

J. SOROLLA

LA SEÑORA Y LAS HIJAS DEL PINTOR

LAS ÚLTIMAS OBRAS DE SOROLLA

EN la historia de la pintura no conozco un caso de producción tan fecunda como la de este pintor. Rubens y Rafael Santi fueron auxiliados por sus discípulos; en los cuadros de Sorolla, todo es suyo. En aquellos maestros, sobre todo en el de Urbino, los problemas que se le presentaban en cada obra, eran los de composición; en cuanto á la técnica, supo resumir y apropiarse la labor de sus predecesores y contemporáneos, y en materia de agrupaciones, mucho hizo en este mismo sentido,

Rubens, que fué un gran técnico, no ofrece, en la mayoría de sus cuadros, una tendencia á inquirir nuevos elementos expresivos en su arte; pintor de gran fantasía, que sabía llenar

con gran prontitud una tela de grandes dimensiones y auxiliado de sus discípulos, su fecundidad fué relativamente fácil y poco penosa.

El caso de Sorolla es distinto del que nos presenta cada uno de estos dos maestros. El pintor valenciano va constantemente buscando nuevas visiones del natural. El problema de la luz y de la sensación fugáz, supone un estudio constante sumido en plena naturaleza; la necesidad de expresar las nuevas visiones y refinar y hacer más justas las ya adquiridas, le obligan á manejar la técnica con ductilidad pasmosa. Cada cuadro suyo—no importa el asunto y la dimensión—es un estudio; al ser realizado éste por el temperamento del pintor más

vigoroso del tiempo presente, cada estudio es un progreso en su camino artístico.

Ya lo decía en otra ocasión: Sorolla, al regresar á Madrid, después de sus excursiones veraniegas, nos sorprende con nuevos avances en su arte; cada vez que se le visita en su estudio, hallamos obras que son una novedad para nosotros, aun entre los amigos más íntimos suyos. Esto es verdaderamente asombroso, y escribo este adjetivo, con el derecho que me da una visión crítica, todo lo modesta que se quiera; pero imparcial para los entusiasmos, como libre de prejuicios para las censuras, y procurando siempre transformar el sentimiento en raciocinio.

Sorolla, no es un *fá presto*, como Lucas Jordán; disponía éste de buen surtido de recetas y habilidades, y de fantasía fácil y sencilla. Vista una obra del pintor italiano, vistas todas. El caso de Sorolla, no hay que llevarle por esos senderos. En el campo del arte, yo sólo encuentro dos comparaciones posibles: Juan Sebastián Bach y Mozart. Puede decirse de ellos, y especialmente del primero, que la música les salía del cuerpo por todos los poros de la piel; producían música como los árboles tropicales flores y frutos.

Cuando escribí mi libro sobre el pintor valenciano, la dificultad principal con que tropicé, fué en la elección de las obras que habían de reproducirse. Las fotografías se amontonaban á docenas, luego á centenares; en aquel caudal inmenso, de cuando en cuando la memoria hallaba en falta bastantes. Por aquellos días, entretenía mis ocios leyendo dos magníficos estudios consagrados al gran Juan Sebastián Bach y á Mozart. No me bastaba al correr los ojos por las páginas de estos libros, leer hechos históricos y juicios de la crítica: necesitaba completar aquel caudal de conocimientos con los recuerdos de las obras de estos maestros, y entonces venía la confusión y el mareo. Las cantatas de iglesia, de Bach, ascienden á la suma de 191; incluid, además, las profanas, las Misas, los Oratorios, los Corales, las composiciones para órgano, los conciertos, las piezas de música de cámara... aquello es un mar sin fondo, y sin orillas, de notas musicales. Volved los ojos á la producción de Mozart, y

os encontráis con el catálogo de Malherbe, que da la cifra inverosímil de *setecientas cincuenta y cuatro*, incluyendo las 132 incompletas ó no terminadas, y recordad que el autor del *Don Juan*, murió á los 36 años.

Cuando Sorolla realizó su exposición en casa Georges Petit (1905) asombró el número considerable de telas reunidas allí. Dos años después, oía yo continuamente, en los salones de las *Graffton Galleries*, de Londres, iguales exclamaciones de asombro, ante las cuatrocienas ó quinientas obras expuestas. No concebían los visitantes que aquello no fuese la obra de toda la vida del pintor. Al año siguiente, al leer en la prensa neoyorkina los extensos artículos de crítica consagrados á la exposición de Sorolla en el museo de la *Hispanic Society of America*, hallé las mismas exclamaciones de sorpresa. Y tened en cuenta, que Sorolla había ido dejando tras sí, en París y en Inglaterra, un número considerable de obras.

Dos años después vuelve á América, y el 15 de febrero acaba de inaugurar una exposición de cuadros suyos, en número de ciento cincuenta y tantos, en *The Art Institute of Chicago*, pintados en menos de veinte meses.

De esa facilidad grandísima de Sorolla, en ejecutar una obra, puede el lector ver un ejemplo en el retrato de D. José Echegaray, aquí reproducido; fué pintado en tres sesiones muy breves.

Otro cuadro suyo, cuyos personajes son la señora del artista y sus dos hijas, sentadas en el banco de un jardín, fué comenzado vestidas las figuras con trajes oscuros y colocadas en el interior del estudio; á Sorolla no le gustó y cambió la entonación general del cuadro y el sitio; los personajes vistieron trajes claros (blanco y azul) y la escena fué trasladada al jardín del artista y en pleno día; el cambio se hizo de la mañana á la noche.

Abarcando en conjunto la inmensa producción de Sorolla, se ven dos tendencias diferentes; una que se caracteriza por la insistencia en desenvolver una fase pictórica, tratando de conseguir en cada lienzo una mayor perfección; otra, en la busca de nuevos problemas de expresión pictórica. En esos dos tipos de producción os halláis, á lo mejor, con unas cuantas



J. SOROLLA

MUCHACHAS SEGOVIANAS

obras que os causarán verdadera extrañeza por el modo de estar ejecutadas; veis en ellas un trabajo grande; se ha insistido mucho en su labor, un día y otro, borrando y pintando de nuevo, substituyendo el manejo de la brocha

grande por un pincel pequeño; la forma, las modificaciones de color, están deletreadas (valga el simil); no sólo analizado todo escrupulosamente, con rigor, sino expresado también así sobre el lienzo, produciendo un contraste

grandísimo con sus otros cuadros, de ejecución sintética, rápida y, además, fogosa.

Para mí, aquí está el secreto manifiesto de una de las fases más interesantes del temperamento de Sorolla. Este, de repente refrena su fácil y rápida labor, y hace un retrato en quin-

do un mayor dominio de expresión pictórica.

* *

Y ahora voy á hablaros de algunos de sus últimos cuadros, no de todos, pues éstos ascienden á la respetable suma de más de ciento



J. SOROLLA

MUCHACHAS SEGOVIANAS (FRAGMENTO)

ce ó veinte sesiones, ó pinta un cuadro insistiendo en él como un joven principiante. Al lado de estas obras, halláis otras de una técnica difícilísima, un esfuerzo irrealizable, ú otro medio de refrenar su facilidad. Después de cada una de estas luchas, su pincel sale más vigoroso que antes, triunfa alcanzan-

cincuenta, y ocuparme de todos ellos analizándolos de uno en uno, haría interminable este artículo. Conviene tomar como precedente de las últimas obras de Sorolla, aquellas que pintó durante el verano de 1909 en la playa del Cabañal. En ellas, llega el pintor á dos resultados verdaderamente sorprendentes, uno relati-

vo al cromatismo y otro á la forma. Para el autor de *Sol de la tarde*, como buen impresionista—ya me atrevo decir que el mejor de ellos—la luz es siempre color y viceversa; esto es, la luz siempre se desdobra en matices múltiples é incansablemente varios; es el gran ele-

la forma; se procede primero por pobreza de matices y de movimiento de los planos; luego, por sobreabundancia; últimamente por sintetización. En este último período, el chromatismo y la forma adquieren el máximo de sordedad, pero en ésta se halla contenida toda



J. SOROLLA

MUCHACHAS SEGOVIANAS (FRAGMENTO)

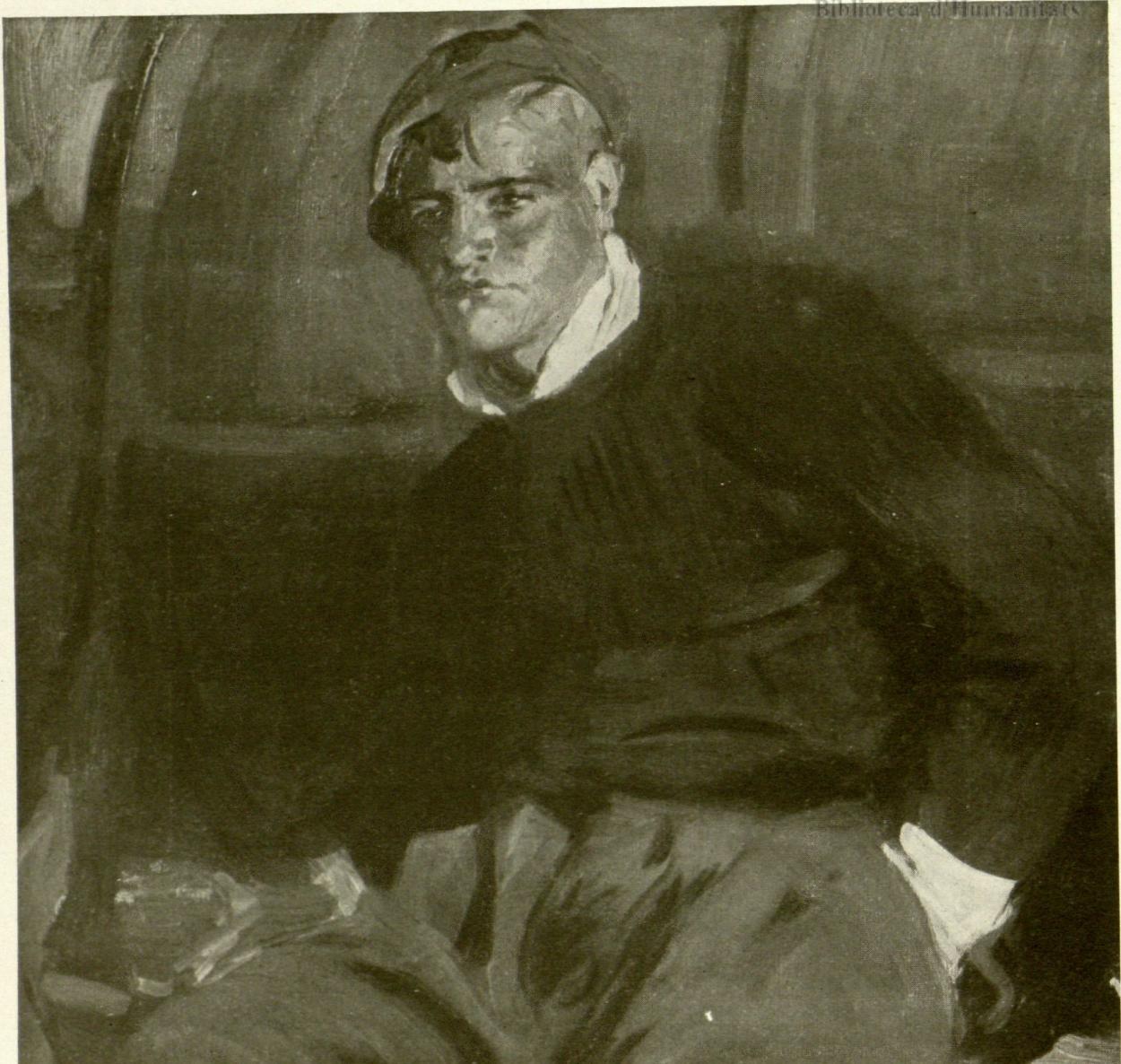
mento vital de sus cuadros y uno de sus mayores encantos.

En las obras de 1909, llega á afinar las sensaciones de luz, de un modo maravilloso, y á *sintetizarlas*; — de todo intento subrayo la palabra, para darla fuerza expresiva.—

En el chromatismo sucede lo propio que en

la riqueza de matices y planos de antes; la sensación es más enérgica y más clara. Esto hay en las obras de Sorolla de 1909.

Además, conviene advertir, que uno de los secretos del buen éxito cromático de un cuadro, consiste, no en prodigar manchas variadas de color, y hacer intervenir toda la gama



J. SOROLLA

EN UNA TABERNA DE LEQUEITO (FRAGMENTO)

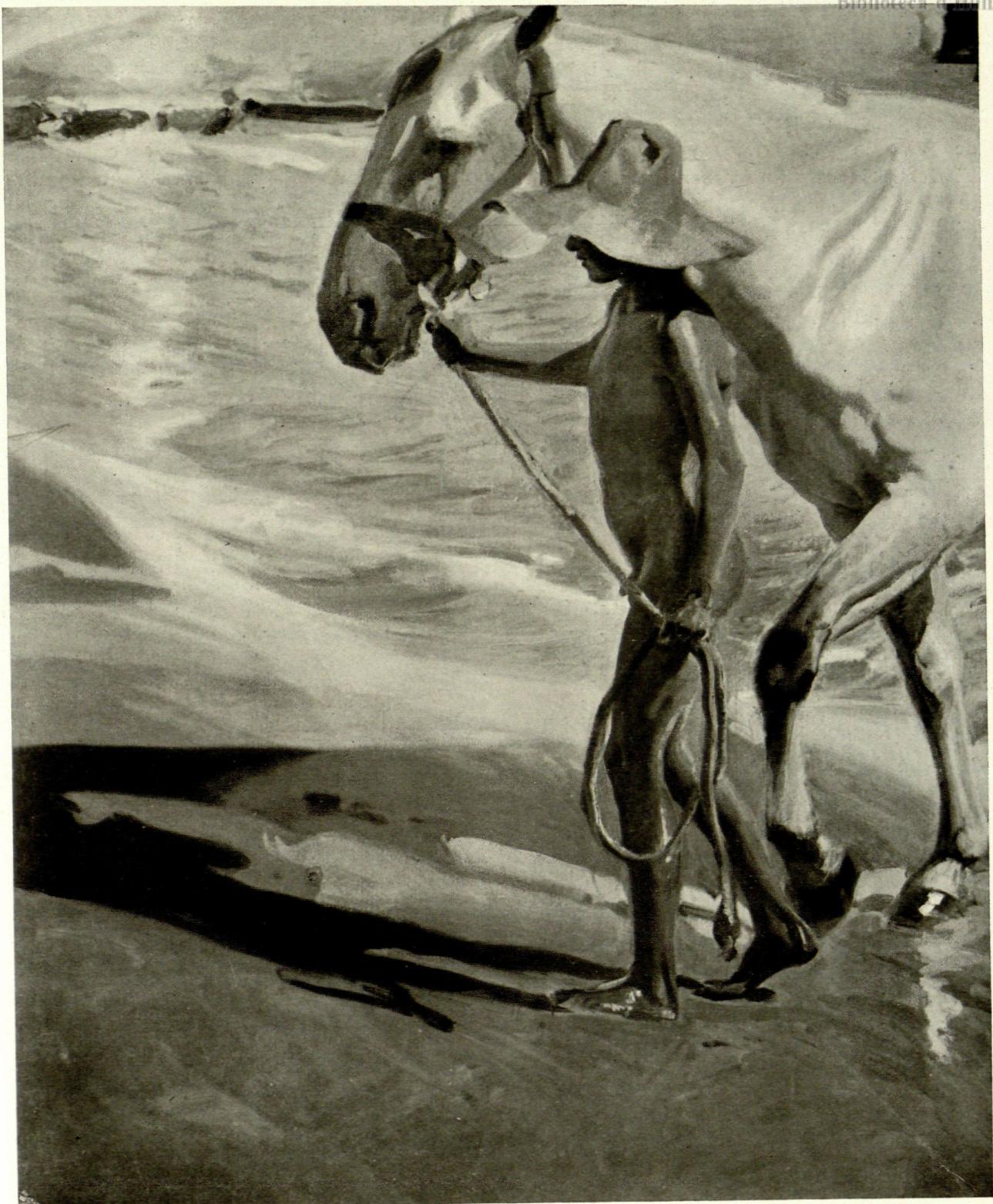
de la paleta en cada trozo del lienzo, sino en establecer un acorde binario ó ternario, y repartir *cualitativa y cuantitativamente* esos tonos fundamentales del cuadro en una relación de distancias precisas y bien matizadas de pequeños intervalos.

Desgraciadamente, la reproducción gráfica, por fiel que sea, excluye toda expresión de esos efectos maravillosos de cromatismo, y lo que es más, muchas veces, la ausencia de color en la reproducción propia de la fotografía, hace inexplicables ciertos detalles de la forma.

El avance de ésta en los cuadros últimos de Sorolla, se hace paralelamente á su colori-

do. La forma se sintetiza también; pero, cada plano, cada línea imaginaria (no real en el cuadro, puesto que no existe en él, como no existe en la naturaleza) toman una intensidad vital grandísima. Y aquí viene de perlas hablarlos de la *exactitud* de la fotografía que sorprende un trozo del natural, y compararla con el cuadro, expresión de un trozo de la Naturaleza y de un hecho de la vida, sorprendidos por el pintor, no en una pequeña parte de segundo, sino en larga é intensa observación.

Estaban un día extendidas sobre mi mesa de trabajo, una docena de fotografías de otros tantos cuadros de Sorolla, de los que tienen



EL NIÑO DEL CABALLO,
POR J. SOROLLA ☐ ☐

como asunto los juegos de niños en la playa, desnudos unos, medio vestidos otros, cuando vino mi hijo llevando entre sus manos un tomo de *Kind und Kunst*, para que le explicara las ilustraciones fotográficas de un artículo de Antonio Jaumann, titulado *Siugen und Tausen*. Aquellas fotografías instantáneas obtenidas del natural, me dieron la plena evidencia de lo muerto que es este procedimiento gráfico, con su *exactitud externa* de la forma, y de lo vital que es el arte cuando se maneja por un artista como Sorolla. En la fotografía, no hay un contorno vivo, ni una línea verdaderamente llena de expresión; á lo sumo se consigue una pose sentida, pero en conjunto, y nada más; si la fragmentáis, cada parte es muerta.

Y con la comparación de aquellas fotografías instantáneas de niños, del tomo de *Kind und Kunst* y las de los cuadros de Sorolla, llegué á comprender toda la expresión vital de los cuerpecitos pintados por éste. Fuí más allá, y con trozos de papel puestos sobre las fotografías de esos cuadros, fragmenté los cuerpos de aquellas criaturillas, y un brazo, una pierna ó un torso de ellos tenía tanta vida como la figura completa. Más adelante, repetí el mismo experimento con vacíos de fragmentos del natural y luego con trozos de esculturas griegas y egipcias, llegando al mismo resultado.

Y es que el artista, no es nunca una cámara

fotográfica con excelente objetivo y una placa bien sensible; es un cerebro que tiene dos ojos por conducto de los cuales van almacenándose imágenes y más imágenes, que se sintetizan en los centros cerebrales. ¡Cuántas veces me he reido de las buenas gentes y de los críticos listos, que han visto en Sorolla sólo un hombre que sabe dominar el *métier* de un arte, reduciendo su valor á un puro mecanismo pictórico, muy perfecto, pero, mecanismo al fin, como si no quisieran otorgarle más que el mérito de una máquina fotográfica provista de unos objetivos Zeir ó Goerz! No hay máquina que sintetice, ni hay arte verdadero y maduro sin síntesis!

¿Que Sorolla escoje sólo hechos sencillos de la vida y rincones humildes de la Naturaleza, abandonando las grandes composiciones teatrales pictóricas?.... No importa; nos da la vida de todo aquello, y esto basta para hacer un arte grande, porque, nada hay más grande que la vida.

Decía Cellini: «Lo esencial en el arte del dibujo, es hacer bien un hombre ó una mujer desnudos». Ampliad este concepto, primero no circunscribiéndolo al desnudo; «Haced un hombre bien, y aunque vestido, que acuse perfectamente la estructura de su cuerpo». Seguid adelante, ampliando el término dibujo en el pintor, por el concepto de la plena corporeidad traducida en una superficie, y envuelto en



J. SOROLLA

RETRATO DE MARÍA SOROLLA



RETRATO DE DON JOSÉ
ECHEGARAY, POR J. SOROLLA

una masa de luz y aire. No os detengáis aquí, y considerad que la luz que hiere el cuerpo humano, se desdobra en color, y al atravesar la atmósfera se realiza un nuevo desdoblamiento, y entonces la luz es siempre color, y la luz al limitar y definir la forma lo hace cromáticamente, siendo inseparable el color y la forma en nuestra visión, como lo es en el natural. Y, por último, ensanchar los límites del concepto de Cellini, substituyendo la palabra *hombre ó mujer*, por *Naturaleza*, y llegaréis paso á paso al arte pictórico actual y con él á Sorolla, dejando en el camino, aquel arte, flor de un día que se llamó neo-clasicismo, ó aquel otro apelado romanticismo, ó el más cercano á nosotros denominado simbolismo.

Porque, hoy no podemos decir, *Dibujar*, sino *Pintar*; ni tampoco podemos decir un *hombre ó una mujer*, sino, la *Naturaleza* toda. Cinco siglos de progreso han ampliado los horizontes del arte pictórico, y dos mil cuatrocientos años, desde los mármoles de Olimpia ó del Partenon... ¡y remontaos más! ¡6.000 años desde la estatua de Ka-Aper nos han mostrado que el arte, después de salir una y otra vez de su cauce, vuelve de nuevo á él y es perfecto cuando se acerca al natural y sorprende la vida de los seres!

* *

Paralelamente á esos refinamientos y sensaciones cromática y de forma que tienen los cuadros de Sorolla de 1909, va la factura de los mismos. Esta se hace más sobria, más precisa y más dúctil. Las pinceladas son largas, unas veces fundiéndose unas con otras, y dando cambiantes de planos y de color en un mismo arrastre del pincel; otras, haciendo el toque pequeño y vibrante, ó dando grandes restregones de color muy licuado, y sobre estas manchas, la pincelada pequeña, con mucha pasta y rápidamente puesta sobre el lienzo.

Y vienen la serie de cuadros posteriores. Desde el verano de 1909 hasta la fecha en que Sorolla partió para América del Norte (18 de Enero de 1911) sólo pintó dos obras de encargo: un retrato en París (Octubre de 1909) y el cuadro *Colón saliendo del puerto de Palos*, para un multimillonario yanki. Todas las obras restantes (más de ciento cincuenta) han sido

hechas á gusto del autor, sin preocupaciones de ningún género, fuera del campo del arte.

El número de retratos es considerable; pero todos ellos, ó son de las personas de su familia ó de amigos íntimos (el de D. José Echegaray, Pérez Galdós, el arquitecto señor Repullés....) Hay una excepción, y es el de la reina D.^a Victoria, retrato soberbio, del que hablaré luego, y en el que el pintor trabajó con toda libertad. Este lienzo está destinado á la galería iconográfica española de *The Hispanic Society of America*.

Esa situación libre de Sorolla, le ha permitido desenvolverse ampliamente. Uno de los cuadros más interesantes, es el retrato de la señora del pintor, hecho en unas veinte sesiones; el acorde es extraño y difícil; un traje negro de seda y un fondo y sillón rojo carmesí de damasco antiguo; luz alta y fina, poco intensa. Esta obra es de una construcción apretada, dicho todo precisándolo bien, deteniéndose en lo que podríamos llamar cada frase de forma.

Contrasta este retrato con otro hecho en los mismos días; es también de la señora de Sorolla. Se basa en una armonía sencillísima y clara. La retratada viste traje de seda de un blanco agrisado, y se halla sentada sobre un sofá forrado de seda amarilla, apoyándose en un almohadón de seda amarilla también. Todo el cuadro tiene una luz fina é igual, sin contrastes de claroscuro, hallándose, sin embargo, fuertemente expresada la corporeidad de la figura y de los efectos del cuadro.

Dentro de la tendencia del primero, está el lienzo aquí reproducido, con el título de *Las segorianas*. La construcción de las figuras es muy exigente, recordando lo más avanzado y mejor de la pintura velazqueña. La tela del cuadro es de tejido grueso, elegida por el autor, á fin de poder insistir mucho y tener que trabajar su obra con gran masa de color, haciendo posibles los arrepentimientos. Las cabezas están sólidamente construidas; pero no se halla en todo el cuadro la más leve huella de cansancio; no olvidemos la fogosidad del temperamento de Sorolla. A pesar de la cantidad enorme de trabajo que hay en esa obra, da una sensación de cosa fácil, por la seguridad de ejecución y por la sobriedad aparente, dejando



■ JARDÍN ANDALUZ EN
INVIERNO, POR J. SOROLLA

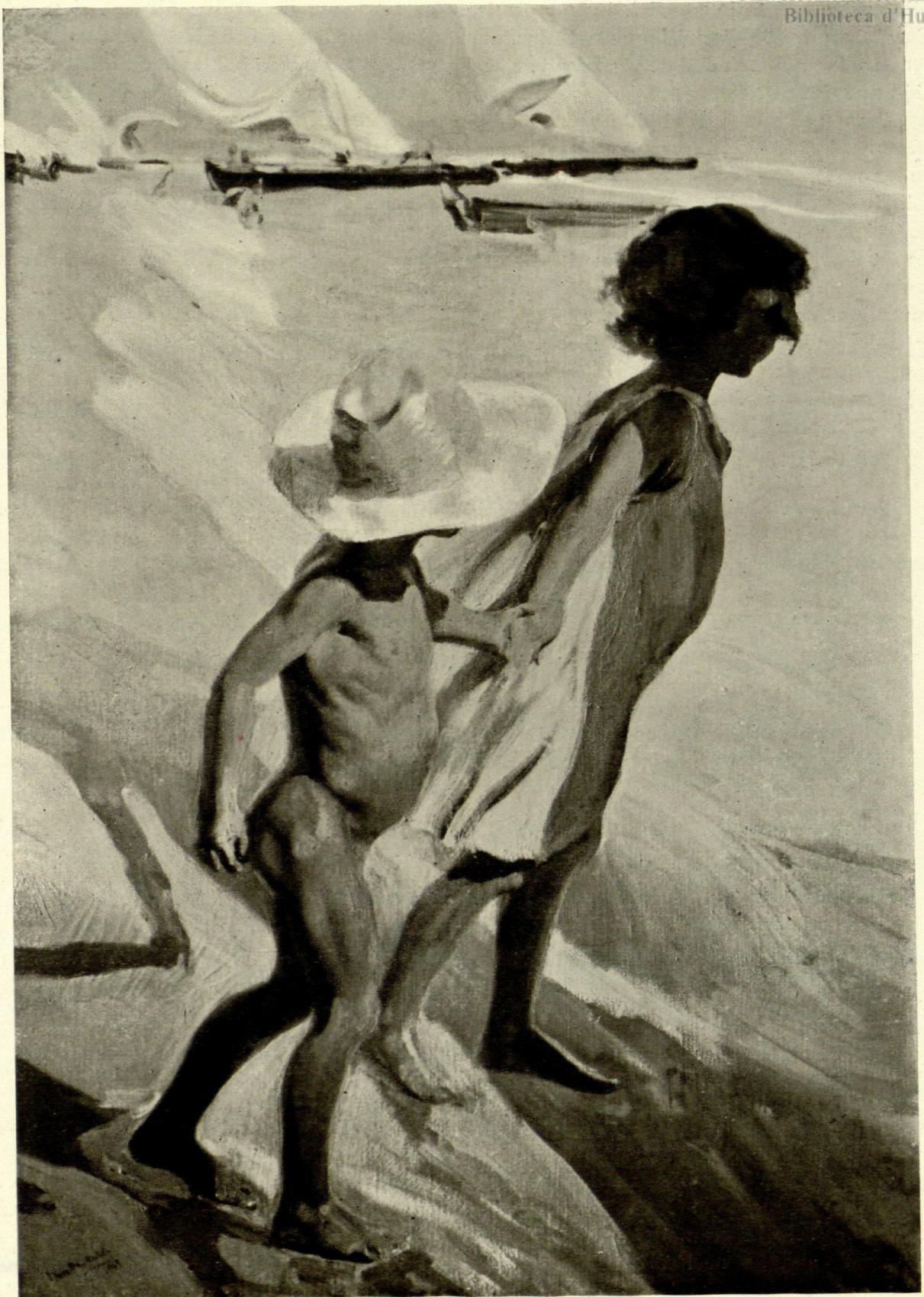




TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA

GRUPA VALENCIANA, POR J. SOROLLA





AL BAÑO, POR J. SOROLLA

sólo visible el trabajo esencial, justo y preciso. Es una admirable disciplina en su autor, para refrenar la gran facilidad de visión y de ejecución que tiene.

El cromatismo es admirable y produce un efecto enérgico al compararle con la mayoría de los cuadros hechos al aire libre y en pleno sol. No hay, sin embargo, en ese lienzo, nada de paleta sorda y pesada, ni crudezas fáciles de dar por la indumentaria pintoresca y regional de esas muchachas segovianas. Los amarillos intensos de las faldas de lana hállanse dulcificados por el ambiente; el contraste enérgico del delantal de veludillo negro y la falda amarilla con franja roja de la muchacha de la derecha, está admirablemente suavizado, por las grandes manchas de griseos reflejos del veludillo.

Llevad vuestra mirada al cuadro de *La señora y las hijas del pintor*. Todo cambia. Os halláis en pleno impresionismo luminista y con intensa sensación de aire libre. Todo el lienzo forma un gran bloque. La importancia de las partes del cuadro, está en relación directa de la luz; de la cual puede decirse que es el personaje principal de la obra. El acorde es sencillísimo; una gran masa de azul (el traje de las dos hijas) y el fondo verde intenso del follaje. Ese contraste de dos colores difíciles de unir en un acorde perfecto, se halla admirablemente harmonizado, por la masa gris clara de la figura de la izquierda; por las manchas de sol sembradas sobre los tres personajes, el gris verdoso del banco de madera y los reflejos que hacen finas las sombras y las matizan de riquísimos intervalos cromáticos.

En la serie de los retratos pintados por Sorolla en estos últimos meses, hay tres sumamente interesantes, y son el de D. José Echevaray, el de la hija del artista (María) y el de la reina D.^a Victoria.

El primero de dichos retratos es una maravilla de carácter y de sobriedad. En 1905 hizo Sorolla, por encargo del Casino de Madrid, un retrato del célebre dramaturgo. En mi libro consagrado al autor de *Sol de la tarde*, puede verse una reproducción de él, y es interesante comparar este primer retrato con el segundo (reproducido aquí) para darse cuenta cabal del

gran avance de Sorolla, sólo en el transcurso de cinco años. Yo confieso que no concibo que con menos pueda hacerse una imagen tan real y tan intensa de vida como es la de ese cuadro. En él, los accidentes de forma están construidos con el menor número posible de pinceladas, puestas de primera intención y anotando sobre el lienzo sólo los rasgos esenciales plásticos del personaje.

El retrato de María Sorolla recuerda las mayores delicadezas de los mejores de Goya. Una cabeza juvenil, de finos tonos sonrosados, alumbrada á plena luz; un escote que alarga esa mancha luminosa; una mantilla negra de encaje que recuadra la cabeza y el pecho en fuerte contraste; una falda de seda de gris ambarino muy claro, sobre la cual resbala la luz perdiendo intensidad; tal es el acorde sencillo y prodigiosamente ejecutado de ese retrato; imaginaos una inmensa perla, medio recuadrada por encajes negros, en una habitación alumbrada por las luces mares del crepúsculo.

El retrato de la reina Victoria, es un alarde, mayor aún, de grises; no conozco otro igual en toda la obra de Sorolla. Imaginaos el busto soberanamente hermoso (y pocas veces puede decirse esto con tanta justicia) de nuestra reina, envuelto en una luz suave; su pelo de oro, un collar de perlas ciñendo el cuello, un traje gris de seda, sentada la reina sobre un sillón tapizado de seda gris, recuadrado de oro, y un fondo de azul oscuro.

De la estancia veraniega de Sorolla en Zaraus y Lequeito el año último, hay que anotar una tendencia, que si en él no es nueva, viene, sin embargo, desarrollada enérgicamente; me refiero á la corporeidad de los personajes y cosas de sus cuadros. Siempre ha existido en la obra de Sorolla, una marcada tendencia á dar la sensación de profundidad, sin tener que apelar al recurso de la perspectiva lineal como único medio. El enfoque que podríamos llamar concéntrico y convexo,—valga en cierto modo el pleonasmo—tan maravillosamente iniciado por Rembrandt y Velázquez en el siglo XVII, desenvuelto con grandes bríos por Goya (véase sobre todo su *Hospital de pestíferos*) y que incorporan á su técnica los maestros contemporáneos del Norte, como uno de los

problemas pictóricos que es susceptible de mayor progreso, fué prosiguiéndolo Sorolla con gran ahínco. Pero nunca lo había atacado de frente y con tanta vigorosidad como en los cuadros del verano último.

No hay recurso más expresivo para probar los avances de un artista, que comparar sus obras producidas en tiempos diversos. Con Sorolla vengo haciéndolo hace bastantes años. Una tarde de Diciembre último, me entretuve colocando unos cuantos lienzos pintados el verano pasado, al lado de otros de años anteriores; la corporeidad de los personajes de aquellos cuadros se acentuaba de tal modo, que lle-

gaba á perderse la sensación de superficie plana.

Y doy fin á estas notas, excesivamente extensas para la paciencia del lector y muy cortas para mostrar los progresos de Sorolla, hablándos de como éste llegó en los cuadros del verano último á dar la expresión plena de carácter étnico y moral de sus personajes.

Cuando contempláis sus marineros de la costa levantina, no podéis confundirlos con otros; sus *Leoneses*, tienen la característica propia del país, siendo inconfundibles con los labradores de otras regiones. Contemplad, ahora, sus vascongados y no podréis confundirles con otros hombres. Sorolla no se ha preocupado



J. SOROLLA

EN LA PLAYA

de afirmar en sus cuadros esos caracteres étnicos, geográficos ó profesionales. No ha tenido nunca el *parti pris* de expresar esto; le ha bastado ver intensamente el natural, desentrañar sus rasgos esenciales y reproducirlos en sus cuadros, sin tramoyas ni exageraciones ficticias. El tipo castellano lo véis fuertemente marcado en el cuadro *Los leoneses*, sin echar mano de capas largas y pardas, improvisadores ó cople-

ros, jueces de pueblo, enanos y toda esa serie de tipos pintorescos para la exportación extranjera. Cuando se es artista sincero, basta colocarse delante del natural, abrir mucho los ojos de la cara y del alma y dejar correr el pincel. Hasta el presente, no sabemos que la Naturaleza haya hecho comedias y caricaturas tramposas, para dar seres reales llenos de carácter.

RAFAEL DOMENECH.

EL ARTE FLAMENCO EN VALENCIA

UNA TABLA INÉDITA DEL SIGLO XV

EN nuestro estudio sobre el pintor Luis Dalmau (*Cultura española*, VI, Madrid 1907), el más antiguo imitador de los Van Eyck en España, dimos un elemental resumen de las influencias extranjeras en el arte valenciano: la sienesa llegada por Aviñón, en la segunda mitad del siglo XIV, representada, según creemos, por Lorenzo Saragoza, y la franco-borgoñona, que á fines de esa misma centuria florece en Valencia, mantenida por los discípulos del maestro Marzal de Sax. Toda una serie de pintores, derivados en su mayor parte de esta escuela, conviven en los primeros treinta años del siglo XV. A este período corresponde una tercera influencia, iniciada con las obras del famoso flamenco Juan Van Eyck, particularmente el retablo *El cordero místico*, de Gante, que el pintor valenciano Dalmau estudia en el propio taller del maestro de Brujas, copiando algunos de los tipos para reproducirlos en la tabla la *Virgen y los Consejeros*, de 1455, hoy en el Museo de Barcelona.

El influjo de la escuela eyckiana es evidente en el arte regional de Valencia, favorecido por el rey D. Alfonso V, apasionado admirador del pintor de Felipe de Borgoña. Por comisión del conquistador de Nápoles, va Luis Dalmau á Brujas en 1431, en donde permanece, no hasta la muerte del maestro en 1441, como consignamos en el artículo citado; pero sí dos ó tres años, toda vez que en Febrero de 1437 le hallamos de nuevo en Valencia pintan-

do un San Miguel para el propio Alfonso V.

Aparte del conocimiento indirecto de las obras de Juan Van Eyck, propagadas por las de Luis Dalmau, cuya influencia se reconoce en los retablos de Jaime Baçó, *Jacomart*, compañero del primero y también pintor de Alfonso V (1419-1461), hay otros datos justificantes de la existencia de obras de Van Eyck en Valencia. En 1444 pudo estudiarse en esta ciudad una tabla pintada por el gran artista flamenco, representando á San Jorge á caballo, adquirida por Alfonso V y que le fué remitida luego á Nápoles. La tradición de ese arte es igualmente visible en gran número de tablas que proceden de la segunda mitad del siglo XV, aparte de otras originarias de los centros pictóricos de Flandes, adquiridas directamente por las familias nobles de la ciudad ó por mediación de comerciantes, y, en particular, por el de la *Gran compañía alemana*, dedicada al intercambio de productos de la región valenciana con los países del Norte de Europa.

Esta relación y comunidad artística con la Flandes, fué muy activa en la expresada centuria, haciéndose extensiva á casi todas las ramas del arte, como son los tapices de *ras* con que se decoraban los palacios y casas de simples particulares, las telas y tejidos para los trajes más solemnes y aún se adquieren en Brujas, antes de 1488, grupos de bronce como el de San Martín á caballo partiendo la capa con el pobre, colocado hoy en el édículo de la portada



AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

TABLA DEL "JUICIO FINAL"

principal de la iglesia dedicada al soldado romano en la hermosa ciudad del Turia.

Con los antecedentes consignados no ha de maravillar el hallazgo de obras flamencas en Valencia, y, en este concepto, la más auténtica muestra de ese arte nos la ofrece la tabla del *Juicio final*, propiedad del Ayuntamiento valenciano. Decoraba la capilla de la antigua casa de la Ciudad, siendo adquirida en 1494. Consta que en el día 15 de Noviembre del citado año, los Jurados acordaron comprar al mercader Juan del Anell el retablo objeto de este artículo, según se desprende del libro *Manual de Consells*, ó sean las actas de las sesiones celebradas por los Jurados y Consejeros municipales. Este acuerdo, redactado en valenciano, dice así:

«Die sabbati XV
mensis novembris
anno predicto anatitatis domini M.^o
ccccclxxxiiij. Los
magnifichs mosen
Miquel setina cana-
ller, en berenguer
marti de torres, en
Johan Degallach, en
Guillem garcia e en
damia bonet Ciuta-
dans, sinchs dels Jurats de la Insigne Ciutat
de Valencia en temps ab lo magnifichs mosen
Jaume siscar cavaller conjurat ab aquells, ab-
sent del present acte, presents los magnifichs e

honrats en Galseran dexarch ciutada Racional
de la dita Ciutat, en Bernat dassio notari-Sin-
dich de la dita Ciutat, ajuntas en cambra de
consell secret en unitat e concordia proveixne
que sien pagats al ho-
norabile miser Johan
del anell, mercader,
LXIII lliures mone-
da (real) de Valencia
per y lo preu del re-
table del Juici final,
comprat pera la ca-
pella de la cambra é
mes vint sous pera
pagar lo corredor per
la part pertanyent a
pagar a la dita ciutat
de Valencia de les
correduries de dit re-
taule.»

En el propio día,
y en virtud del an-
terior documento,
Juan del Anell co-
braba del Clavario
común ó tesorero las
64 libras en que ha-
bía sido tasado el re-
table, equivalentes á
960 reales de nuestra
actual moneda, abo-
nándose, además, 20
sueldos por derechos
de correduría y sisa.
Con arreglo al valor
de la moneda en el
referido año, pode-
mos calcular el apro-
ximado precio de la
venta en unas 2.500
pesetas.

Derribada la ca-
sa de la Ciudad en
1859-60, la tabla se
depositó en el con-
vento de monjas de San Gregorio, patronato
del Ayuntamiento. En Noviembre de 1900 fué
vista dentro de la clausura por la sección Ar-
queológica de la sociedad valenciana *Lo Rat*



DETALLE DE LA TABLA DEL "JUICIO FINAL".

"DAR DE COMER AL HAMBRIENTO"

Penat, de la que formábamos parte. Desde luego nos sorprendió la tabla y de ella dimos una ligera descripción en el número correspondiente al 19 del citado mes en el periódico *Las Provincias*, de Valencia. Como consecuencia de gestiones practicadas, el Ayuntamiento la recuperó en 1901, colocándose en el Archivo Municipal en donde continúa. Por primera vez ha sido ahora fotografiada en la forma que indica el grabado. Para todos los historiadores de arte valenciano pasó inadvertida, siendo este el primer trabajo que se le consagra, excepción de la ligera noticia que publicamos en el diario *Las Provincias*.

La tabla es de roble flamenco y sus dimensiones 214 centímetros de alto por 123 de ancho. Cada uno de los compartimentos laterales mide 0'40 centímetros de altura por 0'25 de anchura. En la actualidad tiene desunidas dos de las cinco tablas que forman el cuadro.

El asunto representado, como queda dicho, es el *Juicio final* y en las fajas laterales las obras de Misericordia. La composición principal está desarrollada dentro de un arco de medio punto, flanqueado por delgadas columnas que nacen de un basamento poligonal. En ambos lados, ocho compartimentos

con doseletes ojivales, rematando estas andanas con el correspondiente pináculo. Sobre el arco corre una faja y en las enjutas medallones circulares. Todo este marco simula la decoración escultural de una portada gótica. Los doseletes, pináculos, columnas, base y remate están dorados y las sombras acusadas por rayas de color negro, lo propio que los fondos de los compartimentos laterales. Parece trabajo hecho á pluma por un iluminador de códices. En los ángulos superiores de la tabla se ven hueillas de adorno. No hay señales de haber tenido puertas para cerrar el retablo.

El Juicio final, se representa, según queda dicho, en el compartimento central; las Obras de Misericordia en los edículos laterales y dos pasajes bíblicos en los *tondos* ó medallones circulares de las enjutas del arco.

En el centro, parte alta, Jesús sentado sobre el arco iris, descansando los desnudos pies en un globo de cristal con círculos metálicos. Cubre el cuerpo amplio manto rojo, dejando

al descubierto todo el pecho. Sujétale un doble cordón de seda, sostenido por botones de perlería. El Señor levanta el brazo derecho en actitud de bendecir, y el opuesto, con el manto recojido, extendido. Nimbo crucífero de oro



DETALLE DE LA TABLA DEL "JUICIO FINAL".
"VESTIR AL DESNUDO"

y en el lado derecho, á la altura de la cabeza, la vara de lirio, símbolo de los buenos, y, en el opuesto, la espada con que ha de castigar á los malos. En los arranques del arco, un ángel por lado, anunciando con largas tubas, la hora del Juicio final. El ángel del lado derecho viste amplia y cerrada túnica de color oscuro y alas del mismo tono, y el compañero, túnica y alas rosadas.

A los pies de Jesús, sobre obscuras nubes, parte derecha, la Virgen, cubierta la cabeza con blanca toca y túnica verdosa. Las manos juntas en actitud de oración y como implorando la misericordia del Señor. Detrás se ven las cabezas de los apóstoles San Pedro y San Pablo. En el lado opuesto San Juan Bautista con túnica tejida de pelo y manto verdoso. En segundo término, las cabezas de dos apóstoles.

La parte media inferior está dedicada á la elección de los justos y pecadores. En el Centro el Arcángel San Miguel, que ha bajado á la tierra, sostiene con la siniestra una balanza de platos cóncavos. En el de la derecha, joyas y pedrería; en el otro,

los intereses mundanos, representados por pañuelos escritos. El extremo inferior de la larga cruz sostenida por el ángel, se apoya en el plato de las escrituras, al mismo tiempo que un diablo de fea catadura y larga cola, tiene asidas las manos á las cuerdas ó tirantes del plato, en actitud de inclinar hacia sí la balanza en que se pesan las buenas y malas obras. A la derecha del ángel, de espaldas, con la cabeza de perfil, un hombre medio desnudo sentado sobre el florido suelo, dirige al ángel escrutadora mirada, esperando, en la hora de la resurrección, la divina sentencia. Viste San Miguel túnica talar blanca, y capa forrada de tela encarnada, con el exterior de oro y adornos negros, decorada la cenefa con apóstoles y profetas, colocados dentro de hornacinas góticas, y pedrería en las orillas del vistoso manto, cogido al pecho por un broche, trilobado, de oro con gruesas perlas. La blonda y dorada cabellera, ceñida por un cintillo y cruz de oro, guarneida de piedras preciosas. En el primer término de la parte inferior de la tabla, paisaje rudimentario; en segundo, montes y fondo



DETALLE DE LA TABLA DEL "JUICIO FINAL".
"VISITAR Á LOS ENFERMOS"

luminoso. Represéntanse, en los compartimentos, las siete Obras corporales de Misericordia, pero como la simetría da ocho espacios, el artista añadió una escena simbólica de la vida de Jesús, alusiva también á los actos de misericordia y humildad, completando de este modo las ocho historias necesarias. Comenzando por el lado derecho de la tabla, de arriba á abajo, los asuntos pintados son:

I. LAVATORIO. — A la derecha, un pobre, sentado, con las piernas desnudas y los pies dentro de una vasija redonda de madera. Una mujer arrodillada, lavando los pies al pobre. Detrás, un criado arrojando el agua de un jarro en la vasija, al lado otro hombre con las manos juntas, y en el fondo, Jesús en acto de bendecir. Esta historia es alusiva á la segunda cena de Jesús con los Apóstoles.

II. DAR DE COMER AL HAMBRIENTO. — Mesa circular con mantel blanco y varios platos en los que se vé comida. Sentados, dos pobres comiendo, y detrás un Peregrino de pie, esperando turno. El misericordioso señala con la mano derecha la comida y con la izquierda sostiene una bolsa repleta de monedas. Jesús junto al misericordioso.

III. VESTIR AL DESNUDO. — En primer término, un joven con camisa en acto de recibir un sayo blanco que sostiene el misericordioso. Detrás del joven, un hombre tullido y una mujer que lleva sobre los hombros á una niña sujetada por una cinta á la cabeza de la madre. Jesús en el fondo y en acto de bendecir.

IV. VISITAR Á LOS ENFERMOS. — El paciente acostado en cama de alto respaldo. Una mujer con toca blanca, introduce en la boca del enfermo una cuchara. En el lado opuesto, un personaje sosteniendo un crucifijo de talla, y Jesús en el fondo.

Asuntos del lado izquierdo:

V. DAR DE BEBER AL SEDIENTO. — Grupo de tres pobres sos-

teniendo tazas que llena de agua el misericordioso, sentado á la izquierda. En último término, Jesús contemplando el acto.

VI. REDIMIR AL CAUTIVO. — En el lado izquierdo una torre y asomado á la reja un preso á quien da la mano izquierda el misericordioso y con la derecha ayuda á salir de la cárcel al cautivo. En segundo lugar una mujer y Jesús.

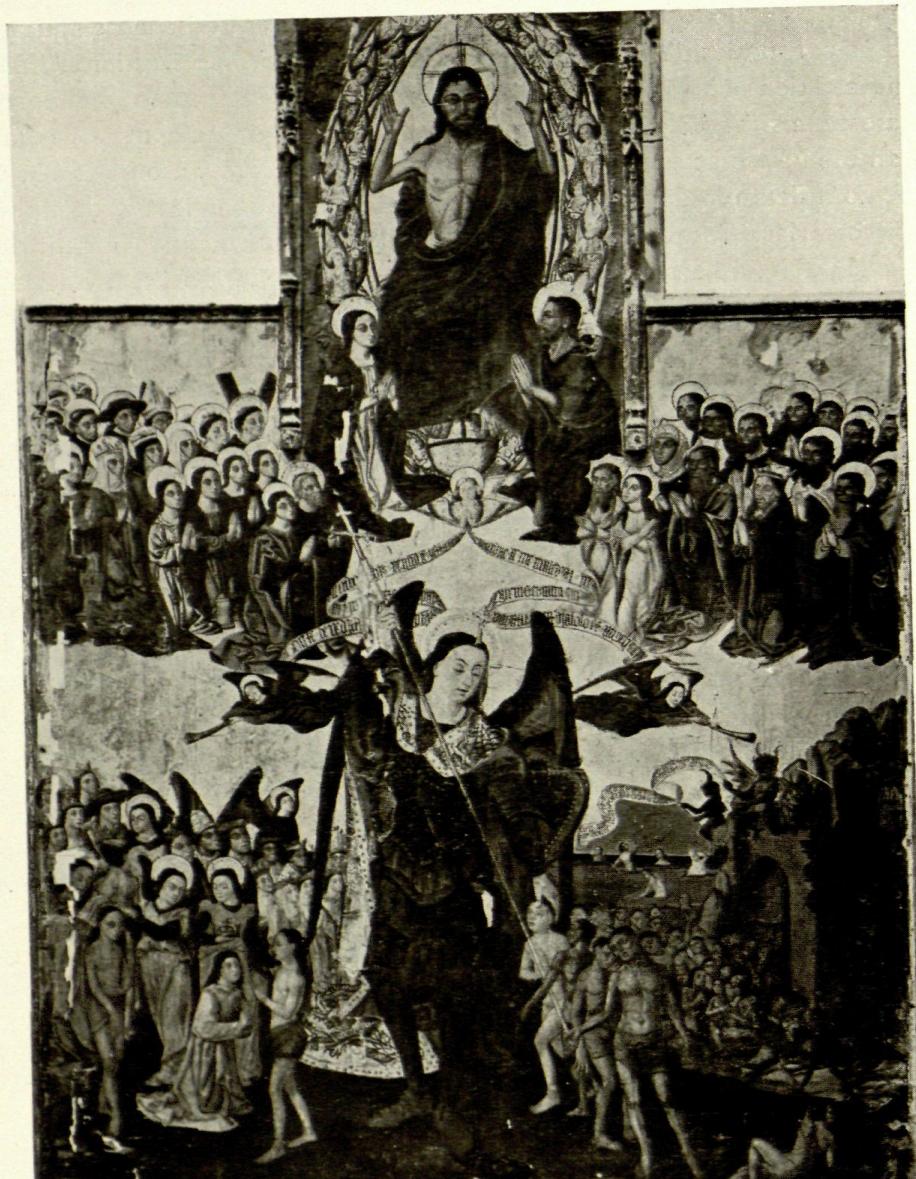
VII. DAR POSADA AL PEREGRINO. — El misericordioso conduce de la mano, hacia un edificio, al Peregrino, seguido de otro viajante. En el fondo Jesús.

VIII. ENTERRAR Á LOS MUERTOS. — En primer término, dos sepultureros, después de cavlar la fosa, cojen el féretro para depositarlo en el fondo de la tierra. Detrás, en el centro, el sacerdote, revestido de capa pluvial, sostiene con la derecha el hisopo y con la izquierda el libro abierto de las preces. A un lado, Jesús bendiciendo y otro tonsurado con la cruz alza-



MUSEO DE VALENCIA.

DETALLE DEL RETABLO LLAMADO DE BONIFACIO FERRER. OBRA ANÓNIMA. (1397 Á 1400)



MUSEO DE VALENCIA. — TABLA DEL "JUICIO FINAL". MAESTRO ANÓNIMO DE 1430

da, y en el opuesto, el sacristán con incensario de oro, de estilo gótico.

El pintor no siguió, según se advierte, el orden ordinario de las Obras de Misericordia, alterando su colocación por exigencias de simetría y analogía, pues en este concepto parecen corresponderse los asuntos de un lado con los del opuesto, figurando, por lo tanto, que la primera obra, ó sea Visitar á los enfermos, es correlativa á la séptima: Enterrar á los muertos.

En los dos medallones de las enjutas del arco, se representan también escenas bíblicas. En el del lado derecho, la parábola de las diez Vírgenes fátuas y prudentes, formando dos

grupos. Las primeras con las candilejas apagadas, y las segundas, llevándolas encendidas se dirigen á recibir á su dueño. Un ángel en la parte superior, con filacteria, expresa el sentido profético de la parábola, alusiva al Juicio final. En el segundo medallón el banquete de Herodes Antipas, en el que Herodías, madre de Salomé, pide la decapitación de San Juan Evangelista. En el centro de la sala donde se celebra el festín, el verdugo presenta en un plato la cabeza del Precursor.

* *

La adquisición de esta tabla por los Jurados valencianos, respondió, indudablemente, á la

costumbre de representar el Juicio final en las salas de los Consejos municipales, costumbre practicada desde los últimos años del siglo XIV. La primera vez que esto ocurre en Valencia, á juzgar por los datos conocidos, se remonta al año 1396, pintando el maestro Marzal de Sax este asunto en los muros de la *Cambra*, ó sala de los Consejeros, donde pintó, además, el Paraíso y el Infierno, con otras escenas similares. Esta gran decoración mural desapareció hacia el año 1460, pero fué sustituida en el de 1494 por la tabla comprada al mercader Juan del Anell, decorando la capilla existente en la Casa municipal, para recordar, sin duda, á los magistrados, el que procedieran con equidad y justicia en la resolución de los negocios á ellos confiados.

Composiciones análogas figuraron, también, durante el propio siglo XV, en la mayor parte de los Palacios comunales de Flandes.

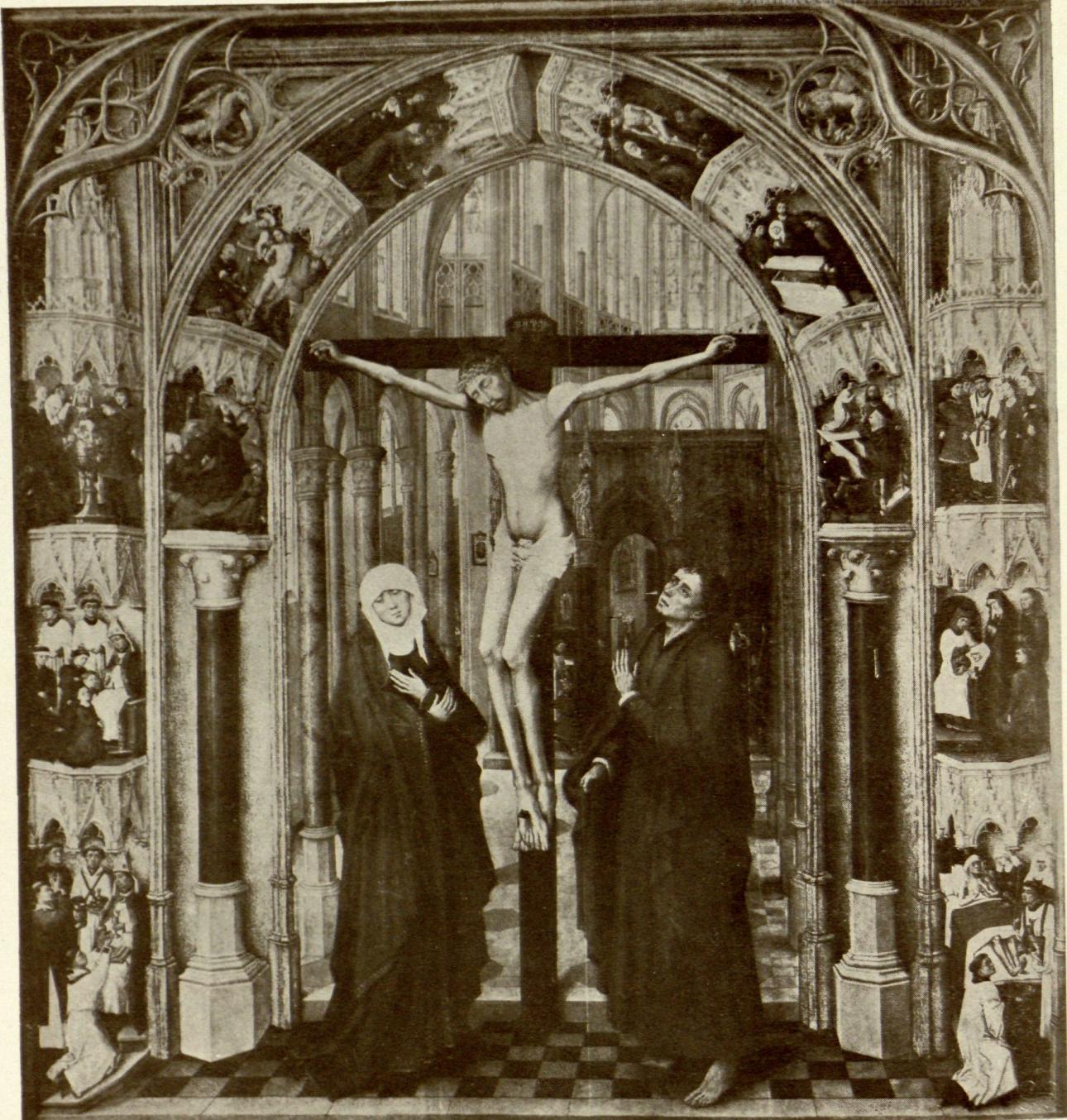
Para el de Lovaina pintó Thierry Bouts un Juicio final, y Gerardo David otro en el de Brujas. Por las tablas conservadas y por las referencias de las perdidas, se ve que este tema fué uno de los favoritos en el arte flamenco.

Humberto, ó Juan Van Eyck, debieron decorar el retablo de Gante con una pradela, en el día perdida, en la cual se supone pintaron escenas del Juicio final. Al primero se atribuye por Durand-Gréville, la tabla, con asunto idéntico, del Museo Imperial de San Petersburgo.

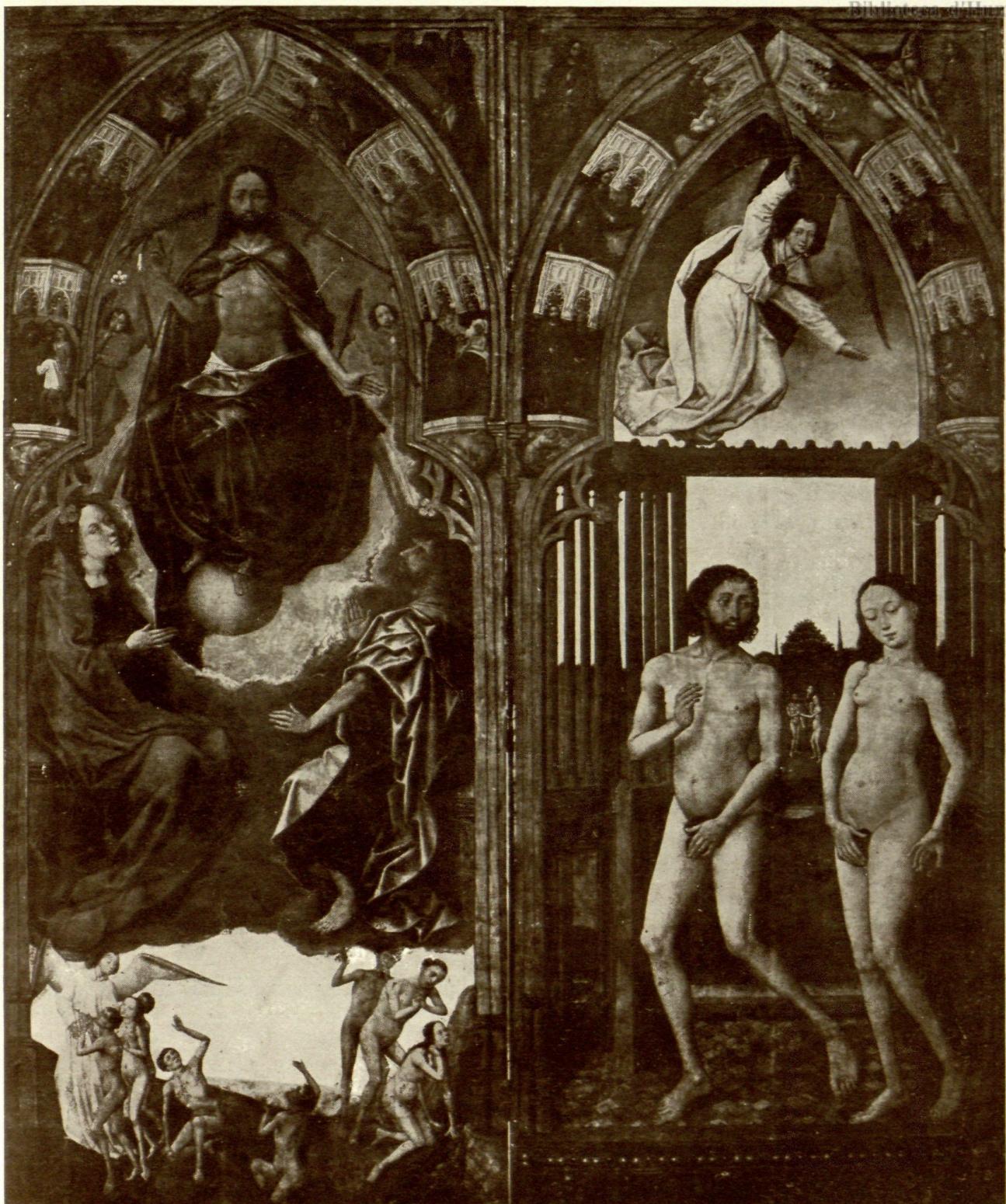
También la escuela valenciana pintó ese asunto sobre tablas. La más antigua representación iconográfica la hallamos en la *espina* ó remate del retablo llamado de Bonifacio Ferrer (Museo de Valencia) pintado de 1397 á 1400, obra por nosotros atribuida á Lorenzo Saragosa y por el señor Tormó y Monzó al florentino Gherardo Starnina, el cual consta trabajaba en Valencia por



MUSEO DE VALENCIA. "EL JUICIO FINAL". FINES DEL SIGLO XV



MUSEO DEL PRADO. MADRID. TRÍPTICO DE ROGER VAN DER WEYDEN



MUSEO DEL PRADO. MADRID. PUERTAS
DEL TRÍPTICO DE VAN DER WEYDEN

los años 1398 á 1402. En esta obra nótase el influjo del arte aviñonés, pero algunos años después, hacia el de 1430, un maestro anónimo dejaba huellas franco-borgoñonas en otro retablo dorado (Museo de Valencia) en el que pintó toda la escena del Juicio final. En los últimos años del siglo xv, un artista local, que conocía el arte flamenco, probablemente por los grabados en madera, pintaba la tabla central de otro gran retablo, conservado en el propio Museo valenciano.

Comparando esas obras con la tabla del Ayuntamiento, se advierten, á primera vista, las variantes esenciales que existen entre las obras indubitablemente de los pintores valencianos y la primera. En ésta, la composición, la técnica y el tipo de los personajes, denuncian á un artista que frecuentó los talleres de Brujas ó Bruselas. Cuando esa influencia no ha sido directa, las huellas de la imitación se modifigan con arreglo al temperamento de los maestros regnícolas, más libre y tosco en la ejecución.

Desechamos, por las razones expuestas, la idea de que la tabla pueda ser original de un flamenquista valenciano, y cabe sostener, hipotéticamente si se quiere, el que pudo ser copia más ó menos fiel de una composición análoga trabajada en la propia cuna del arte flamenco. Desde luego puede afirmarse que la tabla corresponde á una época anterior á la de 1494, pudiéndose colocar alrededor de 1470. En este caso, no parece posible adjudicar esa copia á Luis Dalmau, á no ser que su vida se prolongue algunos años más de los conocidos y aún, en este caso, sería necesario admitir un segundo viaje á Flandes y un completo dominio de la técnica al óleo, tal como la practicó Juan Van Eyck, la cual no pudo adquirir en su breve y documentado viaje á Brujas de 1431, según lo demuestra el retablo de la *Virgen y los Consejeros*, de Barcelona, pintado á la tempera.

No hallamos en Valencia, en el período de 1460 á 1470, pintor alguno á quien atribuir la tabla de los Jurados. Que no fué pintada por encargo expreso de éstos, lo justifica el hecho de adquirirla de un mercader y el haberse abonado 20 sueldos por la correduría y derechos de sisa; gasto que no se habría realizado en el

caso de ser obra directamente comprada á un maestro de los domiciliados en la ciudad. A dos pintores, residentes durante ese período en Valencia, se les pudiera atribuir la tabla. En 1449 aparece domiciliado un Luis Alimbrót, natural de Brujas, y del que no conocemos obra alguna, designado en los documentos como *pictor cortinorum*, y en 1470 se cita á un Jorge Alimbrót, hijo tal vez del primero y del cual tampoco se conocen sus obras pictóricas.

No pudiendo adjudicar esta obra á ninguno de los pintores locales del último tercio de la centuria décima quinta, ni tampoco á los italianos Francisco Pagano y Pablo de San Leocadio que entonces trabajaban en la Catedral, parece razonable que señalemos su filiación iconográfica y estilística, como medio de esclarecer, con los escasos datos disponibles, el probable origen de la tabla. Desde luégo hay que tener muy presente la restauración de que fué víctima en el siglo xvii, desapareciendo entonces la transparencia de las telas y la pristina coloración de las carnes, borrando el restaurador las veladuras y cambiantes de luces características en la escuela eyckiana y sus derivaciones. Teniendo en cuenta la alteración colo-rista, parece evidente que se trata de una obra inspirada en otras similares de Roger Van der Weyden (1397-1464). Recuerda, en su composición accesoria, la *Crucifixión* de este artista existente en el Museo del Prado, pero aun más, en su aspecto iconístico, la portezuela izquierda del tríptico en la que se representa el Juicio final y las Obras de Misericordia. Pero esta puerta, como su compañera (Adán y Eva arrojados del Paraíso), no son de la mano de Van der Weyden, pudiendo atribuirse al bruselense Colin Coter (1470-1493), el mismo á quien Wauters adjudica el *Descendimiento de la Cruz* (Museo del Prado, número 1898), copia del original de Van der Weyden, existente en el Escorial y que perteneció á la cofradía de los Ballesteros, de Lovaina.

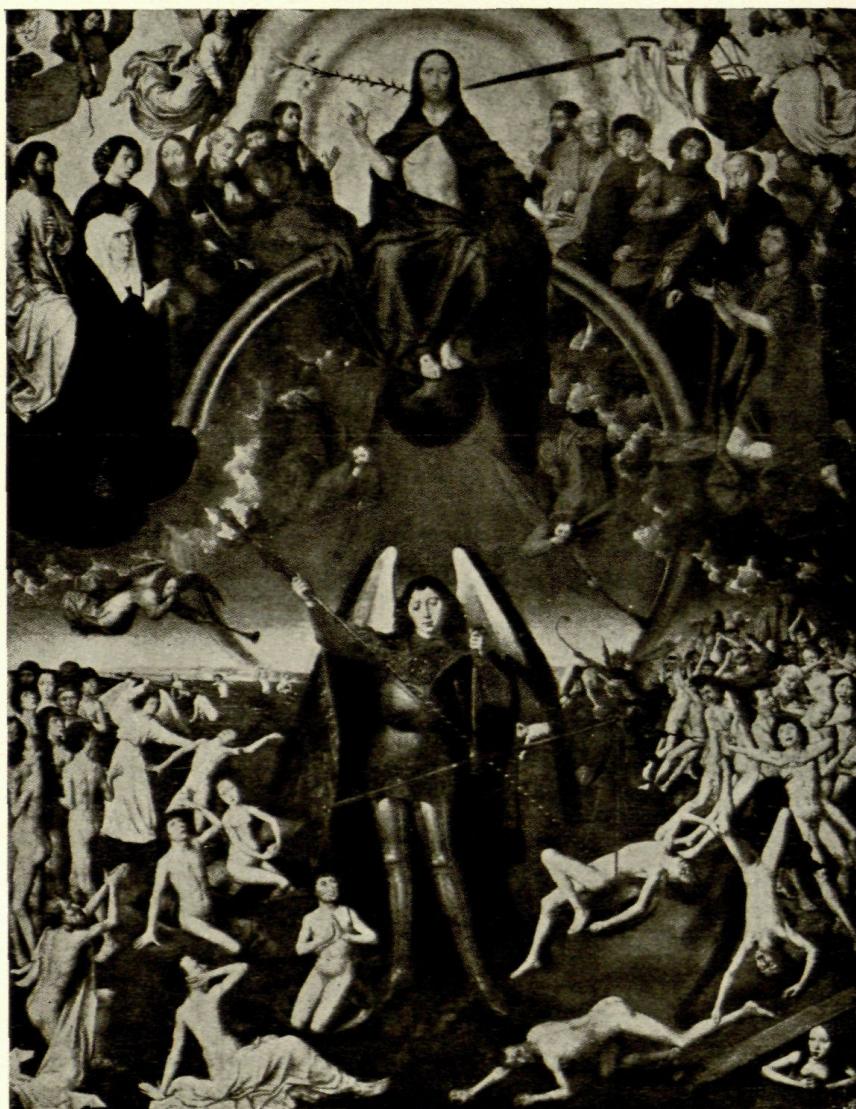
Tanto las tablas de Madrid, como la de Valencia, están inspiradas en un original perdido, ó desconocido para nosotros. Podemos, no obstante, señalar otro maestro flamenco á quien atribuir la paternidad, dentro del aspecto iconográfico, de la segunda. Desde este punto

de vista, parece ser composición abreviada de la tabla central de un tríptico de la iglesia de Santa María, de Danzig, atribuído á Hans Memling (1430-1495). Completa es la semejanza de las imágenes de Jesús, la Virgen, San Juan y el hombre sentado. El arcángel San Miguel tiene igualmente grandes analogías, con la sola variante de vestir armadura de acero en vez de túnica, detalle este último, que con el manto ó capa bordada, recuerda á los ángeles eyckianos. Faltan en el tríptico de Danzig las Obras de Misericordia que figuran en las tablas

de Madrid y Valencia. Las portezuelas de aquél representan la entrada en el cielo de los escogidos y el lanzamiento de los réprobos al infierno.

Trátese de una obra original ó de una copia, la tabla de Valencia es un nuevo documento aportado al inventario de la brillante escuela flamenca del siglo xv, memorable en la formación y desarrollo del arte pictórico de España en igual período.

L. TRAMOYERES BLASCO.



DANZIG. IGLESIA DE SANTA MARÍA.

“JUICIO FINAL” ATRIBUÍDO A MEMLING



I. NONELL

LA SIESTA

ISIDRO NONELL

HA muerto joven aún. Su carrera la hizo promoviendo discusiones con sus obras, reñidas con la tónica corriente. Poseyó visión personal y marcada preferencia por modelos de las bajas estratificaciones sociales. El mundo de la miseria, de la pobretería, suscitó en él un interés que no le despertaba ningún otro espectáculo de la vida.

En los comienzos, se sintió, no obstante, atraído por los paisajes suburbanos de Barcelona. Luego, no fué ya el escenario, sino los actores, por quienes tomó interés. Y los muchachos vagabundos sin casa ni hogar, y los degenerados, y los ancianos rendidos por el peso del trabajo y de los años, y las comadres

chismosas haciendo calceta ó murmurando de alguna vecina ausente, y la gente obrera regresando del taller fatigada de las energías consumidas durante la jornada, constituyeron los personajes de multitud de dibujos del artista. En estos dibujos, hay más el sentido de lo que se quiso copiar, que no la exactitud formal. Existe antes la impresión del carácter del conjunto, que no la de los pormenores, amenudo imposibles de determinar. Además, el autor, en el fondo, poseía innata tendencia á la caricatura, que le llevaba en todo instante, aun cuando él se esforzaba en dominarse, á poner de manifiesto, y de manera exagerada, deformé, los rasgos de fealdad característica. Lo gro-



ÀPUNTE, POR I. NONELL



tesco, las lacerías sociales, fueron para él cantera de la que extrajo los materiales más típicos de su obra.

Si en un principio, los cretinos del Valle de Bohí merecieron que su lápiz los reprodujese en su repelente monstruosidad, los tipos gitanos pasaron, después, á ser los protagonistas de sus cuadros; los cuales, á su vez, fueron únicamente un pretexto para reñir batallas en búsqueda de gamas propias. En esta lucha, su retina fué obteniendo la percepción de delicadezas, y acabaron por ser en sus lienzos: el aspecto formal, meramente adjetivo, desatendido frecuentemente; y el colorido, lo substancial. Pero este no era para ojos profanos. Lo que en él existe de triunfante es el logro de harmonías austeras, si es permitido expresarse de esta suerte. Claro, que no siempre lo alcanzaba de modo definitivo,

y que cuando lo conseguía era resultado de no pocos tanteos anteriores, de estudios precedentes. Mas no cejaba en su empeño. A la forma que se le declaraba rebelde, que no se dejaba sojuzgar por él; á la construcción razonada, que nunca se le mostró favorable, aparecía resuelta, valientemente en sus pinturas el color. Bien deseaba aprisionarla la forma; con el pincel la perfilaba, á veces con negro, con azul ó carmín; pero ella se le resistía. Y los amplios

mantones de lana; y los pañuelos de seda cruzados sobre el corpiño, y los vestidos mal pergeñados y de colores acres, que en la gama de sus cuadros hallaban el tono justo sin proferir chillería, eran la excusa para que su paleta desplegara riqueza de tonos graves. En relacionarlos sobresalía principalmente.

Sus últimos dibujos, apuntes rapidísimos de actitudes, poseen una fluidez de que carecen los anteriores. La percepción de la elasticidad del cuerpo humano apunta, además, en ellos. ¿Era, quizá, el instante en que el artista comenzaba á sentir la sutileza de lo flexible? ¿Iba á encontrar ¡por fin! que la gracia femenina le sonreía?

La obra de Isidro Nonell tiene detractores y fervorosos, unos y otros apasionados.

Es labor del tiempo juzgarle fría, serenamente. Cuando esto venga, habrá llegado el momento de decir acerca de él, de su producción singular, lo que se nos escapa, probablemente, á quienes vivimos sus días.

El juicio definitivo, en cosas de arte, tarda en venir, y antes de llegar á él, se pasa por una serie de fases depuradoras, en las cuales se va quedando únicamente cuanto tiene valor substantivo. Circunstancias del momento, apasionamientos nacidos de la exaltación en la lucha cotidiana, — apasionamientos que tanto cabe



I. NONELL

APUNTE

sólo lo han producido las naciones que se han complacido en él, que han comido con él como si fuese pan, que se han calentado con él como si fuese luz del sol, que le han vitoreado al verle, que han bailado con él, peleado con él, combatido con él, muerto por él.»

Las inquietudes que en el día atormentan á algunos artistas — Nonell sintió esa inquietud — los impulsan á vivir más aprisa, y son desbrozadores en el camino difícil y penoso.

Quienes tal hacen, preparan el advenimiento de otros que se aprovecharán de esos esfuerzos anteriores. Siempre ocurrió así. En arte, el sembrador con dificultad es el que recoge la cosecha. Se requiere una labor asidua para que paulatinamente vaya madurando el fruto y llegue á sazón. Y transcurren lustros antes de que esto acontezca.

¿Semillas que se arrojaron al surco, germinarán algún día? — M. R. C.



I. NONELL

APUNTE

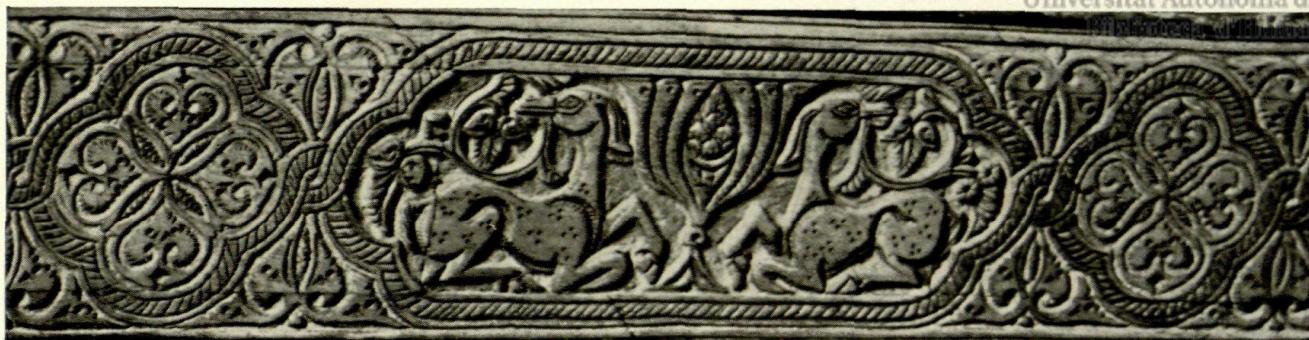
que lleven á la exaltación ditirámica, como á la reacción en sentido opuesto — son parte á crear una atmósfera que impida á muchos ver, en el grado justo, lo que se trata de analizar. La serena imparcialidad es hija de los años que apreciando las obras de arte en sí, por lo que en realidad son, por lo que poseen de fuerza emotiva, por lo que constituyan de documento humano, ó por lo que respondan á la espiritualidad de un momento histórico, ó de una personalidad de gran relieve, las despoja de toda otra condición, y sólo por alguna de esas, y por lo que tengan de conforme con lo inmutable artístico, las coloca en aquel lugar que las corresponde en relación á las producciones consagradas por asentimiento universal secular.

En el interín viene ese juicio, lo que esencialmente importa es que no echemos en olvido «que el buen arte — lo recuerda Ruskin —



I. NONELL

APUNTE



MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID

FRAGMENTO DE LA ARQUETA DE ZAMORA

LA ARQUETA Y LA CAJA DE MARFIL DE ZAMORA

DOS amadores del arte, ambos personas de singular cultura artística, el señor Tormo y Monsó en el Senado, y el señor Osma en el Congreso, se ocuparon, en el mismo día, de la desaparición de una caja de marfil, que se guardaba en la catedral de Zamora. Luego se ha sabido, que no era uno, sino dos los objetos que habían sido enajenados. De la discusión que se originó, se vino en conocimiento de que el Cabildo de aquella catedral, apremiado por necesidades urgentes, pues ha atendido á la reparación de más de doscientas iglesias, expresó al Gobierno su propósito de vender tales joyas, por si deseaba adquirirlas, y transcurrió el tiempo, esperando en vano que se diera contestación al ofrecimiento indicado; por lo cual se consideró en libertad de acción, y poseyendo, como dice poseer el referido Cabildo, una autorización del Papa para enajenar objetos artísticos, estipuló la venta con un anticuario de Madrid, quien pagó por la caja y una arqueta la suma de cincuenta y dos mil quinientas pesetas.

La caja es de estilo árabe puro, del siglo x y del tiempo de Alhaken II y lleva la fecha de 955, constituyendo un inestimable ejemplar de arte suntuario. «Hace diez siglos, — decía el señor Osma, — que la preciosa caja de marfil había pasado del tocador de una princesa á relicario de los huesos de un santo. La Iglesia española, cumpliendo una misión providencial, habrá conservado durante dicho tiempo,

á través de una accidentada etapa en el andar del pueblo, ese objeto, que bien puede reputarse como viñeta inestimable de la Historia.»

La arqueta es del siglo xi, mas no conserva su integridad primitiva, por cuanto ha sido objeto de varias restauraciones. Se supone que sean del siglo XIII unos hierros que sirven de cierre, como también se considera que en el siglo XVII se destinaría á encerrar el Sacramento en Semana Santa, época de la cual conserva unas desdichadas pinturas alegóricas. La inscripción árabe que ostenta se reduce á una alabanza koránica.

La publicidad que adquirió la venta, las manifestaciones hechas en las Cámaras, impelieron al anticuario que había comprado ambas joyas artísticas á presentarse al jefe del Gobierno, quien consiguió que las devolviera, no sin antes mostrar el aludido la rectitud con que se había procedido en el asunto.

El acto de la entrega se realizó con toda solemnidad, estando presentes el señor Canalejas, el inspector general de Bellas Artes, señor Herrero; el director interino del Museo Arqueológico Nacional, señor Pérez Villamil; el secretario del mismo, señor Alvarez Osorio, y los señores D. Elías Tormo y D. Julián Muñoz.

En la sala de medallas del Museo arqueológico han quedado depositadas, encerradas en una vitrina, la caja y la arqueta de referencia.

La caja es de marfil tallado, según queda dicho, y de latón oxidado las aplicaciones para el cierre. Tiene de alto diecisiete centímetros y medio, y de diámetro ciento siete milímetros. La armadura de la arqueta es de pino chapada de marfil tallado, el cual es liso en los planos cubiertos con pinturas. El interior aparece forrado de seda de color grana á listas amarillas. Las dimensiones son: altura total, veintitrés centímetros y medio, — hasta la tapa, ciento noventa y siete milímetros, la tapa, ciento tres milímetros; — el frente tiene de ancho treinta y un centímetros y medio, y el costado ciento cincuenta y siete milímetros en su base, y setenta y cinco milímetros en la parte sombra de la tapa.

Un expediente será abierto en avériguación de si

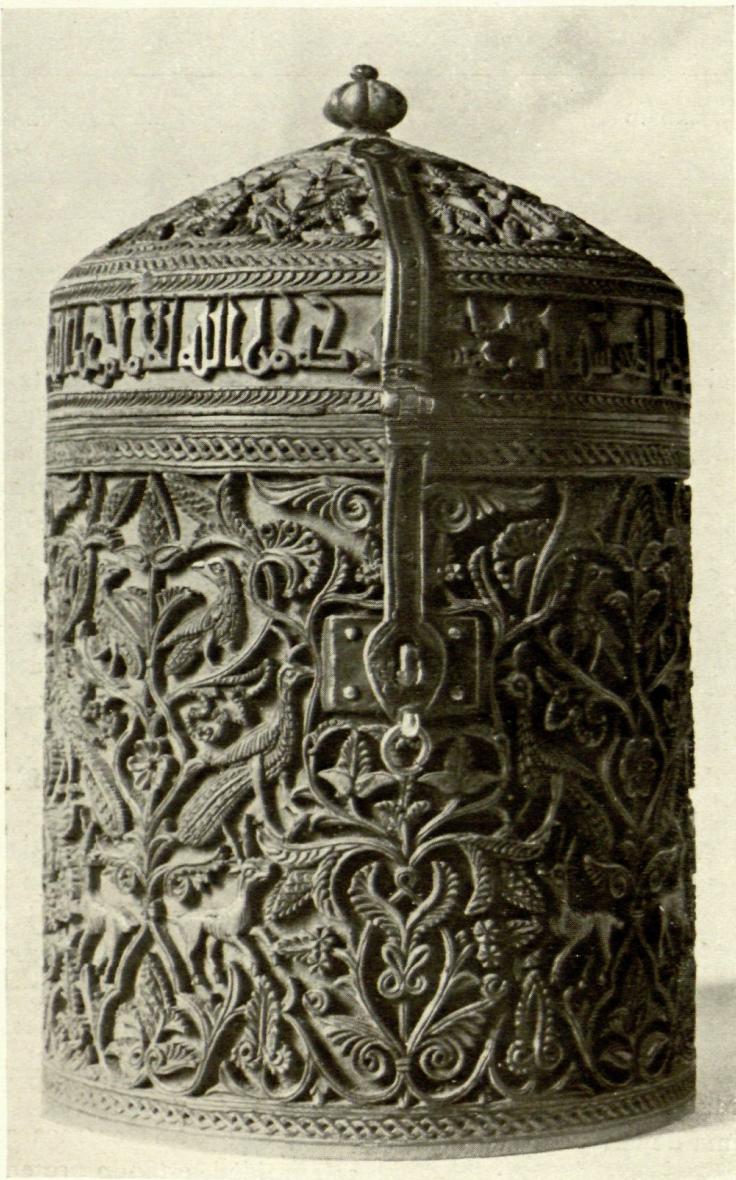
el Cabildo de la catedral de Zamora tenía derecho á la enajenación; en caso afirmativo, el importe de la venta lo abonará el Estado; en caso contrario, aquél tendrá que devolver al anticuario la cantidad que éste entregó por la arqueta y la caja á que aludimos.

El presidente del Consejo responde perso-

nalmente del importe de la venta, y del interés de cinco por ciento que produzca el capital, hasta que se ultime ese asunto.

Con todo, no se ha resuelto de modo categórico lo referente á la desmembración del tesoro artístico nacional. El caso particular de

la arqueta y de la caja de la catedral zamorana es lo único á que de momento se atendió. Mas no se ha buscado remedio al mal, cortándolo de raiz, dictando aquellas medidas legislativas necesarias que impidiesen que, en adelante, se repita lo sucedido, lo cual, fatalmente, seguirá ocurriendo. Las circunstancias hicieron que se tratara en el Parlamento de cuestión que tanto afecta á la cultura y á la dignidad del país: de la frecuencia con que va desapareciendo de él la herencia reveladora de nuestra pasada



MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID

CAJA DE ZAMORA. (FRENTE)

civilización y de las riquezas que atesoramos en días de esplendor. Se fué tan solo á solucionar lo que de momento había levantado voces de protesta. Y nada más. No se aprovechó el instante para condensar la aspiración general en un proyecto de ley que, de una vez, pusiera término al despojo que consentimos.

ECOS ARTISTICOS

LOS MANUSCRITOS DE LEONARDO DE VINCI. — Se ha constituido en Italia una comisión oficial para editar los trabajos escritos por Leonardo de Vinci. El ministro de Instrucción Pública de aquel país ha ofrecido todo su apoyo moral y material para llevar á efecto tal proyecto.

—
CUADROS Á UN MUSEO. — Al de Amberes le ha sido donado por la sociedad *Artibus patriæ* un cuadro de Frans Snyders.

El propio museo ha adquirido un retrato ecuestre atribuído á Van Dyck, suponiendo que el representado es el pintor Cornelius de Wael. Esta pintura había formado parte de la colección del duque de Sutherland.

—
FRITZ-KARL-HERRMANN VON UDHE. — Ha fallecido en Munich este pintor, quien había nacido en Wolkenburgo (Sajonia) el 22 de Mayo de 1848. En un principio se dedicó á la carrera militar, que abandonó á la edad de veintinueve años, á fin de entregarse por entero al arte. El pintor austriaco Makart, que á la sazón gozaba de inmenso prestigio, le cautivó de modo extraordinario. Despues fué á París para recibir lecciones de Munkacsy. Mas cuando se operó un gran cambio en él, y otorgó á la luz un valor que hasta entonces no le concediera, fué en un viaje que realizó por Holanda. De retorno en su ciudad nativa,

su personalidad artística, ya definida, le mostró como un revolucionario. Y comenzaron sus éxitos. La composición *Dejad que vengan á mí los niños* señaló el comienzo de una serie de pinturas, en las cuales el maestro asoció, á las escenas bíblicas evocadas, figuras contemporáneas. Era profesor de la Academia de Bellas Artes de Munich.

—
ESMALTES BIZANTINOS. — Los que pertenecieron á la colección de M. Zvenigorodskoi, han sido adquiridos, por un millón de francos, por M. Pierpont Morgan.

—
«EL MOLINO», DE REMBRANDT. — Por él ofrece un americano dos millones y medio. Antes de cederlo, su actual propietario, lord Lansdowne, ha propuesto á la Galería Nacional venderselo por novanta y cinco mil francos. Mas esta no dispone de cantidad tan crecida, y se ve obligada á pedir que se acuda en su ayuda por los particulares que

desean que tal pintura no salga de Inglaterra. Lord Lansdowne ha manifestado que si la Galería Nacional no se queda con ella, de los dos millones y medio que le ofrecen, entregará al indicado museo ciento veinticinco mil francos.

—
UN CONCURSO. — La revista *Materiales y Documentos de Arte Español* y la librería Parera han or-



MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID. CAJA DE ZAMORA. (PARTE OPUESTA)



MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID

ARQUETA DE ZAMORA. (FRENTE)

ganizado un concurso nacional entre artistas españoles para elegir un proyecto de diploma destinado á premiar trabajos artístico-industriales y aplicable á escuelas, centros y exposiciones de carácter artístico, decorativo é industrial.

Se concederán cuatro premios, el primero en metálico (doscientas cincuenta pesetas), y los restantes en libros.

EL NUEVO CAMPANIL DE SAN MARCOS DE VENECIA.
— Ha sido reedificado con sujeción estricta al que se vino al suelo, hace nueve años, el día catorce de Julio. En este día del año que cursa será inaugurado, revistiéndose la ceremonia de desusada pompa.

DOCUMENTO COMPROBATORIO. — Se ha reconocido que la ciudad del fondo de la estampa de Alberto Durero, *La gran fortuna*, no es otra que Klausen,

con lo cual se comprueba el primer viaje á Italia del gran artista tudesco, á quien la susodicha ciudad trata, con tal motivo, de erigirle un monumento.

UNA PINTURA DE ISRAELS. — Por ciento cincuenta mil francos ha sido vendido en la exposición de Venecia un cuadro de ese pintor holandés. Es el mayor precio pagado por una obra de artista viviente en las últimas manifestaciones de Europa y América.

HALLAZGO DE UNA OBRA DE VELÁZQUEZ. — En la galería de Dulwich existe un retrato de Felipe IV, que se había considerado obra del gran pintor español; pero, á la postre, se ha venido en conocimiento de que se trata de una copia hecha por su yerno Juan Bta. del Mazo.

El original de ese retrato, que reproducimos en este número, y que se consideraba perdido, lo han



MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MADRID

ARQUETA DE ZAMORA. (CARA POSTERIOR)

adquirido, por dos millones, unos comerciantes ingleses al príncipe Elías de Borbón-Parma, de quien públicamente se desconocía que poseyera tal joya pictórica.

Madame Leyne Stephens tiene, también, una copia de la expresada pintura.

EXPOSICIONES

ESPAÑA

BARCELONA. — «VI Exposición internacional de Arte», organizada por el Excmo. Ayuntamiento. Del 23 de abril al 25 de julio.

«Exposición José de Martí Garcés», en el *Salón Parés*. Del 25 de marzo al 2 de abril.

«Exposición Pascual Monturiol», en el *Salón Parés*. Del 2 al 9 de abril.

«Exposición Luisa Vidal», en el *Salón Parés*. Del 9 al 16 de abril.

«Exposición Juan Vila», en el *Salón Parés*. Del 16 al 23 de abril.

«Exposición José María Llopis», en el *Fayans Catalá*. Del 25 de marzo al 5 de abril.

«Exposición Sunyer», en el *Fayans Catalá*. Del 10 al 20 de abril.

«Exposición Melchor Domènec», en el *Fayans Catalá*. Del 20 al 30 de abril.

«Exposición Luis Bagaría», en el *Fayans Catalá*. Del 1 al 15 de mayo.

EXTRANJERO

AVIÑÓN. — «Exposición de Arte provenzal», en el *Palais des Papes*. Del 9 de abril al 4 de junio.

BRUSELAS. — «Exposición de la miniatura,

desde el siglo XVII á mediados del siglo XVIII».

DRESDE. — «Exposición de dibujos y acuarelas», organizada por la Sociedad de Bellas Artes, en la *Real Academia de Bellas Artes*. De mayo á octubre.

DUBLIN. — «Salón de la Real Academia de Irlanda». Del 6 al 31 de marzo.

FLORENCIA
— «Exposición retrospectiva de Arte italiano» y «Exposición regional toscana», en la *Sociedad de Bellas Artes*. De marzo á junio inclusive.

LONDRES.
— «Exposición internacional de arte antiguo y moderno», en el palacio de *Earl's Court*. De mayo á octubre.

LIEJA. — «Exposición de Arquitectura y Arte decorativo», en el *Palacio de Bellas Artes*. Del 7 de mayo al 28 de junio.

MUNICH.—
«Exposición de la Asociación de Artistas de Munich». Del 1.º junio á últimos de octubre.

PARIS. — «Exposición de obras de Ingres», en casa *Georges Petit*. Del 25 de abril al 15 de mayo.

«Exposición de blondas de Madagascar», en el *Museo Colonial*.

«Salón de la Sociedad de Artistas franceses», en el *Grand Palais*. Del 30 de abril al 30 de junio.

«Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes», en el *Grand Palais*. Del 16 de abril al 30 de junio.

«Exposición de trabajos de arte femeninos», or-

ganizada por la Unión Central de Artes decorativas, en el *Museo de Artes Decorativas*. Del 1.º de abril al 1.º de mayo.

«Exposición de Pintores y Escultores», en casa *Georges Petit*. Del 9 de marzo al 4 de abril.

«Exposición de Pastelistas franceses», en casa *Georges Petit*. Abierta del 5 al 25 de abril.

«Salón de los Artistas Humoristas», en el *Palais de la Mode*. Del 1.º al 30 de abril.

«Salón de los Humoristas», en el *Palais de Glace*. Del 21 de abril al 15 de junio.

«Exposición anual de los artistas independientes». Del 25 de marzo al 25 de abril.

«Salón de Arte religioso». Del 24 de abril al 31 de mayo.

PITTSBURGO.—«Exposición internacional de Pintura», en el Instituto Carnegie. Del 27 de abril al 30 de junio.

ROMA.—«Exposición internacional de Bellas Artes». De marzo á noviembre, 1911.

«Exposición nacional de Arte italiano, desde 1861 á 1911».

«Exposición arqueológica y retrospectiva».

ROUBAIX. — «Exposición internacional del Norte de Francia», con sección retrospectiva: «El Arte en la Flandes francesa después de las conquistas de Luis XIV».

TURIN. — «Exposición internacional de Bellas Artes».



CABEZA DE AMPURIAS
(COLECCIÓN DEL CONDE DE GÜELL)

