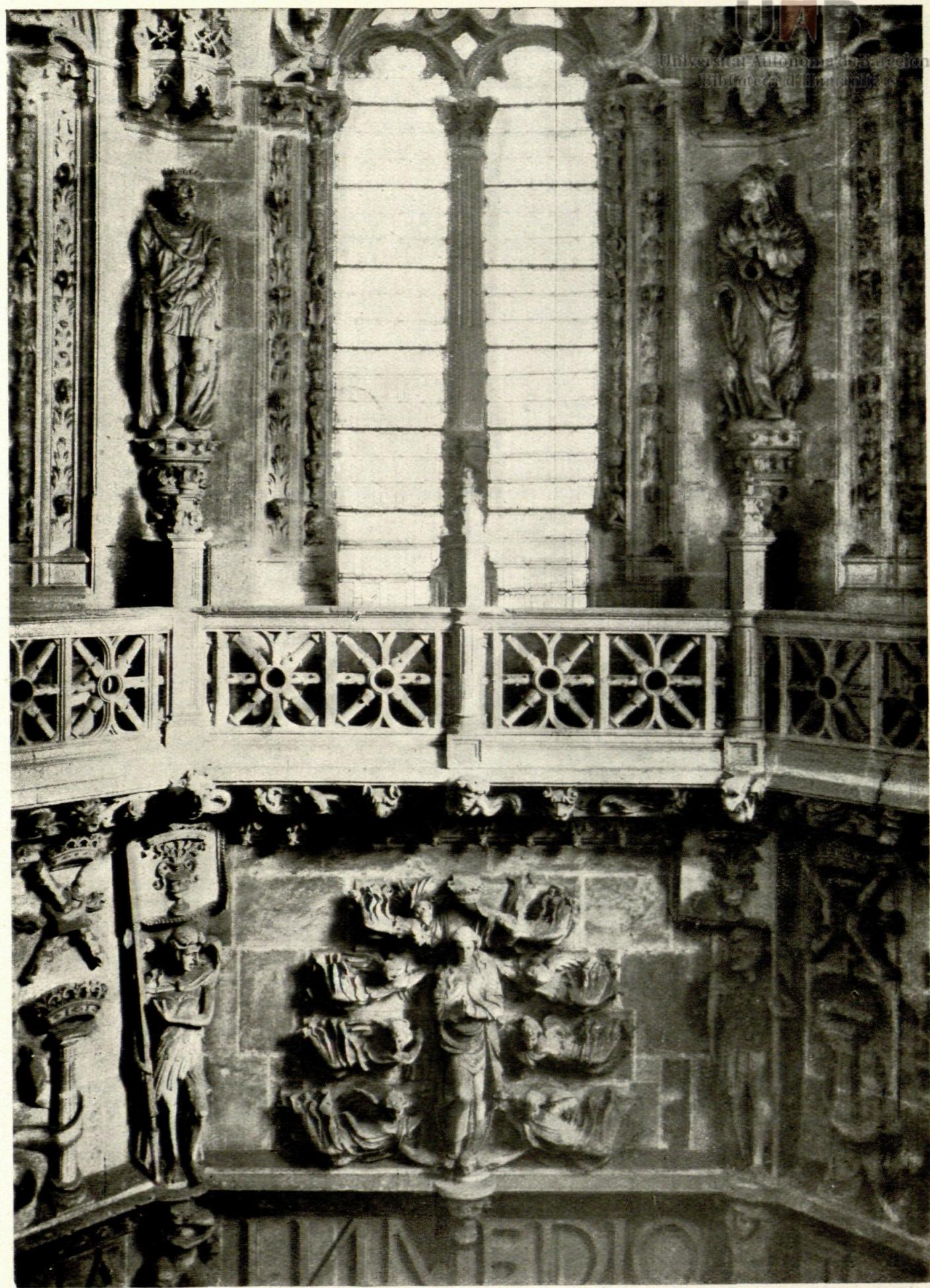
Gracias a un reciente hallazgo documental, sabemos de la venta de unas casas de Alonso de Sanzoles al abad de Salas. El documento más interesante data de 29 de abril de 1545; en esta fecha declara el abad que «obligo e hypoteco las dichas mis casas principales que yo ago e las que bos el dicho alonso de sanzoles abeys bendido». La fecha concuerda con la que hay en el patio de la casa, por lo que cabe



Arco de la Capilla de Santiago. Catedral de Burgos. (Foto Club.)



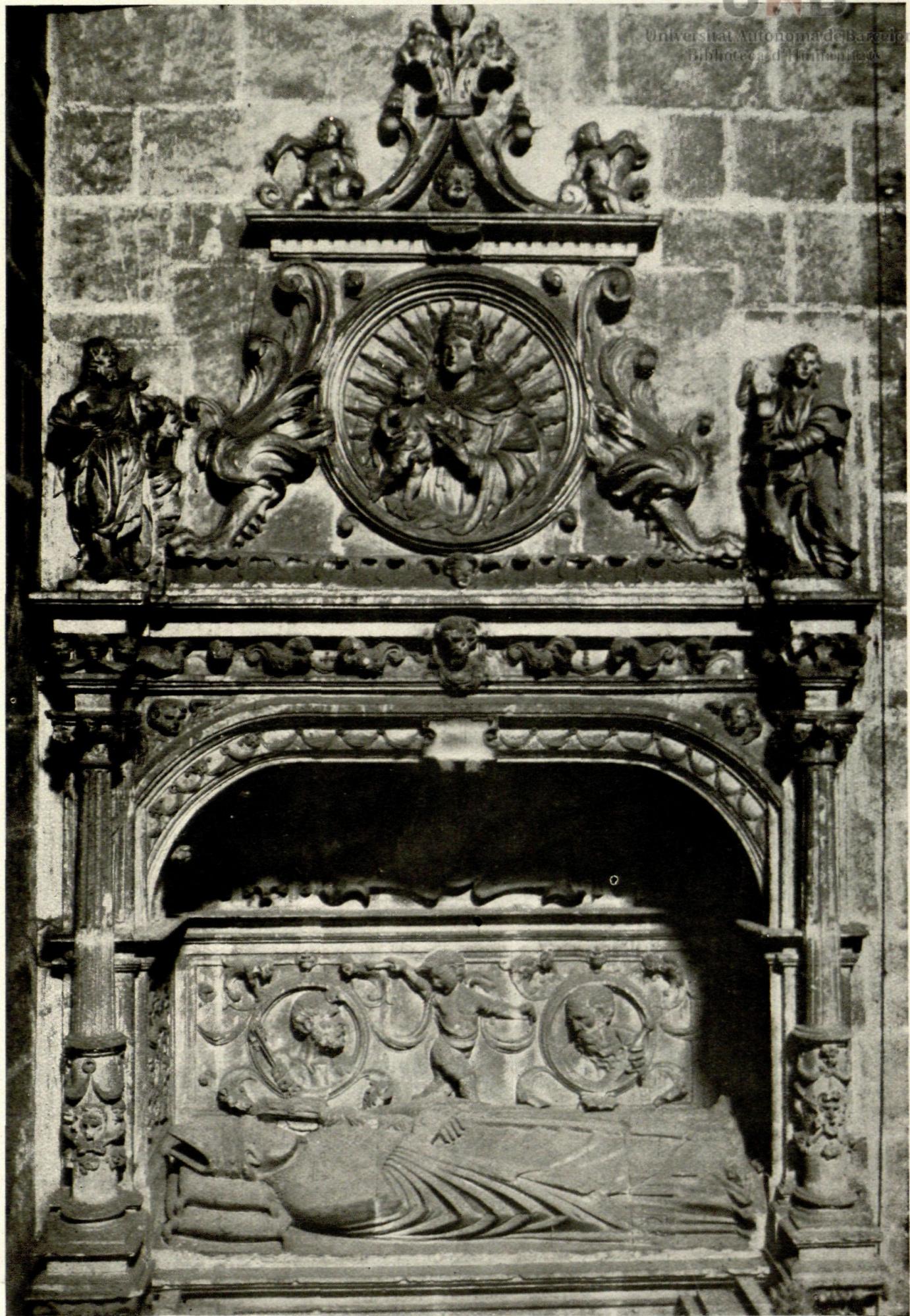
Cimborrio catedralicio. Interior. (Foto Club.)



Cimborrio catedralicio. Interior. (Foto Club.)



Pórtico de la iglesia del Hospital del Rey. (Foto Club.)



Sepulcro de Juan Cabeza de Vaca. Capilla de Santiago, en la catedral de Burgos. (Foto Club.)



Escalera del coro de San Esteban. (Foto Club.)



Patio de la Casa Miranda. (Foto Garrabella.)



Ingreso de la escalera de la Casa Miranda. (Foto Garrabella.)

suponer que corresponde a su iniciación y no a la terminación, como se creía. A juzgar por la cantidad pagada (300,000 maravedís) se deducen dos cosas: el poder económico del abad, capaz de levantar un palacio con toda fastuosidad, y la extensión del solar comprado (7).

La planta primitiva debió de ser rectangular, pero ha sufrido posteriormente grandes transformaciones. Se ordena en torno a un patio central con galería de dos pisos. La fachada del Norte es la más notable del monumento (que da a la calle de la Calera). Está flanqueada por dos torres o cubos, según tradición burgalesa, cuya misión es puramente decorativa. Como observamos en otras casas de la época, la parte inferior es de piedra, y la superior, de ladrillo, dividida por pilastras de piedra labrada.

La portada es la más bella del arte burgalés del siglo XVI. La arquivolta se decora con la típica guirnalda de telas sostenida por anillas. Sendos medallones destacan en las enjutas: el de la derecha es el busto de un varón con un libro abierto en las manos; el de la izquierda, una mujer que se clava un puñal en el pecho; los tenantes de los medallones son dos figuras con la cabeza cubierta con yelmo y sendos grifos atados por la pata trasera a una anilla central. Sendos pares de columnas de tipo vallejano flanquean al arco de ingreso, de tipo muy esbelto. El capitel es de tipo compuesto, con volutas y cabecitas humanas.

Sobre el entablamento se levanta una faja ancha, decorada con tres escudos. El del centro pertenece al fundador, está timbrado de capelo y borlas abaciales, y lambrequinado con hojas y vástagos que acaban en máscaras. Dos gráciles figuras femeninas flanquean al escudo y portan banderas bifidas; parecen ser dos Victorias, que están en actitud de aplastar a sendos hombres, siendo coronadas de laurel por ángeles. El escudo de la izquierda pertenece a los Castillo-Santa Cruz. El de la derecha es igual al del centro, mas tiene la particularidad de tener la celada militar mirando a la izquierda, como signo de bastardía, por lo que debe de referirse a su hijo Felipe, que parece ser tuvo en sus mocedades. La cornisa superior forma a manera de alfiz para encuadrar la portada.

La fachada Sur, que da a la calle de Miranda, carece de interés, puesto que no tiene decoración. Sobre la puerta desnuda campean los blasones de los Miranda-Salón. La ventana mayor, a la izquierda de la puerta tiene esta inscripción: «VERITAS ET PAC(I)E(N)TIA O(MN)IA VI(N)CV(N)T».

El patio es el más bello de Burgos; su hermosura y grandeza impresionan fuertemente al visitante. Por este patio, el palacio del canónigo Miranda sobrepasa en fastuosidad y magnificencia a todas las mansiones señoriales de Burgos y su provincia. Tiene forma rectangular, con grupos de 18 columnas en cada galería. Las de la inferior se apoyan en un plinto y tienen el fuste tripartito; lo más interesante es su extraño capitel, fundido con la zapata; es de orden compuesto, con las graciosas licencias platerescas de sustituir las volutas por bichas, geniecillos, etc., con cabeza humana o de león. El desnudo friso se decora con esta inscripción: «FRANCISCVS DE MIRANDA SALON ABBAS DE SALAS ET CANONICVS BVRGEN, PROTHONOTARIVS ET SCRIPTOR APLICUS. PATRIAЕ RESTITVS FACIENDVN CVRAVIT. ANO DE MDXLV».

La galería superior tiene columnas similares a las de la inferior, con capitel-zapata de orden compuesto y volutas en forma de ese. Su riquísimo antepecho ostenta relieves con evocaciones difíciles de precisar. En la parte de la fachada

hay cuatro intercolumnios: el primero guarda un busto de varón, entre dos ángeles, y un busto femenino, flanqueado igualmente por niños; estos bustos se encuentran afrontados. El segundo intercolumnio tiene un escudo con castillo, entre sendas parejas de niños desnudos. Dos jinetes desnudos cabalgando, con dos hombres tirando de las riendas, figuran en el tercer sector. El cuarto intercolumnio repite los bustos del primero: el masculino está flanqueado por dos figuras que empuñan tridentes, al femenino lo rodean dos figuras sentadas.

El antepecho del Este se divide en cinco sectores. En el primero destaca el escudo del abad de Salas entre dos centauros tenantes, de cuyos rabos tiran dos figuras horribles. De nuevo los bustos citados, rodeados por dos figuras grotescas, en el segundo intercolumnio. En el tercero campean los blasones de los Miranda Salón, timbrados de capelo y de las borlas abaciales, entre sirenas tenantes, con las colas recogidas por dos simios. De nuevo los conocidos bustos en simulado diálogo, en presencia de las figuras grotescas, en el cuarto espacio. En el último campea el escudo Miranda Salón entre tenantes centauros, mas dicho escudo carece de borlas y de capelo.

La fachada Sur comprende cuatro intercolumnios: el primero con los bustos dichos, acompañados de centauros. El segundo tiene el escudo del canónigo entre tenantes ancianos, que llevan en sus espaldas sendos niños; los blasones de los Paz aparecen en el tercer intercolumnio, flanqueados por dos centauros armados; finalmente, los bustos consabidos campean en el cuarto tramo, rodeados de amorcillos.

En el tramo Oeste hay cinco intercolumnios: El primero con un escudo cuartelado, entre dos sirenas tenantes con sendos geniecillos asidos a sus colas. El segundo muestra a los bustos dichos rodeados de cuatro niños, dos de ellos con tridentes. En el tercero se halla el escudo de los Paz, timbrado de capelo y borlas, siendo los tenantes dos hombres y sendos simios. De nuevo aparecen los bustos consabidos en el cuarto intercolumnio; el hombre como guerrero, acompañado de dos jóvenes meditabundos; mientras que ella está asediada por cupidos. Por último un escudo con cruz en el centro, entre tenantes humanos desnudos.

Los relieves del friso de la galería del piso superior carecen de intencionalidad; se trata de jinetes, hombres desnudos, amorcillos, sirenas, medias figuras, bichas horribles y extravagantes, templete, etc., en tenso dinamismo y como invadidos por una misma onda vital; afrontados o de espaldas sirven de tenantes a los escudos de los Miranda, Salón, Paz, España, Castillo, Santa Cruz, etc. Sobre cada columna destaca en el alero una górgola.

El palacio tuvo primitivamente dos escaleras, dos de ellas en los extremos del zaguán, que han desaparecido. Actualmente no hay mas que una sola escalera, que es de ida y vuelta, con 29 gradas y dos ventanas. La cubierta es de bóveda de medio cañón con casetones decorados con grutescos de plantas, flores, medallones, bichas, etc., en el primero y segundo tramos; las bóvedas de los tres descansos son de crucería con arandelas en las claves. Lo verdaderamente interesante es el ingreso, que tiene una portada de medio punto, flanqueada por columnas estriadas y tripartitas. El intradós está hueco y exornado con grutescos que son genios, desnudos, veneras, bustos, etc.; las arquivoltas interior y exterior presentan guirnaldas de telas con amorcillos en dinámicas tensiones.

¿Quién ha sido el autor de esta soberbia mansión? Primeramente criticaremos

las escasas referencias documentales. En el citado documento de venta aparece como testigo un artista desconocido, el cantero Pero Ortíz. En 1543 surgieron diferencias entre el Abad de Salas y el Cabildo de la catedral, propietario de una huerta lindante con la mencionada casa; para zanjarlas intervinieron Juan de Vallejo, como maestro de cantería de la catedral, y Juan de Aras, maestro de carpintería. El erudito Mata atribuye la construcción de la bellísima mansión a este desconocido carpintero Juan de Aras; para ver lo incongruente de su afirmación, pensemos que el mismo Mata nos dice que este carpintero era conocido desde 1488, cuando apareció como criado de Simón de Colonia (8). Descartados esos dos desconocidos, no queda otro camino que el análisis estilístico para descubrir a su autor, Juan de Vallejo.

Esta obra se realizó hacia 1545. La arquivolta del arco de la fachada tiene grutesco de guirnalda de telas, muy característico de Vallejo. Lo más interesante de la portada es su profundo carácter manierista. Veámos los pares de columnas que la flanquean; unánimemente se ha notado su falta de solidez arquitectónica, su carácter netamente decorativo. La formación gótica de Vallejo le hizo dar a sus órdenes un canon muy esbelto y por otra parte deshizo su valor funcional con su afición a los anillos, que seccionaban el fuste. El carácter manierista de estos miembros está muy claro, la esbeltez de su canon les ha hecho perder su poder sostenante, dando la impresión de lo inestable. No es de extrañar que se hayan querido ver evocaciones pompeyanas (9), pues algo se parecen a las arquitecturas pintadas de aquellas arquitecturas imaginarias, tan apartadas de los cánones de Vitrubio. En las arquitecturas pintadas de los cuadros de Parmigianino, Bronzino, Pontormo, etc., se ha notado una falta de equilibrio entre peso y apoyo; en todos ellos se ha solucionado la ecuación desfavorablemente a los apoyos, produciendo la impresión de lo inestable. Los escudos no se salvan de este Manierismo tan absorbente, por lo que muestran diversos enrollamientos, convertidos, a veces, en cabezas humanas o de animales.

Sobre la puerta hay una ventana-tabernáculo de ascendencia francesa. En su antepecho tiene la guirnalda de telas a lo Vallejo. Los ángulos superiores se refuerzan con unos cartones siloescos. Se corona con un frontispicio triangular, provisto de un óculo o espejo circular en su centro. Los lados del frontispicio están decorados con geniecillos y en sus vértices destacan las características ánforas, existentes en la capilla de Encinas.

Todavía más excelente que la portada es el patio adintelado, con dúplice galería, siguiendo el modelo que diseñara Lorenzo Vázquez para el claustro del convento de la Piedad, en Guadalajara. Este patio, aparte de la belleza de sus líneas, tiene unas originalísimas columnas, rematadas por un capitel azapatado, modelo único en todo el arte español del siglo XVI. La columna con su tercio inferior liso y resto estriado es muy vallejana; en la escuela burgalesa se dio con anterioridad una columna con la mitad del fuste liso, y el resto estriado (patio del palacio de Peñaranda y claustro del monasterio de Santa María de Huerta).

Las bichas del capitel son muy semejantes a las que diseñó poco después para los capiteles de las columnas de la portada de San Cosme y San Damián. Lo normal, cuando había que poner zapatas, se colocaban sobre el capitel, pero en la Casa Miranda los cartones avolutados de Siloe surgen casi del mismo vaso del capitel. Su rareza ha sido notada por casi todos los historiadores. Todavía se desconocen

los precedentes de este original modelo, si es que los tuvo. Se ha dicho que quizá proceda de construcciones leñosas. Nosotros nos inclinamos, ante el marcado carácter manierista de algunas partes de esta obra, a considerar esta extraña muestra como fruto del principio manierista de la «perversión», el cual se complace en llevar las leyes del clasicismo a su polo opuesto, produciendo un notable efecto anticlásico. Recordemos la labor del mayor iconoclasta italiano Giulio Romano, en el palacio del Té, de Mantua. Por otra parte, al unir el capitel y zapata se crea una típica tensión manierista entre la zapata y el capitel, pues no sabemos dónde empieza el uno y acaba el otro. En la escuela burgalesa del siglo XVI, sólo un artista como Vallejo, tan contagiado del Manierismo, fue con toda seguridad el único capaz de imprimir en la casa Miranda esos rasgos manieristas que la hacen tan singular. Tampoco es fácil pensar en un artista venido de fuera, ya que la obra tiene un marcado carácter indígena.

Sepulcro de Jerónimo de Castro.

Se halla a la entrada de la capilla de la Natividad, en la burgalesa iglesia de San Gil. Se alza como un templete con dos caras exentas, sotabanco, cuerpo central y coronamiento. Lo más original de esta composición es el zócalo y el primer cuerpo. Además de la columna vallejana, hay que llamar la atención sobre el Manierismo de la cartela epigráfica, con sus tenantes fundidos con ella, como consecuencia de su avolutamiento. La venera de la hornacina se avoluta cual si se tratara de una cartela, al mismo tiempo que se la desfigura con una máscara. El canónigo Castro murió en 1573, aunque el sepulcro estuvo acabado ya en 1556, según se desprende de la inscripción latina.

Escalera del coro de San Esteban.

Desconocemos documentación sobre esta obra. Unicamente sabemos la fecha, 1564, que consta en la portada de ingreso y en el arco de la terminación de la escalera. Rasgos vallejanos de esta obra son las ánforas, la venera de la hornacina, el acanto que cubre las tarjas y la cartela epigráfica. Lo que más interesa destacar por su valor manierista son las pilastras laterales, de base avolutada. En 1563 las usó Vallejo por primera vez en la capilla de Pedro de Encinas (al ocuparme de esta obra señalé el porqué de su Manierismo). No hay que pasar por alto el hecho de que han desaparecido las pilastras laterales, formando la llamada portada con decoración suspendida, forma característica de algunas fachadas españolas del siglo XVI y también forma Manierista. Este tipo de portada durante la segunda mitad de siglo tendrá fortuna en Burgos.

N O T A S

- (1) S. SEBASTIÁN: *El testamento de Juan de Vallejo*. ARTE ESPAÑOL, 1958, pág. 51.
- (2) CHUECA: *Arquitectura del siglo XVI*, pág. 87.
- (3) LÓPEZ MATA: *La catedral de Burgos*, pág. 222.
- (4) W. LÜBKE: *Geschichte der Renaissance in Frankreich* (Stuttgart 1885). Véase la fachada del castillo de Azay-le-Rideau, pág. 147.
- (5) GUERRERO LOVILLO: *Un arquitecto poco conocido en el Hospital del Rey* «Boletín Comisión Monumentos de Burgos», número 12, pág. 222.
- (6) CHUECA: *Ob. cit.*, pág. 73.
- (7) I. GARCÍA RÁMILA: *Nuevos datos sobre dos viejas y bellas casonas burgalesas*. «Boletín Comisión Monumentos Burgos», número 111. B. OSABA: *La casa Miranda*. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXIII, 251.
- (8) LÓPEZ MATA: *Ob. cit.* pág. 416.
- (9) A. BYNE Y M. STAPLEY: *Spanisch architecture of the sixteenth century* (New York 1917), pág. 100.

ADVERTENCIA. El lector interesado por el tema puede consultar el manuscrito de mi tesis doctoral, donde hallará numerosa bibliografía, descripción de los monumentos y transcripción de las cartelas epigráficas. Con este resumen queda perfilada la obra de Vallejo, la figura más importante de la escuela burgalesa después de Diego de Siloe.

Viñetas de ornamentación complementaria en las lozas cartageneras del siglo XIX

Por MANUEL JORGE ARAGONESES

LA laboriosa clasificación a que dio lugar el ingreso en el Museo Arqueológico de Murcia de un pistero de loza estampada (1), sin marca y de forma y decoración inéditas (figs. 1 y 2), fue causa inmediata de la confección de este estudio. La pasta de aquella pieza ofrecía un aspecto análogo a la de tantas otras lozas del siglo pasado, sin que su examen visual proporcionara por ello datos suficientes para poder adscribirla a una determinada fábrica. Unicamente sus motivos decorativos sugerían unas mayores posibilidades de acierto.

La procedencia del ejemplar—Abanilla (Murcia)—inclinaba a iniciar la búsqueda por los alfares regionales que habían hecho loza estampada en el siglo XIX, y entre ellos, como más importantes, por los cartageneros, propiedad de la razón social denominada «La Amistad».

El cotejo con piezas de esta fábrica fue en principio infructuoso y temíamos que la expansión de las áreas comerciales de estos productos iba a obligar a ensanchar el círculo de nuestras pesquisas. No aparecía nada semejante entre los ejemplares publicados, ni existía analogía alguna con las series reunidas en colecciones particulares o públicas (2); sin embargo, a poco cambió tan negativo panorama. En el comercio de antigüedades de Murcia (3) encontré un pie de legumbre (fig. 3) en cuyo exterior lucía uno de los temas que decoraban el pistero, y días después adquiríamos para el Museo Arqueológico de la ciudad, una zafa en donde se había estampado el otro. Tanto la zafa como la legumbre tenían en sus soleros marcas dobles de «La Amistad». A mayor abundancia de pruebas la palmeta que completaba la decoración en la parte alta de la cabeza del pistero zoomorfo, adornaba jarros indubitados de la misma fábrica (4).

Unas viñetas de ornamentación complementaria, dispuestas como temas principales, habían servido, pues, para la correcta identificación de una pieza que de otro modo habría permanecido inclasificada.

Las posibilidades que esta identificación abría eran inmensas, ya que el pistero en cuestión no era un caso aislado. La fábrica cartagenera, tan celosa de sus mar-

(1) Fue donado por D. José Crespo García en 1959. Se halla expuesto en la vitrina núm. 4 de la Sala XI.

(2) Examinamos en Madrid las de los Museos siguientes: Arqueológico Nacional, Nacional de Artes Decorativas, Romántico y Pueblo Español. En Barcelona, las piezas de los Museos de Arte (depósitos del Palacio de Montjuich). En Murcia, las del Arqueológico, y en Cartagena, las del Museo Municipal. En cuanto a las colecciones en poder de particulares, visitamos las más extensas: L. Calandre y G. Gómez Meroño, de Cartagena; A. Aguirre y R. Ros, de La Unión, y María Bernal, de Fortuna.

(3) El de Llorente.

(4) Por ejemplo, en un jarro para leche con la estampa: *Cena bohemia*, propiedad del Museo Arqueológico de Murcia.

cas (5), había dejado siempre de sellar las piezas de pequeño tamaño, las cuales, disgregadas hoy de los juegos correspondientes, presentan bastantes dificultades para su correcta clasificación, al carecerse de un estudio analítico de pastas y de un inventario minucioso de temas complementarios. Otro tanto ocurría con los productos de «La Cartagenera», la fábrica rival que a pocos kilómetros de ella había funcionado (6).

Entiendo por temas complementarios o de ornamentación complementaria, dos grandes grupos de elementos: *las viñetas* y *las orlas*. Las primeras adornan los exteriores de las vasijas altas de tamaño medio y superior o sus correspondientes tapaderas; las segundas, dispuestas junto al borde de los recipientes, a su pie o adornando asas y pitorros, protegen o complementan los temas decorativos base.

Para la identificación de piezas de pequeño tamaño son de mayor interés las viñetas; para las de mayor volumen, cuando llegan a nuestras manos privadas de marca por ruptura (7), reporta mejor servicio el análisis de la orla que conserva el fragmento o fragmentos. En el momento actual se impone como más urgente el estudio de las viñetas ya que el de las orlas cuenta con las de la serie de piezas publicadas que pueden servir de base para la elaboración (8). De aquí el que hoy nos ocupemos de estas viñetas de ornamentación complementaria.

Durante el siglo XIX se crearon en Cartagena dos fábricas de loza. La más antigua y de vida más dilatada (1845-1893) fue «La Amistad», pero cerca del paraje donde ésta se levantaba, otra empresa estampilló sus lozas con el nombre de «La Cartagenera, Sociedad Industrial Cerámica», durante los años 1880 a 1883. Una y otra en sus productos emplearon las viñetas de ornamentación complementaria; ahora bien, la enorme diferencia de años de vida existente entre ambas originó una acusada desigualdad en el número y tipología de las mismas. Frente a los numerosos modelos de la fábrica del Borricen, la de la Media Legua no debió llegar a oponer ni media docena.

Para el análisis de las mismas y separadamente por fábricas, iré considerando su tipología, estilo, técnica, disposición y empleo.

«La Amistad» y «La Cartagenera», como todas las fábricas de loza de su tiempo, utilizaron con larguezza un procedimiento decorativo de origen inglés, *la estampación*, que al permitir una mayor capacidad de producción, facilitaba la conquista de áreas de mercado cada vez más extensas. En el siglo XIX la calcografía derrotó en toda Europa a la decoración a mano; en las plantillas de personal aparecieron por vez primera los grabadores y la demanda de su oficio fue tan grande que pronto sobre-

(5) En la base 2.^a de la escritura de constitución de la Sociedad, otorgada ante el notario de Cartagena D. Bernardino Alcaraz el 4 de agosto de 1842 (Murcia, Archivo Histórico Provincial) se dice: «La compañía llevará la razón o título de la Amistad, cuyo nombre irá marcado en las obras que se fabriquen, así como también el de la ciudad donde sean elaboradas, con una alegoría en el centro alusiva a dicha nominación». Tal disposición se aplicó rigurosamente. Dos manos estrechadas fue el símbolo adoptado y en cuanto a la variedad de marcas nosotros hemos registrado hasta veintidós a lo largo de la vida de la fábrica.

(6) Existen tres marcas conocidas. Véase: JORGE ARAGONESES, M.: «Lozas españolas». «La Cartagenera». Archivo Español de Arte, Madrid, 1960. Núm 129, págs. 45-54, fig. 1.

(7) En las calicatas que se llevaron a cabo en el subsuelo de la antigua iglesia de Santa María, de Cartagena, salieron varios fragmentos en estas condiciones.

(8) CALANDRE, E.: «La loza de Cartagena». Archivo Español de Arte; tomo XXII, núm. 87. Madrid, 1949, págs. 239-252 con 10 láms. y 1 fig.

JORGE ARAGONESES, M.: «La Amistad (1845-1893) y la problemática de sus motivos cerámicos». Arte Español, Madrid, año XLII; tomo XXII, primer cuatrimestre de 1959, págs. 129-143 con XXIV láms. (1880-1883).

Idem: «Lozas españolas. La Cartagenera». Archivo Español de Arte, núm. 129, Madrid, 1960, págs. 45-54 con IV láminas y 1 figura.

Idem: «Artes industriales cartageneras. Lozas del siglo XIX». Cartagena, 1960.

pasaron en número al de los pincelistas (9). Y es precisamente en las series estampadas donde la viñeta desempeñó su papel.

«La Amistad» lanzó un gran número de piezas de loza estampada, que la bibliografía pertinente ha clasificado con los nombres de: *series cinegéticas, románticas o de género, florales, figurativas de carácter vario*, etc. Pues bien, cada una de ellas, salvo muy raras excepciones, cuenta siempre con un determinado tipo de viñetas; de ahí, la agrupación por series, que a continuación se detalla.

SERIE CINEGETICA

Viñetas de cacería:

1.—*Disparando sobre unos toros salvajes*: A la derecha de la escena, dos cazadores, a pie y a caballo, disparan sus escopetas sobre un par de toros que huyen por la izquierda; al fondo, sobre un altozano, cabaña rodeada de árboles; en primer término izquierda una planta de grandes hojas lanceoladas. (figs. 4 y 5). La viñeta aparece en el exterior de una ensaladera circular gallonada, cuyo tema principal es una cacería de caballos salvajes. Murcia, Museo Arqueológico Provincial. Ejemplar estampado en negro, con marca de fábrica.

Convertida en motivo principal de ornamentación se registra en pocillos para chocolate y en tazas de café y té sin sello. Murcia, Museo Arqueológico Provincial. Ejemplares con calcografías en negro, carmín y verde.

Existe una variante en la que el fondo de paisaje se transforma en dilatada cadena de montañas, y en la que se interpone un nuevo toro entre los fugitivos y los cazadores.

Tapa de un orinal estampado en negro. Murcia, comercio de antigüedades. (fig. 6).

2.—*Alanceamiento de un toro junto al puente del humilladero*: Un jinete tocado con sombrero de ala ancha se dispone a alancear a un toro, junto a la orilla de un riachuelo. Cruza éste rústico puente de un ojo al que da sombra un árbol; próximo a él, la capilla-humilladero; al fondo, cadena de montañas, minúsculo jinete, río y alguna que otra casa.

Luce en el exterior de la copa de un frutero, estampada en negro. Murcia, Museo Arqueológico Provincial (fig. 7).

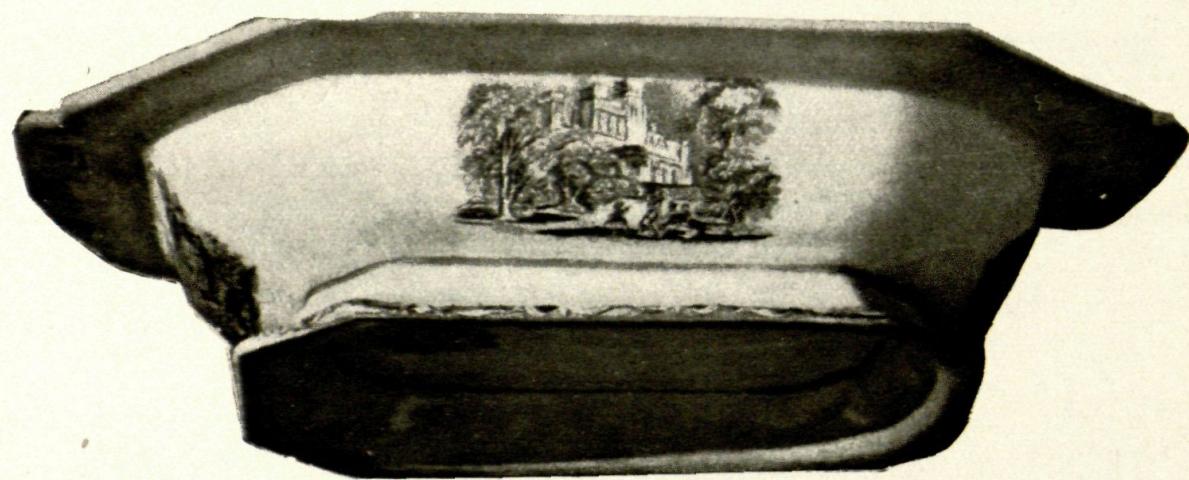
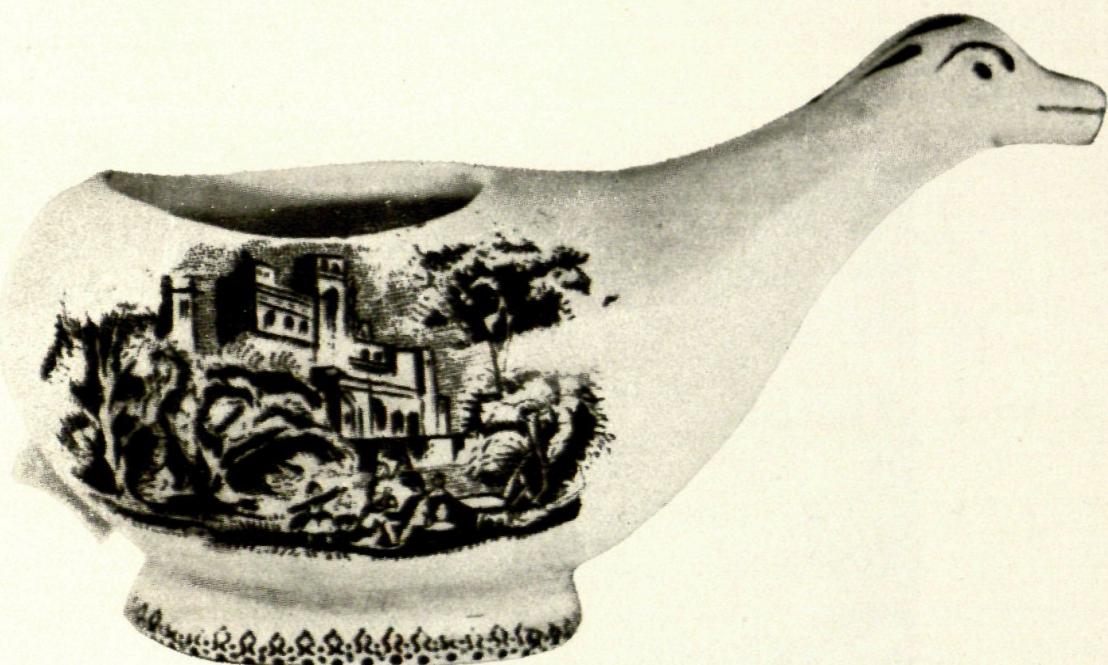
Como tema principal adorna una taza azul (fig. 8) y una entremesera, en negro, propiedad del citado Museo.

El Museo Arqueológico de Murcia posee un platillo de café, con este mismo tema, en el que las figuras en vez de marchar hacia la izquierda lo hacen en sentido contrario.

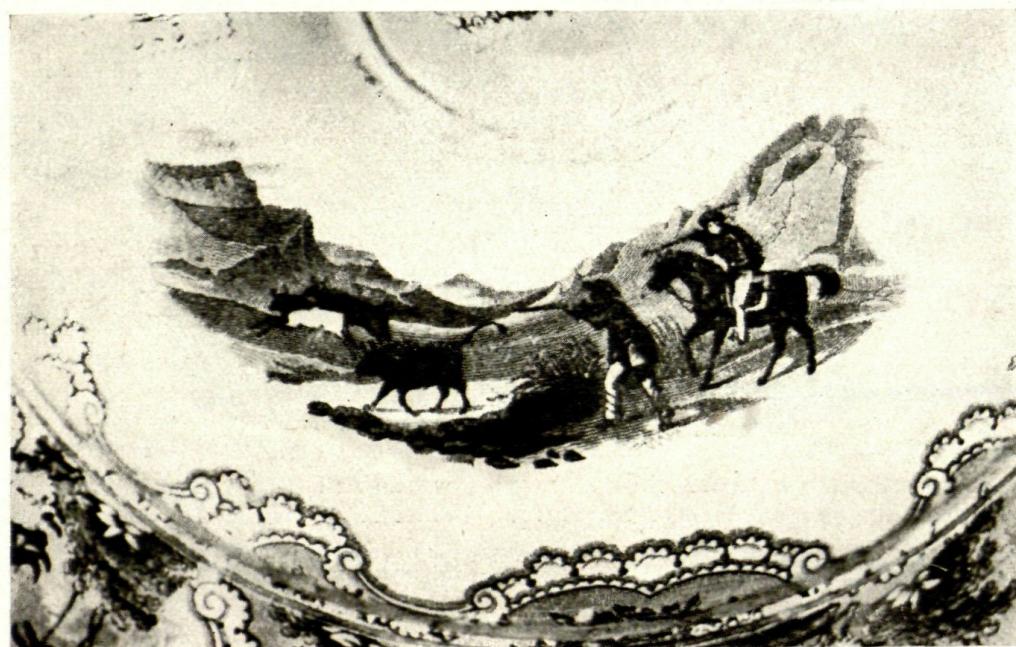
Variante de esta escena adorna una mielera o dulcera de la col. Calandre (fig. 9) estampada en azul, y un gran tazón, en negro, de la col. Cañabate, ambas de Cartagena. Consiste esencialmente en la adición de otro toro que marcha trotando hacia la izquierda.

3.—*Cazador atándose una bota*: La viñeta muestra a tres cazadores en el centro de un paisaje, cuyos elementos más caracterizantes son una cabaña de techo cónico

(9) La revolución que en lo decorativo representó la estampación iba acompañada en la conformación de modelos por el moldeo. El molde desterraba al torno a la par que el calco arrumbaba al pincel.



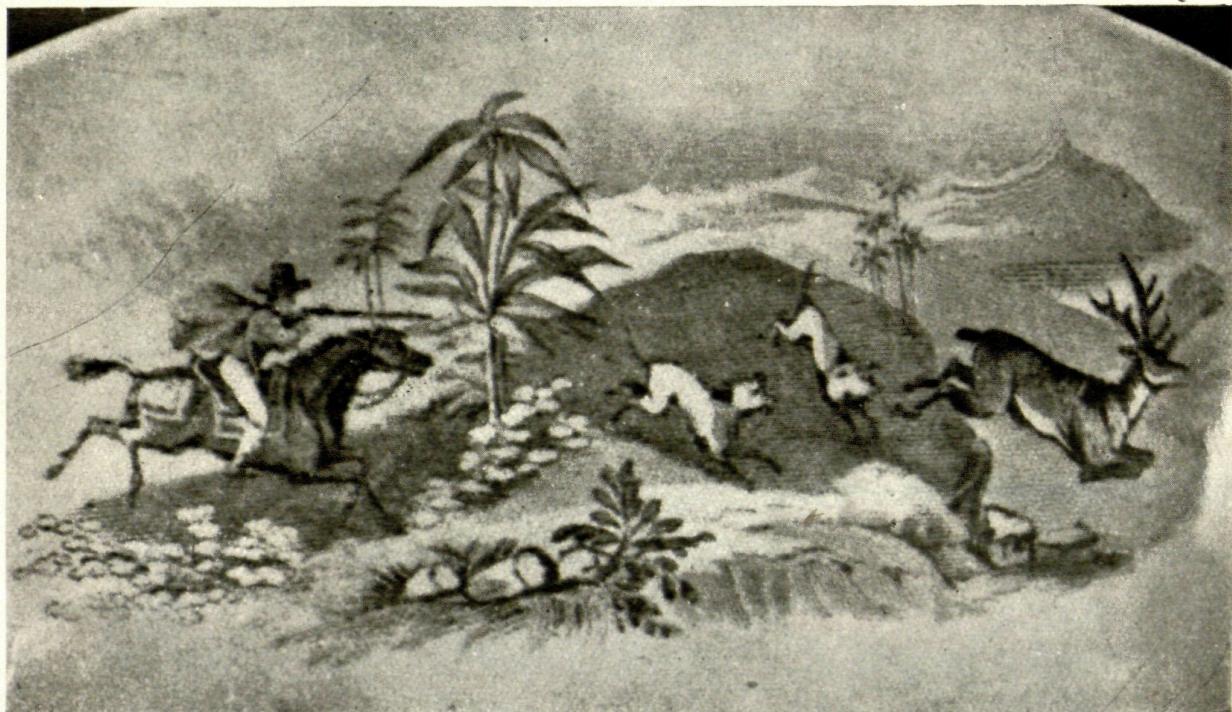
FICS. 1 a 3.—Pie de legumbre estampada en negro por «La Amistad». Viñeta y pistero zoomorfo, sin marca, identificado por su decoración. Murcia, Comercio y Museo Arqueológico Provincial.



FIGS. 4 a 6.—*Disparando sobre unos toros salvajes*. Viñeta en el exterior de una ensaladera circular gallonada y en un pocillo de chocolate. Estampaciones en negro y verde. Murcia, Museo Arqueológico.— Variante del mismo tema en una tapa de orinal, en negro. Murcia, comercio de antigüedades,

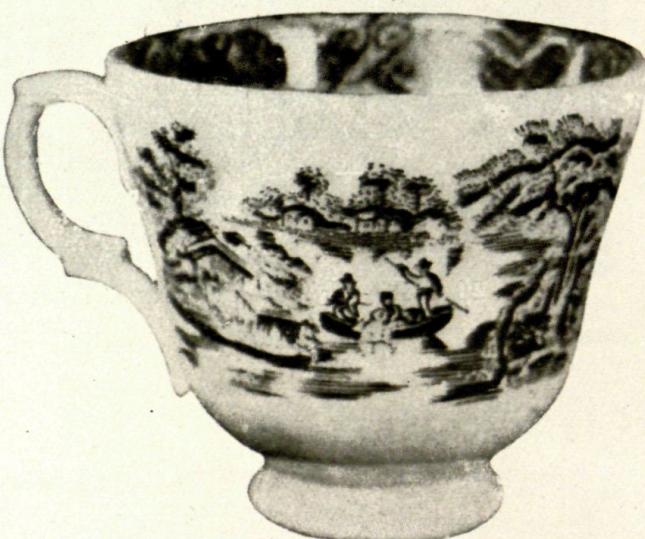
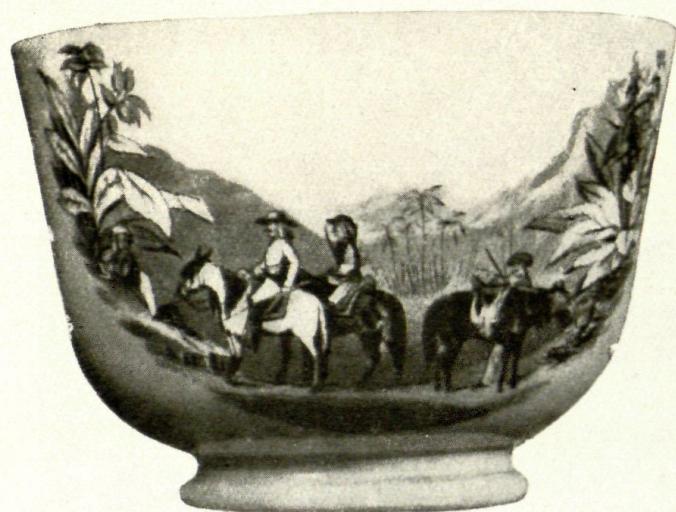
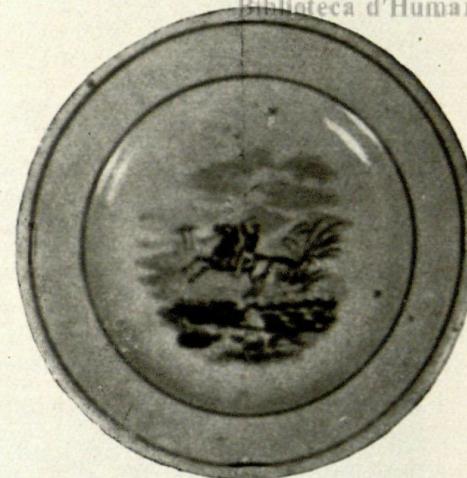


Figs. 7 a 9.—Alanceamiento de un toro junto al puente del humilladero. Calcografía en negro al exterior de un frutero. La misma viñeta en una taza azul, Murcia, Museo Arqueológico.—Variante de esta escena en una mielera azul de la col. Calandre, de Cartagena.



FIGS. 10 y 11.—*Cazador atándose una bota*. Viñeta en una ensaladera circular gallonada, en negro, y en un pocillo de chocolate verde. Murcia, Museo Arqueológico.

FIGS. 12 y 13.—*La caza del ciervo*. Calcografía en verde de un frutero. Detalle y conjunto. Murcia, Museo Arqueológico.



Figs. 14 y 15.—*Jinete con lanza*. Estampa en el interior de un tazón, en negro. Murcia, Museo Arqueológico Provincial. El mismo motivo, utilizado como tema primario de ornamentación en un platillo de café, rosa acarminado. La Unión, col. A. Aguirre.

Figs. 16 y 17.—*Al acecho*. Calcografía en el exterior de un tazón, estampada en negro. *Viñeta floral* en el interior de la misma pieza. Alumbres, J. Paredes Vera.

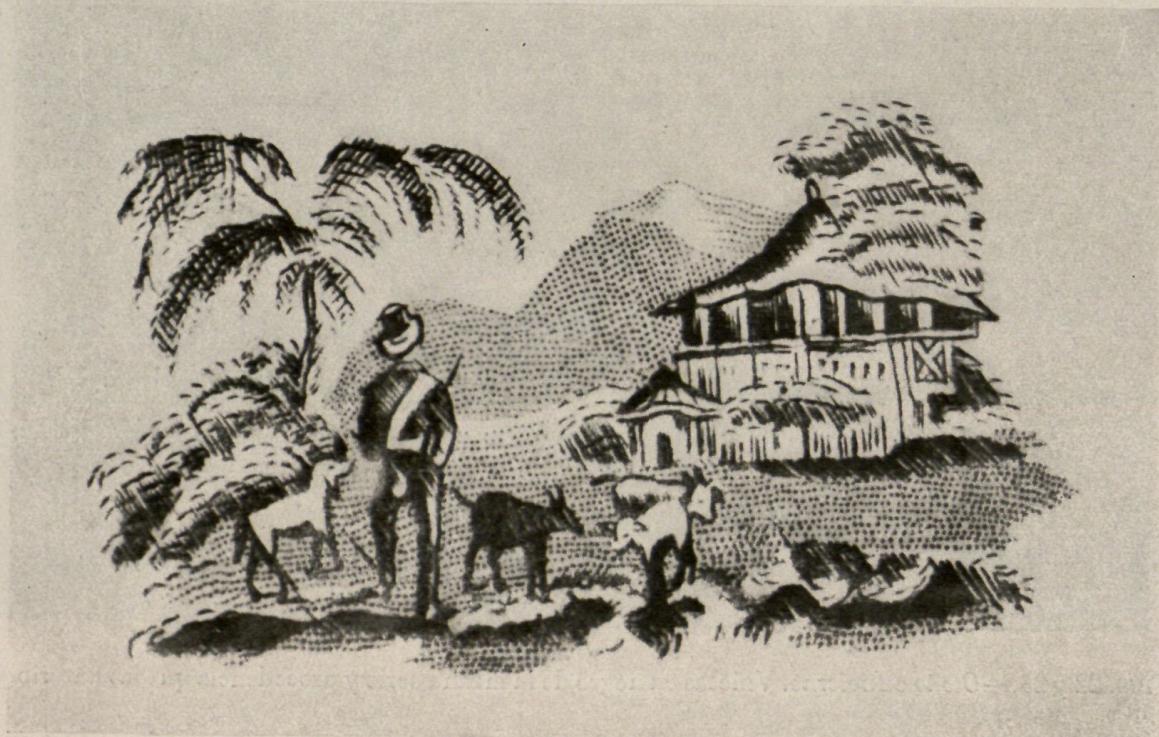
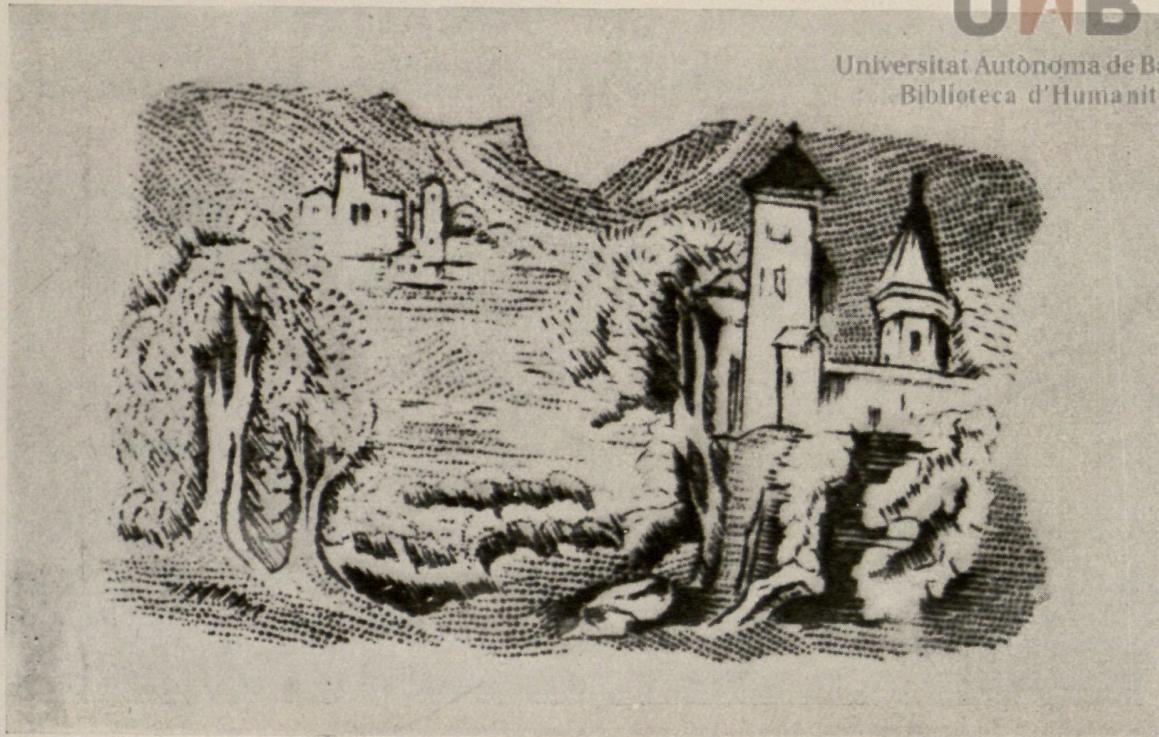
Figs. 18 y 19.—*Iglesia y La barca*. Calcografías en negro que decoran anverso y reverso de una taza. Murcia, Museo Arqueológico Provincial.



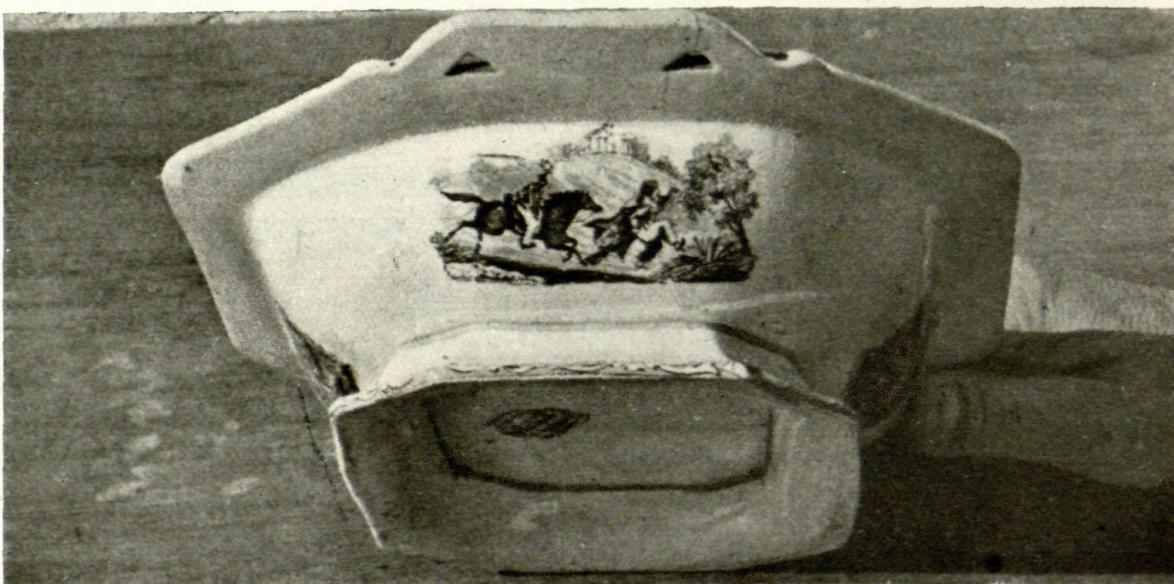
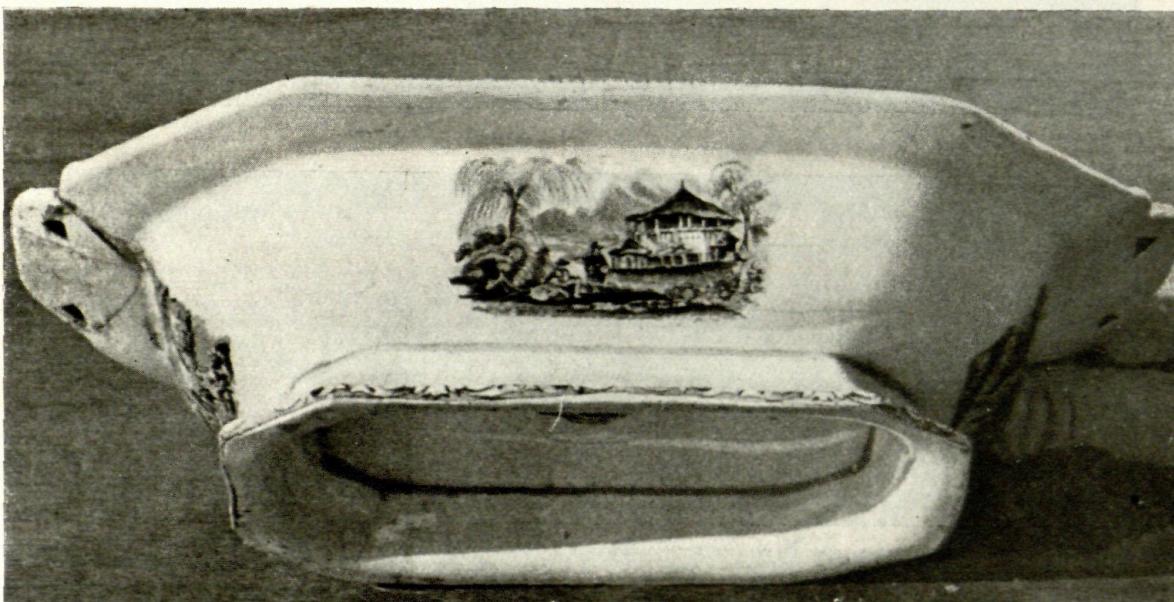
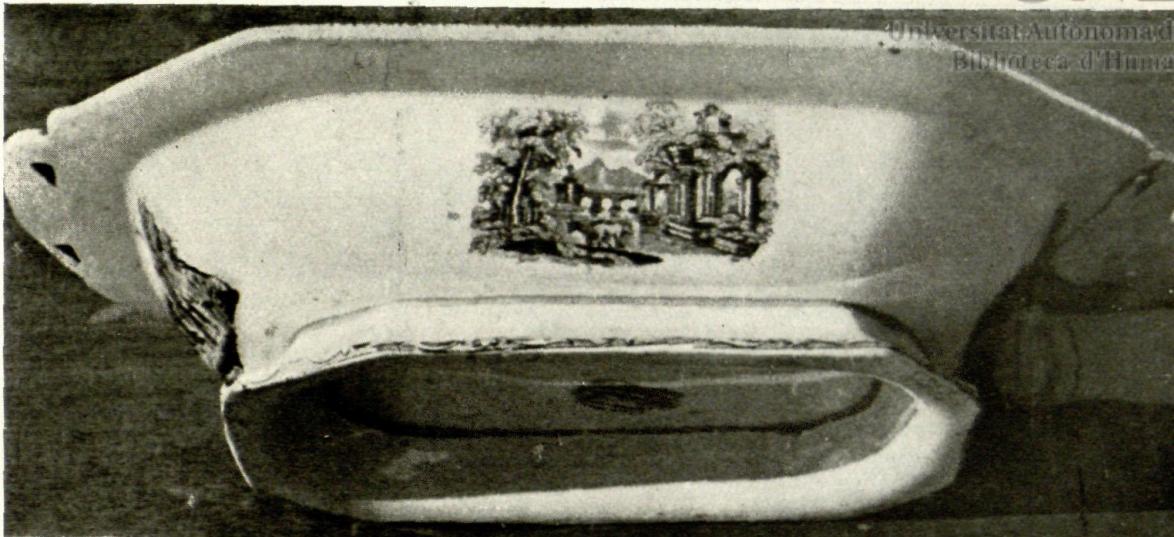
Figs. 20 y 21.—*Primavera, Verano.* Viñetas en negro al exterior de una zafa. Murcia, Museo Arqueológico.



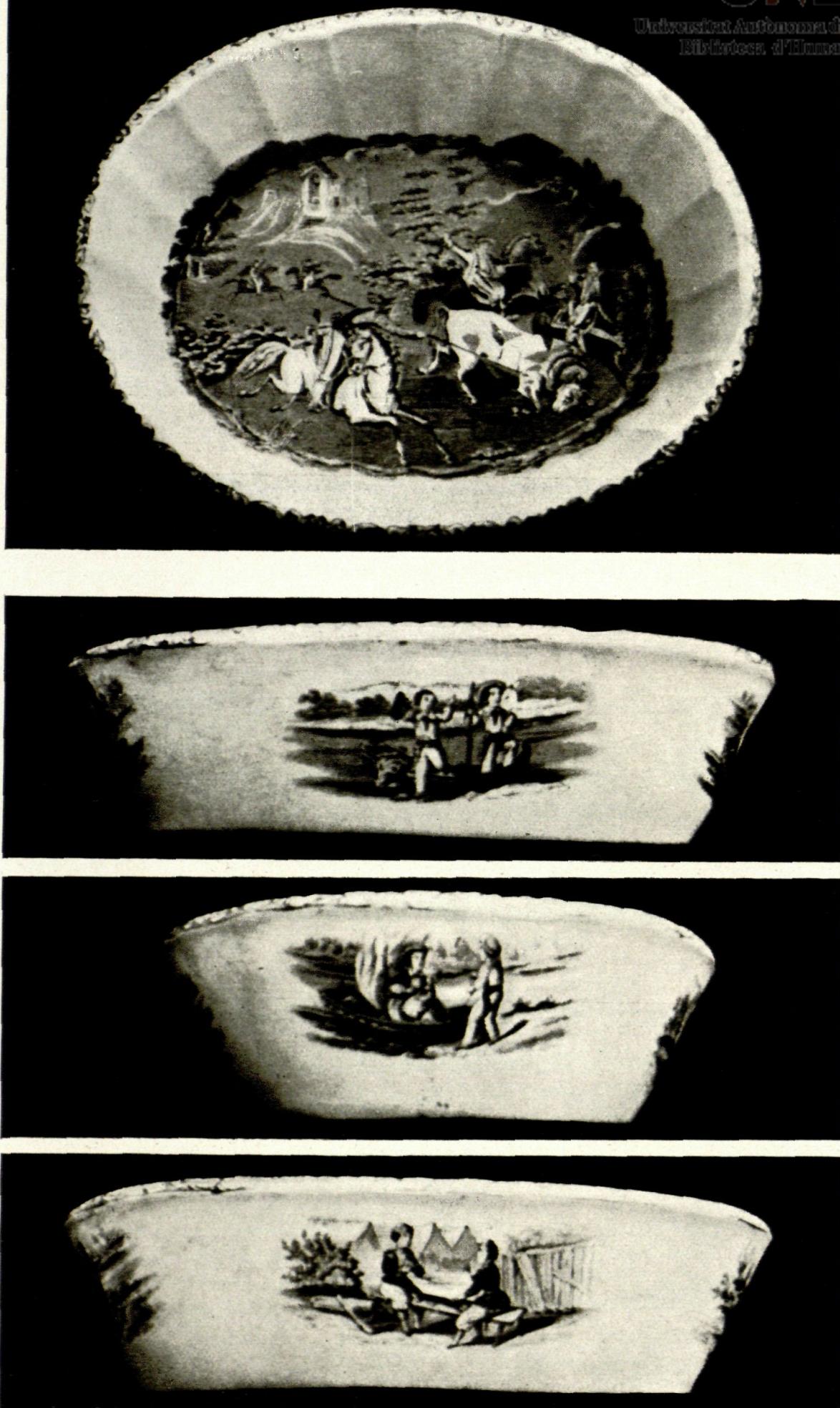
FIGS. 22 y 23.—*Otoño e Invierno*. Viñetas en negro de la misma serie y procedencia que las anteriores.



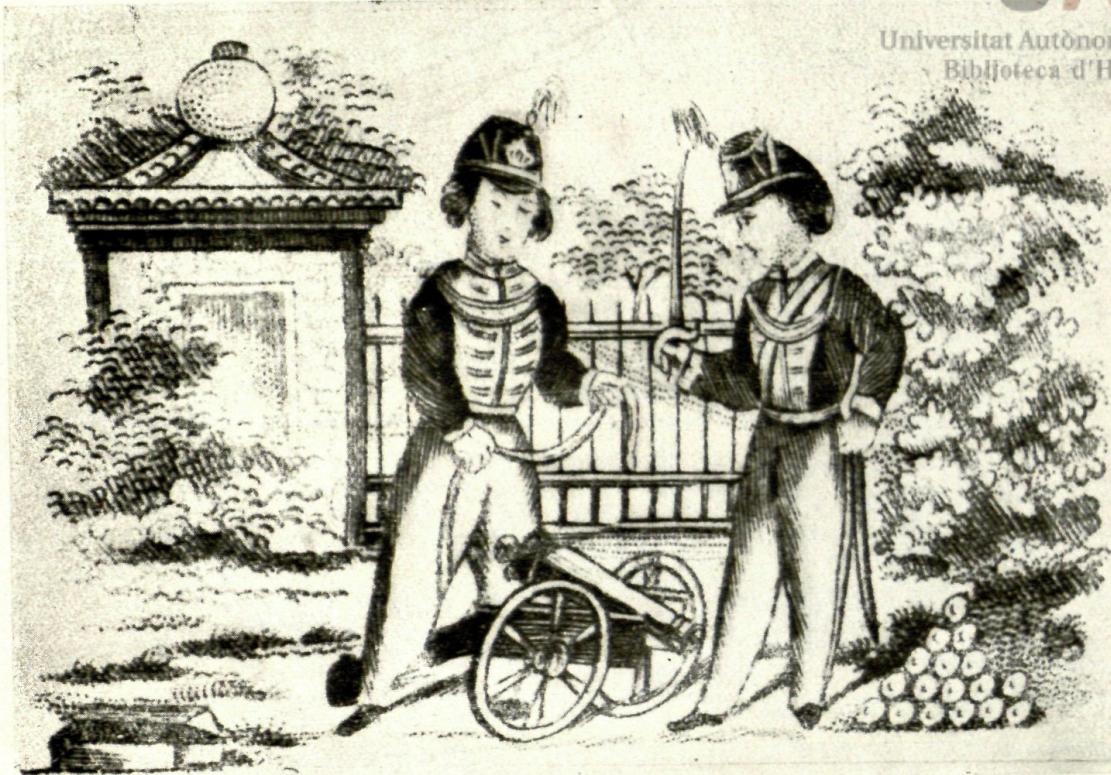
Figs. 24 y 25.—*Paisaje con castillos. El pastor*. Viñetas en negro al exterior de una ensaladera circular gallonada. Murcia, Museo Arqueológico Provincial.



Figs. 26 a 28.—*Paisaje con palacete. Descanso. Diversión en los jardines de palacio.* Viñetas de ornamentación complementaria, estampadas en negro en dos pies de legumbreña con tema principal de carácter cinegético. Murcia, comercio de antigüedades.



FIGS. 29 a 32.—Ensaladera oval gallonada con escena cinegética y viñetas románticas.
Interior y laterales. Yecla, col. Mergelina Luna.



Figs. 33 a 35.—Artilleros. La ronda. La partida de bolos. Viñetas en negro. La primera en un pie de legumbreña del Museo Arqueológico de Cartagena; las dos últimas en una fuente ochavada honda, también con motivo central romántico, del Museo Arqueológico de Murcia.



FIGS. 36 y 37.—*La pareja del globo. El paseo.* Viñetas, en negro, en el exterior de un pie de legumbre de tema romántico. Cartagena, Museo Arqueológico.

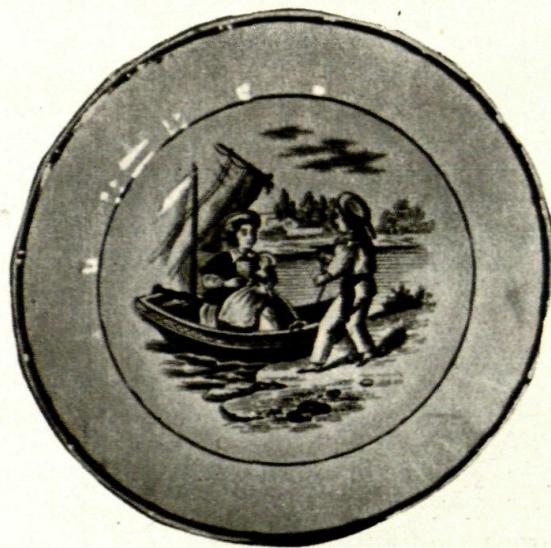
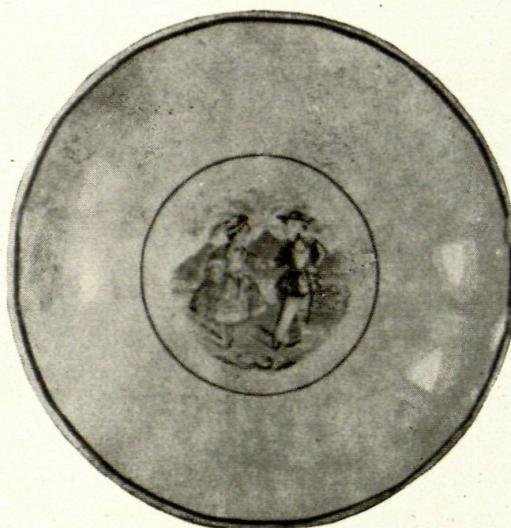
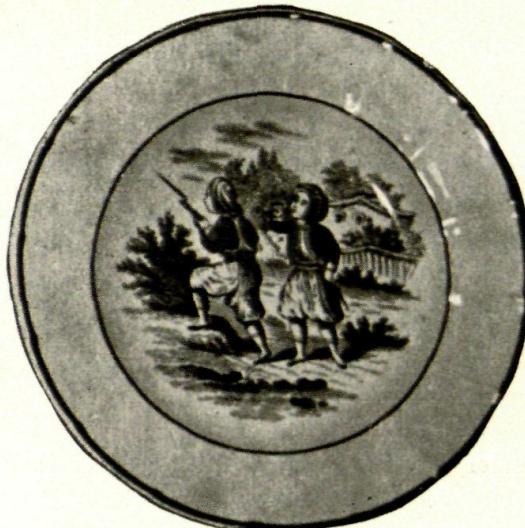


FIGS. 38 y 39.—*Conversación. El encuentro.* Viñetas de ornamentación complementaria, en negro. La superior en una legumbre del Museo Arqueológico de Cartagena; la inferior en la tapadera de un orinal. Murcia, Museo Arqueológico.



FIGS. 40 y 41.—*El Paseo. Arribada.* Viñetas, en negro, al exterior de una fuente ochavada honda. Murcia, Museo Arqueológico.

FIG. 42.—Detalle de un pie de legumbreira de la col. Calandre. Cartagena.



FIGS. 43 a 47.—Ataque de zuavos. La pareja del globo. A paso de baile. Travesía en barca. De pesca. Viñetas en platos de café. El central, del Museo Arqueológico de Cartagena; los restantes, en la col. María Bernal, de Fortuna.



FIGS. 48 a 50.—Viñetas de ornamentación complementaria de carácter romántico, aplicadas como temas decorativos principales en lozas de pequeño tamaño. Cartagena. Colecciones Calandre y Meroño.
 FIGS. 51 y 52.—Presente campesino. Paseo por el parque. Salsera y lechera en negro. Cartagena, colección Calandre. Madrid, Museo Romántico.

y unas montañas. Recortándose sobre ellas, dos de las figuras, en pie y reclinados en el cañón de sus armas, esperan a que su compañero termine de arreglarse el calzado. El cazador en cuestión coloca el pie izquierdo encima de un tronco caído, doblando el cuerpo para alcanzar los cordones de la bota. Su escopeta descansa sobre el mismo tronco que le sirve de apoyo.

La viñeta decora el exterior de la ensaladera circular gallonada a que aludimos en el núm. 1 (fig. 10).

También alterna con la núm. 1 en la decoración de pocillos (fig. 11) y tazas.

4.—*Jinete con lanza en ristre*: Es viñeta de tipo circular que anoto en el interior de un tazón que posee el Museo Arqueológico de Murcia. El caballo semeja trotar por un valle cuyo horizonte cierra una cadena de montañas. En primer plano, caído, el tronco de un árbol. Al pie de la cordillera una gigantesca planta de hojas lanceoladas y dos palmeras (fig. 14). Como tema principal de ornamentación decora platillos de café (fig. 15).

Calcografías en negro y carmín.

5.—*La caza del ciervo*: Un jinete a galope, sombrero de ala ancha, calzón ajustado y corta capa, dispara sobre un ciervo en actitud de saltar. Los perros intentan dar alcance a la pieza. Al fondo de la escena, lejanas montañas; en planos más próximos, escalonándose hacia el expectador, unos grupos de palmeras (fig. 12).

Dos viñetas semejantes ocupan la superficie exterior de la copa de un frutero estampado en verde, que guarda el Museo Arqueológico de Murcia (fig. 13) y cuyo tema central es una cacería de búfalos.

6.—*Al acecho*: La estampa muestra a cuatro personajes emboscados en una hondonada, bien ocultos por las grandes plantas tropicales que crecen en sus paredes. Dos de los cazadores permanecen encabalgados, en tanto un tercero ojea cuerpo a tierra. Detrás de estas figuras, a la derecha del espectador, el cuarto hombre espera en pie junto a su montura. Al fondo del valle se divisa un palmeral (fig. 16).

En las paredes exteriores de un tazón, estampado en negro y sin marca, propiedad de J. Paredes Vera, de Alumbres (Murcia).

Viñetas de tipo vegetal:

7.—*Hojas*: En el interior del tazón anterior (fig. 17).

Viñetas alegóricas a las cuatro estaciones del año.

8.—*Primavera*: Figura de matrona con túnica y guirnalda floral. En su mano derecha lleva una flor y en la izquierda una larga vara; la cabeza luce corona, al parecer de espigas. En torno, arbustos y siete pajarillos revoloteando (fig. 20).

9.—*Verano*: Simbolizado por una joven segadora que lleva tres haces de mies y una hoz. A derecha e izquierda otros tantos arbollitos con aves posadas en sus ramas (fig. 21).

10.—*Otoño*: Personaje femenino cuyas ropas agita el viento. Por uno de los pliegues del manto asoman unas cuantas flores; volando sobre su cabeza un par de mariposas. Enmarcando la figura árboles semidesnudos de hoja y a su pie sendas flores de corola gigantescas; las ramas altas del arbusto izquierdo soportan a dos pajarillos (fig. 22).

11.—*Inviero*: Se reproduce bajo la apariencia de una sembradora. Lleva en bandolera un cestillo y un hato donde guarda la semilla. Avanza entre los surcos, vuelta la cara hacia la derecha, con los brazos abiertos en ademán de lanzar el grano. Al fondo, en la zona izquierda, las construcciones de una granja; a la derecha, un campesino arando; en el cielo, dos bandos de golondrinas (fig. 23).

Las cuatro viñetas se registran en el exterior de una zafa con sello y estampada en negro, cuyo tema principal lo constituye un grupo formado por un pastorcillo, tres niños y cuatro borregos (10). El ejemplar luce orla cinegética. Murcia, Museo Arqueológico Provincial.

Viñetas con paisajes pintorescos o bucólicos:

12.—*Iglesia entre dos grupos de árboles*. Completa la escena un río con una diminuta embarcación (fig. 18).

13.—*La barca*: Sobre la superficie de un lago se desliza ésta impulsada por esfuerzo del pertiguero; junto a él los otros dos tripulantes permanecen sentados. En las orillas se alzan casas (fig. 19).

Ambas viñetas decoran el anverso y reverso de una taza estampada en negro, propiedad del Museo Arqueológico de Murcia. Carece de marca, como es costumbre, pero su perfil y el dibujo que recorre el interior del borde son idénticos a los de otros ejemplares desenterrados por mí en el vertedero de la fábrica.

14.—*Paisaje con dos ciudades o castillos* (?) (fig. 24).

15.—*El pastor*: Aparece éste en primer término, vuelto de espalda, y ocupando la zona izquierda de la viñeta. Le rodean su perro y tres cabras. A la derecha, se sitúa una gran cabaña de techo circular (fig. 25).

Una y otra calcografía aparecen en las paredes externas de una ensaladera circular gallonada, en negro. La *Caza de caballos salvajes* constituye su motivo central. Murcia, Museo Arqueológico.

16.—*Paisaje con palacete*: Su arquitectura se levanta entre frondas a la derecha de la escena; en la zona central y al fondo, montañas; ante ellas, puente de tres ojos; a la izquierda, arboledas y a su sombra unas vacas (fig. 26).

17.—*Descanso*: Bajo un árbol, un personaje sentado sobre el suelo habla con otro que en pie y con una caña sobre el hombro le escucha. A la derecha de la escena, una cabaña similar a la de la viñeta núm. 15 (fig. 27).

18.—*Diversión en los jardines de palacio*: Un grupo de cuatro figuras, sentadas unas, en pie otras, ocupan un claro del jardín de palacio, cuya mole se alza al fondo de la escena (fig. 1).

Viñetas de carácter bélico:

19.—*El ataque del húsar*: Sobre un caballo a galope y blandiendo su sable, el jinete persigue al árabe que arrastrando su espingarda corre ante él en busca de refugio hacia unos árboles de la parte derecha de la escena (fig. 28).

(10) El tema principal de esta zafa no es propiamente de carácter cinegético, pero tampoco se puede considerar como típico de la serie romántica. En igual caso se encuentra una estampa dieciochesca, trasunto de las *Fiestas Venecianas*, de A. WATTEAU, que empleó «La Amistad» para decorar algunos platos y fuentes.

Las cuatro últimas viñetas se fotografiaron en el exterior de dos pies de legumbre, de calcografía central cinegética, estampadas en negro y con doble marca de «La Amistad». Murcia, comercio de antigüedades.

SERIE ROMANTICA

Viñetas de niños con uniformes militares:

20.—*El juego de cartas*: Dos, vestidos de zuavos y a horcajadas de un banco de campaña, echan una partida de naipes. En la zona izquierda de la escena, plantas; en la derecha, valla de tablones; al centro y en lejanía, el campamento militar con tres tiendas de campaña.

En el exterior de una ensaladera oval gallonada, en negro, de tema cinegético: *Tres jinetes alanceando un toro*. Yecla, col. Mergelina Luna (fig. 32).

21.—*Artilleros*: El de la izquierda, con la soga de arrastre del cañoncito, recibe órdenes de un oficial que mantiene desenvainado el sable. En primer término, pila de balas y caja de pertrechos; al fondo, verja de hierro con una garita. En la escena, varios arbustos (fig. 33).

En las paredes externas de unos pies de legumbre. Cartagena, cols. Calandre y Museo Arqueológico Municipal.

22.—*La ronda*: Un oficial con un sable o bastón de mando en su mano derecha, señala hacia atrás con la izquierda al dar instrucciones al soldado que junto a él aparece; éste, en posición de descanso, apoya sus manos sobre el cañón del fusil. Al fondo, en la izquierda, tapia y arbustos; en la derecha, casa con tejado a dos aguas y árboles (fig. 34).

Al exterior de una fuente ochavada honda, en negro y que luce en la estampa central el tema de *Los amantes sorprendidos*. Murcia, Museo Arqueológico Provincial.

23.— *La partida de bolos*: La disputan dos soldaditos. El de la izquierda de la escena, aguarda turno sentado sobre una mesa mientras el compañero se dispone a tirar la bola contra los palitroques alineados junto a una casa. Sobresaliendo a ambos lados de esta construcción, árboles; los de la derecha, tras una valla (fig. 35).

Alternando con la viñeta anterior en la fuente ochavada honda. Murcia, Museo Arqueológico Provincial.

24.—*La pareja del globo*: Una cantinera con tonelete en bandolera camina junto a un soldado de alto morrión que la ofrece un globo. Diversas plantas rodean a la pareja (fig. 36).

Se sitúa en el exterior de un pie de legumbre, con tema central romántico que posee el Museo Arqueológico Municipal de Cartagena y en el exterior de una fuente ochavada honda de la col. Calandre. Ambos ejemplares estampados en negro.

Una variante de la viñeta aparece en el centro de un platillo de café, también estampado en negro, de la col. M. Bernal, de Fortuna (Murcia). Las diferencias más notables radican en el sombrero de la cantinera y en que el globo se balancea por encima del morrión en lugar de quedar a la altura de la cara del granadero (fig. 44).

25.—*El paseo*: Soldadito y cantinera. A la izquierda de la escena, el niño, con gorro bajo y pantalón ceñido a media pantorrilla, enlaza por la cintura a su acompañante mientras con la mano libre toma una de las de la niña; la cantinera apoya su

otro brazo sobre el tonelete del costado. Por detrás, arbusto y una valla de la que sobresalen más árboles (fig. 37).

Viñeta en el pie de legumbre aludido anteriormente.

Existe variante en la fuente ochavada honda, en negro, con la escena central de *Los amantes sorprendidos*, que posee el Museo Arqueológico de Murcia. El paisaje de ésta es más amplio, advirtiéndose claramente toda una línea de cumbres, inexistentes en la viñeta-tipo. Asimismo el vestido y medias de la cantinera ofrecen notables diferencias de detalle (fig. 40). Anotamos estampaciones semejantes en un pie de legumbre y en un pocillo para chocolate—empleada como tema principal—de la col. Calandre, de Cartagena; y en la tapa de un jarro de cerveza de la colección Gómez Meroño, también de Cartagena. Todas las piezas enumeradas pertenecen a vajillas estampadas en negro, de tipo *romántico*, y muestran pequeñas diferencias en la manera de ejecutar algunos elementos del paisaje.

26.—*Conversación*: Vuelven a asomar en esta viñeta la pareja del soldadito y la cantinera, pero el artista los sitúa ahora en actitud de conversar parados, ella de frente y él de perfil. La niña viste la característica falda ancha con delantal, llevando terciado el pequeño tonel. Por bajo de la saya asoma el extremo de sus pantalones. El niño, de pantalón largo, lleva cartuchera en la espalda y sable al costado. Rodean a la pareja algunos arbustos y en término más lejano destaca una casa (fig. 38).

Alterna con las viñetas núms. 24 y 25 en las paredes exteriores del pie de legumbre que exhibe el Museo Arqueológico de Cartagena.

27.—*El encuentro*: El oficial toma amorosamente la mano derecha de la cantinera, inclinando hacia adelante el cuerpo. Toca bicorno y viste guerrera con pantalón largo listado. La cantinera luce ancha falda y chaquetilla ajustada. Al fondo, casa con ventana enrejada y árboles (fig. 39).

Esta viñeta decora la tapadera de un orinal con estampaciones románticas, en negro. Murcia, Museo Arqueológico Provincial.

28.—*A paso de baile*: La viñeta responde a la misma concepción que la anterior. La cantinera y el oficial marchan cogidos de la mano y su actitud recuerda la de un paso de baile. El niño aparece ahora a la derecha y una vista de paisaje con unas montañas al fondo ambienta a los personajes (fig. 45).

La estampa, en negro, decora el centro de un platillo de café, propiedad del Museo Arqueológico de Cartagena.

29.—*Ataque de zuavos*: Dos niños disfrazados de tales simulan lanzar un ataque. El que ocupa la zona izquierda de la escena avanza con la bayoneta calada; el segundo toca un cornetín. Al fondo, casa y árboles (fig. 43).

Ocupa esta viñeta la superficie interior de un plato de borde gallonado, en negro, que guarda la col. M.ª Bernal, de Fortuna (Murcia). En calcografía alargada se registra en el exterior de la ensaladera oval de la col. Mergelina, de Yecla (Murcia), jugando con las viñetas núms. 20, 30 y 31.

Viñetas infantiles de carácter civil:

30.—*Arribada*: Desde la barca, uno de los marineros salta a la orilla agitando en alto su sombrero. El otro con el suyo puesto y también de pie, se apoya a proa sobre un remo. Ambos visten según moda de la época con marinera, pantalón largo,

faja a la cintura y sombrero redondo con cintas. Sobre la borda del barquichuelo y cerca de la popa, la vela arrugada. En la orilla opuesta a la del desembarco, una casa, arboleda y cadena de montañas.

Viñetas estampadas en negro, en una fuente ochavada honda con el tema principal de *Los amantes sorprendidos* (fig. 41), del Museo Arqueológico de Murcia; y en la ensaladera oval gallonada, de asunto cinegético, de la col. Mergelina, de Yecla (fig. 30).

31.—*Travesía en barca*: El niño vestido de marinero desatraca una embarcación a vela, a bordo de la cual una pasajera de su misma edad mece a su muñeco. Completa la escena, paisaje ribereño con casa, árboles y nubes.

Viñeta en la ensaladera de la col. Mergelina (fig. 31).

Como tema principal de ornamentación ocupa el fondo de un platillo de café, de la col. M.ª Bernal, de Fortuna (fig. 46).

32.—*De pesca*: La viñeta muestra a dos marineros a la orilla de un río. El de la izquierda mantiene la red en el agua, mientras el otro—en pie como su compañero—tiene en la mano una caña con el sedal recogido. En primer término derecha, árbol y matorral; al fondo, izquierda, casa con valla y árboles.

Como calcografía circular, en negro, decora un platillo de café en la col. M.ª Bernal, de Fortuna (Murcia) (fig. 47).

33.—*Presente campesino*: El niño, a la izquierda, ofrece una paloma a su compañera, que ella acepta alargando la mano. Visten trajes regionales no españoles.

Se puede contemplar esta viñeta en la tapa de una salsera con el tema principal, *Audiencia Civil*, que posee la col. Calandre, de Cartagena (fig. 51).

Viñetas románticas no infantiles

34.—*Paseo por el parque*: Una dama, con manteleta y chal, pasea del brazo de un caballero que viste de levita, encaminándose, al parecer, hacia una berlina que aguarda en la parte derecha de la escena. Plantas bajas y arbustos rodean a los personajes.

Utilizada como viñeta de ornamentación complementaria aparece en la tapa de una sopera de planta ochavada y estampada en negro que posee el Museo Romántico de Madrid (11).

Como tema principal decora las gallonadas panzas de unas lecheras, en negro, que con ligeras alteraciones en la forma de ejecutar los arbustos, registramos en el Museo Romántico de Madrid (12) (fig. 52) y en las colecciones cartageneras de D. B. Martínez y D. G. Gómez Meroño.

35.—*La noticia del día*: Un hombre sentado lee a la luz de un quinqué el diario *La Esperanza*. La lámpara queda sobre el tablero circular de un velador y la silla en la que descansa es de respaldo alto. El lector fuma placenteramente mientras reclina la cabeza sobre el brazo derecho.

Registrada en las tapaderas de una sopera (fig. 53) y de una legumbreña de la colección Calandre, de Cartagena. Ambas en negro.

36.—*Matrimonio de conveniencia*: Una pareja de muy desigual edad se muestra

(11) En la Sala-Comedor. Hasta el otoño de 1959 se exhibían en la llamada Sala de Literatos y Artistas.

(12) En el emplazamiento que indica la nota anterior.

en la zona derecha de la viñeta. La esposa reclina su cabeza sobre el hombro del marido, el cual contempla a su acompañante mientras con la mano derecha parece señalar a la ciudad que se levanta en el fondo izquierdo de la escena. En términos medios se contemplan tres árboles (13).

Como viñeta de ornamentación complementaria decora la tapa de una sopa de la col. Calandre, de Cartagena (fig. 53), cuyo tema principal es el de la *Lectura femenina*. Es calcografía en negro.

Desempeñando papel principal se registra en unas soperas ochavadas y en una tetera del Museo Romántico, de Madrid (fig. 54 y 55); en una bacía de la col. M. Manzanera, de Lorca (Murcia); en una lechera de panza gallonada, de la Unión (Murcia), y en un azucarero de la col. M.ª Bernal, de Fortuna (Murcia). Todos los ejemplares, en negro.

37.—*Audiencia civil*: Cinco personajes con levita y chistera exponen su misión en actitud obsequiosa ante un militar, que de pie les escucha apoyando su mano izquierda sobre la mesa del despacho. Encima de la misma, el sombrero del general; al fondo, fruncido cortinaje y sillón. En el extremo izquierdo de la estampa, junto al quicio de la puerta, un caballero espera pacientemente en una silla el momento de ser recibido. Sobre la pared de la sala, un cuadro.

Las tapaderas de una sopa ochavada del Museo Romántico, de Madrid (fig. 54) y de una legumbre de la col. Calandre, de Cartagena, muestran la precitada viñeta.

Empleada como tema fundamental se ofrece en una mantequera o azucarero facetado del Museo Romántico, de Madrid; en una salsera y una cafetera (fig. 57) de la col. Calandre, de Cartagena, y en un azucarero ochavado de la col. E. Cabañate, también de Cartagena. Todas las piezas estampadas en negro.

38.—*El vals*: Pareja con traje de etiqueta bailando en un salón en cuya pared de fondo se contemplan dos cuadros.

La viñeta adorna las tapaderas de una tetera del Museo Romántico, de Madrid (fig. 55); de una cafetera de la col. Calandre, de Cartagena (fig. 57); de una peinera, un azucarero ochavado y un jarro de cerveza de la col. M.ª Bernal, de Fortuna (Murcia) (fig. 56). Esta última colección posee una jabonera del mismo juego de lavabo que la peinera en una de cuyas paredes también aparece esta menuda viñeta.

39.—*Por la calle*: Dama y galán del brazo con fondo de arquitectura urbana. Ambos visten a la usanza de la época: ella con chal y vestido de amplia falda, él de levita y pantalón estrecho.

Sobre las tapas de la peinera y el azucarero de la col. Bernal, de Fortuna (fig. 56); y de la cafetera de la col. Calandre, de Cartagena. También se registra en una de las paredes de la jabonera que posee la citada col. Bernal, de Fortuna. En una de las caras de la tapa que cubre la tetera del Museo Romántico de Madrid juega con la viñeta núm. 38.

40.—*El músico ambulante*: Toca el personaje una guitarra, junto al chiquillo que le acompaña. Ambas figuras están en pie y el niño sostiene una especie de pendón por el astil, mientras con la otra mano sujetá un cocodrilo.

(13) Para identificar las escenas hemos empleado una nomenclatura a tono con el sentido grandilocuente y romántico que de las mismas y de alguno de los rótulos que poseen se deduce. El bautizar la presente de esta manera queda justificado por la relación de estilo con otra estampa de la misma fábrica. Véase: JORGE ARAGONESES, M.: «La Amistad y la problemática...», págs. 132-133 y lám. VI.

La estampa alterna con los núms. 38, 39 y 41 en la peinera y la jabonera de la precitada col. Bernal de Fortuna. Y con la 38 y la 41 en la tapa del jarro de cerveza de esta misma colección.

41.—*Los dos lectores*: Junto a una mesa muy sencilla, dos hombres sentados leen.

Se comprueba la presencia de esta viñeta en las piezas citadas en el núm. anterior; y el azucarero de la col. Bernal donde aparece repetido.

S E R I E F L O R A L

Viñetas de flores y frutas

42.—*Ramito de campanulas*: Aparece junto al borde en platos y fuentes de esta serie. En el reproducido en la figura 59, propiedad de la col. Calandre, las viñetas están estampadas en azul, mientras el motivo central queda en verde. En un plato también de cestería del Museo Arqueológico de Murcia, cuyo tema principal es la vista de un jardín, se invierte el emplazamiento de ambos colores (fig. 58).

En otra fuente del mismo Museo (fig. 63) volvemos a encontrarlos, esta vez en color lila. Como tema principal de ornamentación lucen en un pocillo estampado en verde, propiedad de D.^a Catalina Hurtado, de Puebla de Mula (Murcia) (fig. 64).

Existe una variante de esta viñeta de menor tamaño y número de flores.

43.—*Ramilletes de margaritas*: Lo forman once flores.

Alternan con la viñeta núm. 42 en la fuente del Museo Arqueológico de Murcia, últimamente citada y como tema primario de ornamentación, estampado en verde, en una lechera de cestería del mismo Museo (fig. 62) (14).

43 bis.—*Ramos de rosas*: Aparecen en unos juegos de café iluminados. Tonos: verde claro, amarillo, azul, rojo, bermellón, verde oscuro y marrón (fig. 67 y 68) Col. Calandre de Cartagena y J. G.^a de Sánchez Yufera, de Alhama de Murcia.

S E R I E F I G U R A T I V A D E C A R A C T E R V A R I O

44.—*Ramo*: Completa la decoración de unas vajillas cuyo elemento primario es una golondrina sobrevolando un grupo de florecillas, entre las que destacan dos grandes hojas de bordes aserrados.

En un plato, estampado en sepia, de la col. Aguirre Valero, de La Unión (fig 69).

45.—*Manojo de rábanos*: Esta viñeta alterna con la siguiente en una serie de piezas que fabricó «La Amistad» entre 1845 y 1870, estampadas preferentemente en sepia y negro. Sirve de complemento a los motivos principales que en estos modelos son vistas exteriores de unas granjas enmarcadas en todos los casos por unos marcos pentagonales y arbóreos.

Esta viñeta luce en una fuente circular, en sepia, que posee el Museo Arqueológico de Murcia (fig. 71).

(14) A veces, este ramillete se ve sustituido en los jarritos de cestería por un alfombrado de rosetas y cruces de Calatrava, y a veces hasta menudas mariposas, estarcidas al parecer, en verde, azul y carmín. Los jarros no llevan marca, pero su forma los identifica como cartageneros de «La Amistad», ya que fragmentos de los mismos se han descubierto en los vertederos de la fábrica. Ejemplares en el Museo Arqueológico de Murcia y en la col. San Martín Moro, de Cartagena.

46.—*Manojo de zanahorias*: Remitimos a lo enunciado en el núm. anterior.

47.—*Tomatera*: La planta enreda sus tallos y frutos en una trama de cañas. Alterna esta viñeta con las núms. 45 y 46 en una fuente ochavada llana de la colección J. I. Siljeström, de Cartagena. Es pieza estampada en negro (15); y su motivo primario uno de los aludidos en el núm. 45: el de la granja en el interior del consabido marco (fig. 72).

48.—*Un cisne*: Se desliza el animal sobre un estanque, entre flores acuáticas. La viñeta va enmarcada por una cartela *ansata*.

Se registra en una fuente ochavada de la col. J. I. Siljeström, de Cartagena, acompañada de las núms. 45 y 46. El motivo principal es idéntico al de la pieza últimamente aludida, y tanto éste como las viñetas se estamparon en sepia (16) (figura 73).

49.—*Pareja de aves sobre una rama*: La viñeta acompaña a la siguiente en un plato, en negro, de la col. Calandre, de Cartagena. Los dos motivos principales de ornamentación son en este caso un paisaje rural con un molino de viento al fondo; y el interior de un hogar campesino con lumbre baja, marmita al fuego, vasar con platos, reloj de pie y una ventana en el lateral izquierdo iluminando la escena (fig. 70).

50.—*Grupos de pajarillos*: Volando unos, posados otros; su número asciende en el antedicho ejemplar de la col. Calandre a nueve (fig. 70).

De «La Cartagenera», como ya advertiamos al iniciar este inventario, son muy escasas las viñetas de ornamentación complementaria que hasta ahora conocemos. He aquí, las únicas registradas y siempre en series de carácter cinegético:

1.—*Disparando sobre el zorro*: El cazador, con gorra, chaqueta y pantalón estrecho tira sobre un zorro al que persigue un lebrel. La escena ofrece un paisaje con río, árboles y cadena de montañas (fig. 74).

Decora con la núm. 2, las paredes exteriores de una fuente, ochavada y honda, cuyo tema principal es la caza del león por un jinete árabe. En igual compañía aparece en una zafa, adornada interiormente por una estampa cinegética, *Cazador rematando al ciervo* (17). Ambas estampadas en negro y en el Museo Arqueológico de Murcia.

2.—*En el coto*: Cazador con dos perros a la espera, semioculto tras unas matas; al fondo derecha, ciervo; en el horizonte, cadena de montañas.

En la zafa y fuente ochavada honda mencionadas en el núm. anterior (fig. 75).

3.—*Persecución*: Dos perros corren tras un zorro, seguidos de lejos por un cazador a caballo; en el horizonte tres casas y un grupo de árboles.

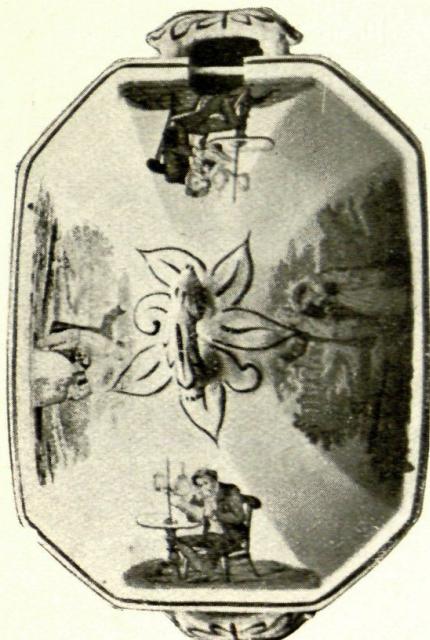
Adorna el interior de un tazón estampado en carmín que posee el Museo Arqueológico de Murcia (fig. 76) y como tema principal de ornamentación al exterior de este tazón, en una entremesera, negra, del mismo Museo y en una jarrita lechera de la col. San Martín, de Cartagena.

El examen de las viñetas inventariadas por su dispar estilo lleva al convencimiento de una utilización amplia de repertorios gráficos distintos. Algunas viñetas cinegéticas (Vg. la núm. 6) se entroncan con ambientes y personas de Sud-

(15) Reproducido por JORGE ARAGONESES, M.: «Artes Industriales Cartageneras. Las lozas del siglo XIX». Cartagena, 1960.

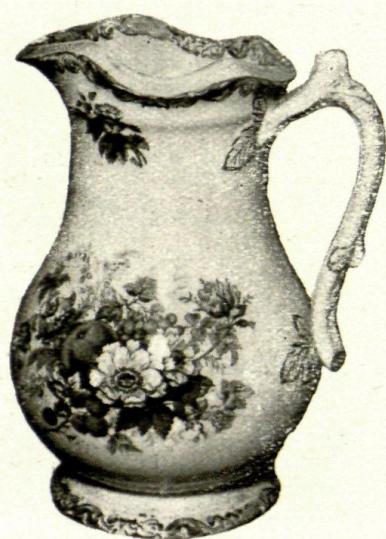
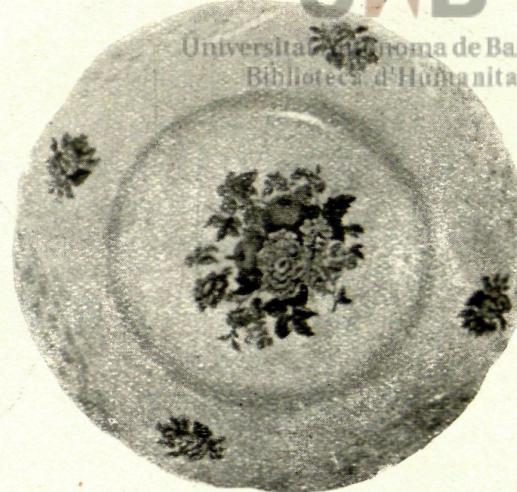
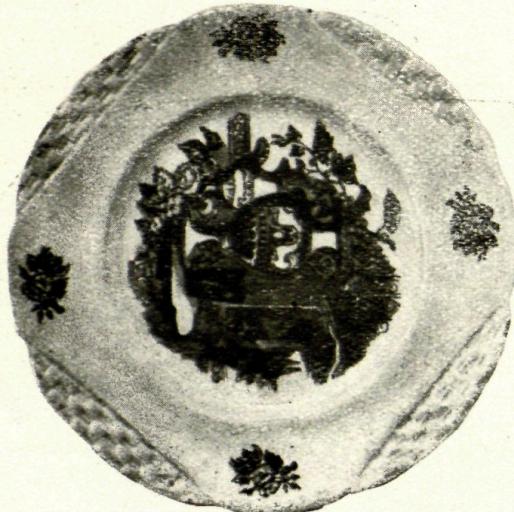
(16) Idem, ídem.

(17) JORGE ARAGONESES, M.: «Lozas españolas. La Cartagenera». Archivo Español de Arte, 1960.

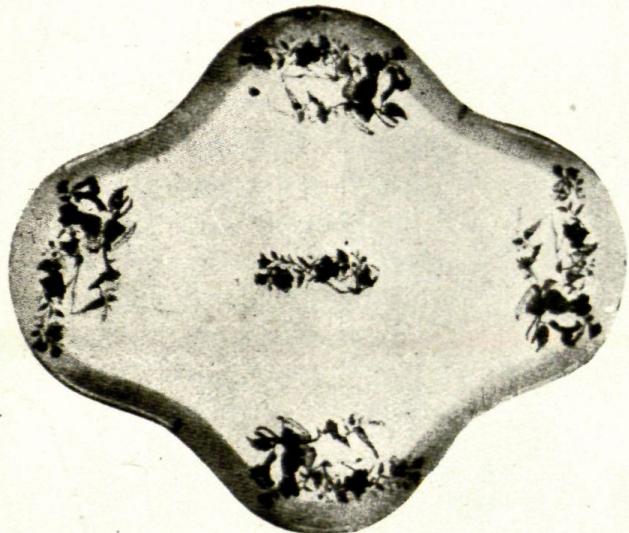


FIGS. 53 y 54.—*La noticia del día. Matrimonio de conveniencia. Audiencia civil.* Viñetas en las tapas de unas soperas estampadas en negro. Cartagena, col. Calandre. Madrid, Museo Romántico.

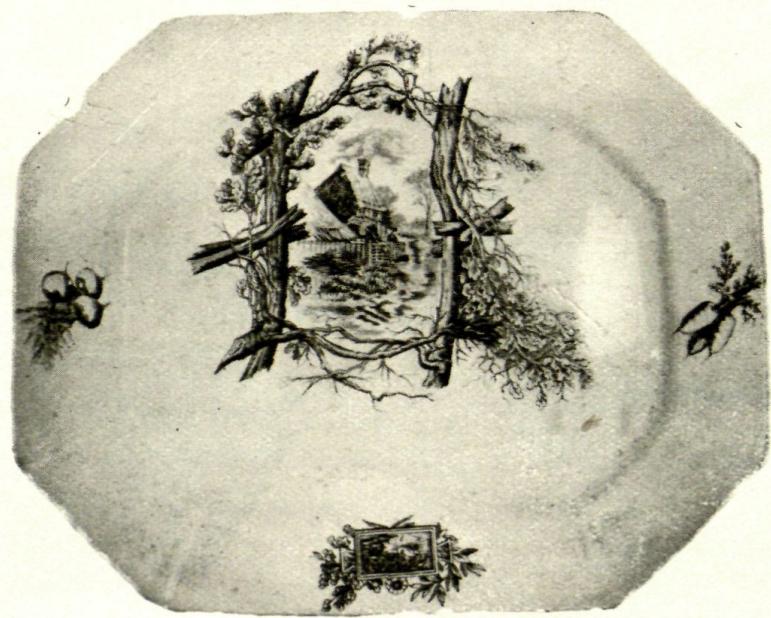
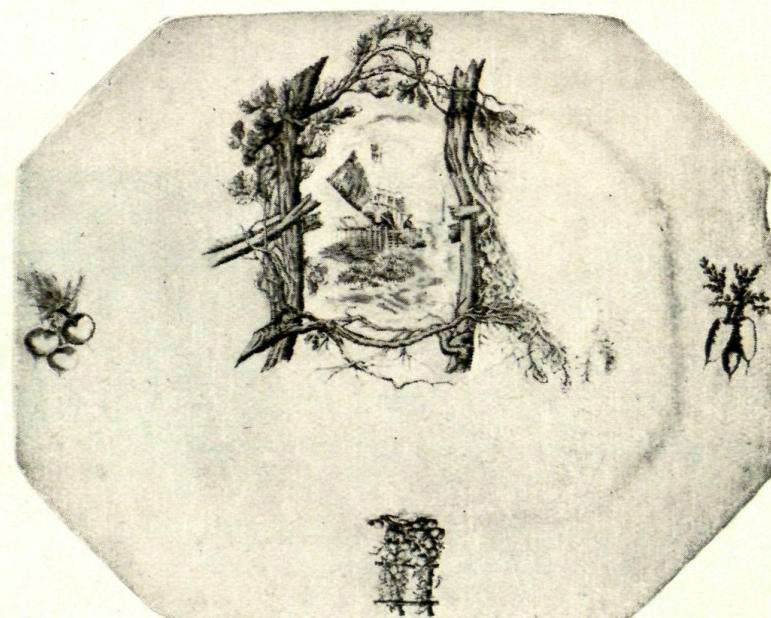
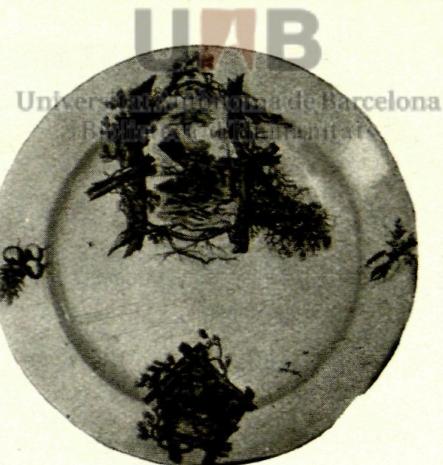
FIGS. 55 a 57.—*El vals. Por la calle. El músico ambulante.* Viñetas estampadas en negro. La tetera en el Museo Romántico de Madrid. La peinera, en la col. M.ª Bernal, de Fortuna. La cafetera en la colección Calandre, de Cartagena.



FIGS. 58 a 62.—*Viñetas florales*. Plato con tema central en azul y viñetas en verde. Murcia, Museo Arqueológico.—Plato con motivo principal en verde y ramos periféricos en azul. Cartagena, col. Calandré.—Sopera con estampaciones monocromas, en verde. Murcia, Museo Arqueológico.—Jarro de lavabo, lila. Cartagena, col. M. Rodríguez Concha.—Lechera en verde. Murcia, Museo Arqueológico.



FICS. 63 a 68.—Viñetas florales y orlas de *tressage* convertidas para la decoración de tazas, en tema principal de ornamentación. Fuente, lila, del Museo Arqueológico de Murcia. Pocillo, verde, propiedad de C. Hurtado de Espín, de Puebla de Mula (Murcia). Mantequera, negra, del mismo Museo. Jícara, negra, de A. Aguirre, de La Unión (Murcia). Bandeja iluminada, de L. Calandre, La Almenara, Cartagena. Taza iluminada, J. García. Alhama de Murcia.



Figs. 69 y 70.—Viñetas vegetales y de aves. Plato, en sepia de la col. Aguirre Valero, de La Unión. Plato, en negro, de la col. Calandre, de Cartagena.

Figs. 71 a 73.—Viñetas de las series figurativas de carácter vario. Fuentes. La circular en sepia del Museo Arqueológico de Murcia; la ochavada superior, en negro; la inferior, en sepia. Cartagena, colección J. Siljeström.

américa; las alegóricas estudiadas (núms. 8 a 11) son copia de originales franceses de principios del siglo XIX; la del húsar persiguiendo a un moro (núm. 19) proviene del círculo hispánico de grabados que tanta difusión alcanzaron durante las campañas africanas de 1859 y 1860; de origen francés son las viñetas de los soldaditos y marineros (núms. 20 a 33); otras, en cambio, recuerdan por los trajes de sus personajes a campesinos de Italia (núm. 33); existen aquellas que reflejan el momento social y político español de la época (núms. 34 a 41); y unas últimas que perpetuaron modas inglesas coetáneas (las núms. 1 y 2 de la Cartagenera).

Sabemos sin ningún género de duda que algunas de las viñetas fueron utilizadas por otras fábricas españolas de la época. Tal ocurrió con los núms. 44 y con los 45-46 y 49-50 que aparecen en vajillas de loza cocidas en los hornos de Mariano Pola y Cía, de Gijón o en los de éste y en los sevillanos de Cartuja como acontece con las cuatro últimas viñetas (18).

En otro lugar demostré las razones de estos plagios industriales y de la internacionalización estilística de los temas decorativos por parte de las dos fábricas cartageneras. Baste aquí recordar que los grabadores del Borricen y los de la Media Legua se sirvieron para la confección de las matrices calcográficas de una abundante y variada serie de ilustraciones impresas, que explican las diferencias de estilo, solar y cronología de las estampas.

Para obtener tales matrices los grabadores trasladaban a planchas de cobre o de estaño dichas ilustraciones, haciendo algo más pronunciados los trazos que para el grabado tipográfico. Sobre las matrices se extiende el color metálico sin fundente y con un soporte graso: aceite de nueces, linaza o cáñamo. El dibujo podía imprimirse así sobre una especie de papel de seda, y por presión de éste, pasar a las piezas en estado de bizcocho (19). Acto seguido se desprendía el papel introduciendo la vasija en un baño de agua y después en el horno para que el calor consumiese lentamente el cuerpo graso que había servido de vehículo al color. De esta forma en el curso de la última manipulación, el barnizado, tanto el campo libre de la loza como el decorado asimilaban perfectamente el baño.

En cuanto a la manera de materializar las distintas formas sobre las planchas metálicas, los grabadores cartageneros emplearon preferentemente la *incisión de línea* para los contornos y claroscuros de los personajes, y los *punteados* para los distintos elementos de paisaje, según demuestran las viñetas ampliadas que adjunto (figs. 7, 23, 25, 33, 36 a 39 y 74), en un intento, conseguido, de dotar a cada una de estas pequeñas escenas de la correspondiente perspectiva aérea (20) y de volumen a las figuras que en ellas se emplazan.

La mecanización inherente al procedimiento de estampación exigió la existencia de varias matrices con una misma viñeta a fin de que los operarios del alfar dispusieran siempre de un número suficiente de calcografías. Ello dio lugar al nacimiento de una serie de variantes no de apostura o de emplazamiento de los personajes sino por distinta ejecución de los elementos paisajísticos. En el Museo Romántico, de Madrid, la viñeta *Paseo por el Parque* (núm. 34) aparece como tema principal en la

(18) Los ejemplares asturianos en la col. T. García-Reyes, Vda. de Campa, en Madrid; los andaluces propiedad de doña R. Alvarez Pérez, Vda. de Sánchez Hermosa, de Alhama de Murcia. En ellos los manojos de rábanos y zanahorias alternan con grupos sueltos de pajarillos; en los cartageneros siempre se separan.

(19) En los almacenes del Museo Arqueológico de Murcia, existen varios fragmentos de estos bizcochos impresos, recogidos por mí en los vertederos del Borricen (una taza completa en tal estado posee la col. Cañabate, de Cartagena).

(20) Este proceder se constata también en las estampas grandes.

panza gallonada de dos lecheras y como estampa de ornamentación complementaria en la tapa de una soperas. En los tres casos los enamorados cogidos del brazo y la berlina que aguarda son los mismos, mas no acontece lo propio con la naturaleza de las plantas y arbustos que les rodean. Una de las lecheras presenta unos arbustos de copa tupida, mientras la otra ofrece unas masas vegetales claras donde cada hoja está cuidadosamente delineada; en la soperas, no sólo es distinta la concepción de las plantas sino que el arbolillo que tapaba la trasera del carroaje en los dos ejemplares anteriores ha desaparecido (21). Cada grabador, al trasladar el original a las planchas, había acusado inconscientemente su personalidad y maestría en el oficio.

Las calcografías de viñetas se aplicaban al bizcocho, como es lógico, al mismo tiempo que las de los motivos principales, y si entre éstos y aquéllas se da casi siempre la concordancia cromática no ocurre así con los distintos temas.

Cuando el tema principal va en negro, por ejemplo, las viñetas de ornamentación complementaria, los sellos de fábricas y las marcas de tamaño (22) aparecerán en el mismo color. Sólo en un modelo de vajilla hecho por «La Amistad»—el que posee sus platos con sectores de circunferencia imitando un tejido de mimbre (fig. 48)—, las viñetas se estampan en color distinto. Ejemplos: El plato de la col. Calandre con los ramitos periféricos en azul lleva las flores y frutos centrales en verde; el del Museo Arqueológico de Murcia, cuyo tema principal es la vista de un jardín va en azul, mientras las viñetas florales de la orla son verdes.

Cada una de las series estampadas que lanza al mercado «La Amistad» siente predilección por determinados colores, empleándolos en mayor abundancia que otros; las viñetas correspondientes, por lo antes apuntado, acusan tal peculiaridad y así vemos que disponiendo la fábrica para sus estampaciones de una extensa gama de color negro, carmín, lila, sepia, verde y azul, las viñetas cinegéticas aparecen casi siempre en negro y carmín (23), las románticas eligen el negro (24), las florales usan el violeta-lila y el verde de preferencia y las de pájaros y productos hortícolas deciden por el sepia (25).

¿La índole del tema principal de ornamentación condiciona, determina estrictamente la índole de la viñeta? Desde luego, no. La ensaladera oval gallonada de la col. Mergelina, de Yecla (figs. 29 a 32), con escena de alanceamiento de un toro por caballistas sudamericanos en el interior y viñetas románticas de niños que recuerdan las estampas de *Le Follet* o del *Journal des Demoiselles*, en el exterior es, sin género de duda, una excepción, un caso extremo. Pero existen toda una serie de ejemplos de contraste más atenuado que confirman la disociación temática. Al repasar el inventario de temas comprobaremos que una cacería de caballos salvajes ofrece como complemento cuatro dulces alegorías a las Estaciones del año en una zafa; y que el mismo tema principal en una ensaladera circular gallonada cambia éstas por pintorescos paisajes o por bucólicas escenas. La adecuación temática también aparece alguna vez pero en términos muy generales: la caza de búfalos en el interior de la copa de un frutero muestra al exterior la cacería de un ciervo. El ambiente romántico de un baile sirve lo mismo para completar una escena amorosa que una audiencia política (figs. 55 y 57).

(21) JORGE ARAGONESES, M.: «*La Amistad* y la problemática...». Lám. VII.

(22) Corrientemente se graban. No obstante, conozco algún ejemplar a color.

(23) En abundancia gradualmente restringida se estampan en verde, sepia y azul. No conozco ninguna vajilla en lila.

(24) Aunque alguna vez se empleó el rosa acarmiñado y el azul.

(25) Existen ejemplares también en negro.

En ocasiones, las distintas viñetas que decoran una misma pieza de loza proceden evidentemente de un mismo repertorio gráfico, vg. el citado ejemplo de las cuatro Estaciones, pero otras—la mayoría—deben su nacimiento a fuentes distintas de inspiración: la viñeta de la guerra de África (núm. 19) en el mismo pie de legumbre que las viñetas con los pescadores (?) (núm. 17), el pastor con sus cabras (número 15) (26), o el paisaje con palacete (núm. 16).

La disposición de las viñetas en las paredes de los recipientes altos y en las tapaderas está condicionada en primer lugar por la forma del soporte y en muy último término por el asunto.

En los recipientes de planta circular—zafas, sangraderas, ensaladeras, fruteros—y según tamaño, se registran de dos a cuatro (27); en los de planta alargada, bien oval, bien ochavada—fuentes hondas y ensaladeras, peineras y jaboneras—siempre cuatro. En las tapaderas cuando son circulares dos o tres (28) y cuando son ochavadas dos o cuatro (29).

En cada ejemplar suele repetirse alguna viñeta, aunque existen también numerosas piezas con todas ellas distintas (30).

En las tapaderas de las vajillas de carácter cinegético se aplica una única viñeta de gran tamaño a la que taladra por su centro el pomo o asa de la tapa y sobre cuyo pie quedan los jirones del calco. Estas estampas no son propiamente viñetas de ornamentación complementaria sino calcografías para decoración base, cuyo valor estético se aminora por la aludida mutilación (fig. 77) (31).

Por la misma razón las estampaciones que cubren los pomos de algunas vajillas cinegéticas (figs. 78 y 79) tampoco pueden considerarse como verdaderas viñetas de ornamentación complementaria y otro tanto ocurre con las orlas o cenefas utilizadas frecuentemente en Cartagena como calcografías base en piezas de pequeño tamaño (figs. 65-66 y 80-82).

A causa funcional obedece la existencia de viñetas de un mismo modelo más o menos amplias (figs. 37 y 41) según sea más o menos extenso el campo que tienen que decorar. Aunque no descartamos la posibilidad de matrices distintas, lo más frecuente y económico era cortar los extremos de los calcos grandes para poder estampar las viñetas reducidas. Las de las alargadas se recortaban en círculo cuando tenían que cubrir superficies de esa forma, Vg. fondos de tazón (fig. 76).

El tamaño medio de las viñetas gira en torno a los 0,040 m. de alto por 0,075

(26) Las viñetas núms. 17 y 15 sí parecen proceder de un mismo repertorio o incluso, a juzgar por el paisaje, tener su origen en una fuente común.

(27) En los fruteros dos; en alguna ensaladera tres; y en las zafas por lo general, cuatro.

(28) En el jarro de cerveza de la col. M.^a Bernal, de Fortuna, la tapadera luce tres viñetas, las núms. 38, 40 y 41; mientras el jarro de cerveza de la col. Meroño, de Cartagena, siendo de igual tamaño, se decora suficientemente con dos, las números 22 y 25. La causa de esta diferencia estriba en que las viñetas del último ejemplar son mayores que las del primer jarro.

(29) Cuatro siempre en las soperas y azucareros románticos y dos en las peineras y jaboneras de la misma serie. Véase figuras 53 y 56. Las tapas de recipientes idénticos a los citados pero con estampaciones cinegéticas, llevan únicamente una viñeta que cubre todo el campo.

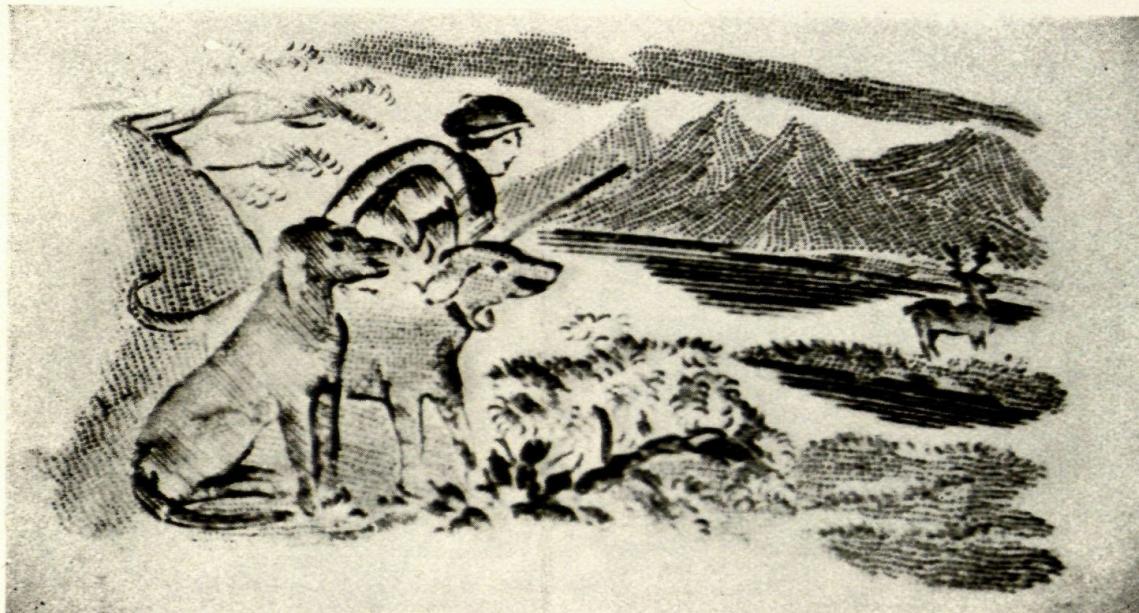
(30) Las repetidas suelen alternar con sus compañeras; salvo en las piezas que sólo cuentan con tres viñetas, como es bien comprensible.

(31) Como muestra citaré una sopa del Museo Arqueológico de Murcia cuyo tema es el famoso de los tres jinetes alanceando un toro. Las asas de estas series *cinegéticas* se decoran con estampaciones de orla o a mano. En las series *románticas* y *florales*, por el contrario, nunca se rompe una calcografía para decorar las tapaderas (figs. 51, 53, 55 a 57, 60 y 65), adornándose éstas bien con cenefas, bien con menudas viñetas.

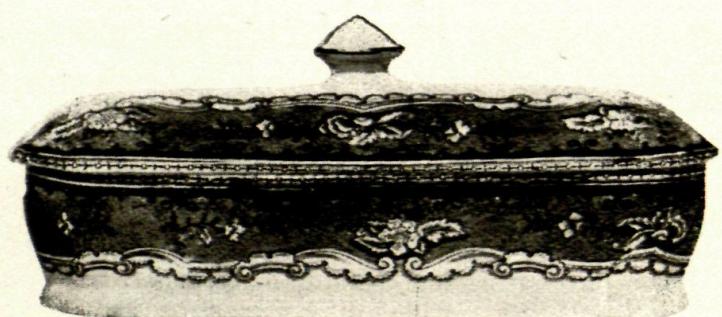
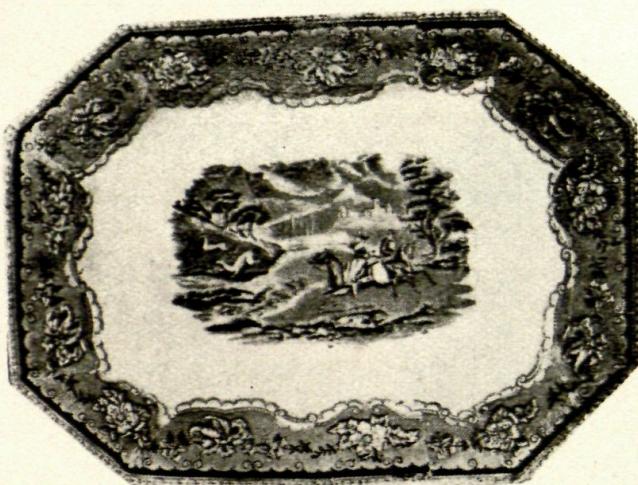
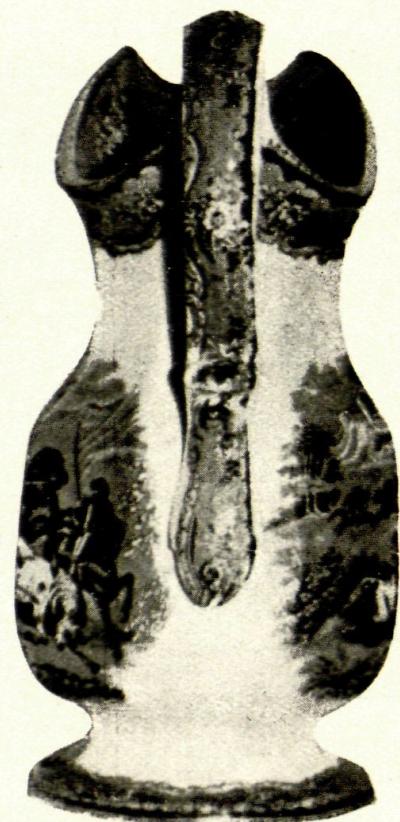
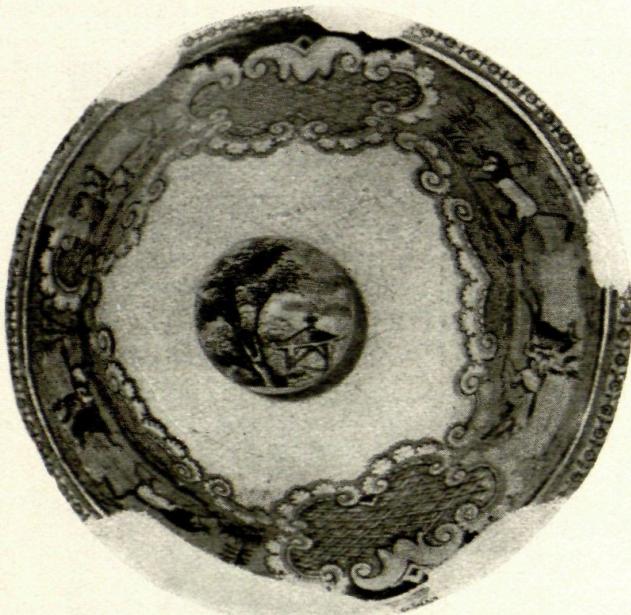
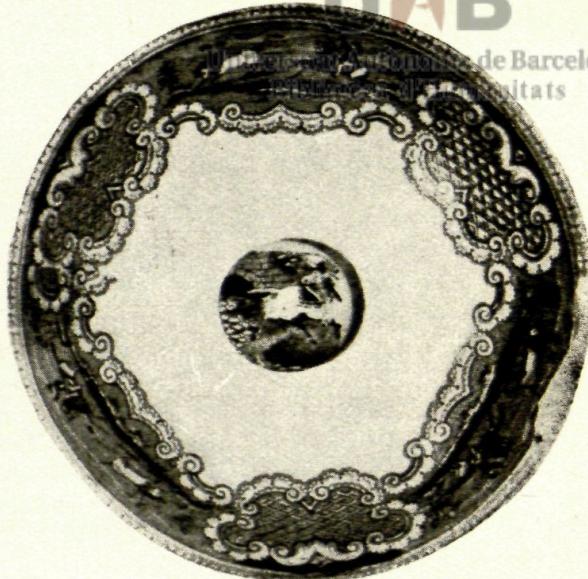
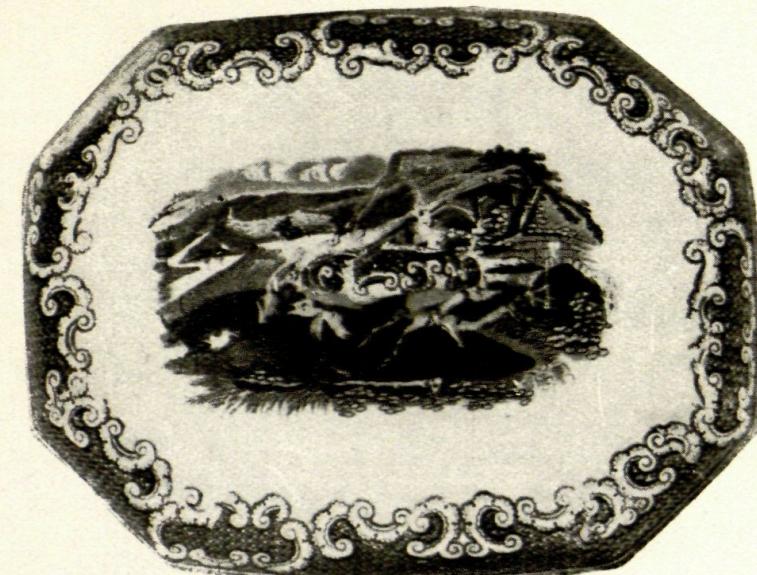
metros de largo (32), registrándose unas siempre más pequeñas (33) y otras franca-
mente mayores (34).

Como nota final añadiré, que en la disposición de las viñetas sobre las superficies horizontales o suavemente inclinadas de las vasijas, no se sigue una regla fija. En general, las viñetas de las tapaderas apoyen su pie junto al borde de las mismas (figs. 53 a 55 y 57), pero en algunos casos es la cabeza de la estampa la que mira hacia él (figs. 51 y 56).

- (32) Las núms. 14 a 19 del inventario (figs. 1 y 24 a 28).
(33) Las núms. 38 a 41 (figs. 55 y 56).
(34) Por ejemplo, las núms. 2 (fig. 7) y la 5 (fig. 12).



FIGS. 74 a 76.—Viñetas en lozas de «La Cartagenera». *Disparando sobre el zorro. En el coto. Persecución.* Las dos en el exterior de una fuente ochavada honda de carácter cinegético, estampada en negro. La última, en el interior de un tazón carmín de la misma serie. Murcia, Museo Arqueológico.



Figs. 77 a 79.—Tapa de legumbriera en negro con escena de *alanceamiento de toros junto al puente del humilladero*. Obsérvese la zona central hendida para dar paso al asa. Tapaderas de jarros de cerveza, en negro, con pomos adornados utilizando fragmentos de una estampa del mismo género que la anterior.

Murcia, Museo Arqueológico Provincial.

Figs. 80 a 82.—Jarrón de lavabo, fuente ochavada y peinera luciendo un mismo tipo de orla pero aplicado en cada caso con distinto criterio estético. Col. Maurandi, de Alhama, y Museo Arqueológico Provincial de Murcia.

Los diarios de viajes de José María Rodríguez Acosta

(Continuación)

Guardias limpios y bien; unos con gorra de plato, otros con el gorro de astrakán, que de perfil tienen forma de fez y de frente es ancho arriba y más estrecho abajo. Tranvías, coches de dos caballos y automóviles bastante buenos y nuevos. Más calles estrechas, sucias, con la misma clase de tiendas. Calles con un túnel muy alto de chapas de hierro en forma de medio punto y muchas chapas rotas. La calle queda muy oscura y es de tiendas y está muy sucia. Las mujeres con un velo espeso negro que les tapa toda la cara y toda la cabeza. Alguna mujer gorda del aspecto más innoble, de puro basta, y con unos pies y unos andares imposibles, toda vestida de tela blanca y sólo toda la cara con velo negro. Las europeas y cristianas, normales. En un pueblo, al pasar, he visto muchachas vestidas a la europea paseando. No tiene arreglo. No puede ser. Volvemos al hotel donde estuvimos al llegar y sólo para que nos designaran habitación. Yo tengo una con dos camas para mí sólo. No es buena, pero no está mal y el hotel, en general, no está mal y se come regular. En el bajo, a la derecha entrando, hay un almacén al que se entra bajando unas escaleras y allí y en una tienda principal que tienen, hay cosas antiguas magníficas a muy buenos precios. Intentamos con el *dragoman* ver los bailes del país y vamos, pero no entramos porque empiezan a las once de la noche y todo quizás es europeo. Hay niños durmiendo en la calle al lado de inmundicias. Vemos cafés que son una gran caja de cristales sujetos con listones de madera hasta arriba y dentro lleno de fez. En el hotel, pagando 50 piastras, unas 5 ptas., entran a mi cuarto un radiador de la forma de los de agua caliente de una calefacción central, pero que es eléctrico y se enchufa. Hay muchos mosquitos en mi cuarto y pongo el mosquitero a la cama y es muy corto.

14 MARZO 1934, MIÉRCOLES.

Por la mañana, desde que me despierto y mientras me visto, mucho ruido por la calle; ruido de hablar y de pregones con jota, algo como *jal-la jal-la*. A las siete y diez minutos entran con la factura para que pague la calefacción. Salimos a las nueve de la mañana. Vemos la mezquita Homayad. Hay una especie de ruinas de pórtico de columnas antes de la entrada. Se entra y le ponen a uno sus babuchas atadas. Hay un gran patio. A la derecha, la mezquita cubierta. Es grandísima, está bien y es buena. Es interesante.

Vamos a la tumba de Saladino. Está en una especie de patio-jardín. Subimos unos escalones a una casa que es una habitación con una cúpula. Dentro hay dos tumbas. A la izquierda, entrando, está la de Saladino, de mármol blanco con pinturas o incrustaciones sencillas. Tiene encima unos cuadros con el presunto retrato y algún texto. La otra tumba que es la de la derecha, entrando, es la de un general suyo y está toda pintada al aceite de colores bastos: ocre, verde, etc. Damos otra vuelta en automóvil para ver otros barrios y completar la vista de la ciudad, llegando hasta un cementerio de Meïdan, ya fuera. La calle que conduce a él, es la calle Meïdan y es de lo más pintoresco que he visto. Las casas, los portalones, las mezquitas, el público, los camellos. Vemos varias mezquitas, sin entrar; muy interesantes, como la del sultán Sehin, y lo demás calles y calles de tiendas pequeñas sin puertas, sin fondo, con el mostrador o un cajón viejo al que meten dos piedras para que no cojee y está al plano de la fachada con los vendedores hablándose unos a otros desde las tiendas que tienen un metro y medio o dos de frente, por dos o tres de fondo y allí está todo lo que venden: telas, muchos zapatos, medias, etc., sucio, polvoriento; y otra y otra tienda, y otra calle y otra, y alguna sin acera y otra que para que no estreche el centro de la calle, la acera se va estrechando y acaba en cero y ya sigue la calle sin acera, color de barro y de polvo, y todo sucio. Hay una especie de pabellón grande y allí dentro están todos los joyeros; tienen listones sucios para separarse y cada uno sillas y mesas y vitrinas como carpetas, con sus *joyas*?, y un pasillo estrechísimo para el público, y allí están trabajando cosas bastas: quincalla de plata y oro, y piedras de colores, sin valor, y una caja de caudales viejísima al lado de uno, y todo hecho una porquería. Salimos y por las calles hay limpiabotas con el cajón decorado con latón y cupulitas y adornos del mismo metal. Hay carrillos pintarrajeados de colores fuertes y que empuja un hombre que vende dulces de almendras escarchadas, otros dulces orientales o semilllas para comer. Hay vendedores de naranjada que llevan en una especie de garrafa de cristal colgada al cuello y con pitorro y adornos de latón. Todos estos vendedores sucios. En todas partes un agobio de muchachos vendiendo pañuelos que mueven delante de los ojos de uno.

Mira uno las caras de la gente de aquí y parece gente conocida, gente que está uno acostumbrado a ver. Hay muchas conversaciones. Muchas mujeres del velo negro. Los policías muy bien vestidos y limpios, de color kaki, con vivos rojos, polainas de cuero y gorro de astracán. Burros, camellos. Pequeños charcos de tirar agua sucia a la calle, polvo y suciedad y papeles sucios en el suelo. Olor a pimienta, a especies o a suela de zapatos. Más calles estrechas, sucias, polvorrientas, tienduchas con tertulias en sillas puestas fuera y fez por todas partes, fez oscuros rojos y los burros, muchos burros, y los camellos grandes y más oscuros, con un aspecto de cosa sucia y vieja. Los coches viejos de dos caballos y los automóviles nuevos. Hombres vendiendo corbatas al brazo por las calles. Carrillos con un cilindro de hierro con cinchos pintados de rojo para vender no sé qué, quizá agua. Tira de ellos un burro. Farolas pintadas de aluminio. En algún sitio un pedazo de ciudad destruido por el bombardeo de los franceses cuando la última insurrección. Buenos tranvías. Desde lo alto del hotel se ve la ciudad. Delante, a la derecha, la plaza en el centro. El río Barada por la derecha. Los minaretes, y a la izquierda, la ciudad que sube por la falda de la montaña. La ciudad y la montaña tienen color de tierra. El Antilibano con nieve (3.000 metros de altura sobre el mar) que se ve desde Da-

masco. Salimos de Damasco a las doce y media para Haiffa. A la salida encontramos oficiales franceses con tropas senegalesas y muy cerca, encima de una elevación del terreno, un fuerte que parece de cemento y que a bastante distancia tiene un gran rectángulo alrededor de las alambradas, de *fil barbelé*. Desde este fuerte bombardearon Damasco los franceses cuando la última insurrección. En una esquina del rectángulo de *fil barbelé*, uno de cuyos lados llega y es paralelo a la carretera, hay una caseta de cemento con mirillas apaisadas para el centinela y allí hay uno que es un senegalés. Seguimos por la carretera que es dura con algún picado y pequeñas ondulaciones, que sólo se anda bien yendo deprisa. Llanura esteparia. Están picando piedra para grava. Hay los hombres con el mango largo y el cepillo abajo como los de limpiar suelos encerados, que extienden arena oscura por la carretera. Encontramos un grupo grande de policías a caballo, con gorros de astracán (nos dice el *dragoman* que son circasianos) no van formados, sino agrupados descansando. Un oficial francés a caballo está más allá apartado.

Sigue una gran llanura. A nuestra derecha está el Antilíbano nevado y todo es estepa. Un pueblo de barro interesantísimo. Un cuadrado grande de tapial y otro más bajo a su lado; es un caravanserrallo. Se ven caravanas de camellos y casi todas llevan delante un borriquillo. Casi todos los hombres que encontramos en Siria, en caravanas, en pastoreo y en las carreteras, tienen barba y bigote. Automóviles nuevos, pero menos que ayer. Cruzamos un pueblo que nos dicen es todo de circasianos. Todo es llanura completamente estéril. Hemos visto lava. Se ve lejos un lago. Es el lago Tiberiades. Baja un poco la carretera. El suelo, de pronto, aparece verde como de pastos. Algún árbol, plantas. Ahí mismo, un río de poco caudal, de agua de color terroso oscuro y verdes orillas. Es el Jordán. Y aquí mismo la frontera francesa y paramos, para los trámites, unos minutos. Volvemos hacia la izquierda, y pasamos el río por un puente nuevo, y estamos en Palestina. Empieza la carretera mejor y están trabajando más mujeres que hombres, y están la apisonadora y el asfalto. No lejos está la frontera con ingleses. Mientras revisan los pasaportes vemos delante, a la derecha, unos trabajos. Unos hombres con palas llenan de tierra unas especies de espuertas y unas mujeres se las ponen en la cabeza y andando deprisa echan la tierra en otro sitio y vuelven deprisa, porque hay un europeo sentado en una silla a la sombra de un árbol dirigiendo el trabajo. Hace sol y buen tiempo, pero con aire fuerte a ratos. Con esa diligencia no pueden trabajar esas mujeres mucho tiempo seguido. Han despachado los pasaportes y desde aquí la hierba de los arriates es muy verde clara. Me acuerdo de Nairobi. Todo el campo es verde y toda la tierra de color mantillo o color chocolate. Bajamos un poco y se vuelve a ver el Lago Tiberiades. En la carretera vemos una placa que dice: Sea Level. Seguimos bajando y el mecánico dice que bajaremos treinta metros para llegar al nivel del lago. Se ve el lago que es una maravilla, sereno, con pequeñas ráfagas en el agua y con montes detrás, todo de una suavidad sólo comparable a las últimas acuarelas de tonos pálidos y suaves que hizo Turner.

Salimos de la carretera a un carril a la izquierda, malísimo y de color chocolate. Bajamos por él hasta Cafarnaum, al nivel del lago. Una puerta de verja enfrente, pues el carril desemboca en una explanada pequeña. Se entra y, a la derecha, hay una limpia residencia de religiosos católicos, donde viene gente a vivir una temporada de descanso. En efecto, yo no he visto sitio de más paz y más silencio. Unos chiquillos nos acosan antes de entrar por la verja y luego, al salir, vendiendo

collares de conchas puntiagudas. Pasada la residencia religiosa y dentro de un recinto, enfrente y a la izquierda, están las ruinas de la Sinagoga, todo destrozado y la parte que se conserva mejor está a la izquierda, donde hay unas escaleras, unos muros, un frente de cuatro columnas, las de los extremos dobles y algún detalle más.

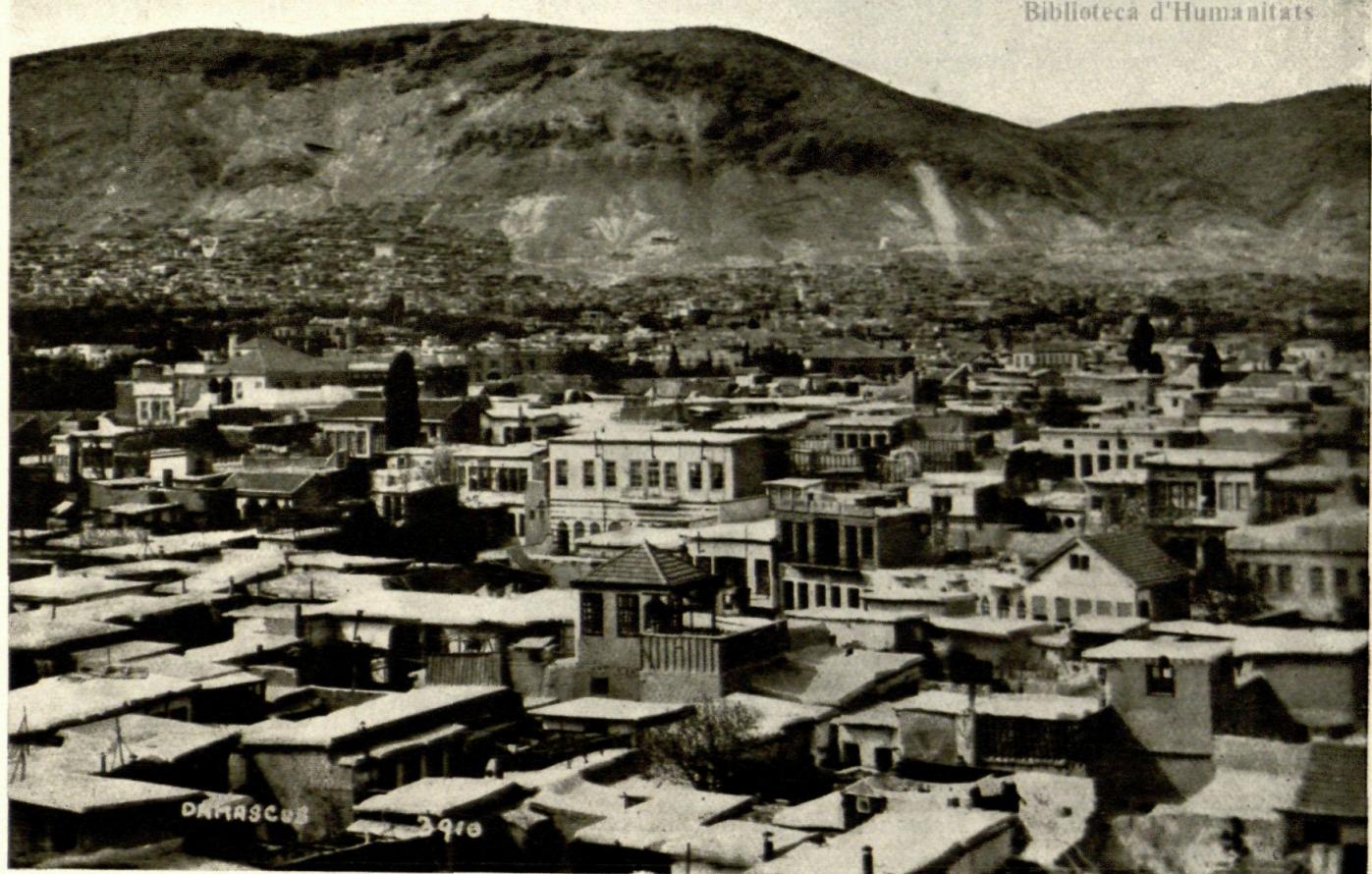
Salimos por el mismo sitio y por otro carril malo al lado del lago y a la derecha según hemos visto el lago, desde la cuesta, al bajar, pero ahora tenemos nosotros el lago a nuestra izquierda. Hay lanchas de pescadores y hay gaviotas. Se sigue un rato junto al lago que es muy grande y luego el carril sigue por el centro de un valle, todo de huertas, preciosas, que termina con unos eucaliptus. Tomamos ya la carretera y llegamos al pueblo de Tiberiades. A la entrada, bajamos en el *Hotel Tiberias* para tomar té. Los señores Marescaux no quieren, pero yo sí. Subo y lo pido y cambio allí 10 chelines para poder pagar el té. Lo vuelvo a pedir. Todos están ya merendando. Lo vuelvo a pedir y la gente empieza a volver a los automóviles. Veo el *dragoman* que dice que nos vamos, y le digo que no me traen el té que he pedido varias veces. El hombre me dice que lo tome tranquilo y que me esperarán. Pide un té protestando. Me traen una taza con un plato y vienen con una tetera de otra mesa y cuando me van a echar el té, digo que es tarde y que adiós, y me voy. Salimos de Tiberiades que es un pueblo importante, casi todo hecho de bloques de piedra crema. Subimos en zig zag un monte, y el pueblecito de Tiberiades queda abajo junto al lago. Es precioso el lago, el pueblo y el paisaje verde desde allí arriba. Desde lo alto seguimos por un llano y llegamos al pueblo de Caná. A la salida una fuente que es un rectángulo de tapia baja y dentro más bajo que el nivel del suelo. Se ven mujeres dentro y otras salen con un cántaro (fig. T₁) en la cabeza. El cántaro es negro. Vemos el monte Tabor con unas ruinas arriba. Seguimos. Todo verde y tierra muy oscura y van apareciendo en la superficie rocas quebradas color crema. Abajo, en un valle, un pueblo que sube por la montaña de la derecha nuestra. Es un pueblo importante de buenos edificios, muchos de piedra crema. Es Nazareth. Bajamos por la carretera, siguiendo a la izquierda nuestra hasta la entrada del pueblo. Muy alto hay un edificio apaisado, importante; hay cipreses. Hemos parado en la entrada del pueblo, frente a la Fuente de María, donde dicen

(Continuará)

FACSIMILES DE LOS DIBUJOS INTERCALADOS EN EL TEXTO
DEL DIARIO DE RODRÍGUEZ-ACOSTA



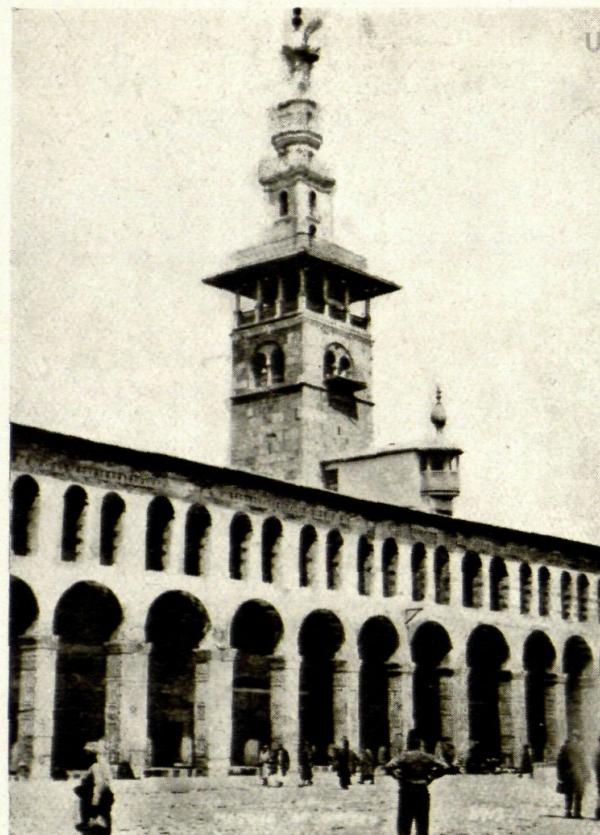
T₁



DAMASCO. Vista desde el hotel Omayard.



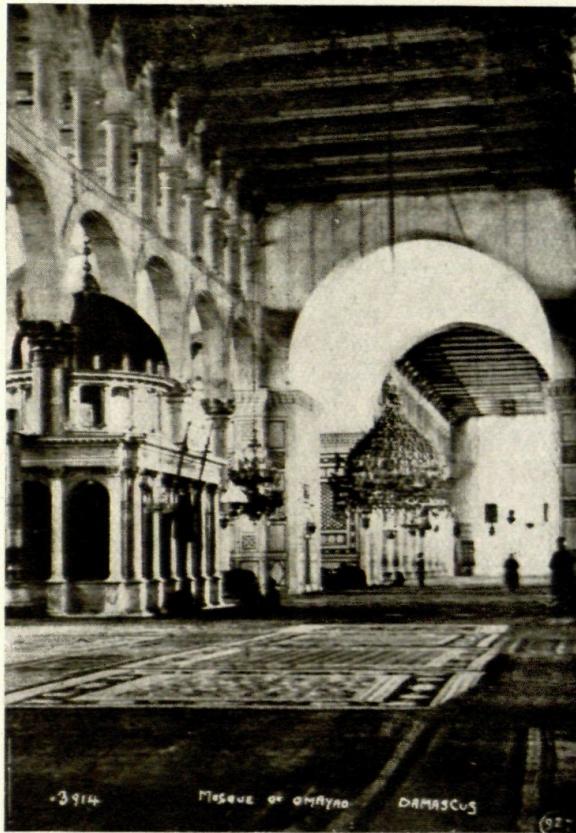
DAMASCO. Al fondo la Mezquita de los Omeyas.



DAMASCO. Patio de la Gran Mezquita de los Omeyas.



DAMASCO. Interior de la Mezquita de los Omeyas.



DAMASCO. Interior de la Mezquita de los
Omeyas.



DAMASCO. Tumba de Saladino.



DAMASCO. Muralla de la huída de San Pablo.



DAMASCO. Calle.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* • Vicepresidente: *Duque de Montellano.* •
Tesorero: *Conde de Fontanar.* • Secretario: *D. Dalmiro de la Válgora Díaz-Varela.* • Bibliotecario: *Marqués de Aycinena.* • Vocales: *Marqués de Aledo.* — *Duque de Baena.* — *Marqués de Lozoya.* — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* — *D. Alfonso García Valdecasas.* — *Marqués de Montesa.* — *D. Antonio Gallego Burín, Barón de San Calixto.* — *Duque de Alba.* — *D. Fernando Chueca Goitia.* — *D. Luis Díez del Corral.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

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.

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.

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.

Catálogo de la Exposición "La caza en el Arte retrospectivo", con 110 páginas de texto, 30 ilustraciones en el mismo y 64 láminas en negro y 12 en color.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEΣIVAMENTE

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.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.

165 FIRMAS DE PINTORES TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES.

7/186

