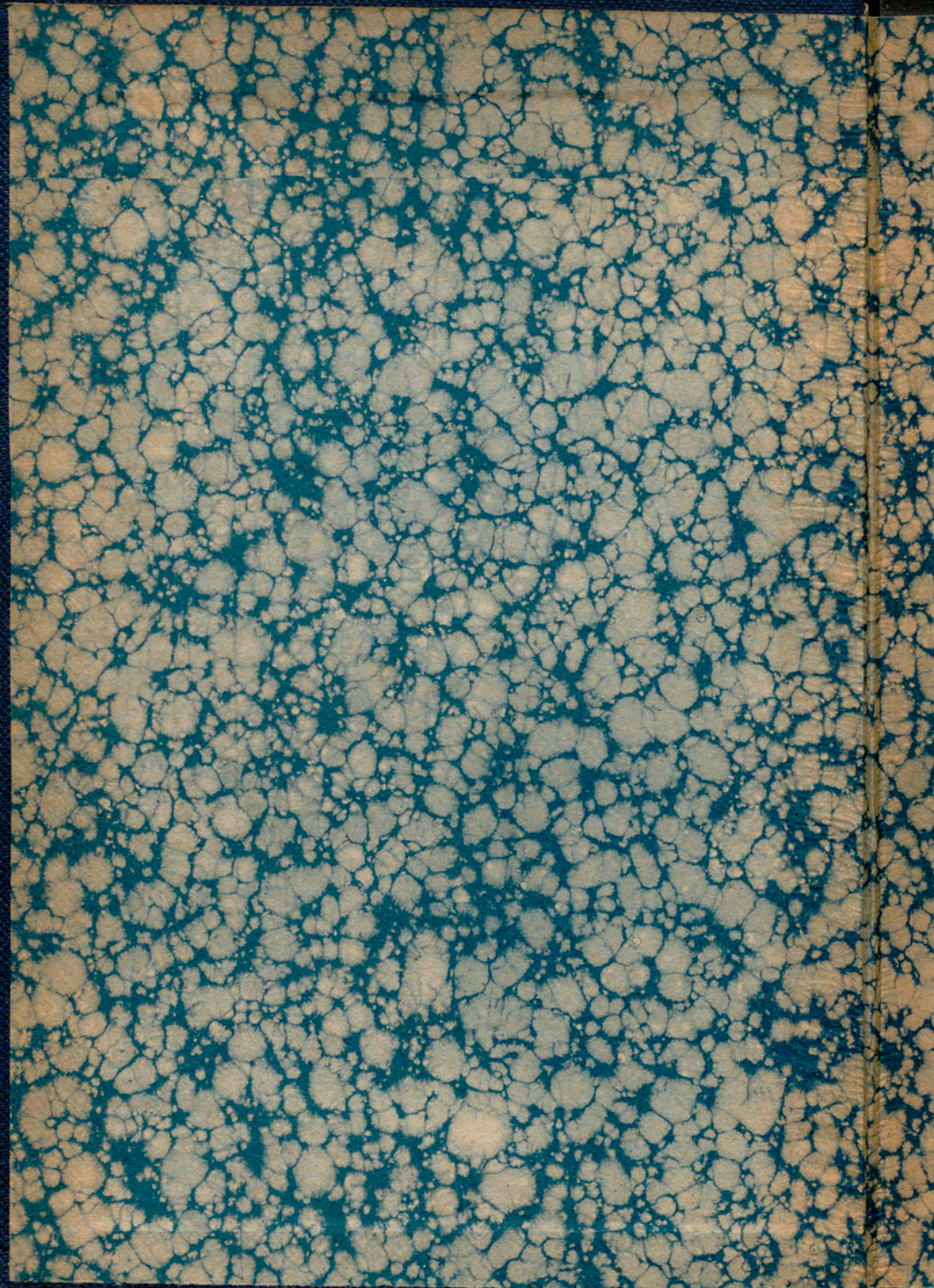
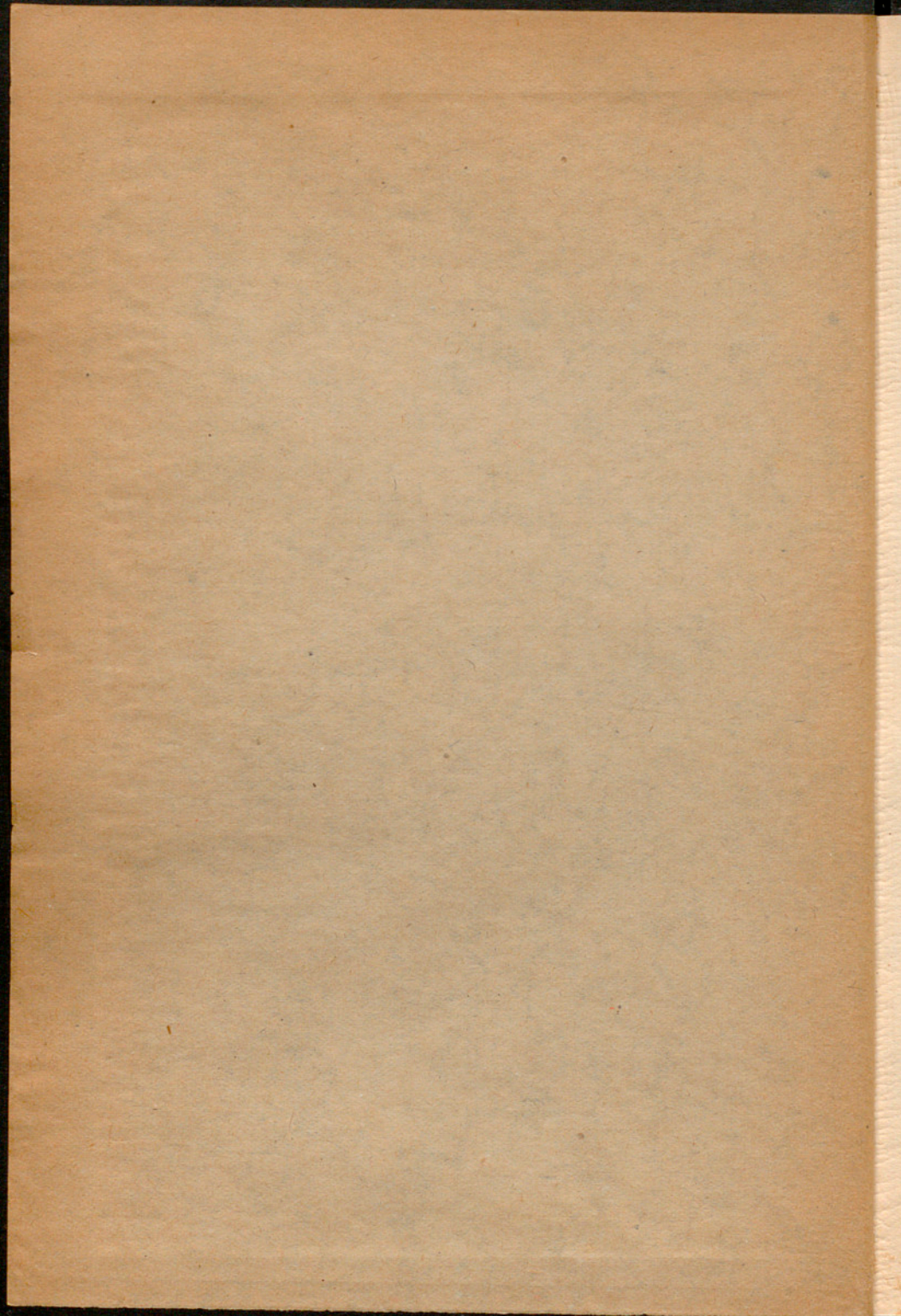


EL TESORO
ARTISTICO
DE ESPAÑA

EL TESORO
ARTISTICO
DE ESPAÑA







LA CERÁMICA

Tipografía Olympia - Pascual Yuste :: Ronda de San Pablo, 42 - Teléfono 691 A. :: Barcelona
Fotos "Arxiu Mas". — Sociedad Española de Amigos del Arte. — J. Laurent y C.^a
Grabados "Unión de Fotograbadores"

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

EL TESORO
ARTÍSTICO
DE
ESPAÑA



LA CERÁMICA

POR

JOAQUIN FOLCH Y TORRES

Ex-director de los Museos de Barcelona

EDITORIAL DAVID

Cortés, 460

BARCELONA

ES PROPIEDAD

La Cerámica

La cerámica dorada de España ya fué famosa en los tiempos de su producción de la época árabe.

La elogian los textos de los viajeros y geógrafos musulmanes. Así es que en 1337 Ahmed-ben-Jalya, el Omari, hablando de Málaga, escribía en el Cairo que esta ciudad se distinguía entre otras de sus industrias suntuosas «por su cerámica en oro como no se encuentra igual en parte alguna»; Aben Betuta en 1350, dice que «en Málaga se fabrica la admirable vajilla de oro, que desde allí se exporta a los más lejanos lugares» y el escritor granadino Aben-Al-Jatib decía en tiempos de Jusuf I y Mohamed V «que por el oro de dicha vajilla se la disputan todos los países hasta la lejana ciudad de Tebriz.

De la época morisco-cristiana no es menos caluroso el elogio de los autores, entre ellos, los viajeros, historiadores y cronistas, tales como Mario Sículo (1539), de Tizio (1514), el cronista del viaje de Felipe el Hermoso (1564) Escolano (1610) y Viciano (1655) quienes encomian sobremana la cerámica de Manises. Pero a todos los elogios supera por su sincero entusiasmo el de Fray Francisco Eximeniç, quien en su «Régimen de

la cosa pública», nos dice: Mes sobre tot es la bellesa de la obra de Manises, daurada e maestrivolament pintada, que ja tot lo mon enamorat entant que lo Papa e los Cardenals e los Princes del mon, per especial gracia la rrequerren estan marauellats que de terra se puxa fer obra així excelent e noble». En efecto, en el inventario de la casa del Rey Renato de Anjou (1471) figuran piezas de tierra de Manises, y en los libros de cuentas del duque de Berry (1384) están anotados los gastos que hizo Juan de Valencia, el maestro encargado de fabricar los azulejos, y por los años de 1358 a 1362 dos maestros azulejeros fueron a la Corte de los Papas de Aviñón a construir obra de tierra para el Cardenal Aubert. Finalmente, para citar tan sólo los datos más salientes, diremos que en 1450 la reina de Aragón Doña María encarga a Pedro Boil, señor de Manises, que mande fabricar una vajilla completa para la mesa real. Papas, reyes, príncipes y cardenales la solicitan ó «la rrequerren» como dice el texto de Eximeniç y esto denota la fama que la obra de tierra dorada logró a últimos de la Edad Media y al principio del Renacimiento.

No es, pues, extraña novedad el interés que hoy día despierta en Museos y coleccionistas la cerámica dorada de Andalucía y de Valencia.

Los historiadores de Arte y los especialistas ceramófilos, han demostrado desde el tercer cuarto del siglo xix creciente afición a esta cerámica. No hay para qué reseñar en esta breve noticia los estudios de que estos bellos productos del pasado han sido objeto modernamente y sólo diremos que comprobado su origen español y distinguido de las piezas italianas, con las cuales se confundieron durante algún tiempo, es ya notoria la influencia que en la cerámica italiana ejercieron los modelos que de España y principalmente de Valencia llegaron a Italia por los siglos xiv y xv.

Aparte de la numerosa bibliografía que, según dijimos, trata de la cerámica española de reflejo metálico, son prueba evidente de la estima en que la tiene el mundo moderno las innumerables piezas que llenan las vitrinas de las más famosas colec-

ciones públicas y privadas de Europa. En este aspecto son notables principalmente la del Instituto de Valencia de Don Juan, de Madrid, formada por Don Guillermo de Osma, el patricio ejemplar que legó su Museo a la Nación y que por todos conceptos constituye la serie más numerosa de ejemplares culminantes. Lo son asimismo las de los Museos Victoria and Albert de Londres, Museo de Cluny de París, Sociedad Hispánica de New York y Museo Kaiser Friederich de Berlín. El Museo del Louvre posee también algunas piezas interesantísimas.

*
* *

Entre los ceramógrafos se ha planteado el grave problema de los orígenes del reflejo metálico como técnica de la ornamentación cerámica, lo cual suscitó amplios debates en que intervinieron eminentes autores, entre ellos Mr. Migeon, quien en 1901 atribuyó a dicho reflejo origen mesopotámico. Le replicó Mr. Butler con la opinión de que tenía origen egipcio. En 1912 Velázquez Bosco encontró en Córdoba fragmentos datables del siglo x y los supone de piezas importadas, no obstante ser los más antiguos de entre los entonces conocidos. En 1913 Mr. Migeon insiste en su hipótesis del origen asiático, añadiendo que la técnica del reflejo metálico se propagó del Asia al Africa y del Africa a España. En 1917 el señor Artíñano de Madrid expuso la teoría de la posibilidad de un nacimiento casual de la técnica de reflejo en España por efectos de la deficiente cocción de la cerámica verde del siglo x que encontró Velázquez Bosco en Medina Azzahra (Córdoba) juntamente con la de reflejos. En 1920 Mr. Pezard halló en Persia muestras de reflejo iguales a las de Medina Azzahra, a las que cabe atribuir mayor antigüedad. Así, pues, las cosas, y no bien definida la cuestión se conjetura de origen persa el reflejo metálico. La bibliografía expuesta al final de esta nota informará debidamente a los lectores interesados en la materia.

En consecuencia, los conocimientos de hoy día nos inclinan a considerar que España recibió del cercano Oriente la

técnica del reflejo metálico, pues no podemos atribuir origen español a los ejemplares hallados en Medina Azzahra porque su dibujo es exactamente igual al de los ejemplares encontrados en Persia; y de aquí la conjetura de que aquellos fuesen piezas importadas, al menos en lo referente al reflejo metálico. En tal caso, el más antiguo indicio de la fabricación de la cerámica de reflejo metálico en España dataría de 1154, en que aparece un texto de Abu Mohamet el Edrissi, interpretado en el sentido de que la cerámica de reflejo se elaboraba en Calatayud. Hoy se discute esta interpretación; pero con todo, dicho autor habla en su Geografía del reflejo metálico en España, y por lo tanto es valiosa prueba para señalar la fecha más antigua de la fabricación en España de la cerámica de reflejo metálico.

*
* *

Otro tema objeto de extensos estudios es el de la técnica de fabricación de dicho reflejo. Algunos documentos y varios ensayos de composición y de cocción realizados modernamente, precedidos de análisis, han arrojado viva luz sobre el problema. Sin embargo, muy escasos son los documentos antiguos relativos al procedimiento y más bien se encuentran noticias que indican que los ceramistas guardaron el secreto que se transmitía por herencia de padres a hijos. No obstante, hay algunas fuentes de información que aunque no referentes a las fábricas genuinamente árabes de Andalucía, proceden de las de Valencia derivadas de aquellas. Así, en este aspecto del estudio de la técnica del reflejo, se consideran las siguientes fuentes de información: *A)* Las cuentas del taller que el Duque de Berry estableció en Poitiers a fines del siglo xiv. *B)* El tratado del ceramista Piccolpassi (1584). *C)* La relación que hizo Cok del viaje de Felipe el Hermoso; y *D)* el informe del magistrado Martínez de Irujo sobre esta industria, redactado en 1785, cuando Carlos III de España se propuso restaurarla.

Por los documentos de Poitiers, sabemos que el ceramista Juan de Valencia empleaba en sus obras el «plomo» y el «es-

taño» y los «residuos de cobre» para hacer el verde y el oro. Del texto de Piccolpassi, transmitido por Passeri, inferimos que las fórmulas usadas en Italia para producir el reflejo contenían «tierra roja» (ocre rojo) o «hierro de España» (sulfuro de cobre) o «bol de Armenia» (arcilla ferruginosa) «cinabrio mineral» y «plata calcinada» (sulfuro de plata). Además nos describe los métodos de cocción.

Cok en su «Relación del viaje de D. Felipe» (1585) dice al hablar de Muel (prov de Zaragoza) que los vecinos de aquel lugar son en su mayoría olleros y que trabajan la cerámica tal como sigue:

«Primeramente hacen los vasos de cierta materia que allí la tierra les da de tal suerte como quieren: fechos los coçen en un horno que para esto tienen aparejado: vueltos después a quitar para que les den lustre blanco (cubierta) y los hagan llanos, hacen un lavatorio de ciertos materiales dessa manera; toman una arroba de plomo con la cual mezclan tres o cuatro libras de estaño y luego otras tantas libras de cierta arena que allí la tierra tiene, de todo lo cual hacen una masa como yeso y lo hacen en menudas piezas y muélenlo como harina y hecho así polvo lo guardan. Después mezclan este polvo con agua y tiran los platos por ella y los cuecen otra vez en el horno y entonces con este calor conservan su lustre. Después para que toda la vajilla hagan dorada toman vinagre muy fuerte, con el cual mezclan como dos reales de plata en polvo y bermellón y almagre y un poco de alumbre lo cual todo mezclado escriben con unas plumas sobre los platos y escudillas todo lo que quieren y los meten tercera vez en el horno y entonces quedan con el color de oro que no se les puede quitar hasta que caigan en pedazos.»

Por último, en el Museo Británico se conserva la noticia más extensa, e históricamente la más moderna, sobre la fabricación de la cerámica de reflejo metálico. Se trata del informe que en tiempo de Carlos III se pidió al alcalde de Valencia, para restaurar la industria española de la cerámica dorada. El documento es interesantísimo y describe prolijamente el procedi-

miento de fabricación. Se titula «Descripción de la fábrica de loza ordinaria de la Villa de Manises, según informes aportados por el Mayoral del Gremio y actual alcalde de dicha villa.» El documento en cuestión fué publicado en 1877 por Riaño y contiene importantes pormenores sobre los ingredientes y la forma de cocción que sirvieron de mucho para fabricar las piezas con que se intentó restaurar la técnica, y para los trabajos y ensayos posteriores efectuados en Francia por Brogniart, Franchet y otros varios, de los que resultó que el ácido de cobre produce el reflejo y que su mayor o menor intensidad depende de la mayor o menor cantidad de plata que se mezcla con aquél.

*
* *

Los citados textos literarios señalan en España tres centros principales de producción de la cerámica de reflejo metálico a saber: Andalucía, Valencia y Aragón, por el orden cronológico que se colige de las piezas hoy conocidas.

La cronología de los diversos textos daría la primacía a Aragón, si no fuese hoy discutible el texto de El Edrisi (siglo XII) relativo a la fabricación en Calatayud. Prescindiendo de este texto, queda en primer lugar Andalucía, ya que reiteradamente se cita a Málaga como centro de producción desde el año 1337, fecha del texto de Ahmed-ben-Jalia, ya nombrado y seguido de otros varios.

Las mejores piezas de la cerámica malagueña de reflejo metálico que han llegado hasta nosotros, son la copa del museo de Berlín (lám. I) donde los arabistas alemanes han leído la inscripción «Málaga» sobre la que discuten los arabistas españoles. El vaso llamado de Fortuny, del Museo de Petrogrado (lám. II) el vaso del Museo de Palermo (lám. III) el procedente de Sicilia adquirido hace poco por el Instituto de Valencia de Don Juan, de Madrid (lám. IV) otros dos mal conservados que se hallan en la colección Simonetti de Roma y el Museo Kaiser Friedrich de Berlín y el del Museo de Estocolmo (lám. V) todos ellos del siglo XIV.

Las características de estilo de la producción malagueña son: la decoración únicamente en oro; la disposición del ornamento en zonas horizontales; las inscripciones y temas vegetales (nunca con figuras de animales) los caracteres cúficos de las inscripciones en las zonas más visibles y en letra nesji en las secundarias. En cuanto a la forma, las asas están independientes del cuello cuya silueta campaniforme se une al vaso sin collarino intermedio.

El reflejo es en general de tono subido.

Además de Málaga, y aunque los textos indicados no hablan de otro centro andaluz de producción cerámica de reflejo, todos los autores reconocen la muy probable existencia de una fábrica real granadina, cuyas piezas más antiguas datarían del siglo XIV. La existencia de esta manufactura real de Granada (que tal vez estaría instalada en el propio palacio de la Alhambra) y las piezas fabricadas con una arcilla cuya constitución es idéntica a la de los yacimientos vecinos a dicho palacio, y por lo que al estilo se refiere, tanto el color como el dibujo y la entonación del reflejo, denotan peculiaridades relacionadas con el procedimiento de cocción.

Las mejores piezas de esta regia manufactura (cuya producción estaría destinada a los servicios del citado palacio) serían las grandes jarras decorativas de las cuales es el tipo más sobresaliente el gran Vaso de la Alhambra (véase en lámina tricolor y láminas VI y VII con restos de otros que indudablemente formaban pareja con aquél, tales como un cuello que se halla en la Sociedad Hispánica de Nueva York (lám.VIII) el vaso incompleto de la Feer Gallery of Arts de Washington (que perteneció a Fortuny) un fragmento en el Museo de Arte Industrial de Berlín, otro vaso en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, otro con el esmalte deteriorado casi por completo que se halla en el Museo provincial de Granada y el gran azulejo ya citado de Fortuny, que se encuentra en el Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid y que se cree formaba parte del revestimiento de la puerta del Albaicín (lám. IX). Cronológicamente se sitúa la producción real granadina en la

primera mitad del siglo xiv y se supone de breve duración, de modo que se extinguiría en la segunda mitad del mismo siglo.

Según los recientes estudios, las características de su estilo son: la decoración en azul y oro; la falta de zonas horizontales, típicas de Málaga, y su substitución por zonas verticales; las inscripciones, todas en letra nesji y los temas decorativos animados con aves y antílopes y enseñas heráldicas. En cuanto a su forma, hay leves variaciones respecto a la producción malagueña, consistentes en la unión del cuello con el jarro, por medio de un collarino cónico. En cuanto a técnica, los reflejos resultan pálidos.

Siguiendo el orden señalado en los textos generalmente admitidos, corresponde a Valencia el segundo lugar en el orden histórico. Unos documentos del archivo de Vich, correspondientes a la primera mitad del siglo xiv, descubiertos por Mosén José Gudiol, presbítero, y estudiados por D. Guillermo de Osma, la citan «tierra de maliche» resultando del estudio, que esta denominación significa en Valencia «obra de Málaga» según comprueban asimismo otros documentos catalanes que dicen: «opus de terra de melica, sive de Valencia». Dicho documento de Vich señala el año 1341 por la fecha más antigua de la fabricación de la dorada en Valencia.

En cuanto a la introducción de la cerámica de reflejo metálico en Valencia, la opinión hoy más general es que provino de Andalucía, según comprueban los documentos anteriormente citados al decir: que a la cerámica dorada se le llamaba obra de Melicha o de Málaga. La causa de la introducción en Valencia y particularmente en la villa vecina de Manises, parece que fué más bien que la propagación de la industria andaluza hacia la costa levantina de España, un desplazamiento motivado por un factor de orden económico, tal como la pérdida por los árabes del puerto de Almería, que durante los siglos xii y xiii fué el centro del poder marítimo musulmán de la península. Almería, conquistada en 1141 por Alfonso V de Castilla y Berenguer IV de Barcelona, pasa al dominio cristiano, y este cambio sin duda alguna descentra las vías del comercio de exportación de

la cerámica andaluza, de la cual se han encontrado muestras en Egipto, en el Africa del Norte y en Italia.

Aparte de estas causas, que bien pudieron contribuir a dicho desplazamiento, las piezas más primitivas de Valencia denotan el abolengo andaluz, o netamente árabe por lo menos, de una industria que fué a refugiarse en un lugar como Valencia donde existía una tradición cerámica anterior, según prueban las concesiones que el año 1251 hizo el rey Jaime I a los «Magistrorum qui faciat cantaros, ollas, tegulas et reiolas» de la ciudad de Játiva, como indican algunos dibujos de la cerámica verde y morada de Paterna.

La situación de las nuevas manufacturas y de la técnica del reflejo en un país de dominio cristiano, íntimamente relacionado por el comercio con Italia y los centros del Norte de Europa, tanto como con los de Oriente, determinó muy luego dos corrientes de arte paralelas, pues mientras por una parte vemos conservadas en determinados temas y en el tono general de las composiciones, las características árabes, propias de los originales andaluces, se inicia por otra parte un arte más ajustado a los gustos cristianos, en el cual intervienen los temas heráldicos y los ornamentos vegetales que en aquella hora creaba el naturalismo gótico, dando nacimiento al tipo artístico hispano, «moro-gótico», que en la cerámica de Manises y en la pintura ornamental tiene su principal manifestación.

Las características del arte de Valencia, en cuanto al estilo se refiere, son en primer lugar y en las piezas más antiguas, la de los tipos moriscos degenerados con inscripciones ilegibles. Las piezas posteriores se caracterizan por temas heráldicos y vegetales gótico-naturalistas, con intervención de ciertos detalles de origen musulmán. El eminente heraldista e hispanófilo inglés Mr. Van de Put ha establecido una serie metódica y cronológica de los tipos ornamentales de la cerámica de Manises, fundada en los emblemas heráldicos que decoran el fondo de los platos y otros objetos.

A pesar de que no está completa, constituye hoy por hoy la base de clasificación cronológica y artística más sólida que

se conoce en esta especialidad, y a ella nos sujetaremos en la clasificación de los ejemplares de Valencia de los siglos xv y xvi reproducidos en este cuaderno. En cuanto a la técnica, la cerámica de reflejo metálico de Manises es en general evidentemente inferior a la andaluza, a pesar de existir ejemplares extraordinariamente magníficos. En conjunto parece una producción industrial en contraste con los aliños de una producción regia y limitada como sería la andaluza, reducida a escasos hornos. La diversidad de éstos y su abundancia en Manises, ofrece también diversidad de resultados, y por ello no pueden concretarse las características en este aspecto, so pena de incurrir en generalizaciones inexactas.

En cuanto a formas, produce Manises una enorme variedad. Todos los modelos de vajilla de mesa, platos de aparador, azulejos, cántaros, jarros, floreros y botes para confituras, macetas de flores, barreños y lebrillos hacen del estudio de las formas de la cerámica de Manises un tema muy atractivo y de gran complejidad.

Algunas de estas típicas piezas de forma están reproducidas en las últimas láminas del cuaderno, para dar idea de su variedad (Láminas XVIII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI y XXXII).

Cronológicamente, la producción perdura con mayor o menor vitalidad hasta el siglo xviii. En tiempo de Carlos III, al intentarse la restauración de la industria del reflejo metálico en Manises, el prohombre del gremio de ceramistas, que lo era el Alcalde de la villa, informa al Magistrado de Valencia sobre los procedimientos y secretos del oficio todavía subsistente. Una de estas muestras tardías está reproducida en la lámina XXVII.

Finalmente, otro centro es el de Aragón, cuyas características nos son menos conocidas. Prescindiendo por su incertidumbre del documento de El Edrissi, del siglo xii, es necesario recurrir a la fecha más segura sobre la producción de la cerámica en Aragón, que es la del siglo xvi, en Muel, según la relación de Cok (1585), el cronista del viaje a España de Felipe el Hermoso.

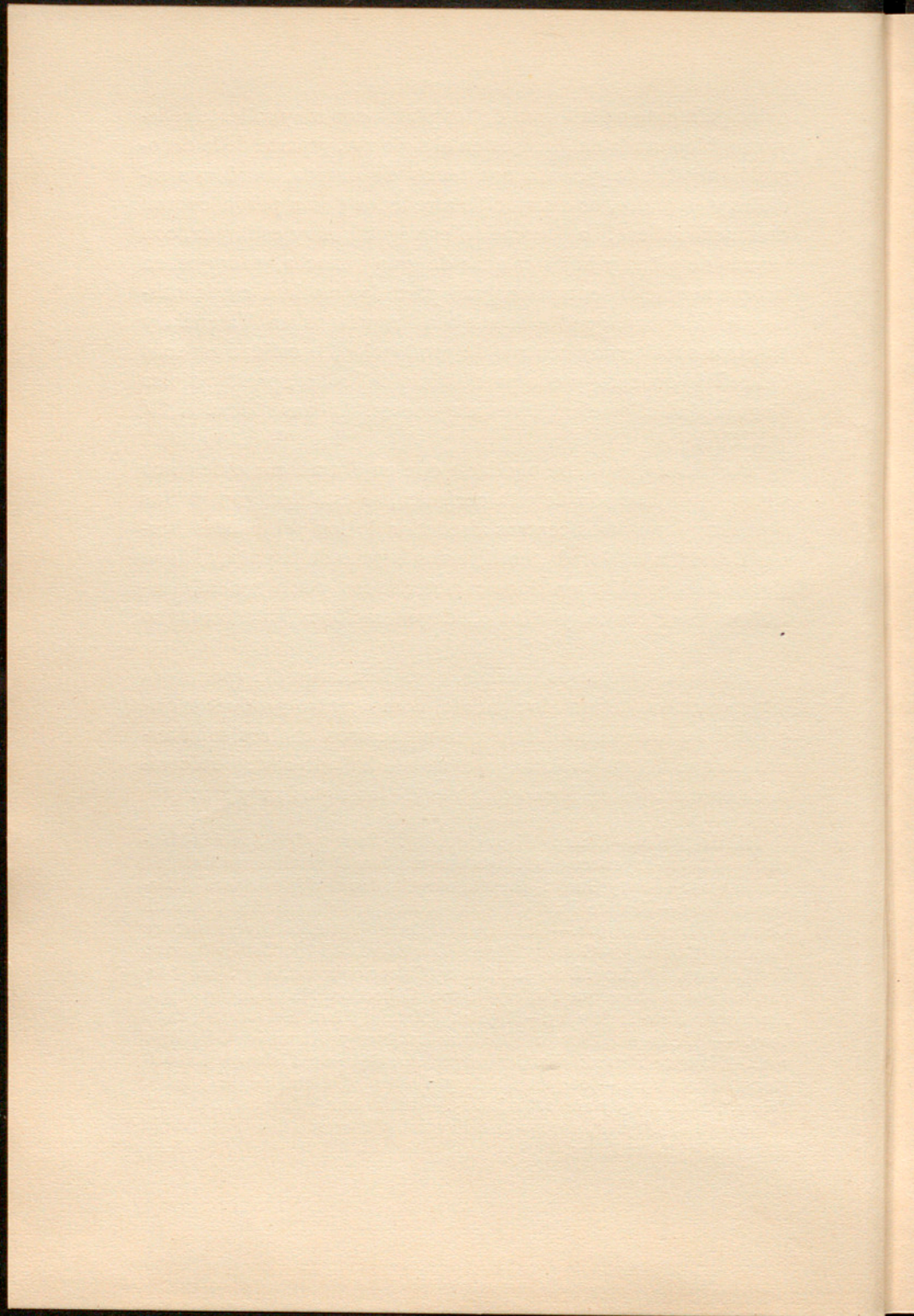
Las características de los productos aragoneses se hallan

principalmente en la forma de los platos con muy saliente relieve, también usada en Manises en el siglo xvi, y parte de la decoración modelada y orlada con temas de cuerda, bordones radiales y estriados, en revolución alrededor de un pezón central de mucho relieve. La decoración es vegetal, muy estilizada, con formas de piñas y hojas caladas de gran mancha, y aunque en la ornamentación entran en gran parte los motivos renacentistas de la época, que los asemeja a los usados en Valencia y en otros subalternos centros de producción, la calidad especial del reflejo oscuro y con predominio del cobre, prestan típica singularidad a los ejemplares aragoneses. (Véanse láms. XXV y XXVI).

Por último, no debe olvidarse que en el transcurso de cinco siglos de producción de esta cerámica, se establecieron en los siglos xv y xvi otros centros alrededor de los principales hornos de cerámica dorada, en diversos lugares de España, aunque algunos no constituyen tipos característicos y son generalmente, por su técnica y dibujo, degeneraciones valencianas o aragonesas.

Mallorca, ente otros muchos, considerada un día (por falsa interpretación de un documento) como centro productor original, fué sin duda uno de estos numerosos centros subalternos de que hemos hablado, pues se han hallado restos de cerámica en cascajos de horno datables de los siglos xv y xvi.

Bibliografía.—Riaño: «Hispanic Arts».—Sarre: «Die Spanisch-Maurischen Lüster-Fayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga», Berlín 1903.—Font y Gumà: «Les Rajoles Catalanes y Valencianes», Barcelona 1907.—Van de Put: «Hispano-Moresque Ware of the Fifteenth Century», Londres 1911.—Guillermo de Osma: Estudios Diversos sobre Cerámica Dorada.—Gestoso Pérez: «Los Barros Vidriados Sevillanos», Sevilla 1911.—Pedro M. de Artúñano: «Coleccionismo». 1917.—A. Barber: «Hispano-Moresque Pottery in the Collection Hispanic-Society of América», New-York 1915.—Migeón: «Manuel d'Art Mulsuman» París 1907. — Velázquez Bosco: «Medina Azzahra y Alamiriya», Madrid 1912.—Maurice Pezard: «La Ceramique Arcaique de l'Islam et ses origines», París 1920.—Joaquín Folch y Torres: «Gaseta de les Arts», Año 1.º, núm. 4 y 5 y año 2.º, núm. 15. — Ballardini: «Faenza», Año 2.º «Fascículos», 3.º y 4.º, 1922.—José Ferrándiz Torres: «Los Vasos de la Alhambra», Madrid 1925.



Ceramics

THE ceramic lustre ware of Spain was famous already at the time of its production.

In the time of the Moors travellers and geographers mention it with praise. Thus in 1337 Admed-ben-Jalya, the Omari, wrote from Cairo speaking of Malaga, that among the industries of luxury articles this town was noted «for its pottery in gold the like of which was to be found nowhere else» Aben Betuta in 1350 says «In Malaga they manufacture admirable pottery in gold and export it to the most distant places» and finally the writer of Granada Aben-Al-Jatib said in the time of Jusuf I and Mohamed V «the gilding of the said pottery is such that it is sought after in all countries even in the distant city of Tebriz».

In the Christian-Moorish epoch the appreciation of writers is not less warm. The ceramics of Manises are cited by historians, chroniclers and travellers such as Mario Siculo (1539), Tizio (1514) the chronicler of Phillip le Beau's journey (1564), Escolano (1610) and Viciano (1655). But of all praise the greatest, as well as the truest, is that of Brother Francisco Eixi-

meniç who, in his «Regiment de la cosa publica», says «Above all is the beauty of the work of Manises, gilt and wonderfully painted, that has delighted everyone so that Popes, Cardinals and Princes ask for it as a special favour and are amazed to see that such excellent and noble works can be made of clay». Indeed in the inventory of the King René of Anjou (1471) figure pieces of earthenware of Manises and in the account books of the Duke of Berry (1384) we find a note of the expenses of Juan de Valencia the craftsman appointed the make tiles. In 1358-1362 two master tile-makers went to the Court of the Popes at Avignon to make earthenware for the Cardinal Aubert. Finally, to mention only the most noteworthy facts we will cite that in 1450 Quen Mary of Aragon ordered Pedro Boil, a nobleman of Manises to send her a complete service for the Royal table. Popes, Kings, Princes and Cardinals ask for it as Eiximeniç says and this proves the prestige acquired by the gilt earthenware in the last centuries of the Middle Ages and the beginning of the Renaissance.

The interest displayed by Museums and collectors in this pottery today is therefore not to be wondered at.

Since the middle of the xix century Art historians as well as specialists in ceramics have shown a constantly growing affection for this ware. In this short review we do not propose to deal with the history of the studies that have recently been made of this beautiful ware we would only mention that once the Spanish originals had been distinguished from the Italian pieces, with which they were for a time confounded, it became clear that the product of the influence exercised by the models that reached Italy in the xiv & xv centuries from Spain and principally from Valencia.

Apart from the numerous bibliography which our metallic lustre ware has called forth an evident proof of the honour in which it is held by the modern art lover is the number of pieces that fill the showcases of the greatest public and private collections. The most notable from this point of view is that of the Institute of Valencia de Don Juan in Madrid, formed by Gui-

Ilermo de Osma that exemplary patrician who left his collections to the Nation forming the most numerous group of in every way first class examples. The same may be said of those of the Victoria & Albert Museum of London, the Cluny Museum of Paris, the Hispanich Society of New York & the Kaiser Friedrich Museum of Berlin. The Louvre Museum has also some pieces of exceptional interest.

*
* *

Among Ceramic specialists the important question of the origin of the metallic lustre and its technique in ceramic ornamentation has given rise to full discussions in which eminent authors have taken part such as M. Migeon who in 1901 indicated Mesopotamia as its origin. He was answered by M. Butler who considered its origin to be Egyptian. In 1912 Velazquez Bosco found fragments in Cordoba dating from the x century judging them to be imported and amongst the oldest then known. En 1913, M. Migeon insisted in his belief in their asiatic origin, his theory being that the technique was brought from Asia to Africa and thence to Spain.

En 1917 Sr. Artiñano de Madrid exposed the theory of the possibility of a chance discovery of the lustre technique in Spain as a result of bad baking of the green ceramic of the x century which Velazquez Bosco found in Medina Azzahra (Cordoba) together with the lustre ware already mentioned. In 1920 Mr. Pezard found in Persia lustre ware the same as that of Medina Azzahra to which a remoter antiquity may be ascribed.

That is briefly how the matter stands and though the question is not definitely settled yet it is believed that the metallic lustre is of Persian origin. The bibliography at the end of this note will inform those readers who are interested in studying this question further.

So that the knowledge we have today inclines us to consider the lustre technique as imported to Spain from the Orient. Therefore we cannot say that the Spanish pieces of the x cen-

tury found in Medina Azzahra are of Spanish origin the design being exactly the same as that of pieces found in Persia we are induced to believe that they are imported pieces, at least those bearing the said design. If this is so the oldest reference to the manufacture of lustre ware ceramics in Spain dates from 1154 in the text of Abu Mohamet el Adrissi which has been interpreted to say that this lustre ware was manufactured in Calatayud. This interpretation is now disputed but at any rate this author in his *Geographie* speaks of lustre ware in Spain and so this is valuable for our purpose namely to fix the earliest mention of the manufacture of such pottery in Spain.

*
* *

Another subject that has caused extensive studies is the technique of the manufacture of lustre ware. Some documents and some experiments of composition and baking made in modern times and preceded by analysis have shed considerable light on the problem. The ancient documents regarding the process are nevertheless very few and information goes rather to show that such information was kept secret by the ceramic workers and transmitted from father to son. Still there are some sources of information which though they do not refer to the strictly Moorish factories of Andalusia proceed from those that were derived from them, such as those of Valencia. Thus sources of information as to the technique of the lustre are considered: *A)* The accounts of the workshop that the Duke of Berry created in Pottiers at the end of the XIV century. *B)* The treatise of the Ceramist Piccolpassi 1584. *C)* Cok's story of the journey of Phillip le Beau and the report of the Magistrate Martinez de Irujo on this industry written in 1785 when the government of Charles III tried to restore it.

From the documents of Pottiers we know that the potter Juan de Valencia used in his work lead, tin and the residue of copper for the green and gold. From the text of Piccolpassi transmitted by Passeri we know that the formulas used in

Italy to produce the lustre contained «Red earth» (Red Ochre), «Spanish Iron» (Sulphur of Copper), «Armenian Bol» (Ferruginous clay), «Mineral Vermilion and calcinated silver» (Sulphur of Silver). They also describe the methods of baking.

Cock in his «Story of the journey of Don Phillip» (1585) says, speaking of Muel near Zaragoza that most of the inhabitants are potters and work the ceramics as follows:

«First of all they make the vases just as they like from certain materials that the ground there gives them. Once formed they are baked in an oven they have prepared and when taken out they are smoothed and covered with a white glaze and a wash is made of certain materials in the following manner: An «arroba» (25 lbs.) of lead with which they mix 3 or 4 lbs. of tin and then the same quantity of a certain sand that the earth there gives. All of this is worked into a mass like clay and then broken into little pieces and then ground fine as flour and then kept in powder.

This powder is after mixed with water and the plates are passed through that and then baked again in the oven and then with this heat they preserve their lustre. After so as to gild all the plates they take very strong vinegar with which they mix 2 «reales» of silver in powder and vermilion and red ochre and a little wire and when all is mixed they draw with pens on the plates and dishes whatever they wish and put them in the oven for the third time and then the gold remains so that it cannot be removed until they fall to pieces».

Last of all in the British Museum is preserved the most extensive, and historically considered the most modern, regarding the manufacture of ceramics of metallic lustre. This is the report demanded of the Mayor of Valencia in the time of Charles III to reestablish the industry of gilt ceramics. The document is most interesting and describes fully and in detail the forms of manufacture. It is entitled «Description of the manufacture of ordinary earthenware in the town of Manises according to the information supplied by the Chief of the Guild and present Mayor of the town.

The document in question was published in 1877 by Riaño and therein are important details as to the manner of baking and the ingredients that were used for many of the pieces made attempting the restoration of the technique and for the works and experiments made later on in France by Riocreux, Brogniart, Franchet and several others. So it came to be known that the lustre is obtained from oxide of copper and the paleness or greater strength of the lustre on certain pieces depends on the greater or less quantity of silver mixed therewith.

*
* *

From the literary texts we have mentioned we know of three principal centres of production in Spain of metallic lustre ware, namely Andalusia, Valencia and Aragon according to the chronology we can deduct from the pieces now known.

The chronology of the various texts would give the first place to Aragon if the text of El Edrissi (xii century) were not now doubted. Discounting this text the first place is Andalusia, as Malaga is repeatedly mentioned as a centre of production from the year 1337 this being just the date of the manuscript of Ahmed-ben-Jalya whom we have already mentioned and who is followed by others.

The best pieces of Malaga ceramics of metallic lustre that have come down to us are the cup in the Museum of Berlin (plate I) on which German Arabic students have deciphered the word «Malaga» wick however is disputed by Spanish students of Arabic.

The Vase called Fortuny's of the Museum of Petrograd (plate II) and the vase of the Museum of Palermo (plate III) and that of Sicilian provenance recently acquired by the Institute of Valencia Don Juan in Madrid (plate IV) and others badly preserved in the Simonetti collection of Rome, in the Kaiser Friedrich Museum of Berlin and that of the Museum of Stockholm (plate V) all of the xiv century.

The characteristics of the style distinctive of the productions

of Malaga are that the decoration is only in gold, the ornament disposed in horizontal zones and the decoration consisting of inscriptions, vegetable subjects (never figures of animals) cubic characters in the inscriptions in the more visible zones and nesji letters in the secondary ones. Regarding the form the handles are independent from the neck of the vase which presents the outline of a bell and is joined to the vase without any intermediate collar. The lustre is generally in a strong tone.

Besides Malaga, although none of the texts speak of other centres of production of ceramic lustre ware in Andalusia, all authors agree with the theory of the existence of a Royal factory in Granada the oldest pieces of which would date from the XIV century.

The theory of the existence of this Royal factory in Granada (perhaps installed in the Palace of the Alhambra itself) is founded on the fact that pieces have been found of a clay coinciding with deposits close to the said palace and secondly on the question of style, colour and drawing and more specially the tone of the lustre in which certain peculiarities are seen indicating a special process of baking.

The best pieces of this manufacture (whose production would theoretically be limited to the service of the palace) are the great decorative jars, of which stands out beyond all others the great Vase of the Alhambra (See plate in colours and plates VI & VII) and the remains of others that certainly formed the pair of the former. Such are the neck that is in the Hispanic Socy. of America (plate VIII) the incomplete vase of the Feer Gallery of Arts in Washington (That belonged to Fortuny) a fragment in the Museum of Industrial Art in Berlin, another vase in the Museo Arqueologico Nacional in Madrid, another with the enamel almost completely destroyed in the provincial Museum of Granada, the great tile of Fortuny already mentioned, that is now in the Institute of Valencia de Don Juan in Madrid and which is believed to have formed part of the covering of the door of Albaycin (plate IX).

Cronologically the production of the Royal Granada factory

is placed in the first half of the xiv century and it is supposed to have been of brief duration so that it ceased in the second half of the century. The characteristics of its style are according to recent studies: Decoration in blue and gold, the absence of decoration in horizontal zones considered typical of Malaga and in place thereof vertical divisions. The inscriptions are all in nesji letters and the decorative themes are enlivened with birds, antelopes and heraldic scenes. With regard to their form there are slight variations from the production of Malaga consisting in the joint of the neck with the vase by means of a conical collar. Referring to the technique the lustres are pale.

Following the order of the generally accepted texts the second place in historical order belongs to Valencia. Some documents belonging to the first half of the xiv century from the Archives of Vich were discovered by the Rev. Mosen Jose Gudiol and, studied by Don Guillermo de Osma, were found to mention the «Clay of maliche». Further study revealed that this expression was used in Valencia to imply work of Malaga the synonym being proved by other Catalonian documents that say «opus de terra de melica, sive de Valencia». Thus we have from the said document from Vich the earliest mention of the manufacture of gilded ceramics in Valencia in the year 1341.

The generally accepted theory regarding the introduction of metallic lustre ware to Valencia ascribes its origin to Andalusia and this is corroborated by the aforesaid documents, namely that in Valencia this gilt pottery made there was described as Melicha or Malaga work.

The reason of the introduction to Valencia and more especially to the neighbouring town of Manises is not so much an extension of Andalusia towards the Eastern coast but rather a displacement of an Andalusian industry caused by an economical factor which was the loss by the Moors of the Port Almeria which in the xii & xiii centuries was the centre of the moslem maritime power in the Peninsular.

In 1141 Almeria was conquered by Alfonso V of Castille and Berengner IV of Barcelona and came under Christian rule

and there is no doubt that this changed the routes of the export trade of such articles as this andalusian pottery, pieces of which have been found in Egypt, North Africa and Italy.

Apart from these causes which may well have contributed to this displacement the earliest Valencian pieces show an Andalusian or purely Moorish influence which implies an industry taking refuge in a place where ceramic traditions already existed such as Valencia. The proof of such traditions is found in the concessions that in 1251 were made by King James I to «The masters who made bowls, kettles and tiles» in the city of Jativa and in the designs of the green and brown ware of Paterna.

The situation of the new factories in a country under Christian rule in close connection with the trade centres of Italy, the North of Europe and the Orient soon influenced the technique of the lustre and produced two parallel currents of art. On one hand we find that certain subjects and the general tone of the Moorish characteristics are preserved as in the Andalusian originals, on the other hand appears an art more appropriate to the Christian taste with heraldic designs and plant forms of ornament such as the Gothic naturalism was then creating, so giving birth to the Spanish artistic type called «Moorish-Gothic» which is found principally in the ornamental painting of the ceramics of Manises.

In the oldest pieces the characteristics of the style of the art of Valencia are those of Moorish types with degenerate and illegible inscriptions. In the later ones they are heraldic subjects and naturalistic gothic plant forms with certain details of Moslem origin. A methodical and chronological series of the ornamental types of the Manises ceramics has been established on the basis of the heraldic decoration of plate and other objects by the eminent student of Heraldry and English Hispanophile Mr. Van de Put.

Although this is not absolutely complete it constitutes today the best basis of the chronological classification that is known in this speciality and we shall follow this in the classification of

the examples of Valencia of the xv and xvi centuries which are reproduced in this booklet.

As regards the technique, the lustre ware of Manises is in general evidently inferior to that of Andalusia although there exist some extraordinarily magnificent specimens. In general it gives the impression of an industrial production in contrast to the scrupulous work of a limited princely production such as that of Andalusia limited to a few ovens. The diversity of these and their abundance in Manises produced also great diversity of results and consequently it is impossible to determine the characteristics in this respect without incurring in faulty generalizations.

In so far as forms are concerned Manises produced the greatest variety. All models of table crockery, plates for dressers, tiles, water bottles and jars, flower pots and sweetmeat pots, flower vases and tubs make the study of the forms of Manises pottery a very attractive and complicated subject.

Some of these typical formed pieces are reproduced in the last pages of the booklet to give an idea of their variety (plates XVIII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII).

Chronologically the production extends with more or less vitality until the xviii century. In the reign of Charles III when the restoration of the industry was attempted in Manises the head of the Guild of Potters, who was also the Mayor of the Town, informed the Magistrates of Valencia of the secrets and processes of the craft, that was still active. One of these last specimens is reproduced on plate XXVII.

Finally another centre is Aragon of the characters of which we know less. Apart from the uncertainty of the document of El Edrissi of xii century, which we have already discarded, it is necessary to go to the xvi century before we find any mention of ceramics in Aragon, namely the document to which we have already alluded of Cock (1585) the cronicler of travels in Spain of Phillip le Beau.

The characteristic of the Aragonese products is principally the pronounced relief in the form of the plates, used also in

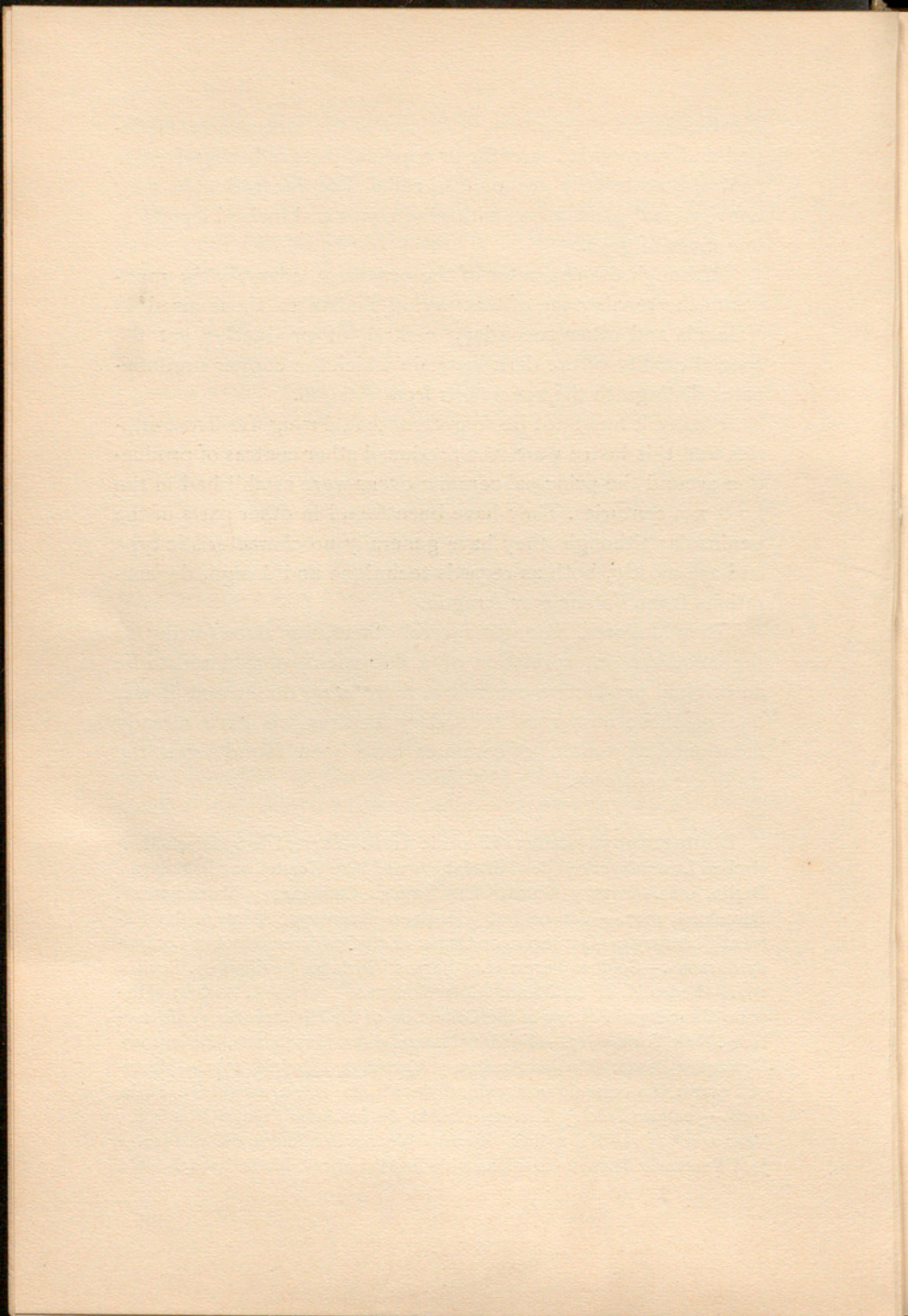
Manises in the XVI century, with part of the decoration modelled and surrounded wreaths or rope subjects radiating from a central boss in very pronounced relief. The decoration in very conventional plant forms with pine cones and incised leaves in one mass of gold.

Although the character of the ornament is largely the motives of the renaissance of that period similar to those used in Valencia and other secondary centres of production yet the special quality of the dark lustre in which the copper predominates distinguish the specimens from Aragon.

Finally it must not be forgotten that during the five centuries that this lustre ware was produced other centres of production around the principal ceramic ovens were established in the XV & XVI centuries. They have been found in other parts of the peninsular although they have generally no characteristic type and are mostly, both as regards technique and design, degenerations from Valencia or Aragon.

Thus Mallorca, amongst several others, was once (owing to the mistaken interpretation of a document) considered to be an original productive centre but there is no doubt that it was one of those numerous secondary centres we have already mentioned as remains of ceramics have been found from the XV & XVI centuries.

Bibliography.—Riaño: «Hispanic Arts».—Sarre: *Die Spanisch-Maurischen Lusterfayencen des Mittelalters und Ihre Herstellung in Malaga*. Berlin, 1903.—Font y Gumà: «Les Rajoles Catalanes y Valencianes». Barcelona, 1907.—Van de Put: «Hispano Mauresque Ware of the Fifteenth Century».—Guillermo de Osma: «Estudios diversos sobre Cerámica dorada».—Gestoso Perez: «Los Barros Vidriados Sevillanos». Sevilla, 1911.—Pedro M. de Artiñano: «Coleccionismo». 1917.—A. Barber: «Hispano Mauresque Pottery in the Collection of the Hispanic Socy. of America». New York, 1915.—Migeón: «Manuel d'Art Muselman». Paris, 1907. Velazquez Bosco: «Medina Azzahra y Alamiriya». Madrid, 1912.—Maurice Pezard: «La ceramique Arcaique de l'Islam et ses origines». Paris, 1920.—Joaquin Folch y Torres: «Gaseta de les Arts» (Year 1 Nos. 4 & 5 Year 2 n.º 15). —Ballardini: «Faenza» (Year 2 Fasciculos 3 & 4). 1922.—José Ferrandiz Torres: «Los Vasos de la Alhambra». Madrid 1905.



Céramique Espagnole

LA Céramique dorée espagnole a été renommée dès les premiers temps de sa fabrication.

A l'époque arabe les textes des voyageurs et des géographes en font l'éloge. C'est ainsi qu'en 1337 Ahmed-ben-Jalya, l'Omari, écrivait du Caire en faisant allusion à Malaga, que cette ville se distinguait par nombre d'industries de luxe et, entre autres, «par sa céramique dorée, telle qu'on n'en trouve d'égale nulle part ailleurs». Aben Betuta, en 1350, dit «qu'on fabrique à Malaga cette admirable vaisselle dorée qui s'exporte de là jusqu'aux points les plus reculés», et finalement l'écrivain de Grenade, Aben-Al-Jatib, disait, à l'époque de Yousouf I et de Mohamed IV, que l'or de cette vaisselle fait que tous les pays se la disputent jusqu'à la lointaine ville de Tebriz.

A l'époque mauro-catholique, les éloges des écrivains ne sont pas moins chaleureux. C'est ainsi que nous parlent de la céramique de Manises des voyageurs, des historiens et des chroniqueurs comme Marius Siculo (1539), de Tizio (1514), le chroniqueur du voyage de Philippe le Beau (1574), Escolano (1610) et Viciano (1655). Mais aucun de ces éloges n'est plus enthousiaste ni plus mérité que celui de Frère François Eiximenç qui dit, dans son «Reglement de la chose publique»:

«Il faut admirer surtout la beauté des faïences de Manises, dorées et décorées de main de maître, à tel point que tout le monde s'en éprend et que le pape, les cardinaux et les princes du monde la recherchent entre toutes et restent émerveillés qu'on puisse, avec la simple glaise, faire aussi belle et bonne vaisselle». Et, en effet, on voit figurer dans l'inventaire du roi René d'Anjou (1471) des pièces en terre de Manises; dans les comptes du duc de Berry (1384) on retrouve annotés les frais faits par le maître potier Jean de Valence, chargé de confectionner les carreaux de faïence, et (en 1358-1362), deux maîtres carreleurs furent appelés à la cour des Papes à Avignon pour y exécuter les travaux de céramique demandés par le cardinal Aubert. Enfin, pour ne citer que les faits les plus saillants, disons qu'en 1450 la reine Doña Maria d'Aragon charge Pierre Boil, seigneur de Manises, de lui faire faire une vaisselle complète pour la table royale. Ainsi donc, Papes, Rois, Princes et Cardinaux la recherchent tel que le dit le texte d'Eiximeniç, ce qui prouve bien le prestige dont jouissait cette céramique tant aux derniers siècles du Moyen-Age qu'au commencement de la Renaissance.

Il n'y a donc pas à s'étonner de l'intérêt que montrent Musées et collectionneurs privés pour la céramique dorée d'Andalousie et de Valence.

Depuis le dernier quart du XIX^e siècle on découvre un intérêt chaque jour plus marqué pour ce genre de céramique, tant du côté de l'histoire de l'art que des collectionneurs spécialisés en cette matière. Nous n'avons pas à relater, dans ce simple aperçu, l'historique des études auxquelles ont donné lieu ces belles productions du passé; disons seulement que, définitivement bien distinguées aujourd'hui grâce à leur cachet éminemment espagnol, des ouvrages italiens avec lesquels on les avait un certain temps confondues, on a reconnu pleinement que les italiennes n'étaient que la conséquence de l'influence exercée dans cet art par les modèles qui, d'Espagne et de Valence en particulier, arrivèrent la-bas vers les XIV^e et XV^e siècles.

Sans compter la copieuse bibliographie à laquelle a donné

lieu comme nous venons de le dire, notre céramique à reflets métalliques, on peut citer comme autre preuve évidente de l'estime dont elle jouit actuellement les innombrables exemplaires qui occupent les vitrines des plus fameuses collections, tant publiques que privées, de l'Europe. Les plus remarquables à ce point de vue sont celles de l'Institut de Valence de D. Juan à Madrid, réunie par Guillaume d'Osma, ce patricien exemplaire qui a légué son musée à la Nation et où se trouve en quantité plus considérable des exemplaires remarquables sous tous les rapports. Mentionnons aussi les collections des Musées Victoria Albert de Londres, Musée de Cluny, à Paris, Société Hispanique de New-York et Musée Kaiser Friedrich de Berlin. Il y a également au Musée du Louvre quelques pièces qui offrent un réel intérêt.

Les céramistes ont longuement débattu l'importante question des origines du reflet métallique comme technique dans l'ornementation de la céramique.

D'éminents auteurs y ont pris part comme Mr. Migeon qui, en 1901, lui attribuait une origine mésopotamique. Mr. Butler lui répondit opinant qu'elle devait être d'origine égyptienne; en 1912 Velazquez Bosco trouve à Cordoue des fragments qu'on peut rapporter au x^e siècle et qu'il croit importés, bien qu'ils soient les plus anciens de tous ceux connus à cette époque. En 1913, Mr. Migeon insiste sur son opinion d'une origine asiatique et sur sa théorie du cheminement de ce procédé de l'Asie à l'Afrique et de l'Afrique à l'Espagne. En 1917, Mr. Artiñano, de Madrid, expose sa théorie d'une possible apparition due au hasard par suite d'une cuisson défectueuse de la céramique du x^e siècle trouvé par Velazquez Bosco à Médina-Azzahra (Cordoue) en association avec celle à reflets. Enfin, en 1920, Mr. Pezard trouve en Perse des échantillons à reflets en tout semblables à ceux de Médina-Azzahra et auxquels on peut attribuer une plus haute antiquité.

De sorte que, et sans que la question soit complètement tranchée, on considère et on croit en général que l'origine dudit reflet métallique est réellement persane. La bibliographie

citée au bas de cette notice peut éclairer plus complètement le lecteur si ce point l'intéresse spécialement.

Par conséquent les données que nous possédons aujourd'hui nous inclinent à croire que la technique à reflets métalliques a été importée en Espagne des lointains pays de l'Orient. Nous ne pouvons donc considérer les fragments trouvés à Médina-Azzahara comme d'origine espagnole, d'autant plus que le dessin est exactement le même que celui des fragments trouvés en Perse, ce qui ferait croire qu'il s'agit de pièces importées, tout au moins en ce qui concerne les morceaux à reflets. Dans ce cas la première indication relative à la fabrication de cette céramique en Espagne daterait de 1154 et serait un texte de Abu-Mohamed-El-Adrissi dans lequel on a cru voir une indication que cette fabrication du reflet se faisait à Calatayud. Cette interprétation est aujourd'hui mise en doute mais, quoi qu'il en soit, cet auteur, dans sa géographie, parle du reflet métallique en Espagne et, par conséquent, nous fournit, en tant que date, une donnée précieuse sous le rapport de la détermination des plus anciens documents concernant la fabrication en Espagne de la céramique à reflets métalliques.

*
* *

La question de la technique du procédé à reflets métalliques est un autre thème qui a donné lieu à de nombreuses recherches. Quelques documents anciens et quelques essais de mélanges et de cuisson réalisés dans les temps modernes, après analyse préalable, ont éclairci considérablement ce problème. Néanmoins les documents anciens relatifs à ce procédé sont très rares et tout porte à croire que les céramistes s'étaient réservé ce secret qu'ils se transmettaient de père en fils. Nous avons cependant quelques sources d'information qui, bien que relatives aux fabriques arabes d'Andalousie, n'en proviennent pas moins de leurs filleules les fabriques de Valence. C'est ainsi qu'on considère comme documents d'information sous le rapport de la technique du reflet: A) Les comptes de l'atelier que

créa à Pottiers le duc de Berry, à la fin du xv^e siècle. *B*) Le traité du céramiste Piccolpassi (1584). *C*) La relation du voyage de Philippe le Beau, faite par Cock, et *D*) Le rapport du magistrat Martinez de Irujo sur cette industrie, rédigé en 1785, quand le gouvernement de Charles III parlait de la restaurer.

Nous savons, par les documents de Pottiers, que le céramiste Jean de Valence employait pour ses ouvrages le «plomb» et l'«étain», et les «résidus de cuivre» pour obtenir le vert et l'or. Le texte de Piccolpassi, transmis par Passeri, nous fait savoir que les formules employées en Italie pour produire les reflets contenaient la «Terre rouge» (Ocre rouge), le «fer d'Espagne» (sulfure de cuivre), le «Bol d'Arménie» (Argile ferrugineuse), le «cinabre minéral» et l'«argent calciné» (Sulfure d'argent). On y trouve aussi décrites les méthodes de cuisson.

Cock, dans sa relation du voyage de D. Philippe (1585), dit, en parlant de Muel (près de Saragosse), que les habitants de ce village sont presque tous potiers et travaillent la céramique de la façon suivante: Ils font d'abord les objets d'une certaine matière qu'on trouve dans le sol en ce lieu et les façonnent comme ils veulent; une fois faits les cuisent dans un four construit à cet effet; les retirent et, pour leur donner l'émail blanc (couverte) et les rendre luisants, les plongent dans un bain préparé de la suivante manière: On prend 10 kilogr. de plomb qu'on mélange avec 3 ou 4 livres d'étain et même quantité d'un sable particulier qu'on trouve dans la terre; on pétrit le tout comme du plâtre; on le façonne en petits morceaux qu'on réduit en farine une fois secs pour la garder. On mélange alors cette poudre à l'eau, on y trempe les objets qu'on cuit de nouveau au four et ils y deviennent brillants par la chaleur; ensuite, pour que la vaisselle sorte dorée, ils prennent du vinaigre très fort auquel ils mêlent gros comme une pièce de cinquante centimes d'argent en poudre, de vermillon et d'ocre rouge et aussi un peu d'alun et avec ce mélange, ils dessinent avec une plume sur les plats et écuelles tout ce qu'ils veulent, mettent au four une troisième fois et, alors, elles sortent avec une couleur dorée qu'elles ne perdent tant qu'elles ne sont pas cassées.

Enfin, on conserve au Musée britannique le document le plus détaillé sur la fabrication de la céramique à reflets métalliques et qui est aussi le dernier en date sous le rapport historique.

Il s'agit du rapport qui, sous le règne de Charles III, fut sollicité du maire de Valence pour aider au rétablissement de notre industrie de la céramique dorée. Ce document est particulièrement intéressant et détaille longuement et minutieusement les diverses sortes de fabrication; il a pour titre:

«Description de la fabrication des faïences ordinaires de la ville de Manises, d'après le rapport du Premier Maître de la corporation, maire actuel de Valence».

Le document en question a été publié en 1877 par Riaño et on y donne à connaître, concernant la cuisson et les ingrédients, des détails importants qui furent d'une grande utilité tant pour les tentatives faites en vue de restaurer ce procédé que pour les recherches et essais faits postérieurement en France par Riocreux, Brogniart, Franchet et autres qui découvrirent que le reflet est dû à l'oxyde de cuivre et que la différence d'éclat observée dans quelques pièces dépend de la plus ou moins grande quantité d'argent mêlée à ce produit.

*
**

Les textes que nous venons d'indiquer nous font connaître qu'il existait en Espagne trois centres principaux de la céramique à reflets métalliques et qui sont, classés par ordre d'antiquité d'après les pièces aujourd'hui connues: l'Andalousie, Valence et l'Aragon.

Les dates des diverses textes donneraient la priorité à l'Aragon si le texte de El Edrissi (xii^e siècle) relatif à la fabrication de Calatayud, n'était pas aujourd'hui discuté. Si l'on n'en tient pas compte l'Andalousie conserve la première place, étant donné que Malaga est maintes fois citée comme centre de production depuis l'année 1337, date du texte d'Ahmed-ben-Jalya antérieurement mentionné, et dans nombre de documents postérieurs.

Les meilleures pièces de céramique de Malaga à reflets métalliques sont, parmi celles qui nous sont parvenues, la coupe du Musée de Berlin (Pl. I) sur laquelle les arabistes allemands ont cru lire l'inscription «Malaga» que discutent les arabistes espagnols; le vase dit de Fortuny, au Musée de Petrograde (Pl. II); le vase du Musée de Palerme (Pl. III); celui de provenance sicilienne, récemment acquis par l'Institut de Valence de D. Juan de Madrid (Pl. IV) et deux autres en mauvais état de conservation qui se trouvent à la collection Simonetti de Rome et au Musée Kaiser Friedrich de Berlin; et enfin celui du Musée de Stockholm (Pl. V), datant tous du *xiv^e* siècle.

Le style de la production de Malaga se caractérise par sa décoration exclusivement à base de dorure et par la disposition de l'ornementation en bandes horizontales; la décoration se compose d'inscriptions ou de sujets tirés du règne végétal (on ne trouve jamais de reproductions d'animaux); les caractères employés sont les caractères coufiques pour les inscriptions des parties les plus en vue et l'écriture «nesji» pour les secondaires. Pour ce qui est de la forme, les anses sont indépendantes du col dont la silhouette est en forme de cloche et qui s'unit au vase sans l'intermédiaire d'un collet. Le reflet est, en général, de tonalité vive.

En dehors de Malaga et bien que les textes dont nous avons parlé ne mentionnent pas d'autre centre de production de céramique à reflets métalliques, tous les auteurs admettent en principe l'existence à Grenade d'une fabrique royale dont les travaux les plus anciens dateraient du *xiv^e* siècle. On base l'hypothèse de cette fabrique royale de Grenade (qui aurait été sans doute installée au palais même de l'Alhambra) d'une part, sur ce fait que l'on a des exemplaires faits d'une argile dont la composition correspond exactement à celle des gisements qui avoisinent ce palais; et, en second lieu et quant au style, sur la couleur, le dessin et surtout le ton du reflet dont les particularités semblent indiquer un procédé de cuisson tout spécial.

Les meilleures pièces de cette manufacture princière (dont

la production se réduisait sans doute aux nécessités dudit palais) seraient; les grandes jarres décoratives dont le type le plus remarquable est le grand vase de l'Alhambra (voir la planche en trichromie et les Pl. VI et VII) comme aussi les restes d'autres qui selon toutes probabilités complétaient la collection tels qu'un col conservé à la Société hispanique d'Amérique (Pl. VIII); le vase incomplet de la Feer Galery of Arts, de Washington (qui avait appartenu à Fortuny); un fragment qu'on peut voir au Musée d'art industriel de Berlin; un autre vase du Musée Archéologique de Madrid; un autre dont l'émail est presque complètement détruit et qui se trouve au Musée provincial de Grenade et enfin le gran carreau déjà mentionné de Fortuny qu'on peut voir à l'Institut de Valence de D. Juan de Madrid, et qui, croit-on, formait part du revêtement de la porte d'Albaycin (Pl. IX). Dans l'ordre chronologique, la production de la manufacture royale de Grenade correspondrait à la première moitié du xv^e siècle et on ne lui attribue qu'une courte durée, de sorte qu'elle se serait éteinte dans la seconde moitié du même siècle. D'après les plus récentes études, elle se caractérise, au point de vue du style, par sa décoration bleu et or et par l'absence des bandes horizontales qui caractérisaient le style de Malaga et qui se trouvent remplacées par des bandes verticales; toutes les inscriptions sont en caractères «nesjis» et les motifs de la décoration sont empruntés au règne animal, oiseaux, antilopes et signes héraldiques. Quant à la forme, il y a de légères variantes avec le style de Malaga, telles que l'union du col avec le vase par l'intermédiaire d'un collet conique. Dans ce procédé les reflets sont plutôt pâles.

*
**

En suivant l'ordre marqué par les textes généralement acceptés le seconde place correspond au point de vue historique, à Valence. Certains documents correspondant à la première moitié du xiv^e siècle, découverts aux archives de Vich par l'abbé Joseph Guiol et étudiés par Guillaume d'Osma, citent

la terre de «maliche»; or il résulte de l'étude en question que cette dénomination désigne à Valence les poteries de Malaga et cette synonymie est d'ailleurs confirmée par d'autres documents catalans qui signalent les ouvrages de «terre de melica c'est a dire de Valence». Ledit document de Vich nous fait donc connaître la première date relative à la fabrication de la céramique dorée à Valence, soit l'an 1341. La théorie généralement admise au sujet de l'introduction à Valence de la céramique à reflets métalliques, suppose qu'elle est d'origine andalouse, opinion que corroborent les documents cités ci-dessus, puisque d'après eux, la céramique dorée qu'on y fabriquait se nommait poterie de Melicha ou de Malaga. La raison de cette introduction à Valence et en particulier à la petite ville voisine de Manises, plus qu'à une expansion de l'art andalou vers les côtes du Levant paraîtrait correspondre à un déplacement des industries andalouses motivé par un facteur d'ordre tout économique à savoir la perte par les Arabes du port d'Almeria qui, au cours des XII^e et XIII^e siècles, fut le centre du pouvoir maritime musulman de la péninsule. Almeria conquise en 1441 par Alphonse V de Castille et Bérenger IV de Barcelone, passe sous la domination chrétienne et ce changement occasionne sans doute une décentration des voies du commerce d'exportation dont faisait partie la céramique andalouse dont on a retrouvé des traces en Egypte, dans l'Afrique du Nord et en Italie.

En dehors de ces raisons qui pourraient fort bien avoir contribué à ce déplacement, les pièces les plus anciennes de la fabrication de Valence accusent une origine nettement andalouse ou arabe et prouvent qu'il s'agit bien d'une industrie qui venait, en somme, se réfugier dans une région qui, comme Valence, possédait déjà une tradition céramique ainsi que le confirment les concessions faites en 1251 par le roi Jacques I aux «Maîtres potiers qui fabriquaient les cruches, marmites, tuiles et briques» de la ville de Jativa et comme paraissent l'indiquer également certains dessins des céramiques vertes ou violettes de Paterna.

L'emplacement des nouvelles manufactures et le passage du procédé à reflets à un pays de domination chrétienne, en intimes relations commerciales avec l'Italie et centres du Nord de l'Europe en même temps qu'avec ceux de l'Orient détermine bien vite deux courants artistiques parallèles; tandis que dans l'un nous voyons se conserver, dans les divers motifs et dans l'allure générale des compositions, les caractéristiques arabes inhérentes aux originaux andalous, on voit s'initier dans l'autre une tendance mieux ajustée aux goûts chrétiens et qu'on retrouve synthétisée dans les motifs héraldiques et dans l'ornementation végétale, employés à cette époque par l'école naturaliste gothique; de cette orientation devait naître le type artistique espagnol «arabo-gothique» qui se manifeste principalement dans la céramique et dans la peinture ornementale.

Les caractéristiques de cet art à Valence, au point de vue du style, sont, d'abord et en ce qui concerne les pièces les plus anciennes, les types mauresques dégénérés avec inscriptions illisibles. Dans les productions postérieures ce sont les motifs héraldiques ou tirés du règne végétal suivant le goût gothico-naturaliste, avec intromission de quelques détails d'origine musulmane. Mr. Van de Put, l'éminent héraldiste et hispanophile anglais, à pu même établir, en prenant pour base les signes héraldiques qui décorent le fond des plats ou autres objets une véritable classification méthodique et chronologique des types d'ornementation de la céramique de Manises. Bien qu'elle ne soit pas absolument complète, c'est encore aujourd'hui la base de classification, tant chronologique qu'artistique, la plus solide que nous possédions pour cette spécialité et c'est à elle que nous nous ajusterons pour classer les exemplaires de Valence des xv^e et xvi^e siècles, que nous reproduisons dans cette publication. Sous le rapport du procédé, la céramique à reflets métalliques de Valence est, en général, notoirement inférieure à l'andalouse, bien qu'il y ait des exemplaires de toute beauté.

Dans son ensemble elle donne l'impression d'une production industrielle qui contraste avec la magnificence de la fabrication en quelque sorte princière et réduite que devait

être la fabrication andalouse, limitée a un nombre restreint de foyers. Leur diversité et leur abondance à Manises donnent lieu à des résultats très différenciés ce qui fait qu'on ne peut guère fixer de caractéristiques sous peine de tomber dans l'inexactitude en voulant généraliser.

Manises a produit une extrême variété de formes; tous les modèles de vaisselle de table, plats pour buffets, carreaux de faïence, cruches et jarres, vases a fleurs et pots à confitures, pots à fleurs ou terrines font de l'étude des formes de la céramique de Manises un sujet aussi atrayant que compliqué.

Nous reproduisons dans les dernières planches de cette publication quelques pièces typiques quant à leur forme pour donner une idée de leur grande variété. (Pl. XVIII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI et XXXII).

La production se développe avec plus ou moins de vitalité jusq'au xviii^e siècle. A l'époque de Charles III on essaye de redonner l'essor a cette industrie des reflets métalliques à Manises et le Grand-Maître de la Corporation des Potiers, alors maire de la ville, informe les magistrats de Valence des procédés et secrets de cet art, encore pratiqué à ce moment; la planche XXVII reproduit un des exemplaires de cette dernière époque.

*
**

Finalement l'Aragon est un autre centre dont les caractères sont moins connus. En dehors du document d'El Edrissi au xii^e siècle, dont on ne peut tenir compte comme sujet à caution, il faut, pour trouver quelque date certaine concernant la céramique aragonaise, avoir recours à la relation de Cock (1585), le chroniqueur du voyage de Philippe le Beau en Espagne et qui mentionne cette fabrication à Muel.

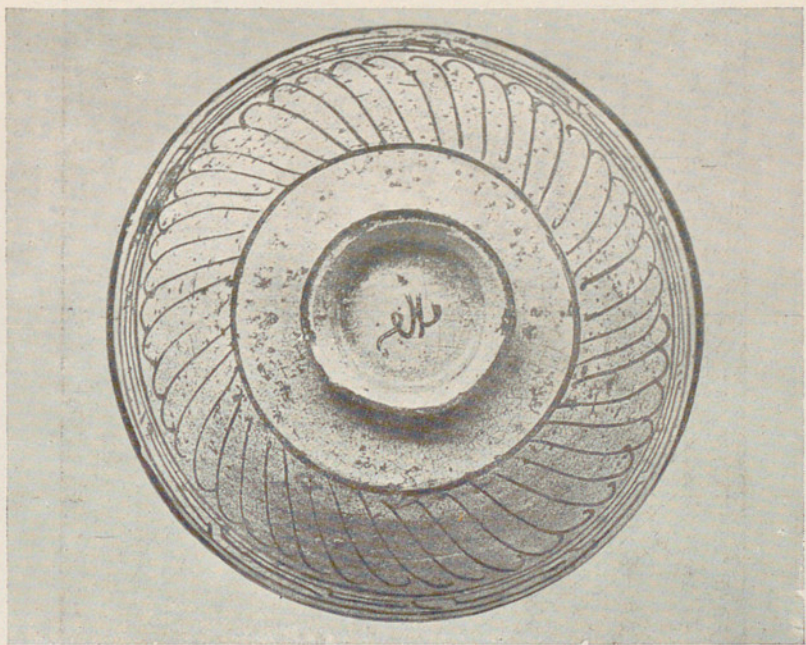
Ce qui distingue les produits aragonais c'est surtout la forme de leurs plats à reliefs prononcés comme on les trouve aussi à Manises au xvi^e siècle, en même temps que la décoration des modèles et des bordures à motifs en cordons, avec bourrelets formant des rayons ou des stries orientées autour d'un têtou central à relief très accentué.

La décoration s'inspire franchement du végétal, avec pignes et feuilles ajourées formant tâche et bien qu'on retrouve dans leur ornementation les motifs Renaissance de l'époque, ce qui les rapproche de l'ornementation usitée à Valence et autres centres secondaires de production, cependant la qualité toute spéciale de leurs reflets profonds où prédomine le cuivre, donne un aspect typique aux exemplaires aragonais.

Pour terminer, il ne faut pas oublier qu'au cours de cinq siècles de production de cette céramique, d'autres centres prirent naissance autour de ces foyers principaux de céramique dorée, vers le xv^e et xvi^e siècles; on les rencontre sur divers points de la péninsule bien qu'ils ne constituent pas pour la plupart des types bien caractérisés et ne soient généralement, sous rapport de la technique et du dessin, que des simples imitations dégénérées des façons de Valence ou d'Aragon.

Mayorque entre autres qui (sur la fausse interprétation d'un document) fut considérée comme centre de production originale, ne fut, sans doute, qu'un de ces nombreux centres secondaires dont nous venons de parler, puisqu'on a retrouvé des restes de céramique dans des débris de fours datant des xv^e et xvi^e siècles.

Bibliographie. — Riaño: «Hispanis Arts», — Sarre: «Die Spanisch Maurischen Lüster-Fayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga». Berlin, 1903.— Font y Gumà: «Les rajoles catalanes y valencianes». Barcelona, 1907. — Van de Put: «Hispano Moresque Ware of the Fifteenth Century». Londres, 1911. — Guillaume d'Osma: «Estudios diversos sobre cerámica dorada».— Gestoso Perez: Los Barros vidriados sevillanos». Sevilla, 1911. — Pierre M. de Artiñano: «Collecionismo». 1917. — E. A. Barber: «Hispano-Moresque Pottery in the collection of the Hispanic - Society of America». New York, 1915. — Migeon: «Manuel d'art musulman». Paris, 1907. — Velázquez Bosco: «Medina-Azzahra y Almirya». Madrid, 1912. — Maurice Pézard: «La Céramique Archaïque de l'Islam et ses origines». Paris, 1920. — Joaquim Folch y Torres «Gasete de les Arts», année 1^{ère}, fascicules 4 et 5 et 2^e année, fascicule 15. — Ballardini: «Faenza», 2^e année, fascicules 3 et 4, 1922. — José Ferrandiz Torres: «Los vasos de la Alhambra». Madrid, 1925.



MÁLAGA. Siglo XIV.—Copa de la colección Sarre de Berlín, en el dorso de la cual los arabistas alemanes leen la inscripción «Málaga».—Inscripción en el dorso de la copa de la colección Sarre de Berlín

MALAGA. XIVE. siècle.—Bol de la collection Sarre de Berlín sur le fond duquel les arabistes allemands lisent l'inscription «Málaga». — Inscriptioñ du fond du bol de la collection Sarre de Berlín

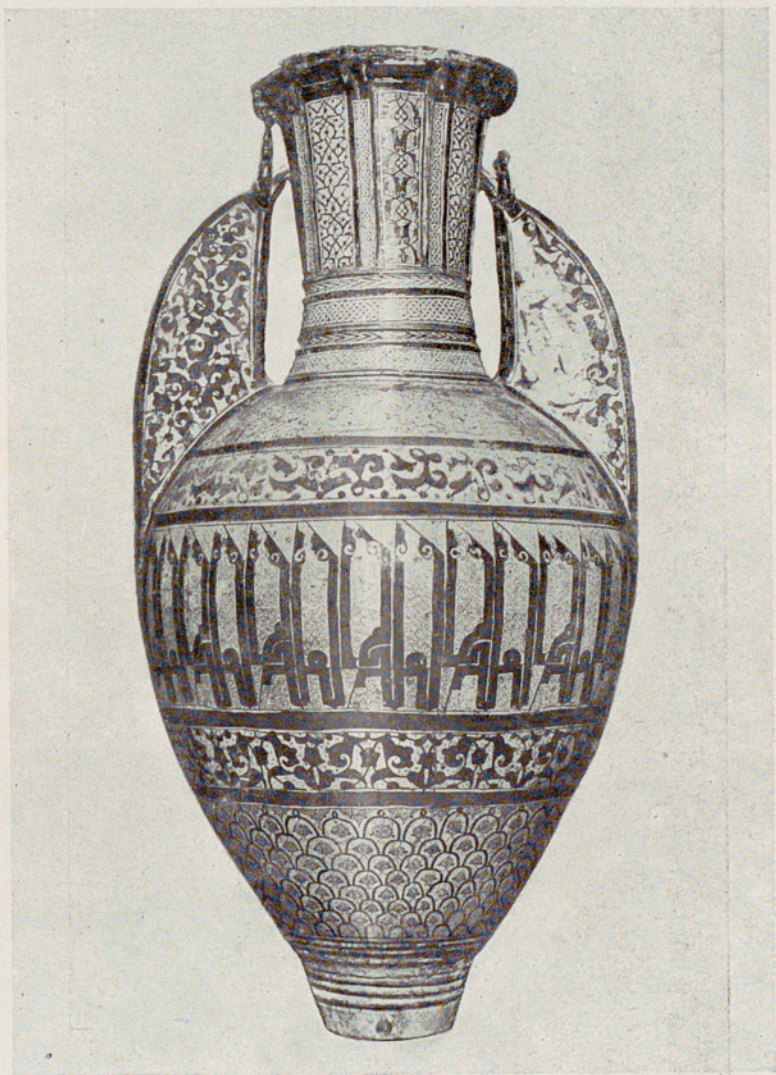
MALAGA. XIV century. — Bowl from the Sarre collection in Berlin, on the back of which German Arabic scholars read the inscription «Málaga». — Inscriptioñ on the back of Bowl from the Sarre collection in Berlin



MÁLAGA. Siglo XIV.—Gran vaso del Museo de Petrogrado, que perteneció al pintor Mariano Fortuny

MALAGA. XIVE. siècle.— Grand vase du Musée de Petrograde, ayant appartenu au peintre Mariano Fortuny

MALAGA. XIV century.—Great vase of the Petrograd Museum that belonged to the painter Mariano Fortuny



MÁLAGA, Siglo XIV. — Vaso del
Museo Nacional de Palermo

MALAGA. XIVE. siècle.—Vase
du Musée national de Palerme

MALAGA, XIV century.— Vase of
the National Museum of Palermo



MÁLAGA. Siglo XIV. — Vaso del Instituto de Valencia
de Don Juan, Madrid, procedente de Sicilia

MALAGA. XIVe, siècle. — Vase de
l'Institut de Valence de Don Juan, à
Madrid, de provenance sicilienne

MALAGA. XIV century.—Vase of the
Institute of Valencia de Don Juan,
Madrid, Found in Sicily



MÁLAGA.—Siglo XIV.—Vaso del Musco Nacional de Estocolmo

MÁLAGA, xive. siècle.—Vase du Musée national de Stockholm

MÁLAGA, XIV century, Vase of the National Museum of Stockholm



GRANADA. Siglo XIV. — Cuello y
asa del gran vaso de la Alhambra

GRENADE. XIVe. siècle. — Col et
anse du grand vase de l'Alhambra

GRANADA. XIV century.—Neck and Hand-
le of the great Vase of the Alhambra



GRANADA. Siglo XIV. — Detalle de la decoración del gran vaso de la Alhambra

GRENADE. XIVe siècle. — Détail de la décoration du grand vase de l'Alhambra

GRANADA. XIV century. — Detail of the decoration of the great Vase of the Alhambra



GRANADA. Siglo XIV. — Cuello de un gran vaso existente en el Museo de la Sociedad Hispánica de Nueva York

GRANADE. XIVe siècle. — Col d'un grand vase du Musée de la Société Hispanique de New-York

GRANADA. XIV century. — Neck of a great Vase in the Museum of the Hispanic Society of New York



GRANADA. Siglo XIV. — Gran azulejo del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, procedente de la decoración de una de las jambas de la Puerta del Albaicín

GRANADE. XIVe. siècle.—Grand carreau de faïence de l'Institut de Valence, de Don Juan à Madrid, qui décorait un des jambages de la Porte d'Albaicín

GRANADA. XIV century.—Great Tile in the Institute of Valencia de Don Juan, Madrid, from the decoration of one jamb of the Door of the Albaicín



MANISES. Principios del siglo xv. —
Plato con el escudo de la familia Des-
puig. Colección Spencer (Inglaterra)

MANISES. Début du xve. siècle. —
Plat avec l'écu de la fa-
mille Despuig. Collection Spen-
cer (Angleterre)

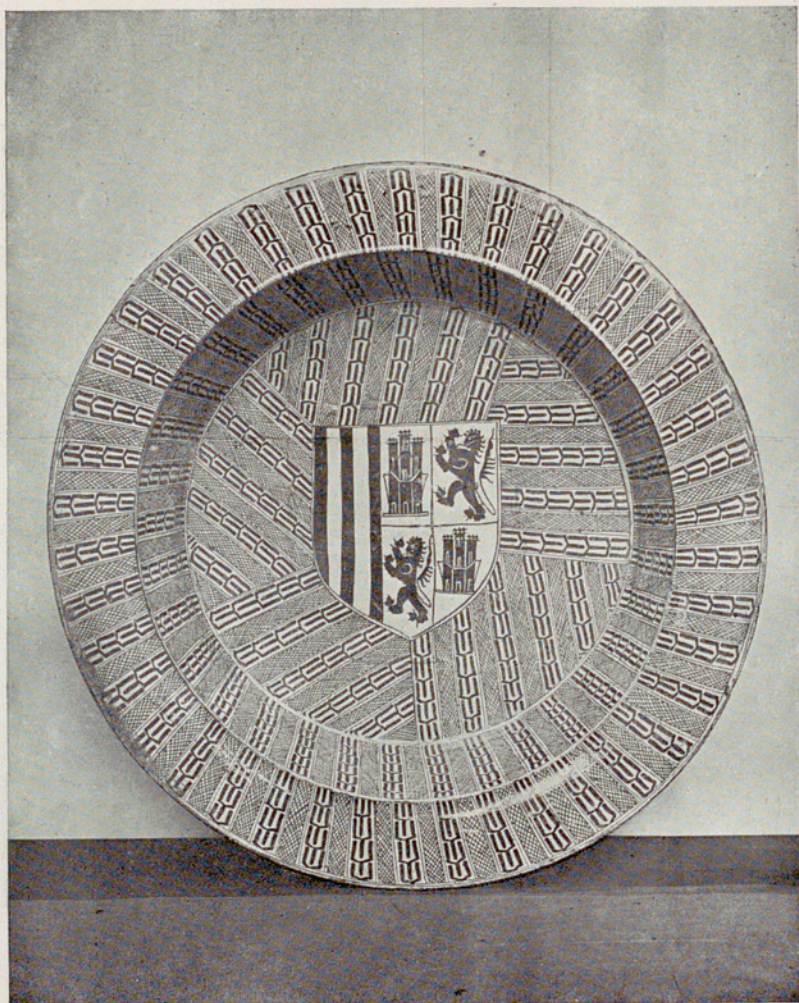
MANISES. Beginning of xv cen-
tury. — Plate with the Arms of
the Despuig family. Spencer
Collection (England)



MANISES. Primera mitad del
siglo xv. — Cazuela del Museo
de la Ciudadela de Barcelona

MANISES. Première moitié du
xve. siècle. — Casserole du
Musée de la Citadelle à
Barcelone.

MANISES. First half of xv cen-
tury. — Stewing-pan in the
Museum of the Ciudadela of
Barcelona.



MANISES. Años 1414-1458. — Plato con las armas de la reina D.^a Maria de Aragón, esposa de Alfonso V (Museo Victoria-Alberto, de Londres)

MANISES. Années 1414-1458. — Plat aux armoiries de la Reine Marie d'Aragon, mariée à Alphonse V (Musée Victoria-Albert, de Londres)

MANISES. 1414-1458. — Plate with the Arms of Queen Mary of Aragon, wife of Alfonso V (Victoria and Albert Museum, London)



MANISES. Primera mitad del siglo xv.—
Plato procedente de la colección Paul
Tachard, de Barcelona, que se conser-
va en el Museo del Louvre de París

MANISES, Première moitié du xve.
siècle. — Plat de la collection Paul
Tachard, de Barcelone, aujourd'hui
au Musée du Louvre, à Paris

MANISES. First half of xv century.
Plate from the collection of Paul
Tachard, Barcelona, now in Lou-
vre Museum, Paris



MANISES. Primera mitad del siglo xv. — Plato procedente de una excavación en los antiguos hornos de Manises (Museo de la Ciudadela de Barcelona)

MANISES. Première moitié du xve. siècle. — Plat trouvé dans les fouilles des vieux fours de Manises (Musée de la Citadelle, à Barcelone)

MANISES. First half of xv century. — Plate from an excavation of the old kilns of Manises. (Museum of the Ciudadela or Citadel, Barcelona)



MANISES. Primera mitad del siglo XV. — Plato procedente de una excavación en los antiguos hornos de Manises (Museo de la Ciudadela de Barcelona)

MANISES. Première moitié du xve siècle. — Plat trouvé dans les fouilles des vieux fours de Manises (Musée de la Citadelle, à Barcelone)

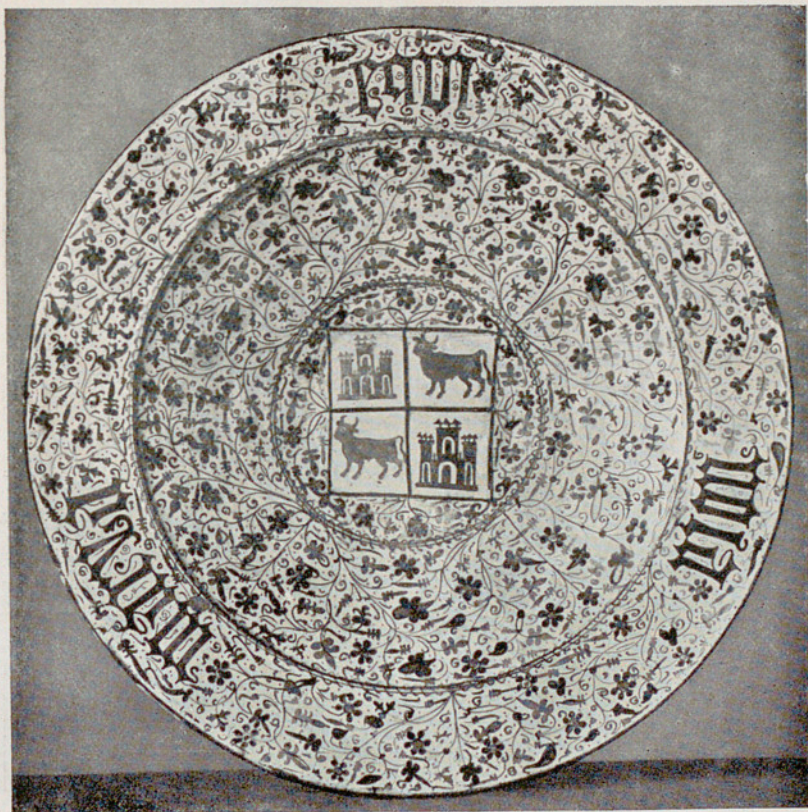
MANISES. First half of the xv century. — Plate from an excavation of the old kilns of Manises (Museum of the Ciudadela of Barcelona)



MANISES. Segunda mitad del siglo xv. — Plato con el escudo de una familia florentina (Museo Victoria-Alberto de Londres)

MANISES. Seconde moitié du xve siècle. — Plat avec écu d'une famille de Florence (Musée Victoria-Albert, de Londres)

MANISES. Second half of the xv century. Plate with Arms of a Florentine family (Victoria and Albert Museum, London)



MANISES. Segunda mitad del siglo XV. — Plato con el escudo de la familia Boyd, Señores de la Villa de Manises (Museo Victoria-Alberto de Londres)

MANISES. Seconde moitié du xve. siècle. — Plat avec l'écu de la famille Boyd, seigneurs de la ville de Manises

MANISES. Second half of the xv century. — Plate with the Arms of the Boyd family, Lords of the town of Manises (Victoria and Albert Museum, London)



MANISES. Segunda mitad del siglo xv. — Sopera (?) procedente de la Iglesia de San Martín Sarroca (Museo de la Ciudadela de Barcelona)

MANISES. Seconde moitié du xve. siècle. — Soupière trouvée à l'Eglise de Saint Martin Sarroca (Musée de la Citadelle, à Barcelone)

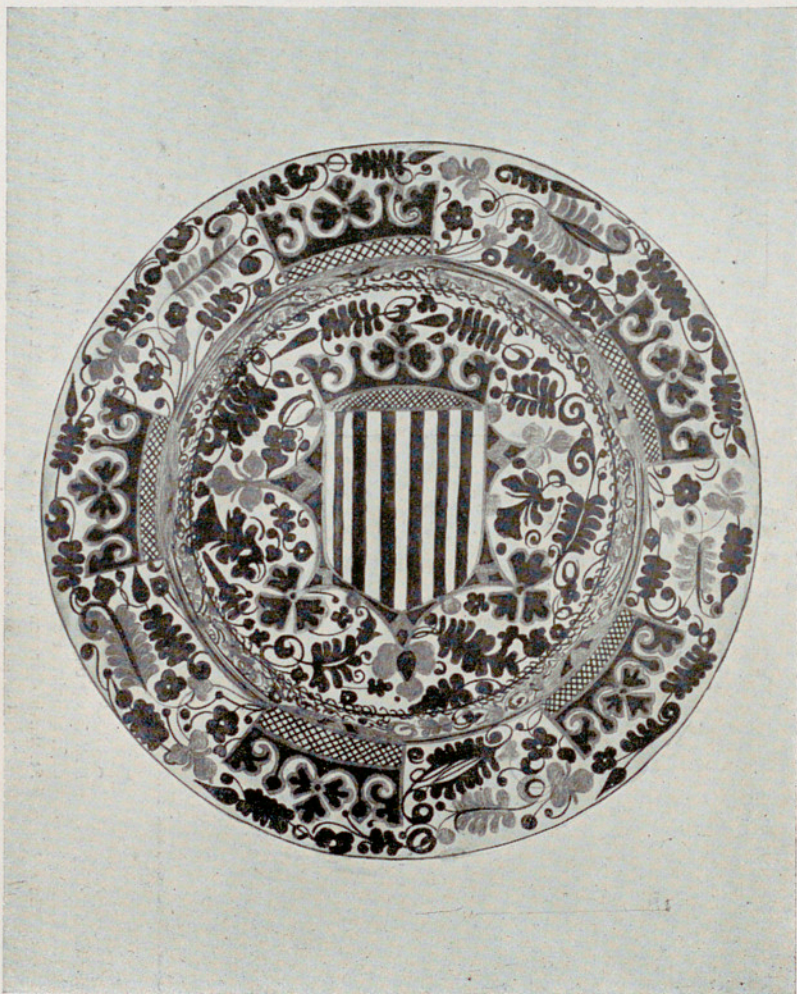
MANISES. Second half of the xv century. — Soup-tureen from the Church of Saint Martin Sarroca (Museum of the Ciudadela of Barcelona)



MANISES. Segunda mitad del siglo XV. — Interior de las dos piezas de la sopera (?) procedente de la Iglesia de San Martín Sarroca (Museo de la Ciudadela de Barcelona)

MANISES. Seconde moitié du XVe siècle. — Intérieur des deux parties de la soupière trouvée à l'Église de St. Martin-Sarroca (Musée de la Ciudadelle à Barcelone)

MANISES. Second half of the XV century. Interior of the two parts of the soup-tureen from the Church of St. Martin Sarroca (Museum of the Ciudadela of Barcelona)



MANISES. Segunda mitad del siglo xv. — Plato con escudo barrado. Reconstrucción a base de fragmentos hallados en Manises. Colección particular de Valencia

MANISES.—Seconde moitié du xve. siècle.—Plat avec écusson à barres. Reconstitué avec les fragments trouvés à Manises, Collection privée de Valence

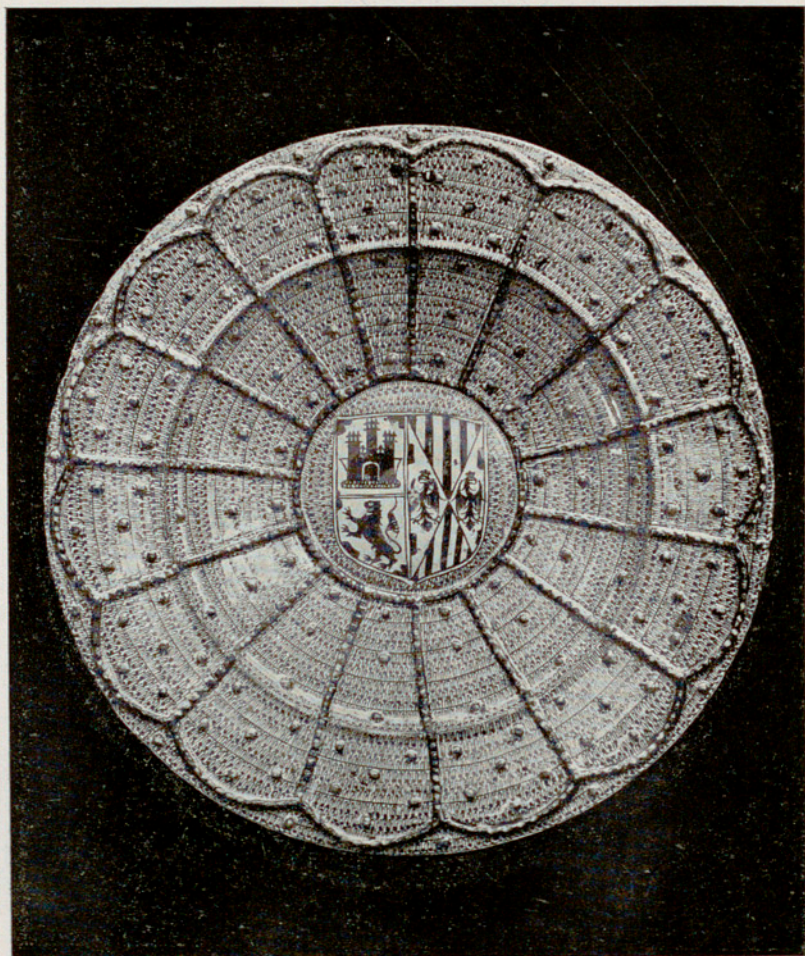
MANISES. Second half of the xv century. — Plate with barred coat of arms. Reconstructed from fragments found at Manises. Private collection in Valencia



MANISES. Segunda mitad del siglo
xv. — Plato existente en el Museo
Victoria-Alberto, de Londres

MANISES. Seconde moitié du
xve. siècle. — Plat du Musée
Victoria - Albert, de Londres

MANISES. Second half of the
xv century. — Plate in Victoria
and Albert Museum, London



MANISES. Años 1468 - 1479.—Plato
con el escudo de Fernando e Isabel
la Católica, reyes de Sicilia (Museo
Victoria-Alberto de Londres)

MANISES. Années 1468-1479.—Plat
avec l'écu de Ferdinand et d'Isabel-
le la Catholique, rois de Sicile
(Musée Victoria-Albert, de Londres)

MANISES. 1468-1479.—Plate with the coat
of arms of Ferdinand and Isabel the ca-
tholic, King and Queen of Sicily (Vic-
toria and Albert Museum, London)



MANISES. Siglo XVI.— Plato con escudo, procedente de las excavaciones en los antiguos hornos de Manises (Museo de la Ciudadela de Barcelona)

MANISES. XVIIe. siècle. — Plat avec écu, trouvé dans les fouilles des vieux fours de Manises (Musée de la Citadelle à Barcelone)

MANISES. XVI century. — Plate with Coat of Arms from excavations of the old kilns of Manises (Museum of the Ciudadela of Barcelona)



MANISES. Siglo XVIII. — Plato
existente en el Museo Victoria-
Alberto de Londres

MANISES. XVIIIe. siècle. — Plat
du Musée Victoria - Albert de
Londres

MANISES. XVIII century. — Plate
in the Victoria and Albert Mu-
seum of London



MANISES. Siglo XVII. — Plato
con decoración de claveles (Mu-
seo Victoria - Alberto de
Londres)

MANISES. XVIII. siècle. — Plat
décoré d'œillets (Musée Victo-
ria-Albert de Londres)

MANISES. XVII century. — Plate
decorated with Pinks (Victoria
and Albert Museum, London)



ARAGÓN. Siglo XVII. — Plato
con escudo (Museo Victoria-
Alberto de Londres)

ARAGON. XVIIIe. siècle. — Plat
avec armoiries (Musée Victoria-
Albert, de Londres)

ARAGON. XVII century. — Plate
with Coat of Arms (Victoria
and Albert Museum, London)



ARAGÓN. Siglo XVII. — Plato
con decoración en relieve (Mu-
seo Victoria-Alberto de
Londres)

ARAGÓN. XVIIIe. siècle. — Plat avec
décoration en relief (Musée Victo-
ria-Albert de Londres)

ARAGON. XVII century.—Plate with
decoration in relief (Victoria and
Albert Museum, London)



MANISES. Piezas de forma. Primera mitad del siglo xv.—Bote en azul. (Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid)

MANISES. Pièces de forme. Première moitié du xve, siècle.—Pot en bleu (Institut de Valence de Don Juan, Madrid)

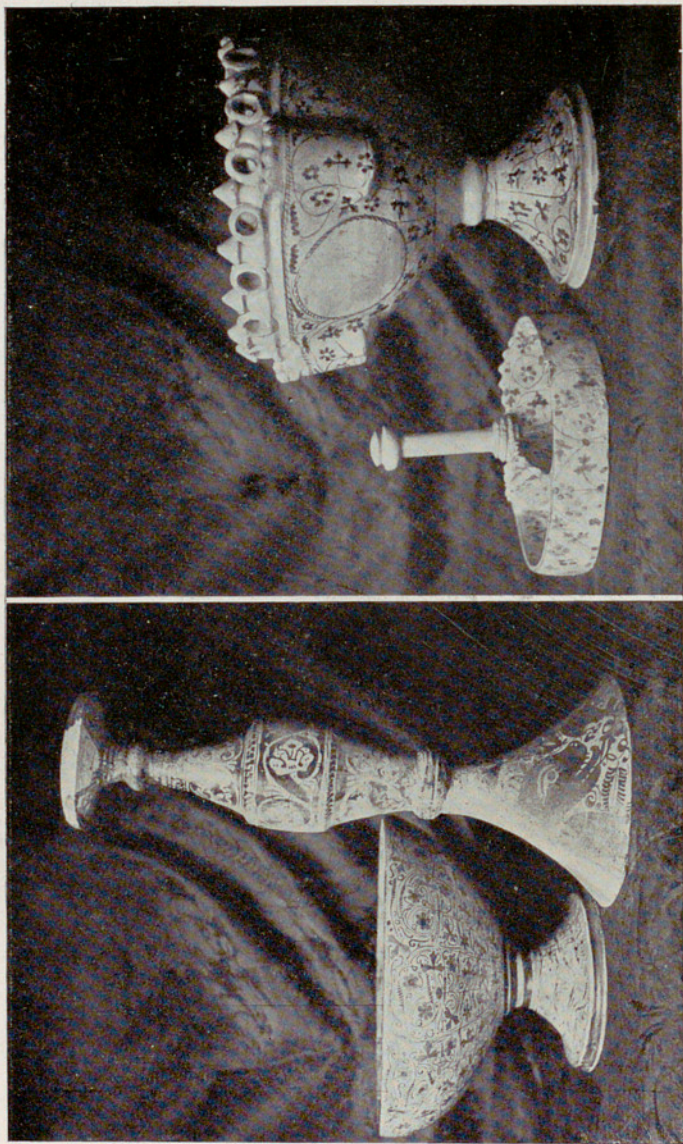
MANISES. Shaped Pieces. First half of xv century. Pharmacy Pot in blue (Institute of Valencia de Don Juan, Madrid)



MANISES. Piezas de forma. Primera mitad del siglo xv. — Decoración en azul (Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid)

MANISES. Pièces de forme. Première moitié du xve. siècle. — Décoration en bleu (Institut de Valence de Don Juan, Madrid)

MANISES. Shaped Pieces. First half of xv century. Pharmacy Pot decorated in blue (Institute of Valencia de Don Juan, Madrid)



MANISES. Piezas de forma. Primera y segunda mitad del siglo XV. — Ejemplares procedentes de las excavaciones en los antiguos hornos de Manises (Colección particular, Madrid)

MANISES. Pièces de forme. Première et seconde moitié du XVe siècle. — Exemplaies provenant des fouilles de vieux fours à Manises (Collection privée à Madrid)

MANISES. Shaped Pieces. First and Second half of the XV century. Pieces from excavations of old kilns of Manises (Private collection, Madrid)



— MANISES. Piezas de forma. Siglo XVII (1629-1679). — Maceta con escudo de Juan II de Austria, Prior de la Orden de San Juan, en Castilla (Museo Victoria-Alberto de Londres)

MANISES. Pièces de forme. XVII^e siècle. (1629-1679). — Cache-pot avec l'écu de Jean II d'Autriche, Prieur de l'Ordre de Saint Jean en Castille (Musée Victoria-Albert de Londres)

MANISES. Shaped Pieces. XVII century. (1629-1679). — Flower-pot with coat of arms of John II of Austria, Prioer of the Order of Saint John, in Castilla (Victoria and Albert Museum, London)



MANISES. Piezas de forma. Siglo XVII.—Imagen de San Miguel (Museo de la Ciudadela de Barcelona).—Siglo XVI. Aguamanil (Museo Victoria-Alberto de Londres)

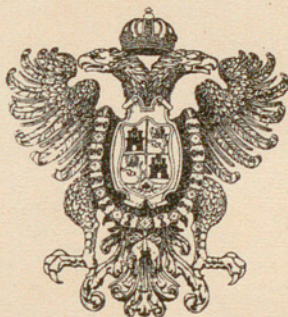
MANISES. Pièces de forme. XVII siècle.—
Image de Saint Michel (Musée de la Ci-
tadelle, à Barcelone).—XVIe siècle. Ai-
guière (Musée Victoria - Alberto de
Londres)

MANISES. Shaped Pieces. XVII century.—
Image of Saint Michael (Museum of the
Ciudadela of Barcelona).—XVI cen-
tury. Waterbottle (Victoria and Albert
Museum. London)

LA ESCULTURA POLICROMA

Tipografía Occitania — Mallorca, 410 — Teléfono 675 G. — Barcelona
Fotos «Arxiu Mas». — Ricardo de Orueta y Duarte. — Abelardo Linares. — J. Ruiz Vernacci. — Juan
Agapito Revilla. Director del Museo de Valladolid. — Grabados «Unión de Fotógrafadores»

EL TESORO
ARTÍSTICO
DE
ESPAÑA



LA ESCULTURA
POLICROMA

POR

JOAQUIN FOLCH Y TORRES

Director de los Museos de Barcelona

EDITORIAL DAVID

Cortes, 460

BARCELONA

ES PROPIEDAD

La escultura policroma castellana y andaluza

LA imaginería policroma española, que tuvo su momento de esplendor en el siglo XVII, constituye uno de los más característicos aspectos del arte español.

España, en el siglo de oro, ofreció al mundo una espléndida floración de su arte, puesto que, a la par de su pintura, única e intensísima, brilló una escultura propia única también, la cual, aunque en su forma naturalista tuvo origen en la influencia del Renacimiento clasicista italiano, es en su espíritu algo pura y netamente español, porque es el fruto en que encarna un sentimiento popular.

En Italia, como en casi toda Europa, exceptuando la pintura holandesa, el clasicismo que engendró el naturalismo acabó por matar su propio engendro. La Academia, con sus tipos de perfección y sus determinismos teóricos, convirtió el arte en una profesión sabia e interrumpió las corrientes de savia que durante toda la Edad Media y el primer Renacimiento le llegaban de su contacto con la vida y con el sentimiento popular.

Pero en España no ocurrió así. Tanto en la pintura como en la escultura, nunca triunfó definitivamente el academismo. La his-

toria del academismo español es prueba de ello. Las fuentes de El Greco, de Velázquez, de Murillo, de Zurbarán, no son los tipos perfectos del post-rafaelismo italiano; y usando un término moderno, diríase que esta pintura española y también la pintura holandesa son producto de un movimiento romántico; fruta sazónada al calor de un ambiente social, resultado de una aspiración estética cuyo prototipo es la vida y su fuente de inspiración las emociones de la realidad.

Tampoco triunfaron las últimas tentativas de implantación del ideal académico a pesar de la positiva decadencia de las artes nacionales a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Los fríos preceptismos de Mengs, que trató de instaurar aquí el formulismo artístico, sufrieron de rechazo el golpe terrible de aquella gran reserva del genio español que fué Goya, ante el cual ningún neo-clasicismo pudo subsistir. Goya es otro de los románticos de España que en el transcurso de todas las épocas fueron los únicos y verdaderos representantes del genuino arte español.

En la escultura policroma, objeto del presente estudio, esta relación, este contacto con la vida popular es más intenso, más materialmente directo, más vivo que en la pintura misma, que muy a menudo se mueve en una esfera de más alto desinterés.

Por esto mismo, la pintura española del gran siglo es superior a esta escultura, puesto que frecuentemente se desenvuelve en un ambiente superior a las rastrerías del pedido y del contrato, y permite que el artista se mueva libremente en una esfera de pura especulación ideal. La escultura no. La escultura responde casi siempre a un encargo. Cabildos, Comunidades y Cofradías se desenvuelven dentro de las más intensas prácticas religiosas. Una fe fervorosamente agitada, una sensibilidad agudísima de la que florecieron los insignes místicos del siglo de oro de España se parece por lo sensible y propende a la plasmación de los personajes del escenario interior. Personajes de una iconografía de gusto completamente medieval (mejor dicho, teatral), sin los velos ideales con que el humanismo encubre las realidades genéricas; los tipos escultóricos de España; los flagelados y sangrantes Nazarenos; las patéticas imágenes del Crucificado con los ojos en blanco; las Do-

lorosas con el corazón atravesado por las siete aceradas y brillantes espadas, y los rostros surcados por cristalinas lágrimas; las Purísimas, bellas como una gentil apoteosis de la feminidad, son tipos concretos, reales, no escogidos en las abstractas regiones del ideal representativo, sino exaltados de la terrena y cotidiana realidad a las esferas de la devoción y colocados sobre la peana de la adoración pública.

Prueba de ello es que llevada en procesión por las calles de Sevilla la hermosa imagen de la Virgen de Alonso Martínez, brotan a su paso como una nueva modalidad de la ingenua piedad popular los requiebros que inspira la presencia de una mujer hermosa.

Si contemplamos el arte escultórico de Europa en estos momentos de docto humanismo y de clasicismo erudito, veremos cuán propias y particularmente españolas son las fuentes de inspiración de esta escultura. Es un arte popular de la más elevada categoría, saturado de dramatismo y del afán descriptivo con que el "Misterio" medieval exponía a los ojos del pueblo la historia Santa; las restricciones del Concilio de Trento y el freno que la Reforma impuso a la imaginería devota no le afectan. Flor nacida de la despreocupada piedad de un pueblo exquisitamente sensible que pide al arte la patética verdad de la tragedia del Redentor y requiere de las Santas imágenes la emoción de su humana presencia.

Un elevado sentido estético y una fortísima tradición del oficio salvan de la rastrería a este arte, sin más ideal que la realidad carnal y emocionante de los actores del drama sagrado. Los estados humanos que de los divinos personajes nos presenta, han hallado en la técnica escultórica expresiones de tan insuperable belleza como la de la figura de San Francisco, de Pedro de Mena, que la Catedral de Toledo nos ofrece como una de sus más valiosas joyas. Alonso Cano, El Montañés, Gregorio Hernández, etc. han plasmado distintos estados de vida con una intensidad, como ninguna otra escuela de escultura de Europa podría ofrecer en aquella época de la historia.

El verismo emocionante de estos artistas, alimentado por la

savia de la devoción popular, produjo un ciclo escultórico único, que ocupa lugar de honor en la historia general del arte moderno.

* * *

Aunque nos ha resultado fácil señalar el origen espiritual de esta imagería, no lo es tanto precisar su origen histórico. De todos modos, su concepto de la representación de la vida nos obliga a considerarlo fruto del Renacimiento y atribuir la paternidad de este arte a la influencia italiana, tan directamente ejercida por Miguel Angel en algunos maestros fundadores y especialmente en Berruguete, el discípulo predilecto de Buonarroti.

Pero muy luego, este arte renacentista, aun en las mismas obras de Berruguete, queda avalorado por un señaladísimo matiz español. Aparte del espíritu anteriormente indicado, una de sus distintivas características es la policromía, que denota la persistencia inevitable de una tradición que no habría consentido el arte de los anticuarios italianos, retrocediendo al puro mármol de la estatuaria clásica (ignorando en aquel tiempo que ésta fué también policromada).

Esta tradición de la policromía era vivísima en España cuando el arte de los primeros italianizantes se introdujo en la península, y mejor diríamos que se hallaba en su más esplendorosa época.

A fines del siglo xv y hasta muy entrado el xvi, el consorcio del arte mudéjar y el goticismo nórdico, produjo una serie de obras escultóricas inolvidables, en que la policromía desempeña trascendentalísimo papel.

La fastuosa complicación de los grandes retablos de Damián Forment, o de los que tienen por tipo la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, demuestran el poderío de esta tradición, y lo difícil que le era entrar en el arte sobrio y frío de los clásicos italianos a un pueblo orgulloso de sus fastuosos monumentos.

Los regios encargos al margen de la vida popular, pudieron nutrir un tiempo las frialdades herrerianas del Escorial; pero el gusto de la policromía subsiste en los medios populares y religiosos, y prosigue por diversos e ininterrumpidos caminos y señala imperativamente a las artes el rumbo que han de seguir.

Así fué que la policromía escultórica siguió imperando a través de los siglos XVII y XVIII sin interrumpir en la imaginería religiosa la vieja tradición que perdura todavía en todo el siglo XIX y lo que llevamos del XX.

Otra característica española de esta escultura, que hemos calificado de hija del Renacimiento italiano, consiste en su casi general sujeción a los temas religiosos. El Renacimiento italiano, infinitamente más culto que el español y el humanismo, había abierto al ideal amplios caminos y vastísimas perspectivas de inspiración universal.

La España inculta de los Felipes y de la Inquisición quedó reducida a su fe. Ha dicho un moderno autor que no hizo un arte sabio porque no había sabios.

Hizo un arte popular porque todo era pueblo con la religión por ideal, y las imágenes religiosas fueron por tanto los actores de aquella Historia Santa, único pasto espiritual de las multitudes.

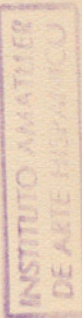
He aquí como aquel esqueje del árbol universal del Renacimiento italiano, dió sazonados y sabrosísimos frutos de la más nítida índole española.

* * *

La idea de conjunto que en este cuaderno nos proponemos dar de la imaginería policroma española, requiere necesaria restricción en el texto; y al dar a conocer a los maestros que produjeron las obras que aquí reproducimos, será preciso que reduzcamos a lo más esencial los datos biográficos y que dejemos para el lector los comentarios críticos que le sugieran las láminas que acompañan este cuaderno.

Estableceremos un orden general, dividiendo esta materia en dos capítulos. El primero, dedicado a la Escuela Castellana, cuyo principal centro fué Valladolid; y el segundo, a la Escuela Andaluza, que tuvo a Sevilla por capital.

Desde luego que estos dos centros de escultura no son únicos en la Península, pero en ellos se concentró lo más típico y a ellos



pertenecen las obras que han cubierto de glorioso prestigio la escultura policroma española.

* * *

Se inició la Escuela Castellana con una aportación de Italia. El representante genuino de esta aportación fué Alfonso Berruguete, el artista que dió a sus obras un carácter briosamente español. Berruguete nació en Paredes de Nava por el año 1480. Recibió de su padre las primeras lecciones y marchó a Italia para completar sus estudios. Vassari señala en el año 1503 su estancia en Florencia. Fué discípulo de Miguel Ángel, quien lo prefirió a todos sus discípulos para ejecutar la copia del famoso cartón de la Guerra de Pisa, destinado a decorar el Palacio del Concejo de aquella ciudad. En 1504, lo hallamos en Roma, donde conoció a Rafael, por cuya recomendación encargó Bramante a Berruguete la copia del Laoconte que se había de fundir en bronce. De regreso a Florencia, vivió en esta ciudad hasta el año 1520, en que regresó a España, donde su nombre era ya muy estimado y estaba consolidado su prestigio.

Carlos V le nombró pintor y escultor de Cámara y le encargó varias obras. Al poco tiempo de residir en España, su trabajo fué solicitadísimo, y casi todas las grandes Catedrales e Iglesias Conventuales de Castilla poseen obras suyas.

Concretándonos a las obras de imaginiería policroma, objeto de este cuaderno, cabe afirmar que Berruguete dió a la talla policromada las primeras formas renacentistas.

Escogeremos de entre sus numerosas producciones, y como una de las más características, la imagen de San Sebastián, que formaba parte del retablo de la iglesia de San Benito del Real de Valladolid, y que con otros restos importantes de dicho retablo se conserva actualmente en el Museo de dicha ciudad. (Lámina I.)

Alrededor de la figura capital e iniciadora de Berruguete, se agrupan una serie de nombres de artistas, algunos de ellos formados también en Italia, otros de origen italiano y varios educados en el taller de este gran maestro.

De este grupo de jóvenes artistas, señalaremos, siguiendo el orden cronológico según los datos que poseemos de cada uno de ellos, a los que alcanzaron más renombre.

Andrés de Nájera, cuyo nombre empezó a conocerse en 1528, nació en Calahorra, y la parte principal de sus obras se halla en la Catedral de esta ciudad y en algunas iglesias de la Rioja. Fué autor de las tallas del coro de la iglesia de San Benito del Real de Valladolid, que se conservan actualmente en el Museo de dicha ciudad. Reproducimos una de ellas que da idea de su estilo, estrechamente emparentado con el de Berruguete. (Lámina II.)

Gaspar Becerra nació en 1520, en los alrededores de Córdoba. Estudió en Italia y se dice que fué discípulo de Miguel Angel, aunque Vassari no lo cita entre ellos.

Casi todo el tiempo que duró su estancia en Italia, vivió en Roma, donde contrajo matrimonio. Cuando regresó a España, Felipe II lo nombró pintor y escultor de Cámara, y por encargo de este monarca trabajó en la decoración del Pardo y del Palacio Real de Madrid. Algunas de sus obras se conservan en la iglesia de los PP. Mínimos. De Madrid marchó hacia Andalucía y de allí se fué a Astorga, solicitado por el Cabildo Catedral, que le encargó el gran retablo del altar mayor de aquel templo. Murió en Madrid el año 1571, en plena producción y cuando aún no había cumplido los diez años de su regreso de Italia. Reproducimos, como una de las obras que mejor reflejan su estilo, una estatua del Profeta Elías en éxtasis, que justamente le atribuye Dieulafoy y que se conserva en la iglesia de Santo Tomé de Toledo. (Lámina III.)

Entre los italianos que vinieron a España, dejando aparte la familia de los Leone, quienes apenas se adaptaron a las tendencias que en el arte escultórico español inició Berruguete, es digno de mención el arte de Juan de Juni, en cuyas obras se manifiestan todas las características del arte español, hasta el punto de que se le considera como un artista íbero y aún se discute si nació en Italia o España. Sin embargo, parece innegable su origen italiano, o por lo menos estudió en Italia y vino a España llamado por el obispo de Oporto, don Pedro Alvarez de Acosta.

En Segovia, en el Museo de Valladolid, en Osma, Aranda del Duero y en Salamanca, están sus principales obras. Se fija la fecha de su nacimiento en el año 1507, y la de su muerte, en Valladolid, en el año 1557.

Reproducimos dos de sus obras más famosas: "El Cristo yacente", que posee el Museo de Valladolid (Lámina IV), y un detalle de la imagen de "La Virgen de las Angustias", en la Capilla de la Cofradía del mismo nombre, de dicha ciudad (Lámina V), y el San Bruno del mismo Museo (Lámina VI).

Añadiremos a estos nombres los de los escultores Gaspar de Tordesillas, Juan Rodríguez, Giralte, Esteban Jordán, Cristóbal y Francisco Velázquez, que, aunque ocupan secundario lugar en el grupo de artistas del siglo XVI que rodean la gloriosa figura de Berruguete, iniciaron la escultura policroma española del Renacimiento, que alcanzará en el siglo siguiente su momento de esplendor.

* * *

Conocidos los antecedentes italianos de los fundadores de la escuela española de escultura policroma, que preside Alonso Berruguete, entramos en el siglo XVII, el siglo de oro de España, en que tanto en artes como en letras brillan los nombres gloriosos de Velázquez, Murillo, Fray Luis de León, Calderón, Cervantes, Santa Teresa, etc.

En este siglo, la escultura tuvo su gran maestro en la persona de Gregorio Hernández, cuyo arte compendia y resume las características de la Escuela escultórica del país.

Una pléyade de discípulos formados a su alrededor o nacidos al calor de sus obras, constituyen el núcleo de artistas que hicieron de esta escultura algo más que la expresión de un genio personal; la de un espíritu colectivo.

Gregorio Hernández es gallego. La fecha de su nacimiento se fija en 1560, y murió en Valladolid en 1636. Estudió el arte escultórico en Valladolid, donde vivió gran parte de su vida, y en esta ciudad se encuentran su nombre y obras desde el año 1605.

Residió en Madrid, donde hizo varias obras, y en Vitoria, donde esculpió para la Catedral el retablo de la Capilla de San Miguel. La primera obra que ejecutó en Valladolid fué también un retablo de San Miguel.

La característica esencial del arte de Gregorio Hernández es el olvido completo de todo italianismo.

Puede decirse de este escultor que fué el primer romántico y el que dió los primeros pasos hacia el realismo puro. Dotado de un exquisito sentido estético, repudió las fórmulas y buscó en la perfección de la forma y en las expresiones de la vida el vigor de su arte netamente español e intensamente personal. Con gran audacia adelantó por el camino que se había trazado, interrumpiendo la tradición de los retablos de alto relieve e iniciando la colocación del grupo escultórico y la imagen de busto completo en los altares.

Entre sus numerosas obras sobresalen una "Santa Teresa" del Museo de Valladolid, acabada en 1627; el "Cristo de la Luz", que se halla en el mismo Museo, procedente de San Benito del Real, y algunas imágenes de los "Pasos" de la Procesión de Semana Santa, que también están en el mismo Museo. De entre estas últimas, sobresale la "Virgen de la Piedad" (Lámina VII), suficiente para la gloria del maestro y típica de su imaginaria.

Otra de sus obras características es un bajo relieve representando "El Bautismo de Jesús", procedente del Convento del Carmen (Lámina VIII). Se atribuyen también a este gran maestro y con sobrado fundamento, un "Cristo flagelado" que está en el Convento de las Carmelitas de Avila (Lámina IX), y la famosa imagen de la "Virgen de las Angustias" en la Capilla de la Cruz de Valladolid (Lámina X). Ambas obras están consideradas como trabajos capitales de Gregorio Hernández.

De origen portugués fué Manuel Pereyra, y se le supone discípulo de Hernández. Durante su juventud estudió en Italia. La fecha de su nacimiento es desconocida; solamente sabemos que su muerte ocurrió el año 1667. La mejor y más conocida de sus

obras es el "San Bruno" de la Cartuja de Miraflores de Burgos. (Lámina XI.)

Pereyra trabajó largos años en Madrid y fué el escultor predilecto de Felipe IV. Se atribuye a este escultor la implantación en Madrid del estilo de su maestro Gregorio Hernández, que prosiguió el escultor Alonso de los Ríos, nacido en Valladolid y establecido también en la Corte. En el taller se formaron algunos escultores de valía, entre ellos Juan y Alonso Ron, fundadores de un nuevo taller muy famoso a principios del siglo XVIII.

De los talleres de los Ron fué discípulo Salvador Carmona, quien residió en Madrid toda su vida y que, al morir su maestro Luis Ron, se encargó de la dirección del famoso taller, y lo transformó en una verdadera Escuela de Arte, potente foco de la cultura artística madrileña setecentista, y que un real decreto de Fernando IV, del año 1752, convirtió en "Academia", dándole el nombre de su Patrón San Fernando. Así se fundó la "Real Academia de San Fernando".

Entre Hernández y Carmona transcurrió un siglo, y la Escuela Castellana, de escultura policroma conservó durante este tiempo, en manos de tan excelentes maestros, todo su vigor y su estilo tradicional. Carmona infundió en su arte, suavemente abarrocado, mayor dulzura en la expresión, y sus obras maestras: "La Dolorosa" de la Catedral de Salamanca (Lámina XII), "El Cristo flagelado" (Lámina XIII), que se halla en la misma Catedral, demuestran que en un siglo de producción intensísima no se interrumpió la buena tradición de Gregorio Hernández.

* * *

La Escuela Andaluza de escultura policroma está basada, como la de Valladolid, en el italianismo de los maestros escultores del siglo XVI.

El italianismo, o mejor dicho el Renacimiento, costó mucho de arraigar en Andalucía, pues por una parte el arte mudéjar, que acopiaba las tradiciones moriscas, y por otra el goticismo de los artistas nórdicos, atraídos a la capital cuando la construcción

de la magnífica Catedral, habían contribuído y aún contribuían al esplendor de Sevilla, que tardamente iniciada en las altezas de la vida artística, se colocó con supremo esfuerzo en la vanguardia; pero las grandes obras góticas eran todavía demasiado recientes y muchas estaban ejecutándose aún a principios del siglo XVI, por lo que resultaba difícilísimo que se aceptaran las innovaciones y los nuevos órdenes que el Renacimiento establecía. No obstante, por vía aparentemente modesta, penetró el italianismo. Sus introductores fueron los ceramistas y después los escultores de terracota policromada, a pesar de que en la Italia clasicista del segundo Renacimiento, este arte había ya pasado algo de moda.

Las obras que Lucca de la Robia mandó al Rey Fernando para demostrarle el valor de sus trabajos, fueron, según parece, algo anteriores a la llegada del notable ceramista Nicolás Pisano y de los escultores de terracota policromada, Miguel "el Florentino" y Pedro Torrigiano. Los Reyes Católicos aceptaron con tanto agrado las esplendorosas cerámicas italianas, que en el Alcázar de Sevilla y en el Oratorio de Isabel la Católica, hay hermosas pruebas de ello, aunque en este último el goticismo no está del todo olvidado.

Miguel "el Florentino" trabajó en la cantería de la Catedral, donde ejecutó el "Sepulcro de Hurtado de Mendoza" y varias estatuas y ornamentos de las portaladas. Sin embargo, Torrigiano fué el artista italiano que mayormente influyó en la escultura religiosa, el que, por decirlo así, inició la tradición de imaginería renacentista, dando libre paso a una corriente artística que se hermana e identifica con la de la Escuela de Valladolid y de Madrid.

De Pedro Torrigiano (nacido en Florencia el año 1470) se cuenta una historia llena de aventuras. Rival de Miguel Angel, tuvo con él una querrela y se dice que Torrigiano le rompió de un puñetazo las narices a su contrincante.

Huyó de Florencia y fué a dar con sus huesos en Roma, donde trabajó algún tiempo para el Papa Alejandro VI. Al poco tiempo se alistó en las huestes de César Borgia, pero disgustado

de la vida militar, empuñó de nuevo el cincel y marchó a Inglaterra, donde alcanzó gran renombre. Su espíritu aventurero no le permitía la estabilidad y abandonó pronto aquel país y se vino a España, subyugado por el esplendor y riqueza de la Corte de los Reyes Católicos, que por entonces proyectaban la construcción de su sepulcro. Ofrecióse Torrigiano para ejecutar este trabajo escultórico, pero al ver que no aceptaban su ofrecimiento, se trasladó a Sevilla, donde, según dice Vassari, murió el año 1522 en las cárceles de la Inquisición, por haber roto una imagen de la Virgen María que él mismo tallara por encargo del Duque de Arcos. Según Bermúdez, se le castigó por haber desobedecido a este personaje. En el Museo de Sevilla se conserva, considerándola su mejor obra, una estatua de "San Jerónimo penitente" de terracota policromada (Lámina XIV). Goya diputaba esta obra de Torrigiano como una de las mejores esculturas del mundo. Aunque no muy abundantes, en el Museo de Sevilla, y en las iglesias de Santa Ana, de la Caridad y de los Jesuitas, se conservan todavía algunas de sus obras.

Alrededor y detrás de Torrigiano, siguiendo las trazas de su naturalismo y afirmando la tendencia a la policromía de las imágenes, están los artífices Bartolomé Morel, Pedro Delgado, y los discípulos de Antonio "el Florentino" (hijo de Miguel "el Florentino"), entre los cuales fué Vázquez el más eminente; y entrado ya el último tercio del siglo XVI, predomina la personalidad de Cepeda, el militar y aventurero escultor cuya vida tan parecida es a la de Torrigiano.

Finalmente, Jerónimo Hernández (considerado como el verdadero sucesor de Torrigiano) y Gaspar Núñez Delgado, cierran el ciclo del italianismo y dan paso a la corriente netamente española de la escultura policroma andaluza, iniciada por el insigne escultor Martínez Montañés, jefe de la Escuela de Sevilla.

* * *

Martínez Montañés era granadino, y fué para la Escuela de Sevilla lo que Gregorio Hernández para la Escuela de Valladolid.

Discípulo de un modesto escultor de Granada, aprendió en sus talleres el oficio, y a últimos del siglo XVI se estableció en Sevilla. Poco se sabe de él y su obra antes del año 1607, aunque hay alguna noticia referente a obras perdidas. Desde 1607, la documentación que hay de este gran artista es abundante y de ella se infiere que en dicha fecha culmina, si no su talento artístico, el esplendor de su gloria.

Es imposible ni enumerar siquiera en este breve resumen, la cuantiosa producción conocida de este artista, cuya mayor parte está en Sevilla. Sólo señalaremos, como obras que caracterizan su arte personalísimo y están consideradas las mejores de su producción: "El Cristo de los Cálices", de la Sacristía de la Catedral de Sevilla (Lámina XV); "El Cristo del Gran Poder", hermosa imagen en procesión, con la cruz acuestas que unas manos (implacablemente chapuceras) cortaron para dar movimiento a los brazos y revestirla de túnica (Lámina XVI); "La Concepción", de la Catedral de Sevilla, muestra esplendente de la belleza de la escultura policroma española (Lámina XVII), el "San Bruno", de la Catedral de Cádiz (Lámina XVIII), tallado con incomparable grandiosidad de estilo, y el Santo Domingo de Guzmán, del Museo de Sevilla (Lámina XIX).

Tan sólo estas obras, citadas entre la producción enorme de este artista, que fué a la par arquitecto y modelista de retablos, demuestran quién fué Martínez Montañés, legítima gloria del arte en España, que murió en Sevilla el año 1649, dejando una hueste de compañeros y discípulos que durante los siglos XVII y XVIII continuaron la gloria y el prestigio de la Escuela Andaluza que él fundó.

Entre los escultores contemporáneos de Montañés, ocupa preeminente lugar Alonso Martínez, nacido en Sevilla y autor del retablo de la Capilla de la Concepción grande de la Catedral de dicha ciudad, y de la bellísima imagen de la "Purísima" que ocupa el centro del referido altar (Lámina XX).

Figura, entre los discípulos predilectos de Montañés, Juan Solís, capellán y escultor que colaboró con él en algunas de sus obras. Se cita, como una de sus principales producciones, la figura de

“La Justicia” (Lámina XXI), actualmente en el Museo de Sevilla, y que con otras, procede de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Alonso Mena, el fraile Juan Gómez y Luis Ortiz, son otros de los artistas contemporáneos y discípulos de Montañés, cuyas meritorias obras no deben olvidarse entre las de los maestros de la talla policromada española.

Entre estos discípulos de Montañés, y como figura de gran relieve, está el nombre popularísimo de Alonso Cano, nacido en Granada el 17 de marzo de 1601 e hijo de Miguel Cano, arquitecto de retablos. Siendo todavía muy joven, se estableció en Sevilla y estudió la escultura en el taller de Martínez Montañés, y la pintura en el estudio de Pacheco. Completó su educación artística estudiando y copiando arte antiguo, a favor de la colección de estatuaria clásica que el Duque de Alcalá había reunido en su palacio llamado “Casa de Pilatos”. La historia de su vida nos lo presenta como un temperamento agitado y batallador. Por rivalidades del oficio, desafió e hirió al escultor Sebastián del Llano, por lo que se vió obligado a huir de Sevilla. Refugióse entonces en Madrid, donde lo acogió Velázquez (su amigo y condiscípulo), por cuya mediación obtuvo el favor del Conde Duque de Olivares, quien lo nombró profesor del Príncipe Baltasar.

Algún tiempo después se le inculpó de haber asesinado a su esposa, pero probada su inocencia después de sufrido el tormento en la Inquisición, fué nombrado presidente de una Cofradía Religiosa, y por haberse negado a asistir a una procesión lo condenaron a una crecida multa que se negó a pagar y hubo de huir nuevamente, yéndose a Toledo, donde trabajó algún tiempo, y volvió después a Andalucía, estableciéndose en Granada, donde al cabo de poco tiempo expuso su deseo de ser sacerdote.

Obtuvo un beneficio bajo condición de recibir las Sagradas Ordenes al cabo de un año; pero como al expirar el plazo no cumplió su compromiso, le retiraron el beneficio. Después de muchas discusiones, el Obispo le nombró subdiácono y el Rey le dió de nuevo el beneficio, disfrutándolo entonces hasta el fin de su vida, el 5 de octubre de 1667.

Las obras de Alonso Cano son numerosísimas, y a pesar de

que no le pertenecen todas las que se le atribuyen, las auténticas nos muestran que Alonso Cano representa el punto culminante de la emoción en la estatuaria policroma española.

Citaremos entre sus esculturas las que a nuestro juicio muestran más típicamente su gloriosa personalidad.

Ocupa el primer lugar el "San Bruno" de la Cartuja de Granada (Lámina XXII), obra que fundamentalmente se le atribuye y es característica de la expresión fervorosa de todos sus personajes. En segundo lugar está la exquisita cabeza de "San Juan Bautista" en la iglesia de San Juan de Dios, de Granada. Esta obra es una de las más bellas y patéticas páginas del arte español. La expresión alcanza su punto culminante dentro de la más impecable estética (Lámina XXIII). Estas dos obras son suficientes para labrar la gloria del insigne maestro granadino.

Entre los grandes maestros de la época de Alonso Cano, cabe citar a Pedro de Mena y Medrano, al que se considera hijo del Alonso de Mena nombrado anteriormente. Este escultor, cuya personalidad estaba ya definida, residía en la Alpujarra, donde tenía un taller ya prestigioso, cuando decidió irse a Granada, atraído por el renombre de Alonso Cano y deseoso de conocer sus obras. De espíritu piadoso y sencillo, era al mismo tiempo hombre modestísimo, y las obras de Cano le causaron tal admiración, que suplicó al maestro lo tomara por discípulo. Establecióse entonces con toda su familia en Granada y empezó de nuevo sus estudios. Alonso Cano le protegió; cedióle los encargos que él no podía cumplir y ayudóle con sus consejos y experiencia. Entre las obras que le encargaron por mediación de Cano, están las cuarenta estatuas del coro de la Catedral de Málaga.

Muy luego su nombre se extendió por España. Hacia el año 1663, el Cabildo de Toledo le nombró escultor de aquella Catedral, donde se conserva la hermosísima imagen de "San Francisco" (Lámina XXIV), considerada como su obra maestra y que durante muchos años fué atribuída a Cano.

En 1667, a la muerte de Cano, su amado maestro, Mena ocupó el lugar de primer escultor de España y recibió varios encargos de la Corte Real, entre ellos el de la imagen de un Cristo para el

Príncipe Doria, quien la mandó a Italia, donde fué elogiadísima. Por el año 1673 regresó a Andalucía, se estableció en Córdoba y fué después a Granada y a Málaga, donde falleció el año 1693. Sus obras son copiosas y exquisitamente labradas, sobre todo en aquellas producciones donde se adivina en sí misma la mano del maestro.

Además del "San Francisco" anteriormente citado, figuran entre sus principales esculturas: "La Virgen de Belén", en el altar de Santo Domingo de Málaga. El "Cristo" de la misma iglesia (Lámina XXV). "La Magdalena", del Convento de la Visitación de Madrid, hoy en el Museo del Prado (Lámina XXVI), y el "San Juan de Dios", de la iglesia de San Matías de Granada (Lámina XXVII).

Contemporáneos de Alonso Cano y Pedro de Mena fueron los maestros Roldán, Francisco Ruiz y Juan y Antonio Guixon, que perpetuaron la tradición de la escuela de Montañés.

Roldán nació en Sevilla el año 1624. Fué discípulo de la Academia fundada por Murillo, y casó en Sevilla con Teresa de Mena, parienta del escultor del mismo nombre. De este matrimonio nació una hija, a la que pusieron por nombre Luisa, quien dedicóse también a la escultura y la llamaron "La Roldana", autora de notables obras (Lámina XXVIII). "La Roldana" contrajo matrimonio con un funcionario palatino de la Corte de Carlos II, y fijó su residencia en Madrid, donde fué tan admirada por su belleza como por su arte.

Pedro Roldán es autor de varias obras notables, y se cita como una de las principales el "Cristo flagelado" de la Capilla del Hospital de la Caridad de Sevilla (Lámina XXIX), y el retablo del mismo Hospital (Lámina XXX).

De los hermanos Guixon, fué Juan escultor de valía, y de 1668 a 1672 desempeñó el cargo de Director de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Su más famosa obra es "El Cristo de la Expiación" de Sevilla (Lámina XXXI), verdadera obra maestra de la escultura policroma española. Puede afirmarse que Juan de Guixon fué el último maestro de la Escuela de Sevilla.

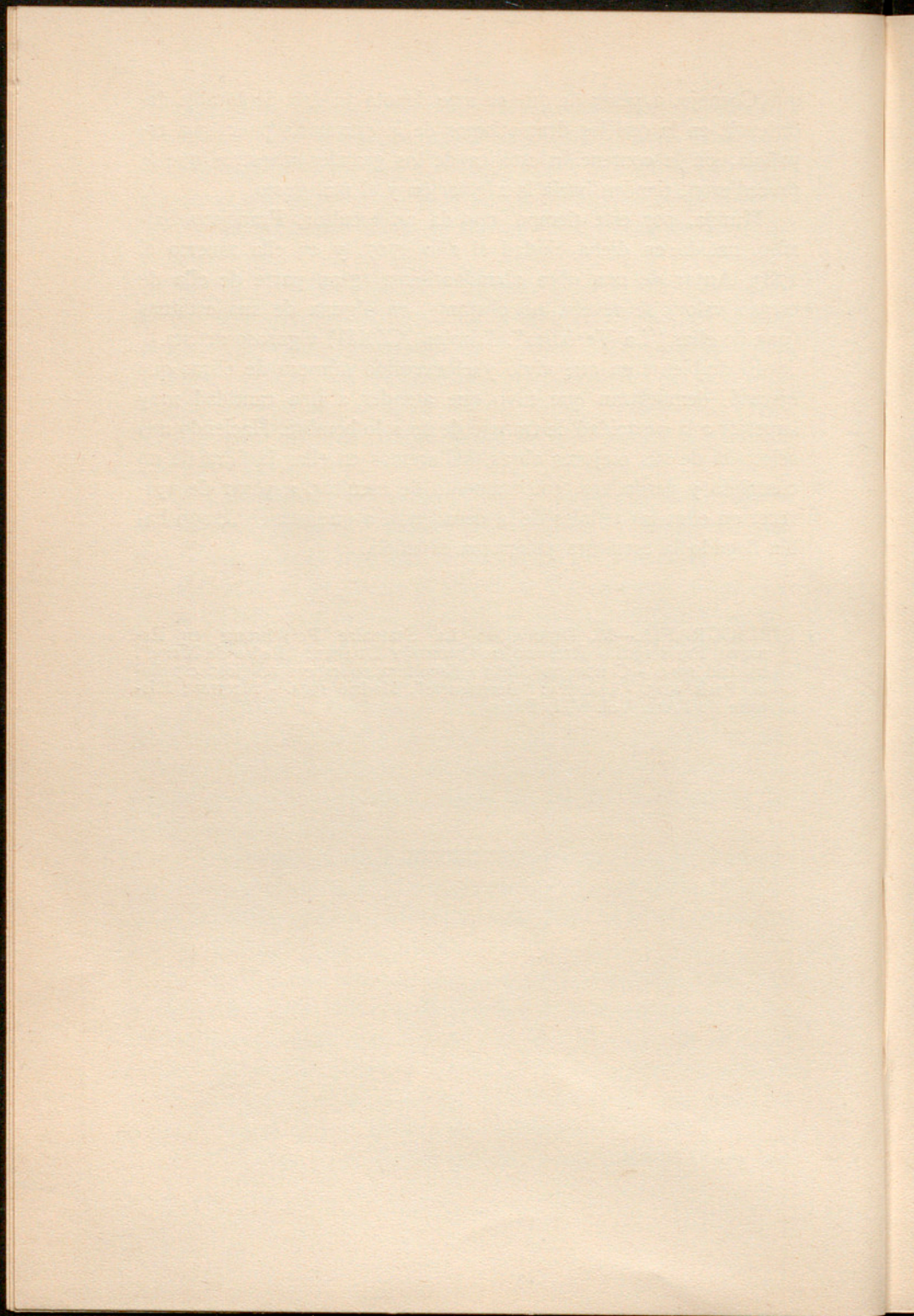
Alcanzó gran fama uno de sus discípulos, llamado Pedro Du-

que Cornejo, a pesar de que su arte denota ya una deplorable decadencia en la que los dramatismos de la estatuaria policroma española, sin la contención estética de los grandes maestros que le precedieron, tienden hacia la afectación y el mal gusto.

Murcia, por este tiempo, nos da un escultor, Francisco Salzillo, nacido en dicha ciudad el año 1707, y en ella muerto el 1783. Autor de una obra abundantísima (gran parte de ella de escaso valor) se revela, no obstante, en alguna de sus estatuas (una de ellas "La Verónica". Lámina XXXII) vigoroso artista.

El ambiente en que vivió y el excesivo número de obras que ejecutó, demuestran que tuvo que atender a una cantidad muy superior a la capacidad de trabajo de un solo hombre. Haciendo una selección de sus mejores obras, hallaremos en ellas la fibra de un completo y verdadero temperamento de escultor, a pesar de aparecer en ellas las señales de la decadencia a que con el tiempo había llegado la escultura policroma española.

BIBLIOGRAFÍA.—M. DIEULAFOY: *La Statuaire Polychrome en Espagne*, Paris 1908. - RICARDO DE ORUETA Y DUARTE: "Pedro de Mena", Madrid 1914. - CONDE DE GÜELL: *Escultura policroma religiosa española*, Paris 1925. - ORUETA: "Berruguete", Madrid 1924. - MICHEL: *Histoire de l'Art*. Vol. VII, Paris.



Castillian and Andalusian polichrome sculpture

SPANISH polichrome imagery which flourished in splendour in the XVII century constitutes one of the most characteristic aspects of Spanish Art. Spain in the "Golden Century" offered the world a splendid artistic blossoming as, besides its painting, unique and intense, a not less unique school of sculpture flourished which, although its naturalistic forms had their origins in the influence of the Italian classic Renaissance, was in spirit purely and completely Spanish being the fruit of popular feeling.

In Italy as almost all over Europe, excepting Dutch painting, the classicism that begot naturalism ended by killing its own offspring. The Academy with its types of perfection and fixed theories converted Art into a learned profession and interrupted the stream of life-blood that reached it in the middle ages and the early Renaissance through its contact with life and popular sentiment.

Not so in Spain. Neither in painting nor in sculpture did the Academic ever definitely triumph as is proved by its history. The sources of El Greco, Velazquez, Murillo, Zurbaran are not the

perfect types of Italian post-raphaelism and to use a modern expression you would say that Spanish painting, and also Dutch painting are the product of a romantic movement; a fruit seasoned in the warmth of a social atmosphere resulting from an aesthetic aspiration the prototype of which is life and which is inspired by the emotions of reality.

Neither did the last attempts to implant an academic ideal triumph in spite of the positive decadence of the national arts at the end of the XVIII century and beginning of the XIX. The cold precepts of Mengs who tried to establish here an artistic formalism suffered a terrible blow from that great reserve of Spanish genius, Goya, before whom no neo-classicism could exist. Goya is another of the Romantics of Spain who through all periods have been the only true representatives of genuine Spanish Art.

In polichrome sculpture, the object of the present study, this relationship, this contact with popular life, is more intense, more materially direct, more lively than even in painting that often moves in a highly disinterested sphere.

For this very reason Spanish painting of the great century is superior to this sculpture as it often develops in a superior atmosphere to that of the contract and commission and permits the artist to move freely in a sphere of pure speculation. This is not so with sculpture which nearly always corresponds to an order. Chapters, Communities or Brotherhoods develop within the most intense religious practices. A fervently agitated faith a most acute sensibility from which arise the noted mystics of the "Golden Century" of Spain perish through their sensibility and tend to mould the personages of the inner stage. Personages whose iconography of taste is completely mediaeval (or rather theatrical) without the ideal veils with which humanism covers the generic realities.

The sculptural types of Spain: the flagellated and bleeding Christs, the pathetic Crucifixions showing the white of the eyes; the "Dolorosas" with seven steely polished swords piercing her heart and her face furrowed by pellucid tears; the "Purissimas"

beautiful like a gentle apotheosis of femininity, are concrete types, real, not selected from the abstract regions of the ideal but exalted from a daily mundane reality to spheres of devotion and placed on the pedestal of public worship.

A proof is that when the beautiful image of the Virgin by Alonso Martinez is carried in procession through the streets of Seville one hears compliments such as are inspired by the presence of a handsome woman, sounding like a new form of popular ingenuous piety. If the sculptural art of Europe is considered at this moment of learned humanism and erudite classicism we shall appreciate how particularly Spanish are the sources of inspiration of this school of sculpture. It is a popular art of the highest category, saturated with dramatic and descriptive effect with which the "Mystery" of the middle ages presented the Bible History to the eyes of the people; the restrictions of the Council of Trent and the Reformation placed on sacred imagery had no effective influence. The frank piety of an exquisitely sensible people demanded of art the pathetic truth of the tragedy of the Redeemer and of the Holy Images the emotion of their human presence.

A high aesthetic sense and a strict tradition of workmanship save this art from sinking too low without any ideal beyond carnal reality and the emotion of the actors of the sacred drama.

The human forms of divine personages that are presented to us have found in sculptural technique expressions of such incomparable beauty as the figure of St. Francis by Pedro de Mena that is preserved in the Cathedral of Toledo as one of its greatest treasures. Alonso Cano, El Montañes, Gregorio Hernandez, &, have moulded various states of life with an intensity that no other school of sculpture in Europe could offer at that period.

The thrilling truth of these artists nourished by the spirit of popular devotion produced a sculptural cycle that occupies a place of honour in the general history of modern art.

Although it has been easy to show the spiritual origin of this imagery it is more difficult to fix its historical origin.

At any rate the conception of the representation of life obli-

ges us to consider it as a fruit of the Renaissance and to attribute its source to the Italian influence directly exercised by Michael Angelo on some of the founders more especially on Beruguete the favourite pupil of Buonarotti.

But later on this Renaissance art, even in the works of Beruguete himself, is distinguished by a notable Spanish bent. Apart from the spirit already indicated, one of its distinctive characteristics is the polichromy denoting inevitably the persistence of a tradition which the art of the Italian antiquarians would not have admitted, going back to the pure marble of the classic statuary (which then was not known to have also been coloured). This tradition of polichromy was quite alive in Spain when the art of the first italianizers was introduced into the peninsula, or rather we should say it was in its most splendid epoch.

At the end of the xvth century and well into the xvith the guild of "Mudejar" art and northern Gothic produced a series of works of sculpture that can never be forgotten in which the polichromy played a most important part.

The ostentatious complication of the great altar-pieces of Damian Forment or of those of the type of the Chapel of the Constable of the Cathedral of Burgos show the power of this tradition and how difficult it was to train a people proud of its ostentatious monuments in the cold sober art of the Italian classics.

The royal commissions, removed from popular life, might supply for a time the cold work of Herrera in the Escorial but the taste for polichrome continues among the people and the priests in various and uninterrupted lines showing imperatively the path the arts must follow. So it was that polichrome sculpture continued to rule through the xviiith and xviiiith centuries without interrupting in religious imagery the old tradition which lasts right on through the xixth century to the present day.

Another characteristic of this sculpture, that we have described as the daughter of the Italian Renaissance, is its subjection

in general to religious subjects. The Italian Renaissance (infinitely more cultured than the Spanish) and Humanism had opened ample fields and vast perspectives of universal inspiration.

The narrow-minded Spain of the Phillips and the Inquisition was reduced to its religious faith. A modern author has said that it produced no learned art because there were no learned men. Its art was popular because all were of the people with religion for their ideal and the religious images were the actors of the Bible History, the sole spiritual pasture of the multitudes. Thus it was that the cutting from the universal tree of the Italian Renaissance produced such highly seasoned fruit of the purest Spanish character.

* * *

The general idea that we propose to give shortly in this booklet of the polichrome Spanish imagery necessarily requires restriction in the text and in making known the masters whose works we reproduce we shall be obliged to restrict ourselves to the most essential biographical facts and leave to the reader the critical comments that the plates may suggest.

We shall establish a general order dividing the subject into two chapters. The first devoted to the Castillian school the principal centre of which was Valladolid and the second to the school of Andalusia the capital of which was Seville.

Of course these two centres of sculpture were not the only ones in the Peninsula but the most typical was concentrated in them and the works that have won glorious prestige for Spanish polichrome sculpture belonged to them.

* * *

The Castillian school began with an importation from Italy. The genuine representative of this was Alonso Berruguete the artist who gave to his work a vigorous Spanish character.

Berruguete was born at Paredes de Nava in the year 1480.

He received his first instruction from his father and went to Italy to complete his studies. Vasari mentions his presence in Florence in 1503. He was a pupil of Michael Angelo who preferred him to all his other pupils to execute the copy of the famous cartoon of the War of Pisa to decorate the Council Palace of that town.

In 1504 he is met with in Rome where he knew Raphael on whose recommendation Bramante charged him with the copy of the Laocoon which was to be cast in bronze. He returned to Florence and lived in this town till 1520 when he returned to Spain where his name was already much esteemed and his fame firmly established.

Charles V appointed him Chamber Painter and Sculptor and commissioned several works. After he had been living in Spain a short time his sculpture was much in demand and nearly all the great cathedrals and Convent Churches of Castille possess works of his.

Restricting ourselves to works of polichrome imagery the subject of this booklet, we may say that Berruguete gave to polichrome carving the first renaissance form.

Amongst his many productions we shall choose one of the most characteristic, the image of St. Sebastian that formed part of the altar-piece of the church of St. Benito del Real in Valladolid and with other important remains of this altar-piece is now preserved in the Museum of that town. (Plate I).

Around the principal and innovating figure of Berruguete a series of artistes are grouped some whom were also formed in Italy or were of Italian origin and several taught in the workshops of the great master. Of this group we shall mention in chronological order, according to the information we have about each one, those who achieved most renown.

Andrés de Nájera who began to be known about 1528 was born in Calahorra and the greater part of his works are to be found in the Cathedral of that city and in some churches of Rioja. He was the sculptor of the carvings of the choir of the Church of St. Benito del Real of Valladolid now preserved in

the Museum of that town. We reproduce one to give an idea of his style, closely related to that of Berruguete (Plate II).

Gaspar Becerra was born in 1520 in the vicinity of Cordova. He studied in Italy and is said to have been a pupil of Michael Angelo although Vasari does not mention him.

Almost all the time he was in Italy he lived in Rome where he was married. When he returned to Spain Phillip II appointed him painter and sculptor to the Chamber and this sovereign ordered him to decorate the Prado and the Royal Palace of Madrid. Some of his work is preserved in the church of P. P. Minimos. From Madrid he went to Andalusia and from there to Astorga at the request of the Chapter of the Cathedral who commissioned the great altar-piece of the high altar of that temple.

He died at best of his working in Madrid in 1571 not ten years after his return to Spain. We reproduce one of the works that best show his style, a statue of the Prophet Elias justly attributed to him by Dieulafoy and preserved in the Church of St. Tomas in Toledo (Plate III).

Among the Italians who came to Spain, apart from the family Leone who hardly adapted themselves to the tendencies initiated by Berruguete in Spanish sculptural art, the art of Juan de Juni is worthy of mention. His works show all the characteristics of Spanish Art so much so that he is considered as an Iberian artist and it has been discussed whether he was born in Italy or in Spain. His Italian origin however seems undeniable or at least that he studied in Italy and came to Spain at the invitation of the Bishop of Oporto Don Pedro Alvarez de Acosta.

In Segovia, in the Museum of Valladolid, in Osma, Aranda del Duero and in Salamanca his principal works are to be found. The date of his birth was 1507 and he died in Valladolid in 1557. We reproduce two of his most famous works "The recumbent Christ" in the Museum of Valladolid (Plate IV) a detail of the image of the Virgin of the "Angustias" in the Chapel of the brotherhood of the same name in the said city (Plate V) and the St. Bruno also in the said Museum (Plate VI).

To these names we may add those of the sculptors Gaspar de Tordesillas, Juan Rodriguez, Giralte, Esteban Jordan, Cristobal & Francis Velazquez who, although they occupy a secondary place in the group of artists of the XVI century who surround Berruguete, began the polichrome Spanish sculpture of the Renaissance that in the following century attained its full splendour.

* * *

Knowing now the Italian antecedents of the founders of the Spanish school of polichrome sculpture presided over by Alonso Berruguete we come to the xviith century, the "golden century" for Spain when in art as in letters shine names of equal glory such as Velázquez, Murillo, Fray Luis de León, Calderón, Cervantes, St. Teresa, &c.

In this century sculpture had its great master in the person of Gregorio Hernández whose art includes and sums up all the characteristics of the sculptural school of his country.

A group of pupils formed round him, or inspired by his work, constitute the nucleus of the artists who made this sculpture something more than an expression of personal genius, an expression of a collective spirit.

Gregorio Hernández was a Galician. The date of his birth is fixed as 1560 and he died in Valladolid in 1636. There he studied the art of sculpture and lived for a great part of his life his name and works being found there from 1605. He also resided in Madrid where he made some sculptures and in Vitoria where he carved the altar-piece of the Chapel of St. Michael in the Cathedral. The first work he executed for Valladolid was also an altar-piece. The essential characteristic of the art of Gregorio Hernández is his complete freedom from Italian influence.

This sculptor may be called the first of the Romantics who advanced towards pure realism. Gifted with an exquisite aesthetic feeling he repudiated formulas and sought the perfection of form and the vigour of expression in his purely Spa-

nish and intensely personal art. With great audacity he advanced along the path already traced interrupting the tradition of the altar-pieces of high relief initiating the presentation of the sculptural group and image in full round on the altars.

Amongst his many works are especially noteworthy the St. Teresa of the Museum of Valladolid finished in 1627; the "Cristo de la Luz" in the same Museum from St. Benito del Real and some images from the "Pasos" of Easter week which are in the same Museum. Of these that of the Virgin of Pity is reproduced (Plate VII) and is sufficient for the glory of the master and typical of his imagery.

Another characteristic work of his is a bas-relief representing the Baptism of Christ from the convent of Carmen (Plate VIII). There is also justly attributed to this master a "Flagellation of Christ" that is in the Convent of the Carmelitas of Avila (Plate IX) and the famous image of the "Virgin of the Angustias" in the Chapel of the Cross in Valladolid (Plate X). Both of these are considered as among the finest works of Gregorio Hernández.

Manuel Pereyra was of Portugese origin and is supposed to have been a pupil of Hernandez. During his youth he studied in Italy and although the date of his birth is unknown we have the date of his death, 1667. His most famous and best work is the St. Bruno of the Cartuja de Miraflores of Burgos (Plate XI).

Pereyra worked for many years in Madrid and was the favourite sculptor of Phillip IV. To him we owe the establishment in Madrid of the style of his master Gregorio Hernández inherited by the carver Alonso de los Rios, born in Valladolid and established in the Capital. Some carvers of merit were formed in his workshop, among others John and Alonso Ron, founders of a new workshop very famous in the beginning of the XVIII century.

Salvador Carmona was a pupil in the workshops of the Rons and lived all his life in Madrid. On the death of his master Luis Ron he took charge of the famous workshop transfor-

ming it into a true school of Art and a potent centre of artistic culture for Madrid of the xviiith century. By Royal Decree of Fernando IV in the year 1752 this was transformed into the "Academy" giving it the name of his patron Saint Fernando. Thus was founded the "Royal Academy of St. Fernando".

Between Hernandez and Cármona a century passed and the Castillian school of polichrome sculpture preserved all this time in the hands of such excellent masters its vigour and traditional style. Carmona gave to his art slightly in the Baroque style a greater sweetness of expression and in his masterpieces such as "La Dolorosa" of the Cathedral of Salamanca (Plate XII) and the "Flagellation" of Christ" (Plate XIII) in the same cathedral show that in a century of intense production the good tradition of Gregorio Hernández was not interrupted.

* * *

The Andalusian School of Polichrome Sculpture is based like that of Valladolid in the Italianism of the master sculptors of the xvith century.

It was difficult for Italianism or rather the Renaissance to take root in Andalusia for on one side the "mudejar" art that copied the Moorish traditions and on the other the gothicism of the northern artists, attracted hither when the magnificent Cathedral was built, had contributed and still contribute to the splendour of Seville which though initiated late into the heights of artistic life, made a supreme effort to be in the van. The great Gothic works were still too recent and even in course of construction at the beginning of the xvth century for it to be easy to get the innovations and new ideas of the Renaissance accepted. Nevertheless, by a means apparently modest the Italianism penetrated. Its introducers were the potters and later the modellers in terracotta polichrome although in the Italian classicism of the second Renaissance this art had already gone rather out of fashion.

The works that Lucca de la Robbia sent to King Fernando

to show the value of his productions were, it seems, a little before the arrival of the notable ceramic worker Nicolás Pisano and the modellers of polichrome terracotta, Miguel "the Florentine" and Pedro Torrigiano. The Catholic Kings were so pleased with the Italian ceramic splendours that we find beautiful proofs thereof in the Alcazar of Seville and in the Oratory of Isabel the Catholic though in the latter Gothic art also is not quite forgotten.

Miguel the Florentine worked in the yard of the stone-masons of the Cathedral where he executed the "Tomb of Hurtado de Mendoza" and several statues and ornaments for the porticos. Torrigiano was the Italian artist who most influenced religious sculpture and began the tradition of renaissance imagery giving free rein to an artistic current that is as the twin sister of that of the schools of Valladolid and Madrid.

Pedro Torrigiano, born in Florence in the year 1470, had a history full of adventures. A rival of Michel Angelo he quarrelled with him and it is said that with a punch he broke the nose of his antagonist. He fled from Florence, reached Rome and there worked some time for Pope Alexander VI. Soon he enlisted under the banner of Caesar Borgia but not liking military life he took up his chisel again and proceeded to England where he attained great renown.

Still his adventurous spirit gave him no rest and he soon left that country and came to Spain attracted by the riches and splendour of the Court of the Catholic Kings who were then projecting the construction of their tomb. Torrigiano offered to undertake the sculptural work but when his offer was not accepted he transferred his residence to Seville where according to Vasari he died in 1522 in the prisons of the Inquisition for having broken an image of the Virgin which he was carving for the Duke of Arcos. According to Bermúdez he was punished for having disobeyed this personage. In the Museum of Seville is what is considered to be his best work, a statue of St. Jerome penitent, in polichrome terracotta (Plate XIV). Goya considered this work of Torrigiano to be one of the best sculptures in the

world. Although his works are not abundant there are examples to be found in the Seville Museum, and in the churches of Sta. Ana, La Caridad and the Jesuits.

Around and after Torrigiano, following his naturalism and affirming the tendency of the polichromy of the images are the workmen Bartolomé Morel, Pedro Delgado and the pupils of Antonio the Florentine (son of Miguel the Florentine) amongst whom Vazquez was the most eminent. The last third of the xvi century is predominated by Cepeda the soldier and sculptor adventurer whose life was so similar to that of Torrigiano.

Finally Gerónimo Hernández (considered as the true successor of Torrigiano) and Gaspar Núñez Delgado close the cycle of the Italian influence and give way to the purely Spanish tendency of Andalusian polichrome sculpture begun by the great sculptor Martínez Montañés, head of the Seville school.

* * *

Martínez Montañés came from Granada and for the school of Seville was what Gregorio Hernández was for the school of Valladolid. Pupil of a modest sculptor in Granada he learnt his craft in his workshop and at the end of the xvth century established in Seville. Little is known of him and his work before the year 1607 although there are some references to works now lost. From 1607 onwards there are abundant documents regarding this great artist and from it we infer that from then begins the splendour of his fame if not his artistic talent.

It is impossible to repeat even, in this brief review the immense known production of this artist, the greater part of whose work is in Seville. We shall only mention some of his best works that are most characteristic of his personal art. "The Christ of the Chalices" in the Sacristy of the Cathedral of Seville (Plate XV) The Christ "Del Gran Poder" a beautiful procession image with the cross on his back which some cruelly clumsy hand cut away to give movement to the arms and dress up in a tunic (Plate XVI) La "Concepción" of the Cathedral of Seville, a splen-

did example of the beauty of Spanish polichrome sculpture (Plate XVII) the St. Bruno of the Cathedral of Cádiz (Plate XVIII) carved with an incomparable greatness of style, and the St. Domingo of Guzman in the Museum of Seville (Plate XIX). These works alone, mentioned among an enormous production of the artist who was also an architect and modeller of altar-pieces, show who was Martínez Montañés, a legitimate glory of Spanish art who died in Seville in 1649 leaving a host of companions and pupils who during the XVII and XVIII centuries continued the glory and prestige of the Andalusian school he founded.

Among the contemporary sculptors of Montañés a preeminent place belongs to Alonso Martínez born in Seville and author of the altar-pieces of the Chapel of the "Concepción Grande" of the Cathedral of Seville and of the beautiful image of the Purísima in the centre of this altar. (Plate XX).

One of the favourite pupils of Montañés was the priest and sculptor Juan Solís who collaborated with him in some of his works. One of his principal productions is the figure of Justice (Plate XXI) now in the Seville Museum with others from the Cartuja Sta. Maria de las Cuevas. Alonso Mena, the monk Juan Gómez and Luis Ortiz are other contemporaries and pupils of Montañés whose meritorious works must not be forgotten among those of the masters of Spanish polichrome carving.

Among these pupils of Montañés is a figure of great importance, the popular Alonso Cano born in Granada on the 17th of March 1601 the son of Michel Cano the architect of altar-pieces. When still very young he established in Seville and studied sculpture in the workshops of Martínez Montañés and painting in the studio of Pacheco. He completed his artistic education studying and copying classic art from the collection of statuary that the Duke of Alcalá had brought together in his palace called "Casa de Pilatos". The story of his life shows him to have been of an agitated struggling temperament.

Owing to rivalries in their craft he challenged and wounded the sculptor Sebastián del Llano which obliged him to flee from

Sevilla. He took refuge in Madrid where he was received by Velázquez (his friend and fellow-pupil) and through whom he obtained the favour of the Duke of Olivares who appointed him professor to the Prince Baltasar.

For some time he was accused of having murdered his wife but his innocence being proved after suffering the torments of the Inquisition he was appointed President of a Religious Brotherhood but having refused to attend procession he was condemned to a heavy fine. This he refused to pay and again was obliged to flee, going this time to Toledo where he worked for some time returning afterwards to Andalusia where he established in Granada and shortly after expressed his desire to become a priest.

He obtained a benefice on condition that he should take orders within one year but when the term expired he did not fulfil his promise and the benefice was withdrawn. After long discussions with the Bishop he was appointed sub-deacon and the King gave him the benefice again which he enjoyed to the end of his life on the 5th of October 1667. The works of Alonso Cano are most numerous and although all those attributed to him are not his, the authentic ones show us that this sculptor expressed the last word of emotion in Spanish polychrome statuary. We will mention among his works those that in our opinion show most typically his glorious personality.

The first place must be given to the St. Bruno of the Cartuja of Granada (Plate XXII) which is justly attributed to him and is characterized by the fervent expression of all his figures. The second place is for his exquisite head of St. John the Baptist in the Church of San Juan de Dios of Granada. This work is one of the most beautiful and pathetic pages of Spanish art. The expression reaches the very highest point that is aesthetically possible (Plate XXIII). These two works are sufficient to establish the glory of the master of Granada. Among the great masters of the period of Alonso Cano we must mention Pedro de Mena y Medrano who is considered to be a son of Alonso de Mena alluded to before. This sculptor whose personality was

already defined resided in the Alpujarra where he had already a well known workshop when he decided to go to Granada attracted by the fame of Alonso Cano and desirous of knowing his works. Of a simple, modest character he was also very pious and the works of Cano excited his admiration so highly that he begged the master to take him as his pupil. He came with all his family to Granada and began his studies afresh. Alonso Cano protected him, giving him the commissions that he could not execute himself and helped him with his advice and experience. Among the commissions he received through Cano's intervention are the fourty statues of the choir of the Cathedral of Málaga.

Later on his name became known throughout Spain. About 1663 the Chapter of the Cathedral of Toledo appointed him their sculptor and there they preserve the beautiful image of St. Francis (Plate XXIV) considered to be his masterpiece and for many years attributed to Cano.

In 1667 on the death of his beloved master Mena occupied the place of the first sculptor in Spain and received several commissions from the Court, among others the image of Christ for Prince Doria who sent it to Italy where it was much praised. In 1673 he returned to Andalusia and established himself in Córdoba going later to Granada and Málaga where he died in 1693. His works are many and exquisitely carved especially those in which you recognize the hand of the master.

Besides the St. Francis already mentioned among his principal sculptures are reckoned: The Virgin of Belen on the Altar of St. Domingo of Málaga. The Christ of the same church (Plate XXV) the Magdalen of the Convent of the Visitacion in Madrid now in the Prado Museum (Plate XXVI) and the San Juan de Dios in the church of St. Matthias in Granada (Plate XXVII).

Contemporaries of Alonso Cano and Pedro de Mena were the master-craftsmen Pedro Roldán, Francisco Ruiz and John and Anthony Guixon who carried on the tradition of the school of Montañés. Roldán was born in Seville in 1624. He was a pupil of the Academy founded by Murillo and in Seville married

Teresa de Mena a relative of the sculptor of that name. They had a daughter called Luisa who also devoted herself to sculpture and was called "La Roldana" and produced notable works (Plate XXVIII).

La Roldana married a functionary of the Court of Charles II living in Madrid and was as much admired for her beauty as for her art. Pedro Roldán is the author of several good works two of the best of which are the Flagellation of Christ in the Chapel of the Hospital de la Caridad of Seville (Plate XXIX) and The Burial of Christ in the same Hospital (Plate XXX).

Of the brothers Guixon, John was the better sculptor and from 1668 to 1672 he held the post of Director of the Academy of Fine Arts in Seville. His most famous work is the "Cristo de la Espiración" in Seville (Plate XXXI) a real masterpiece of Spanish polychrome sculpture. We may say that Juan de Guixon was the last master of the school of Seville.

Great fame was attained by one his pupils Pedro Duque Cornejo although his art already shows a deplorable decadence and we miss the aesthetic contents of the great masters who went before him and notice a tendency to affectation and bad taste.

At this time Murcia produced a sculptor, Francisco Salzillo, born there in 1707 and dying in the same city 1783. He was the author of a great amount of work which is often of little value but in some cases (Such as the Veronica shown on Plate XXXII) and the altar piece of the same Hospital he proves a vigorous artist.

The circumstances in which he lived and the excessive amount of work he produced show that he had to attend to a number of commissions that was beyond the capacity of any one man. Making a selection of his best works we shall find the temperament of a true and complete sculptor although we already perceive signs of the decadence that came in the course of time to Spanish polychrome sculpture.

BIBLIOGRAPHY.—M. DIEULAFOY: *La Statuaire Polychrome en Espagne*, Paris 1908. - RICARDO DE ORUETA Y DUARTE: "Pedro de Mena", Madrid 1914. - CONDE DE GÜELL: *Escultura policroma religiosa española*, Paris 1925. - ORUETA: "Berruguete", Madrid 1924. - MICHEL: *Histoire de l'Art*. Vol. VII, Paris.

La sculpture polychrome castillane et andalouse

L'IMAGERIE polychrome espagnole qui eut au XVII^e siècle son moment de plus grande splendeur nous fait connaître un des aspects les plus caractéristiques de l'art espagnol.

L'Espagne, au siècle d'or, offrit au monde un splendide épanouissement artistique et, parallèlement à sa peinture réellement unique et sans égale, sut faire briller la sculpture avec un cachet propre ; car s'il est vrai qu'elle s'inspire, quant à la forme, du naturel et dénote par là l'influence de la Renaissance classique elle n'en conserve pas moins une tradition nettement espagnole, fruit du sentiment populaire de l'époque.

En Italie, comme dans presque toute l'Europe, à l'exception de la peinture hollandaise, le classique finit par exterminer l'inspiration du naturel qu'il avait pourtant engendré ; le style académique, avec ses types de perfection et ses classifications théoriques, convertit peu à peu l'art en une profession savante et arrêta les courants de la sève qui, durant tout le Moyen-Age et au début de la Renaissance, lui venait du contact de la vie et du sentiment populaire.

En Espagne rien de semblable ne se produisit.

Tant en peinture qu'en sculpture le style académique ne put triompher définitivement et son histoire nous en fournit les preuves. Les productions d'El Greco, de Vélasquez, de Murillo et de Zurbaran s'éloignent des types parfaits des post-raphaéliens d'Italie; pour nous servir d'un terme moderne, on peut dire que la peinture espagnole, comme d'ailleurs la hollandaise, sont les produits d'un mouvement romantique; c'est le fruit mûri à la chaleur d'un ambiant social, le résultat d'une aspiration esthétique dont le prototype est la vie et qui cherche son inspiration dans les émotions de la réalité journalière.

Les dernières tentatives faites pour implanter l'idéal académique ne purent, de même triompher à la fin du XVII^e siècle et au début du XIX^e, malgré la franche décadence de l'art national. Les froids préceptismes de Mengs qui tenta d'établir chez nous le formalisme artistique provoquèrent une formidable réaction due à ce génie, Goya, que l'Espagne tenait en réserve, réaction à laquelle ne pouvait en aucune manière résister le neo-clasicisme. Goya est un autre de ces romantiques d'Espagne qui, à toutes les époques, furent les uniques et véritables représentants de l'art essentiellement espagnol.

Pour ce qui est de la sculpture polychrome, objet de la présente étude, cette relation, ce contact avec la vie du peuple est plus intense, plus intime et plus vif que dans la peinture même qui, bien souvent, reste dans une sphère bien plus désintéressée.

De ce fait la peinture espagnole du grand siècle est supérieure à cette sculpture; la plupart du temps elle a pu s'élever au-dessus des vulgarités imposées par la commande ou les contrats et l'artiste a pu se mouvoir librement dans la sphère de la pure spéculation idéale. Il n'en a pas été de même pour la sculpture qui, presque toujours, a été exécutée sur commande. Chapitres, Communautés ou Confréries vivent d'une existence toute remplie de pratiques religieuses. Cette foi fervente et agitée à la fois, cette sensibilité suraiguë qui engendra les grands mystiques du siècle d'or espagnol devait aboutir à se manifester par l'expression sensible et tendait forcément à plaser les acteurs qui jouaient le drame intérieur. Ces personnages iconographiques, de goût complètement Moyen-

Age (ou, pour mieux dire, théâtral) et qui apparaissent dépouillés de ce voile idéal qui, sous l'apparence humaine, laisse voir la réalité générique; tous ces types de la sculpture espagnole: Nazaréens saignants ou flagellés; images pathétiques du Crucifié, avec leurs yeux en blanc, Douloureuses au cœur traversé par les sept glaives luisants et effilés, avec leur face sillonnée de larmes cristallines, ou Immaculées belles comme une suprême apothéose du féminin, tous sont des types concrets et réels; ils n'ont pas été pris dans les abstraites régions de la représentation idéale mais au contraire sortis de la réalité quotidienne pour être exaltés jusqu'à la sphère de la dévotion et offerts sur un piédestal à l'adoration du public. Bonne preuve en est que, promenée en procession par les rues de Séville, la belle image de la Vierge d'Alphonse Martinez fait jaillir, nouvelle manifestation de la piété populaire dans son ingénuité, les mêmes exclamations d'admiration qu'arrache l'apparition d'une belle femme.

Si nous jetons un coup d'œil sur l'art de la sculpture en Europe à cette époque de docte humanisme et d'érudition classique nous pouvons voir jusqu'à quel point sont purement espagnoles les sources de l'inspiration de cette sculpture. Il s'agit là d'un art populaire mais de la plus haute catégorie, saturé de dramatique et qui accuse dans la description le même soin avec lequel le "Mystère" du Moyen-Age représentait devant le peuple l'histoire sainte; ni les restrictions du Concile de Trente, ni le frein qu'imposa la Réforme à l'imagerie dévote ne purent l'affecter.

C'est l'épanouissement de la piété ingénue d'un peuple d'une sensibilité exquise qui demande à l'art la vérité pathétique de la tragédie du Rédempteur et exige que les images saintes lui produisent l'émotion par leur humaine réalité.

Un haut sentiment esthétique et une solide tradition de métier sauvèrent de la vulgarité cet art que n'avait d'autre idéal que la réalité tant charnelle qu'émotive des acteurs du drame sacré.

Les reproductions humanisées qu'elle nous donne des personnages divins nous offrent, grâce à cette technique sculpturale, des expressions d'une insupérable beauté comme cette figure de Saint

François par Pierre de Mena que la cathédrale de Tolède garde comme un de ses plus beaux joyaux.

Alphonse Cano, Le Montañes, Grégoire Hernandez, etc... ont su rendre de même divers états d'âme avec une intensité que n'a égalé aucune autre école de sculpture en Europe à cette époque de l'histoire.

L'exactitude des émotions traduites par ces artistes, alimentée par la sève de la dévotion populaire produisit un cycle unique dans l'histoire de la sculpture et qui occupe une place d'honneur dans l'histoire générale de l'art moderne.

* * *

S'il nous a été aisé d'indiquer l'origine spirituelle de cette imagerie il ne l'est pas autant de préciser son origine historique. De toutes manières, sa façon de concevoir la représentation de la vie nous oblige à voir en elle un fruit de la Renaissance et à attribuer la paternité de cet art à l'influence italienne si directement exercée par Miquel-Ange sur quelques-uns des maîtres qui le fondèrent et, en particulier, sur Berruguete, l'élève préféré de Buonarrotti.

Mais de suite, cet art d'origine Renaissance est empreint, même dans les œuvres de Berruguete, d'un cachet espagnol bien marqué. En dehors de la tendance signalée plus haut, une des caractéristiques qui le distinguent est la polychromie, ce qui dénote l'influence d'une tradition persistante que n'auraient pu admettre les antiquaires italiens qui s'en tenaient au marbre pur de la statuaire classique. (On ignorait alors qu'elle aussi avait utilisé la couleur.)

Cette tradition de la polychromie était très vivante en Espagne quand s'introduisit dans la péninsule le style italien et, pour mieux dire, elle était alors à l'époque de sa plus grande splendeur.

A la fin du xv^e siècle et très avant dans le xvi^e, sous l'influence simultanée de l'art mauresque et de la tradition gothique venue du nord, il y eut une éclosion inouïe d'œuvres de sculpture dans lesquelles la polychromie joue un rôle transcendantal.

La fastueuse complication des grands retables de Damian Forment qui ont pour type la Chapelle du Connétable de la Cathédrale de Burgos, démontre la puissance de cette tradition et le difficile qu'il était d'entraîner à suivre l'art sobre et froid des classiques italiens un peuple orgueilleux de ses monuments fastueux.

Les commandes royales, faites en marge du sentiment populaire, purent alimenter un certain temps les froides ornémentations *herreriennes* de l'Escorial ; mais le goût pour la polychromie subsiste dans les milieux tant populaires que religieux, suit son chemin sans interruption et, finalement, marque à l'art d'une manière impérative la route qu'il doit suivre.

Aussi voyons-nous la polychromie régner sans interruption dans la sculpture religieuse durant les *xvii^e* et *xviii^e* siècles et subsister encore aux *xix^e* et *xx^e* siècles.

Un autre caractère bien espagnol de cette sculpture que nous avons qualifiée de fille de la Renaissance italienne, c'est qu'elle se limite en général aux thèmes religieux. La Renaissance italienne, infiniment plus culte que l'espagnole, avait ouvert à l'idéal de vastes perspectives et les horizons de l'inspiration universelle.

L'Espagne inculte du temps des Philippe et de l'Inquisition en resta réduite à sa foi. Un auteur moderne a dit qu'elle ne fit pas de l'art savant par manque de savants. Elle créa un art populaire parce que le peuple tout entier avait pour seul idéal la religion et les images religieuses furent en conséquence les acteurs de cette histoire sainte, unique pâture spirituelle des multitudes.

C'est ainsi que ce rejeton de l'arbre universel de la Renaissance italienne arriva à mûrir des fruits savoureux, marqués d'un sceau indéniablement espagnol.

* * *

L'idée d'ensemble que nous proposons de donner dans cet opuscule sur l'imagerie polychrome espagnole nous oblige à restreindre le texte et, en donnant à connaître les maîtres qui produisirent les œuvres reproduites ici, nous devons forcément réduire au strict nécessaire les données biographiques et laisser au lecteur

le soin de faire les commentaires critiques que peuvent lui suggérer les planches contenues dans ce cahier.

Nous établirons une division générale, partageant cette étude en deux chapitres : Le premier dédié à l'Ecole Castellane qui eut à Valladolid son centre principal ; et le seconde à l'Ecole Andalouse qui eut Séville pour Capitale.

Bien entendu ces deux centres d'art sculptural ne sont pas les uniques dans la péninsule mais c'est là que se concentra le plus typique et à eux appartiennent les œuvres qui ont couvert d'un glorieux prestige la sculpture polychrome espagnole.

* * *

L'Ecole Castellane commença par une importation d'Italie. Son représentant génial fut Alphonse Berruguete, artiste qui donna à ses œuvres un caractère tout à fait espagnol. Berruguete naquit à Paredes de Nava vers l'an 1480 : Il reçut de son père les premières leçons et partit en Italie pour y compléter ses études. Vassari signale son séjour à Florence en 1503 ; il fut élève de Miquel-Ange qui le préféra entre tous pour exécuter la copie du fameux panneau de la guerre de Pise, destiné à décorer le Palais du Conseil de cette ville. En 1504 nous le retrouvons à Rome où il connut Raphaël et c'est sur la recommandation de ce dernier que Bramante chargea Berruguete de la copie du Laocœon pour sa fonte en bronze. De retour à Florence il y vécut jusqu'en 1520 et revint alors en Espagne où son nom était déjà très connu et son prestige solide.

Charles-Quint le nomma peintre et sculpteur de la Maison du Roi et lui fit exécuter divers ouvrages. A peine fut-il installé en Espagne que son travail fut sollicité en extrême et presque toutes les grandes cathédrales et Eglises des couvents de Castille possèdent quelque œuvre de lui.

Pour ce qui est des travaux d'imagerie polychrome, qui font l'objet du présent opuscule, on peut affirmer que Berruguete donna à cette statuaire les premières formes style Renaissance.

Nous choisirons parmi ses nombreuses productions, comme

une des plus caractéristiques, l'image de Saint Sébastien qui faisait partie du rétable de l'Eglise de San Benito del Real de Valladolid et qu'on peut voir actuellement, avec d'autres morceaux importants de ce même rétable, au Musée de cette ville. (Planche I.)

Autour de la figure principale de Berruguete qu'on peut considérer comme le précurseur viennent se grouper une série d'artistes, formés les uns en Italie et d'origine italienne les autres, et dont un certain nombre se formèrent dans l'atelier de ce grand maître. Parmi ce groupe de jeunes artistes nous signalerons, en suivant l'ordre chronologique et d'après les données que nous possédons sur chacun d'eux, ceux qui eurent le plus de célébrité.

André de Najera, dont le nom commença à être connu vers 1528, naquit à Calahorra et la partie la plus importante de ses œuvres est à la Cathédrale de cette ville et dans quelques églises de Rioja. Il fut l'auteur des sculptures du chœur de l'Eglise de San Benito del Real de Valladolid, conservés au Musée de cette ville. Nous reproduisons l'une d'entre elles qui donne une idée de son style qui se rapproche très étroitement de celui de Berruguete. (Planche II.)

Gaspard Becerra naquit en 1520 aux alentours de Cordoue. Il fit ses études en Italie et on assure qu'il fut élève de Miquel-Ange bien que Vassari n'en fasse pas mention.

Durant la presque totalité de son séjour en Italie, il vécut à Rome et s'y maria. Quand il revint en Espagne Philippe II le nomma peintre et sculpteur de la Maison du Roi et le monarque le chargea de travailler à la décoration du Pardo et du Palais Royal. Quelques-unes de ses œuvres se conservent à l'église des Minimes. De Madrid il partit pour l'Andalousie et de là passa à Astorga, appelé par le Chapitre de la Cathédrale qui lui fit exécuter le grand rétable du maître autel de ce temple. Il mourut à Madrid en 1571 dans toute la force de son talent et quand dix ans s'étaient à peine écoulés depuis son retour d'Italie.

Nous reproduisons comme étant un des ouvrages qui font le mieux connaître son style une statue du prophète "Elie en extase"

que Dieulafoy lui attribue avec raison et qui se garde à l'Eglise Saint Tomé de Toléde. (Planche III.)

Parmi les italiens qui vinrent en Espagne, et en laissant à part la famille des Leone qui s'adaptèrent à peine aux tendances que marque Berruguete dans la sculpture espagnole, il faut citer Jean de Juni dont les œuvres manifestent tous les caractères de l'art espagnol, à tel point qu'il est souvent considéré comme artiste du pays et que même on discute s'il naquit en Italie ou en Espagne. Cependant son origine italienne paraît indéniable; tout au moins il étudia en Italie et vint en Espagne appelé par l'évêque d'Oporto, Pedro Alvarez de Acosta. Ses principaux œuvres sont à Ségovie, au Musée de Valladolid, à Osma, à Aranda sur Duro et à Salamanque. On fixe sa naissance en 1507 et la date de sa mort en 1577 à Valladolid.

Nous reproduisons deux de ses œuvres les plus fameuses: le "Christ couché" du Musée de Valladolid (Planche IV), un détail de l'image de la "Vierge des Angoisses", de la chapelle de la Confrérie du même nom de cette ville (Planche V), et le Saint Bruno aussi au Musée de Valladolid. (Planche VI.)

Ajoutons à ces noms ceux de Gaspard de Tordesillas, Jean Rodriguez, Giralte, Esteve Jordan, Christophe et François Vélazquez qui, bien qu'à un plan secondaire dans le groupe d'artistes du xvi^e siècle qui entourent la glorieuse figure de Berruguete, n'en contribuèrent pas moins aux débuts de la sculpture polychrome espagnole qui atteindra au siècle suivant sa plus grande splendeur.

* * *

Une fois établis les antécédents italiens des fondateurs de l'Ecole espagnole de sculpture polychrome que préside Alphonse Berruguete, nous arrivons au xvii^e siècle, le grand siècle espagnol où, dans les arts et dans les lettres, brillent les noms glorieux de Vélazquez, Murillo, Frère Louis de Léon, Calderón, Cervantès, Sainte Thérèse, etc....

A cette époque la sculpture eut un grand maître en la per-

sonne de Grégoire Hernandez dont l'art totalise et résume les caractéristiques de l'école de notre pays.

Une pléiade d'élèves formés auprès de lui ou éclos à la chaleur de ses ouvrages constitue cette phalange d'artistes qui firent de cette sculpture quelque chose de plus que l'expression d'un génie personnel car ce fut l'expression de l'esprit collectif.

Grégoire Hernandez est originaire de la Galice. On fixe en 1560 la date de sa naissance et il mourut à Valladolid en 1636. Il étudia la sculpture dans cette ville où il résida une grande partie de sa vie et on trouve là son nom et ses œuvres à partir de 1605. Il résida également à Madrid où il fit plusieurs ouvrages et à Vitoria où il sculpta pour la Cathédrale le retable de la chapelle de Saint Michel. La première des œuvres qu'il exécuta à Valladolid fut aussi un retable de Saint Michel.

La caractéristique essentielle de l'art de Grégoire Hernandez est la rupture absolue avec toute réminiscence italienne.

On peut dire de ce sculpteur qu'il fut le premier romantique et donna les premiers pas vers le pur réalisme.

Doté d'un sentiment esthétique exquis, il répudia les formules établies et chercha dans la perfection de la forme et dans l'exactitude des expressions la force de son art nettement espagnol et absolument personnel. Il sut avancer avec grande audace sur le chemin qu'il s'était tracé, brisant la tradition des retables en haut relief pour introniser sur les autels le groupe et l'image en ronde bosse.

Entre tous ses nombreux ouvrages les suivants méritent une mention spéciale: une "Sainte Thérèse" du Musée de Valladolid, achevée en 1627; le "Christ de la Lumière" qui se trouve au même Musée et provient de San Benito del Real comme aussi quelques uns des "Passages" de la procession de Semaine Sainte qui sont également au même Musée. Parmi ces derniers la "Vierge de la Pitié" (Planche VII) surpasse tous les autres et suffirait à elle seule à établir la gloire du maître et à faire connaître le type de son art de l'imagerie.

Une autre de ses œuvres caractéristiques est un bas-relief représentant le "Baptême de Jésus" qui provient du couvent du

Carmel. (Planche VIII). On attribue également à ce grand maître et à juste titre un "Christ flagellé", qu'on peut voir au couvent des Carmélites d'Avila (Planche IX) et aussi la fameuse image de la "Vierge des Angoisses", de la chapelle de la Croix à Valladolid (Planche X). Ces deux ouvrages sont considérés comme les travaux capitaux de Grégoire Hernandez.

Manuel Pereyra était d'origine Portugaise et on le suppose élève d'Hernandez. Il étudia pendant sa jeunesse en Italie et bien que la date de sa naissance nous soit inconnue nous savons qu'il mourut en 1667. La meilleure et la plus connue de ses œuvres est le "Saint-Bruno" de la Chartreuse de Miraflores de Burgos (Planche XI).

Pereyra travailla durant de nombreuses années à Madrid, et fut le sculpteur préféré de Philippe IV. On croit que ce fut lui qui mit à la mode à Madrid le style de son maître Grégoire Hernandez dont avait hérité Alphonse de los Rios, né à Valladolid et établi à la Cour. Dans son atelier se formèrent divers sculpteurs de valeur, entre autres Jean et Alphonse Ron, fondateurs d'un nouvel atelier fameux au début du XVIII^e siècle.

A l'atelier des Ron se forme leur élève Salvador Carmona qui résida toute sa vie à Madrid et qui, à la mort de son maître Louis Ron, se chargea de la direction de cet atelier fameux et en fit une véritable école artistique, foyer lumineux de la culture artistique de Madrid à cette époque, à tel point que Ferdinand IV la convertit en Académie en 1752 et lui donna le nom de son patron Saint Ferdinand. Telle fut l'origine de l'Académie royale de Saint Ferdinand".

Un siècle s'écoula entre Hernandez et Carmona et l'Ecole Castellane de sculpture polychrome conserve pendant tout ce temps, grâce à la direction de ces excellents maîtres, toute sa vigueur et la tradition de son style. Carmona imprima à son art, qui s'inspire légèrement du baroque, une plus grande douceur dans l'expression; ses œuvres culminantes, la "Mater Dolorosa" de la Cathédrale de Salamanque (Planche XII) et le "Christ flagellé" (Planche XIII), qui est à la même Cathédrale, démontrent

que, dans l'espace d'un siècle de production intensive, on sut conserver la pure tradition de Grégoire Hernandez.

* * *

L'Ecole Andalouse de sculpture polychrome s'appuie, comme celle de Valladolid, sur la formation italienne des maîtres sculpteurs du xvi^e siècle.

Le style italien ou, pour mieux dire Renaissance, eut de la peine à s'implanter en Andalousie. D'un côté l'art mauresque avec ses innombrables traditions et de l'autre l'influence gothique des artistes du nord, attirés à la capitale lors de la construction des Cathédrales, avaient contribué et concourraient encore à la splendeur de Séville qui, tardivement initiée à la haute vie artistique sut, grâce à un suprême effort, passer à l'avantgarde; les grands ouvrages gothiques étaient encore tout récents; beaucoup étaient encore en cours d'exécution au début du xvi^e siècle de sorte qu'il était bien difficile de faire accepter les innovations et les nouvelles règles qu'établissait la Renaissance. Cependant l'influence italienne pénétra par des voies en apparence modestes. Les céramistes l'introduisirent d'abord et, à leur suite, les sculpteurs en terre cuite polychrome, bien que dans l'Italie classique de la seconde Renaissance cet art fut quelque peu passé de mode.

Les ouvrages que Lucca de la Robia envoya au roi Ferdinand comme échantillon de son travail sembleraient être quelque peu antérieurs à l'arrivée du célèbre céramiste Nicolas Pisano et des sculpteurs en terre cuite polychrome Michel "le Florentin" et Pierre Torrigiano. Les Rois Catholiques adoptèrent avec enthousiasme les splendides céramiques italiennes; l'Alcazar de Séville et l'Oratoire d'Isabelle la Catholique en sont une preuve bien que dans ce dernier l'influence gothique n'ait pas disparu complètement.

Michel "le Florentin" travailla sur les chantiers de la Cathédrale où il fit le "Sépulcre d'Hurtado de Mendoza" comme aussi diverses statues et ornements de portiques.

Cependant Torrigiano fut l'artiste italien qui exerça la plus grande influence sur la sculpture et qui pour ainsi dire fit connaître l'imagerie traditionnelle Renaissance, créant de la sorte un courant artistique qui l'identifie avec l'École de Valladolid et de Madrid.

L'histoire de Pierre Torrigiano (né à Florence en 1470) paraît pleine d'aventures. Rival de Miquel-Ange, il eut avec lui une querelle et on assure que Torrigiano brisa d'un coup de poing le nez de son rival. Il dut fuir de Florence et se réfugia à Rome où il travailla quelque temps pour le pape Alexandre VI. Peu après il se mettait à la suite de César Borgia, mais dégoûté de la vie militaire, il reprenait le ciseau et partait pour l'Angleterre où il acquit une grande renommée. Son esprit aventurier ne le laissant se fixer nulle part il abandonna promptement ce pays et vint en Espagne attiré par la splendeur et la richesse de la Cour des Rois Catholiques qui projetaient alors la construction de leur sépulcre. Torrigiano s'offrit pour exécuter ce travail mais voyant qu'on n'acceptait pas ses offres il partit pour Séville où, suivant Vassari, il serait mort en 1522 dans les cachots de l'Inquisition pour avoir brisé une image de la Vierge Marie qu'il avait lui-même sculptée pour le Duc d'Arcos. Suivant Bermudez on l'aurait châtié pour avoir désobéi à ce personnage. On conserve au Musée de Séville une statue de "Saint-Jérôme faisant pénitence" en terre cuite polychrome qui est considérée comme son chef d'œuvre (Planche XIV). Goya réputait cette œuvre de Torrigiano comme une des meilleures sculptures du monde entier. Bien qu'assez rares on conserve quelques autres de ses ouvrages au Musée de Séville et dans les églises de Sainte Anne, de la Charité et des Jésuites.

Autour et à la suite de Torrigiano, suivant les traces de son inspiration du naturel en affirmant la tendance polychrome on trouve Barthélemy Morel, Pierre Delgado et les élèves d'Antoine "le Florentin" (fils de Michel "le Florentin"); Vazquez fut le plus remarquable d'entre eux; puis c'est la personnalité de Cepeda, sculpteur, militaire et aventurier qui domine le dernier tiers du XVI^e siècle; sa vie rappelle celle de Torrigiano.

Finalement Gérôme Fernandez, qu'on considère comme le véritable successeur de Torrigiano et Gaspard Núñez Delgado ferment le cycle de la influence italienne et laissent la route libre à la tendance nettement espagnole de la sculpture polychrome qu'initie l'insigne sculpteur Martínez Montañés, chef de l'École de Séville.

* * *

Martínez Montañés était fils de Grenade et fut pour l'École de Séville ce que Grégoire Hernandez fut pour celle de Valladolid. Elève d'un modeste sculpteur de Grenade il apprit l'office dans cet atelier et, à la fin du XVI^e siècle, vint s'établir à Séville. On sait peu de chose de lui comme de ses ouvrages avant l'année 1607 bien que rien n'indique qu'on ait perdu de ses œuvres. À partir de 1607 on a sur ce grand artiste une abondante documentation indiquant que ce moment est le point culminant, sinon de son talent artistique, du moins de la splendeur de sa gloire.

Il nous est impossible même de simplement énumérer dans ce résumé succinct les abondantes productions de cet artiste qui en grande partie sont à Séville. Nous nous bornerons à signaler comme étant celles qui reflètent le mieux son art si personnel et sont également considérées comme ses meilleures productions : le "Christ des Calices" à la sacristie de la Cathédrale de Séville (Planche XV), le "Christ du Grand Pouvoir", belle image de procession portant sa croix que des mains atrocement ignorantes coupèrent pour permettre le mouvement des bras et le revêtir d'une tunique (Planche XVI) ; la "Conception" de la Cathédrale de Séville, échantillon splendide de la beauté qu'atteint la sculpture polychrome espagnole (Planche XVIII), le Saint-Bruno de la Cathédrale de Cadix (Planche XVIII) taillé dans un style d'une incomparable grandeur, et le Saint Dominique de Guzman au Musée de Séville (Planche XIX).

Ces œuvres que nous citons parmi l'énorme quantité qu'a produit cet artiste, à la fois architecte et sculpteur de retables, suffisent pour donner à comprendre ce que fut Martínez Montañés,

légitime gloire de l'art espagnol qui mourut à Seville en 1649, laissant une légion de compagnons et d'élèves qui durant les XVII^e et XVIII^e siècles maintinrent la gloire et le prestige de l'Ecole Andalousse qu'il avait fondée.

Parmi les contemporains de Montañès il faut réserver une place à part à Alphonse Martinez, né à Séville et auteur du retable de la chapelle de la Grande Conception de la Cathédrale de Séville et aussi de la belle image de la "Vierge très pure" qui occupe le centre de cet autel (Planche XX).

Entre les élèves préférés de Montañès figure Jean Solis, prêtre et sculpteur qui collabora avec lui à plusieurs de ses œuvres. On cite comme une de ses principales productions la figure de "la Justice" (Planche XXI) qui est maintenant au Musée de Séville et qui avec d'autres provient de la Chartreuse de Sainte Marie des Grottes. Alphonse Mena, le Frère Jean Gomez et Louis Ortiz sont également contemporains et élèves de Montañès et le mérite de leurs œuvres leur donne droit à être cités auprès des grands maîtres de la taille polychrome espagnole.

Parmi ces élèves de Montañès et comme figure d'un grand relief nous trouvons le nom si populaire d'Alphonse Cano, né à Grenade le 17 Mars 1601 et fils de Michel Cano, architecte de retables. Très jeune encore il s'établit à Séville et étudia la sculpture à l'atelier de Martinez Montañès et la peinture à l'étude de Pacheco. Il compléta son éducation artistique par l'étude et la copie des antiques, grâce à la collection de statuaire classique que le duc d'Alcalá avait réuni dans son palais dénommé la "Maison de Pilate".

L'histoire de sa vie nous le présente comme de tempérament agité et batailleur. Par rivalité de métier il défia et blessa le sculpteur Sébastien del Llano, ce qui l'obligea à fuir de Séville. Il se réfugia alors à Madrid où l'accueillit Vélazquez, son ami et condisciple, par l'intermédiaire duquel il obtint le faveur du Comte Duc d'Olivarès qui le nomma professeur du Prince Balthasar.

Peu après il fut inculpé de l'assassinat de sa femme mais après avoir prouvé son innocence en souffrant les tourments de l'Inquisition il fut nommé président d'une Confrérie religieuse; pour s'é-

tre refusé à assister à une procession il fut condamné à une amende considérable qu'il ne voulut pas payer et dût prendre de nouveau la fuite à Tolède où il travaille quelque temps pour revenir ensuite en Andalousie ; il s'établit à Grenade et peu après manifesta le désir de se faire prêtre.

On lui accorda un bénéfice sous condition de recevoir les Ordres Sacrés dans le délai d'un an ; comme il ne remplit pas ses engagements à l'expiration du terme on lui retira le bénéfice. Après maintes discussions l'évêque le nomma sous-diacre et le roi lui accorda de nouveau le bénéfice dont il continua à jouir jusqu'à sa mort, le 5 Octobre 1667.

Les ouvrages d'Alphonse Cano sont extrêmement nombreux et bien que tous ceux qu'on lui attribue ne lui appartiennent pas, ceux qui sont authentiques suffisent pour montrer qu'Alphonse Cano représente l'émotion à son point culminant dans la statuaire polychrome espagnole.

Nous citerons ceux de ses ouvrages qui, à notre avis, incarnent le mieux sa personnalité.

La première place correspond au "Saint Bruno" de la Chartreuse de Grenade (Planche XXII) œuvre qu'on lui attribue à juste titre et qui caractérise bien l'expression fervente de tous ses personnages. Vient ensuite la tête de "Saint-Jean Baptiste", de l'église de Saint Jean de Dieu à Grenade. C'est sans contredit une des pages les plus belles et les plus pathétiques de l'art espagnol. L'expression atteint son point culminant tout en restant d'une impeccable esthétique (Planche XXIII). Il y en a suffisamment avec ces deux œuvres pour consacrer la gloire du grand maître de Grenade.

Parmi les premières figures de l'époque d'Alphonse Cano il faut citer Pierre de Mena et Medrano qu'on croit être le fils d'Alphonse de Mena cité plus haut. Ce sculpteur dont la personnalité était déjà bien définie résidait dans l'Alpujarra où son atelier était avantageusement connu.

Il se décida à aller à Grenade, attiré par la renommée d'Alphonse Cano et désireux de connaître ses œuvres.

D'esprit simple et modeste c'était également un homme pieux ;

les œuvres de Cano lui causèrent une telle admiration qu'il supplia le Maître de le prendre pour élève. Il vint s'établir à Grenade avec toute sa famille et recommença de nouveau ses études. Alphonse Cano le protégea, lui céda les commandes qu'il ne pouvait exécuter et l'aida de ses conseils et de son expérience. Entre autres œuvres qui lui furent confiées par médiation de Cano on peut citer les quarante statues du chœur de la Cathédrale de Malaga. Bientôt son nom fut connu dans toute l'Espagne. Vers 1663 le Chapitre de Tolède le nomma sculpteur de cette Cathédrale où se garde la si belle image de "Saint François" (Planche XXIV) considérée comme son chef d'œuvre et qui pendant longtemps fut attribuée à Cano.

En 1667, à la mort de son maître bien-aimé, Mena fut le premier sculpteur d'Espagne et reçut diverses commandes de la Cour Royale, entre autres celle d'une image de Christ pour le Prince Doria qui l'envoya en Italie où on en fit de grands éloges. Vers 1673 il revint en Andalousie, s'établit à Cordoue et passa ensuite à Grenade puis à Malaga où il mourut en 1693. Ses œuvres sont nombreuses, travaillées d'une manière exquise surtout dans ces productions où se révèle d'elle-même la main du maître.

Outre le "Saint François" déjà cité ses principales sculptures sont : la "Vierge de Betléem" de l'autel de Saint Dominique à Malaga ; le "Christ" de la même église (Planche XXV) ; la "Madelaine" du couvent de la Visitation de Madrid, qui figure maintenant au Musée du Prado (Planche XXVI) et le Saint Jean de Dieu" de l'église de Saint Mathias, de Grenade (Planche XXVII).

Contemporains d'Alphonse Cano et de Pierre de Mena, Pierre Roldan, François Ruiz, Jean et Antoine Guixon perpétuèrent également la tradition de l'école de Montañès.

Roldan naquit à Séville en 1624. Il fut élève de l'Académie fondée par Murillo et se maria à Séville avec Thérèse de Mena, parente du sculpteur de même nom. De ce mariage naquit une fille du nom de Louise qui se dédia également à la sculpture et qu'on appela la Roldana. On lui doit des œuvres notables (Planche XXVIII) La Roldana se maria à un fonctionnaire du Palais de la

Cour de Charles II et fixa sa résidence à Madrid où elle devint célèbre tant par sa beauté que par son talent.

Pierre Roldan a fait des œuvres remarquables. On cite comme une des principales le "Christ battue de verges" et "l'Ensevelissement du Christ" de la Chapelle de l'Hôpital de la Charité de Séville (Planches XXIX et XXX).

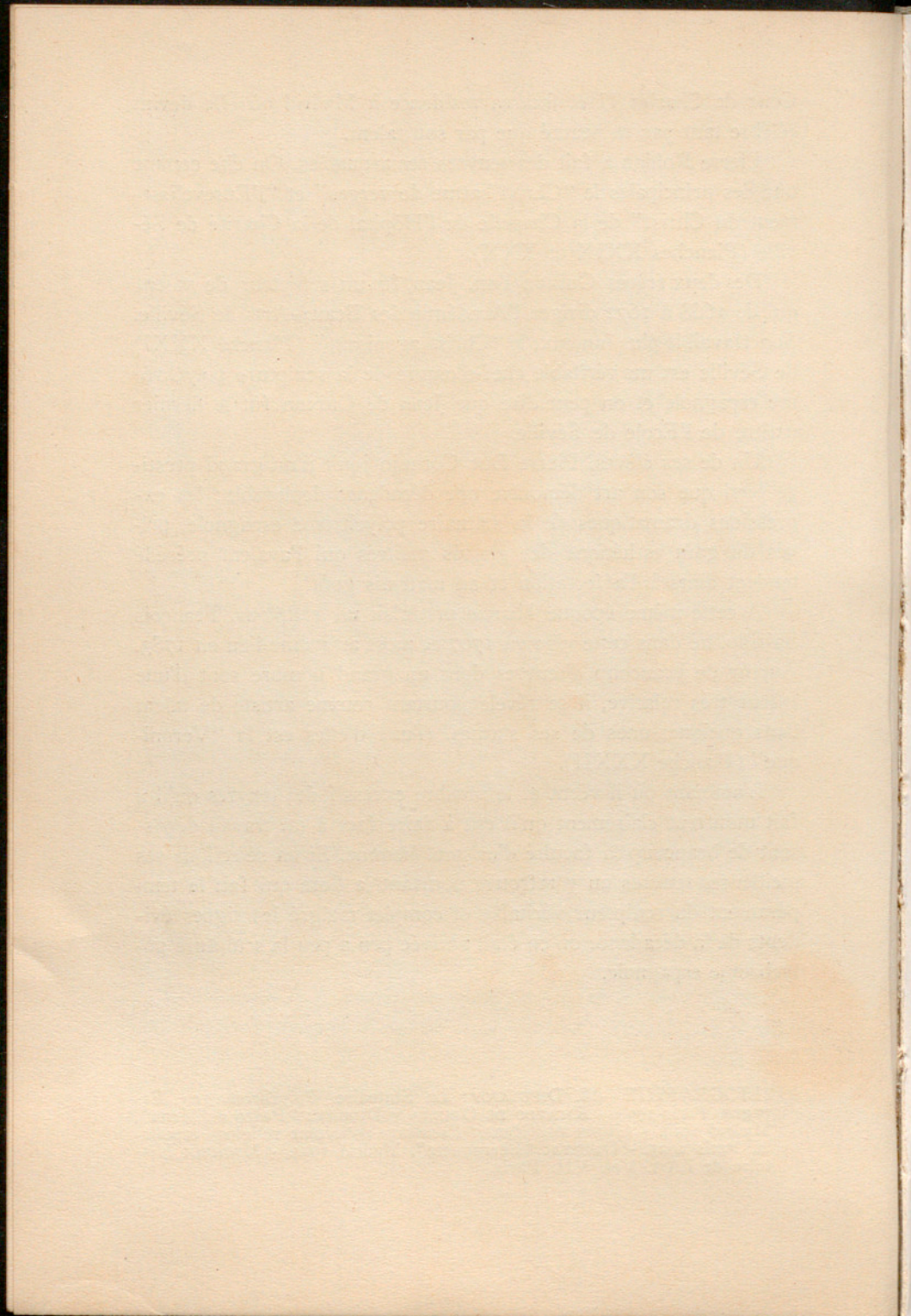
Des deux frères Guixon l'un, Jean, fut un sculpteur de valeur qui de 1668 à 1672 dirigea l'Académie des Beaux-Arts de Séville. Son travail le plus fameux, le "Christ agonisant" (Planche XXXI) de Séville est un véritable chef-d'œuvre de la sculpture polychrome espagnole et on peut dire que Jean de Guixon fut le dernier maître de l'École de Séville.

Un de ses élèves, Pierre Duc Cornejo jouit d'un grand prestige bien que son art démontre une décadence déplorable; les expressions dramatiques de la statuaire polychrome espagnole, privés du goût esthétique des grands maîtres qui l'avaient précédé tendent alors à l'affectation et au mauvais goût.

A cette même époque Murcie produisit un sculpteur, François Salzillo, né dans cette ville en 1707 et mort au même lieu en 1783. Auteur de beaucoup d'œuvres dont un grand nombre sont d'une valeur très relative, il se révèle pourtant comme artiste de talent dans quelques-unes de ses statues, (l'une d'elles est la "Veronique" (Planche XXXII).

L'ambiant où il vécut et le nombre excessif des œuvres qu'il a fait montrent clairement qu'il eut à faire face à un travail dépassant de beaucoup la faculté d'un seul homme. Si on sélectionne ses meilleures œuvres on y retrouve pourtant la fibre qui fait le tempérament du sculpteur véritable et complet malgré les signes évidents de la décadence où en était arrivée peu à peu la sculpture polychrome espagnole.

BIBLIOGRAPHIE.—M. DIEULAFOY: *La Statuaire Polychrome en Espagne*, Paris 1908. — RICARDO DE ORUETA Y DUARTE: "Pedro de Mena", Madrid 1914. — CONDE DE GÜELL: *Escultura policroma religiosa española*, Paris 1925. — ORUETA: "Berruguete", Madrid 1924. — MICHEL: *Histoire de l'Art*. Vol. VII, Paris.





Alonso Berruguete. - San Sebastián. - Talla policromada y dorada. - Procede del retablo de San Benito. - Museo de Valladolid

Alphonse Berruguete. - Saint Sébastien. - Sculpture polychrome avec dorures. - Provien du retablo de Saint Benoit. - Musée de Valladolid

Alonso Berruguete. - St. Sebastian. - Polychrome & Gilt Sculpture from the Altar of St. Benito. - Museum of Valladolid



Andrés de Nájera. - San Juan Bautista. - Relieve en talla polichromada del Coro de San Benito del Real. - Museo de Valladolid

André de Nájera. - Saint Jean Baptiste.
Haut relief polychrome du chœur de San
Benito del Real. Musée de Valladolid

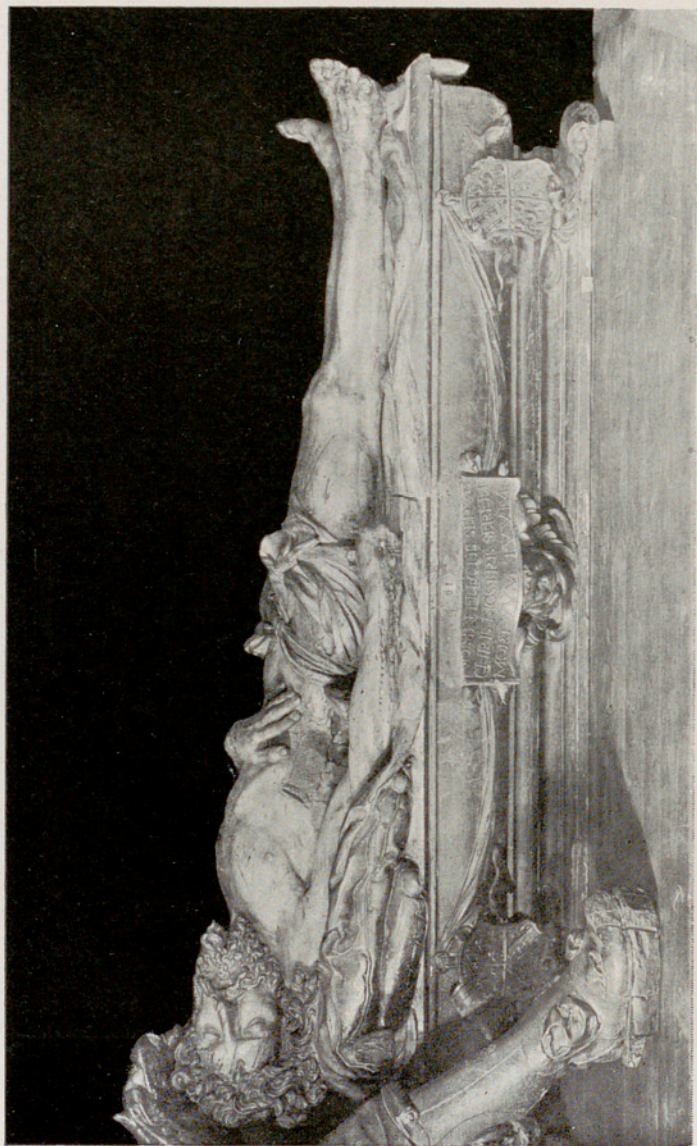
Andrés de Nájera. - St. John the Baptist. - Po-
lichrome Carving in relief from the Choir of
St. Benito del Real. - Museum of Valladolid



Gaspar Becerra (atribuido). - San Elías. - Talla polichromada y dorada. - Iglesia de Santo Tomé, de Toledo

Gaspard Becerra (attribué à). - Saint Elie. - Sculpture polychrome avec dorures. - Eglise San Tomé, de Toledo

Gaspar Becerra (attributed to). - St. Elias. - Polichrome & Gilt Carving. - St. Thomas in Toledo



Juan de Juni. - Cristo yacente. - Talla policromada. - Museo de Valladolid

Jean de Juni. - Christ gisant. - Sculpture polychrome. - Musée de Valladolid

Juan de Juni. - Christ reclinando. - Polichrome Sculpture. - Museo de Valladolid



Juan de Juni. - La Virgen de las Angustias (Detalle). - Talla policromada. - Museo de Valladolid

Jean de Juni. - La Vierge des Angoisses (Détail). - Sculpture polychrome. - Musée de Valladolid

Juan de Juni. - Virgin of las Angustias (Detail). - Polychrome Sculpture. - Museum of Valladolid



Juan de Juni. - San Bruno. - Talla
policromada. - Museo de Valladolid

Jean de Juni. - Saint Bruno.
- Sculpture polychrome. -
Musée de Valladolid

Juan de Juni. - St. Bruno.
- Polichrome Sculpture. -
Museum of Valladolid



Gregorio Hernández. - Virgen de la Piedad. - Talla policromada. - Museo de Valladolid

Grégoire Hernández. - Vierge de la Pitié. - Sculpture polychrome. - Musée de Valladolid

Grégorio Hernández. - Virgen de la Piedad. - Polichrome Sculpture. - Museum of Valladolid



Gregorio Hernández. - El Bautismo de Jesús. - Relief en talla policromada. - Museo de Valladolid

Gregoire Hernandez. - Le Baptême de Jésus. - Haut relief polychrome. - Musée de Valladolid

Gregorio Hernandez. - The Baptism of Jesus. - Polichrome relief carving. - Museum of Valladolid



Gregorio Hernández. - Cristo flagelado. - Talla policromada. - Convento de los Carmelitas, de Avila

Grégoire Hernandez. - Christ battu de verges. - Sculpture polychrome. - Couvent des Carmélites, d'Avila

Gregorio Hernandez. - Flagellation of Christ. - Polichrome Sculpture. - Convent of the Carmelitas of Avila



Gregorio Hernández. - La Virgen de las Angustias. -
Talla policromada. - Capilla de la Cruz, de Valladolid

Grégoire Hernandez. - La Vierge des
Angoisses. - Sculpture polychrome. -
Chapelle de la Croix, de Valladolid

Gregorio Hernández. - Virgin of the
Angustias. - Polichrome Sculpture. -
Chapel of the Cross, Valladolid



Manuel Pereyra. - San Bruno. - Talla polichromada. - Cartuja de Miraflores, de Burgos

Manuel Pereyra. - Saint Bruno. - Sculpture polychrome. - Chartreuse de Miraflores, à Burgos

Manuel Pereyra. - St. Bruno. - Polichrome Sculpture. - Cartuja of Miraflores, in Burgos



Salvador Carmona. - La Dolorosa. - Talla
policromada. - Catedral de Salamanca

Salvador Carmona. - Mater Do-
lorosa. - Sculpture polychrome.
- Cathédrale de Salamanque

Salvador Carmona. - La Dolo-
rosa. - Polichrome Sculpture. -
Cathedral of Salamanca



Salvador Carmona. - Cristo flagelado. -
Talla policromada. - Catedral de Salamanca

Salvador Carmona. - Christ battu
de verges. - Sculpture polychrome. -
Cathédrale de Salamanque

Salvador Carmona. - Flagellation
of Christ. - Polichrome Sculpture. -
Cathedral of Salamanca



Pedro Torrigiano. - San Jerónimo. -
Barro policromado. - Museo de Sevilla

Pierre Torrigiano. - Saint
Jerôme. - Terre cuite poly-
chrome. - Musée de Séville

Pedro Torrigiano. - St. Je-
rome. - Clay Polichrome.
- Museum of Seville



Martínez Montañés. - El Cristo de los Cálices. - Talla policromada. - (Policromía de Pacheco). - Sacristía de la Catedral de Sevilla

Martínez Montañés. - Le Christ aux Calices. - Sculpture polychrome. - (Polychromie de Pacheco). - Sacristie de la Cathédrale de Séville

Martínez Montañés. - Christ of the Chalices. - Polichrome Sculpture. - (Polichrome by Pacheco). - Sacristy of the Cathedral of Sevilla



Martínez Montañés. - El Cristo del gran poder. - Talla policromada. - Iglesia de San Lorenzo, de Sevilla

Martínez Montañés. - Le Christ du grand pouvoir. - Image polychrome. - Eglise Saint-Laurent à Séville

Martínez Montañés. - Christ del gran poder. - Polichrome Sculpture. - Church of St. Lawrence in Seville



Martínez Montañés. - La Purísima Concepción. -
Talla policromada y dorada. - Catedral de Sevilla

Martínez Montañés. - L'Immaculée
Conception. - Image polychrome
avec dorures. - Cathédrale de Séville

Martínez Montañés. - Purísima Con-
cepción. - Polichrome & Gilt Sculp-
ture. - Cathedral of Sevilla



Martínez Montañés (atribuída). - San Bruno.
- Talla policromada. - Catedral de Cádiz

Martínez Montañés (attribué à). -
Saint Bruno. - Sculpture poly-
chrome. - Cathédrale de Cadix

Martínez Montañés (attributed to).
- St. Bruno. - Polychrome Sculp-
ture. - Cathedral of Cadiz



Martínez Montañés. - Santo Domingo de Guzmán. - Talla policromada. - Museo de Sevilla

Martínez Montañés. - Saint Dominique de Guzmán. - Sculpture polychrome. - Musée de Séville

Martínez Montañés. - St. Domingo of Guzman. - Polichrome Sculpture. - Museum of Seville



Alonso Martínez. - La Purísima Concepción.
Talla policromada y dorada. - Catedral de Sevilla

Alphonse Martinez. - L'Immaculée
Conception. - Sculpture polychrome
à dorures. - Cathédrale de Séville

Alonso Martinez. - The Purísima
Concepcion. - Polychrome & Gilt
Sculpture. - Cathedral of Seville



Juan Solís. - La Justicia. - Talla policromada. - Museo de Sevilla

Jean Solis. - La Justice. - Sculpture polychrome. - Musée de Séville

Juan Solis. - Justice. - Polichrome Sculpture. - Museum of Seville



Alonso Cano (atribuido). - San Bruno. -
Talla policromada. - Cartuja de Granada

Alphonse Cano (attribué à). -
Saint Bruno. - Sculpture poly-
chrome. - Chartreuse de Grenade

Alonso Cano (attributed to). -
St. Bruno. - Polychrome Sculp-
ture. - Cartuja of Granada



Alonso Cano. - Cabeza de San Juan Bautista. - Talla policromada. - Camarín de la Iglesia de San Juan de Dios, de Granada

Alphonse Cano. - Tête de Saint Jean Baptiste. - Sculpture polychrome. - Contretableau de l'Eglise de Saint Jean de Dieu, à Grenade

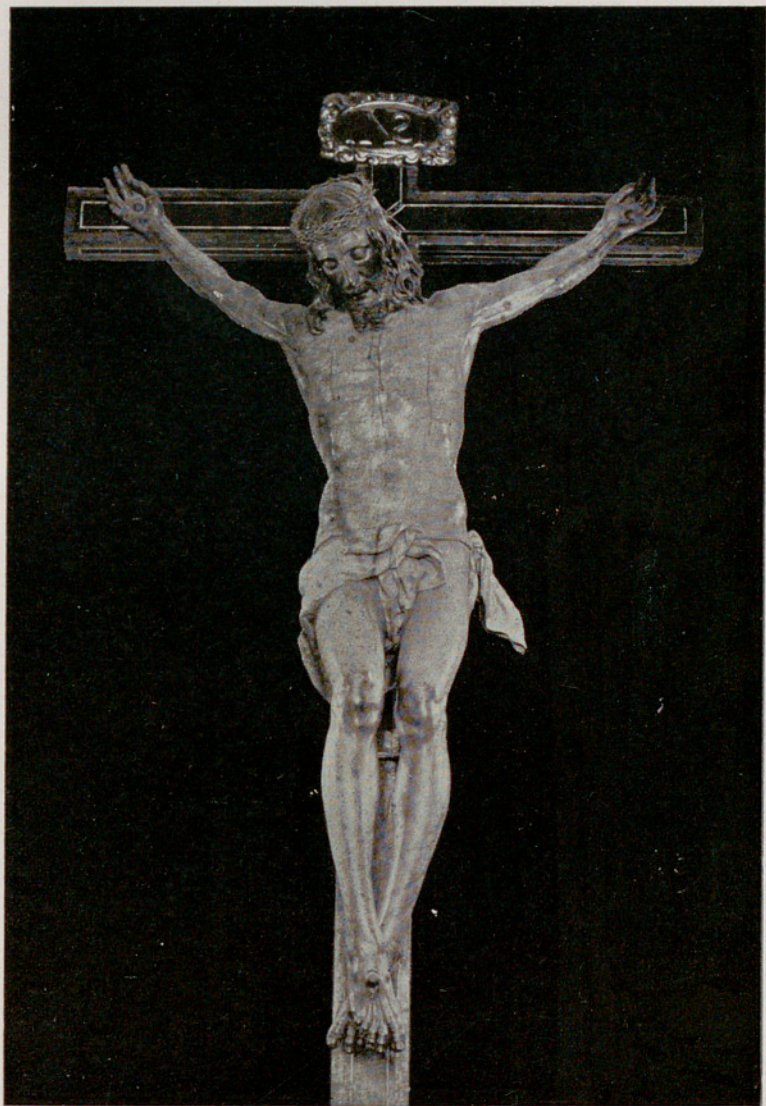
Alonso Cano. - Head of St. John the Baptist. - Polychrome Sculpture. - Church of St. Juan de Dios, in Granada



Pedro de Mena. - San Francisco de Asís. -
Talla policromada. - Catedral de Toledo

Pierre de Mena. - Saint Fran-
çois d'Assises. - Sculpture poly-
chrome. - Cathédrale de Toledo

Pedro de Mena. - St. Francis
of Asís. - Polichrome Sculp-
ture. - Cathedral of Toledo



Pedro de Mena. - Crucifijo. - Talla policromada. - Iglesia de Santo Domingo, de Málaga

Pierre de Mena. - Crucifix. - Sculpture Polychrome. - Eglise Saint Dominique a Malaga

Pedro de Mena. - Crucifixion. - Polichrome Sculpture. - Church of St. Domingo in Malaga



Pedro de Mena. - La Magdalena. - Talla policromada y dorada. - Museo del Prado (Procedente del Convento de la Visitación, de Madrid)

Pierre de Mena. - La Madeleine. - Sculpture polychrome à dorures. - Musée du Prado (Provenant du Couvent de la Visitation, de Madrid)

Pedro de Mena. - Mary Magdalene. - Gilt & Polychrome Sculpture. - Museum of the Prado (From the Convent of the Visitation, in Madrid)



Pedro de Mena. - San Juan de Dios. - Talla polí-
cromada. - Iglesia de San Matías, de Granada

Pierre de Mena. - Saint Jean de
Dieu. - Sculpture polychrome. -
Eglise de Saint Mathias, de Grenade

Pedro de Mena. - St. Juan de
Dios. - Polichrome Sculpture. -
Church of St. Matthias, in Granada



Luisa Roldán (La Roldana). - San Miguel.
-Talla policromada.-Museo de El Escorial

Louise Roldan (La Roldane). -
Saint Michel. - Sculpture poly-
chrome.-Musée de «El Escorial»

Luisa Roldan (La Roldana). -
St. Michael.-Polichrome Sculp-
ture. - Museum of «El Escorial»



Roldan. - Cristo flagelado. - Talla policromada. -
Capilla del Hospital de la Caridad, de Sevilla

Roldan. - Christ battu de verges. -
Sculpture polychrome. - Chapelle
de l'Hôpital de la Charité à Seville

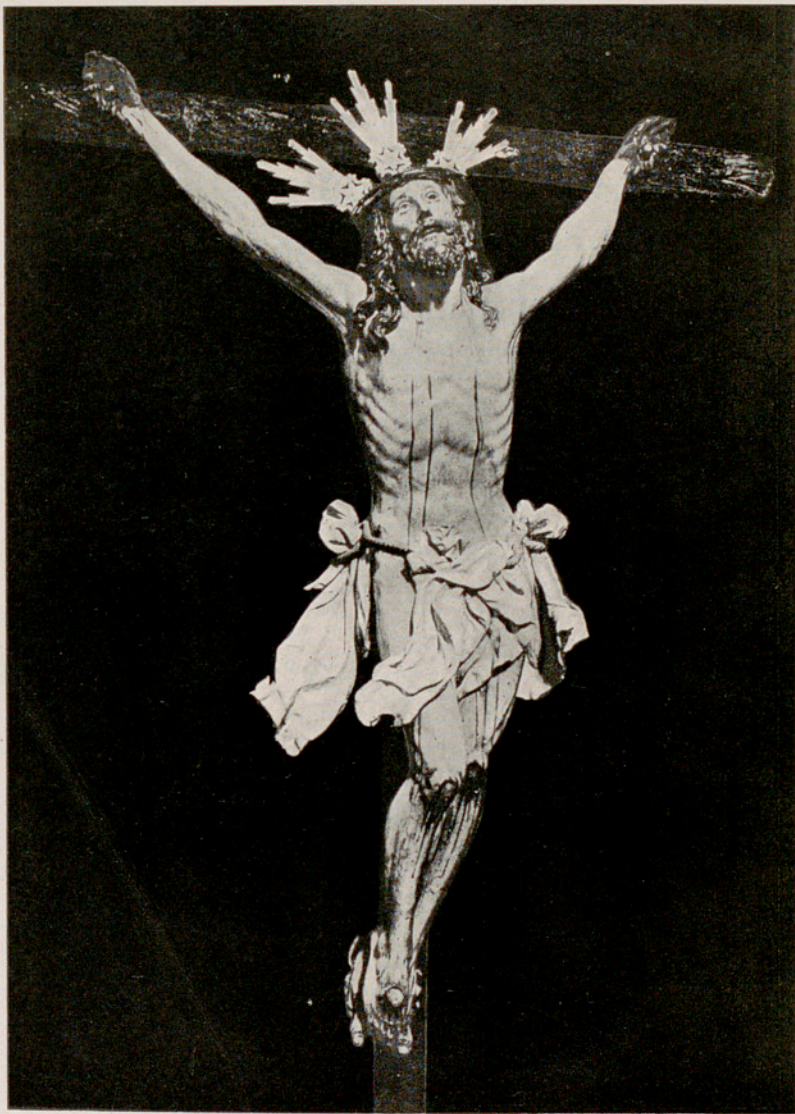
Roldan. - Flagellation of Christ. -
Polichrome Sculpture. - Chapel of
the Hospital of Charity in Seville



Roldan. - Entierro de Cristo. - Talla policromada (Policromía de Valdés Leal y Murillo). - Hospital de la Caridad, de Sevilla

Roldan. - Ensevelissement du Christ.
- Sculpture polychrome (Polychromie de Valdés Leal et Murillo).
Hôpital de la Charité, à Séville

Roldan. - Burial of Christ. - Polychrome Sculpture (Polichrome by Valdes Leal & Murillo). - Hospital of Charity, in Seville



Francisco Ruiz Guixon. - Cristo de la Expiración. - Talla policromada. - Capilla del barrio de Triana, de Sevilla

François Ruiz Guixon. - Le Christ expirant. - Sculpture polychrome. - Chapelle du faubourg de Triana, à Séville

Francis Ruiz Guixon. - Christ crucified. - Polychrome Sculpture. - Chapel of Triana, in Seville



Francisco Salcillo. - Santa Verónica. - Talla policromada (Policromía de Patricio Salcillo). - Iglesia de Jesús, de Murcia

François Salcillo. - Sainte Véronique. - Sculpture polychrome (Polychromie de Patrice Salcillo). - Eglise de Jésus à Murcie

Francisco Salcillo. - St. Veronica. - Polychrome Sculpture (Polichrome by Patricio Salcillo). - Church of Jesus in Murcia