

UN NUEVO RETRATO DE GÓNGORA, PINTADO  
POR VELÁZQUEZ

CADA vez que visito nuestro gran Museo del Prado, me detengo delante de aquel rostro largo y abultado, de ojos pequeños y penetrantes y de boca plegada con maliciosa rigidez que caracterizan el genio adusto y satírico del revolucionario vate cordobés, colocado, a modo de portero, a la derecha de la puerta que da entrada a la maravillosa sala de Isabel II.

Este retrato, desde hace muchos años, ha sido catalogado como de Velázquez; pero, al contemplarlo, siempre dudé que fuese de este pintor insigne y lo he creído más bien de Zurbarán, con quién, a mi modo de ver, tiene más estrecho parentesco artístico.

Pues, aunque las obras de Velázquez, en su primera época, pueden confundirse a simple vista con las del pintor extremeño, sin embargo, tanto en unas como en otras existen rasgos característicos para distinguirlas con claridad. Zurbarán se diferencia de Velázquez en que es más enérgico en la línea y modela con más fuerza de claro-oscuro, y su color es más seco y sombrío, como se observa en la parte izquierda del rostro del poeta, en la frente y, muy especialmente, en la oreja; que parece copiada, más que del natural, de un policromado busto escultórico (A).

Quizás los que dieron a este retrato la paternidad de Velázquez, como D. Pedro de Madrazo, Cruzada Villaamil y otros, les sirvió de fundamento lo que dice Pacheco en su «Arte de la Pintura», refiriéndose a su yerno:

«Deseoso pues de ver el Escorial partió de Sevilla a Madrid por el mes de Abril del año 1622. Fué muy agasajado de los dos hermanos D. Luis y D. Melchor de Alcázar y en particular de D. Juan Fonseca sumiller de cortina de S. M. (aficionado a su pintura). Hizo a instancia mía un retrato de D. Luis Góngora que fué muy celebrado en Madrid.»

Pero no está averiguado, y no puede afir-

marse, que este retrato, a que se refiere Pacheco, sea el que está en el Museo. Algunos críticos de arte lo han puesto en duda, y esto, rodeado hasta ahora de tinieblas, creo llegado el momento de poderlo aclarar con el descubrimiento de otra nueva efigie del poeta, la cual, desde luego, nos ilustrará para hacer la verdadera catalogación del lienzo.

En el archivo del Museo no existe dato alguno que pueda dar luz en el asunto, según me ha comunicado su digno Director D. José Villegas. Ni siquiera consta la procedencia del mencionado retrato, dato siempre muy útil para averiguar la filiación de una pintura dudosa.

En mi deseo de recoger noticias y antecedentes que pudieran orientarme, hube de dirigirme, también, al diligente Subdirector del referido establecimiento D. Salvador Viniestra, autor del «Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Zurbarán» (Madrid, 1905) y dicho señor, en galante misiva, me dice lo siguiente:

«Ningún dato puedo enviarle respecto al retrato de Góngora, pues, por desgracia, no tenemos archivo artístico en el Museo, y los inventarios son nuestra desesperación, porque no traen noticias sobre las obras sin autor, título y dimensiones en bastantes casos equivocados.

»Sobre el retrato puedo decirle que, como original de Velázquez, se tuvo siempre, y hasta D. Pedro Madrazo dice que sea ese el que pintó el año 1622.

»Cuando se celebró el Centenario de Velázquez, la Comisión nombrada al efecto puso ya en la tablilla y Catálogo atribuido a Velázquez.

»Más tarde, cuando llevado yo de mi entusiasmo por Zurbarán, en el cual comencé a estudiar en el Museo de Cádiz, pensé en hacer una Exposición de sus obras en este Museo del Prado, animado a ello por el gran resultado que obtuve en la que inicié y



realicé del Greco, me dediqué a un estudio serio y profundo de Zurbarán en libros, archivos, papelotes, etc., ya que sus obras, en su técnica, me eran *familiares*.

»Entonces supe que Zurbarán había pintado también un retrato de Góngora, cuyo paradero *se ignoraba*. Me pasó por la imaginación una sospecha..., y me puse a estudiar dicho retrato a Velázquez atribuido. Ilusionado tal vez por mis entusiasmos por Zurbarán, adquirí el convencimiento de que de Zurbarán era y no de Velázquez.

»Sin embargo, yo siempre temeroso de mis juicios, exploré el parecer de algunos, y en la biografía que de Zurbarán hice, a la cabeza del Catálogo de la Exposición de sus obras en 1905, digo que por algunos se cree que el retrato de Góngora, tenido por de Velázquez, sea de manos de Zurbarán.

»Después he continuado pensando lo mismo, y en el Catálogo actual del Museo, aunque figura como atribuido a Velázquez, tiene la interrogación *Zurbarán?* En esta interrogación no he tenido yo arte ni parte, y con agradabilísima sorpresa la vi intercambiada.

»Hoy el cuadro tiene en el Catálogo moderno el número 1223 (1085 del antiguo), y siento muy de veras no poder agregar ningún dato más.»

Como se ve, la carta del señor Viniegra no puede ser más interesante, corrobora mi opinión y resulta, además, de sus investigaciones y estudios, que *Zurbarán había pintado un retrato de Góngora cuyo paradero se ignoraba*, y que yo creo también sea éste, como veremos más adelante.

Esta noticia es de suma importancia, y es lástima que el señor Viniegra en la actualidad no recuerde el documento donde la leyó; pero, así y todo, es un dato muy significativo. Además, en la obra intitulada «Velázquez», de Walther Geusel (edición alemana), se dice con referencia a este cuadro: «Está atestiguado que Velázquez ha pintado el retrato del poeta D. Luis de Góngora, por encargo de su suegro Francisco Pacheco, pero no se ha comprobado que este cuadro sea idéntico

con el que ahora se conserva en el Museo del Prado.»

Y según Justi: «no está intacto y tiene poca factura de su modo de pintar de entonces»

Por otra parte, el notable crítico español señor Beruete, en su obra «Velázquez» (edición francesa), dice del mencionado lienzo lo siguiente:

«Su suegro le encargó hacer el retrato del gran poeta Luis de Góngora, pero no puede admitirse que este retrato sea el que pasa por tal en el Museo del Prado (número 1085), no se reconoce en él ninguna de las cualidades particulares de las obras del maestro, antes se tomaría por un Zurbarán.»

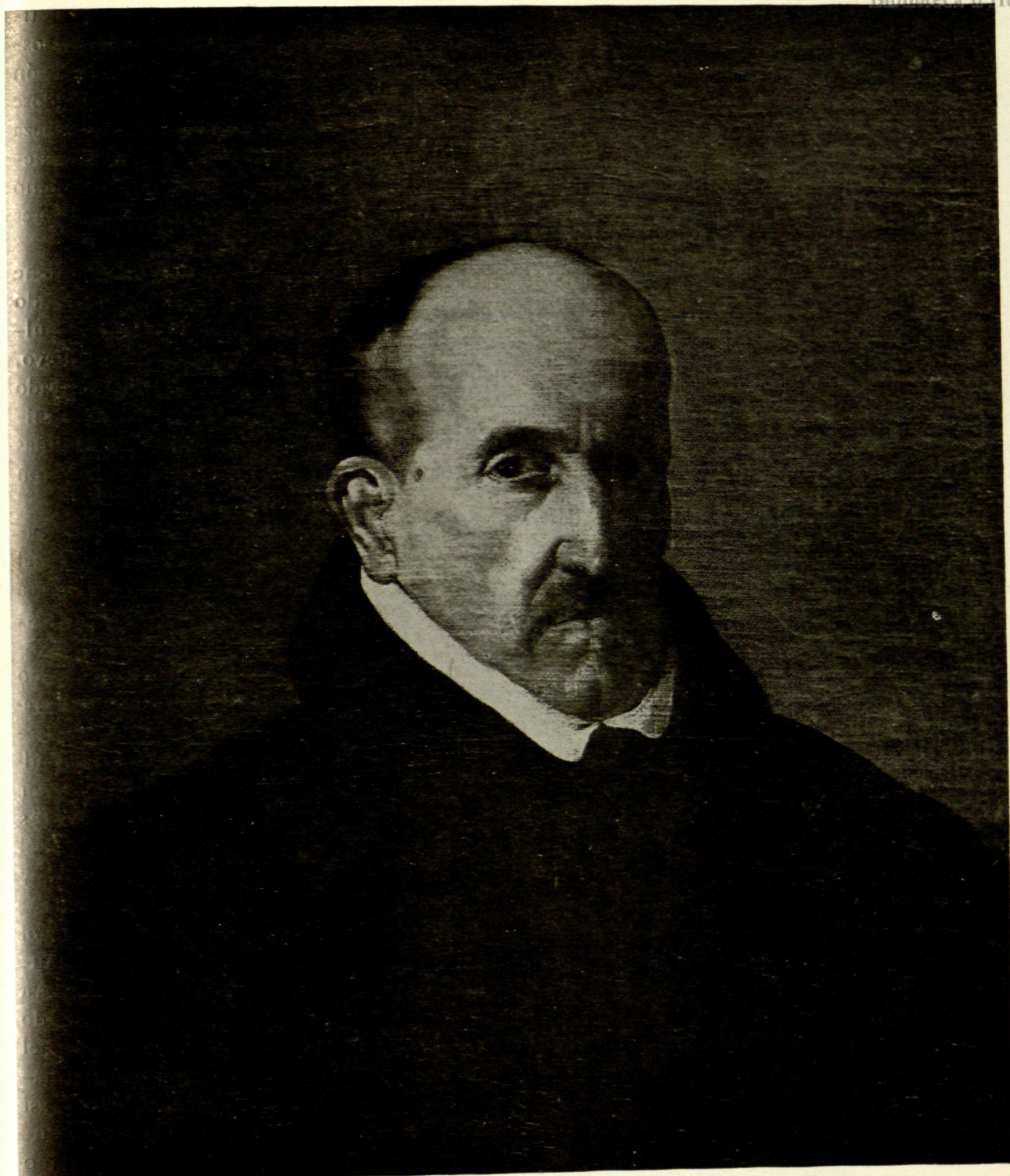
La autorizadísima opinión del señor Beruete, que con tanto acierto estudió las obras del famoso autor de «Las Meninas», es, por último, decisiva para creer que este retrato no sea del pintor sevillano y sí del extremeño.

De la efigie de Góngora se han hecho numerosas copias, antiguas y modernas (1). El grabado y la litografía también popularizaron su retrato. Véanse el que existe en la Real Calcografía que revisó e ilustró con sus notas el poeta Quintana, y los que se conservan en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, catalogados con el número 786, debidos a los grabadores T. de Courbes, Salvador Carmona, Blas Ametller y a algún otro artista anónimo.

El ilustrado Director de la revista «La España Moderna», D. José Lázaro, guarda en su notable colección de cuadros un retrato de Góngora, muy semejante al del Museo del Prado; viene a ser próximamente de igual tamaño; pero mucho mejor pintado y de dibujo más correcto. No tiene las durezas de aquél en las medias tintas, su modelado es más suave y en la parte privada de luz se observan bellas transparencias de color, las cuales no se ven en el atribuido a Velázquez.

(1) En Córdoba conocemos dos: una propiedad del señor Conde de Torres Cabrera y otra que poseen los herederos del señor Núñez de Prado. También en la Academia de San Fernando vimos no hace mucho tiempo otra copia, que había sido llevada para que la apreciara esta Corporación; pero todas ellas carecen de valor artístico.





VELÁZQUEZ

(A) RETRATO DEL POETA GÓNGORA. (*Museo del Prado*)

Comparando ambos retratos, parece el del Museo una copia o repetición del que posee el señor Lázaro. La diferencia, si bien puede apreciarse aún en las reproducciones fotográficas, se nota mucho más en los originales.

Este hermoso lienzo desvirtúa, asimismo, la paternidad que ha venido dándose durante muchísimos años, al que guarda nuestro Museo, poniendo más de relieve su actual y dudosa catalogación, y ha despertado su



estudio grandísimo interés entre los críticos y aficionados, creyéndose, por algunos, que quizás sea debido al prodigioso pincel del pintor de Felipe IV (B).

El distinguido publicista y nuevo académico de la de Bellas Artes de San Fernando, D. Elías Tormo, en su artículo intitulado «La colección Lázaro. Nuevas adquisiciones», publicado en *La Epoca* el 27 de Marzo próximo pasado, dice, refiriéndose a este cuadro:

«Hablando de Velázquez, sólo por señalar época he aquí que aparece su arte magistral aunque muy de primera época madrileña, cual espléndido original de la copia (evidente) retrato del Museo del Prado del poeta don Luis de Góngora y Argote, que acaba de adquirir en estos días el señor Lázaro. Ahora es cuando se ven justificadas las reservas del gran crítico Beruete, ante el lienzo del Museo, como en caso algo parecido, ante el Velázquez, de Fraga, del Dulwich College.»

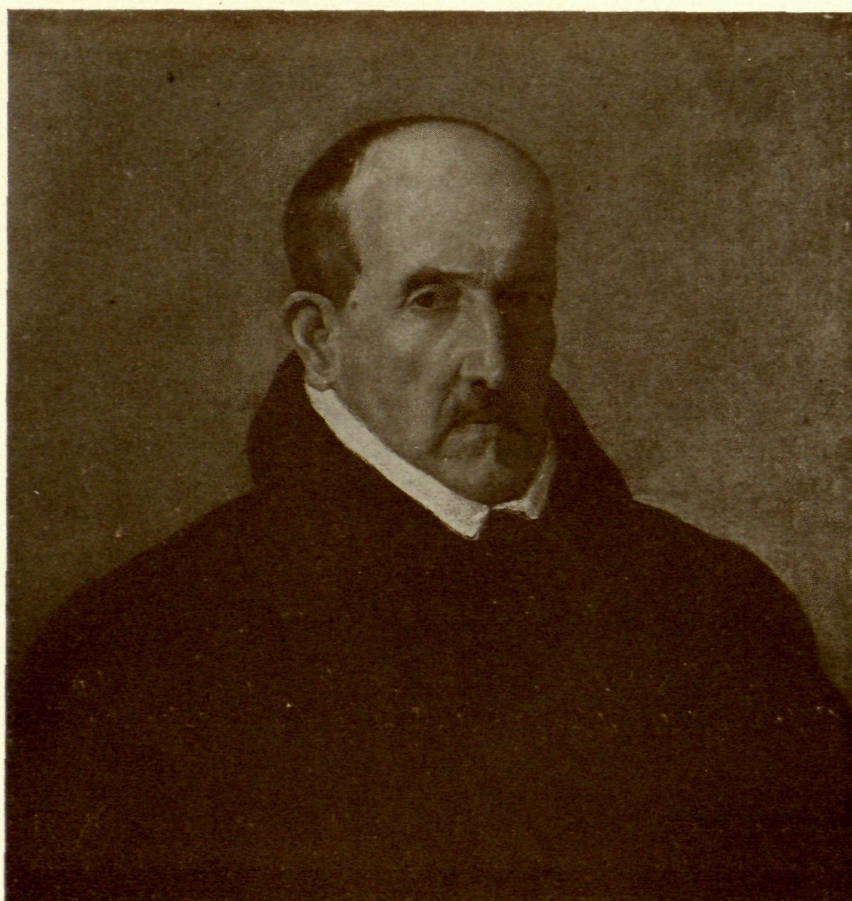
Otro retrato desconocido como el anterior del mismo vate conservaban hasta hace poco en Córdoba los herederos del Cronista de aquella capital D. Francisco de Borja Pavón; es de medio cuerpo tamaño natural, la figura está colocada de medio perfil sobre el

lado izquierdo (mide 0'77 x 0'52) está vestido de racionero y en la mano izquierda sostiene el bonete. Guarda la misma posición que el del Museo del Prado, diferenciándose de éste, a más del tamaño, en que la cabeza es más pequeña y alargada, y carece del cuello ancho de la muceta, capa o manteo como ostenta aquél y se ven las mangas interiores en blanco.

Está forrado, y, por desgracia, tiene bastantes repintes, sobre todo en el fondo y, muy especialmente, en el dedo pulgar que aparece todo repintado de nuevo, como también el bonete que sostiene apoyado sobre el plano de una mesa, habiéndose salvado de milagro el rostro, si bien por algunas partes fué barrido el color cuando le hicieron tan funesta restauración.

Este lienzo, que desde mi niñez llamábame la atención cuando iba al despacho del

Cronista cordobés, donde existía colgado en sitio preferente, estaba atribuido al pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra, según le oí decir muchas veces a su ilustrado poseedor, el cual lo manifiesta así en un estudio crítico que sobre Góngora publicó en el «Boletín del Obispo de Córdoba», fe-



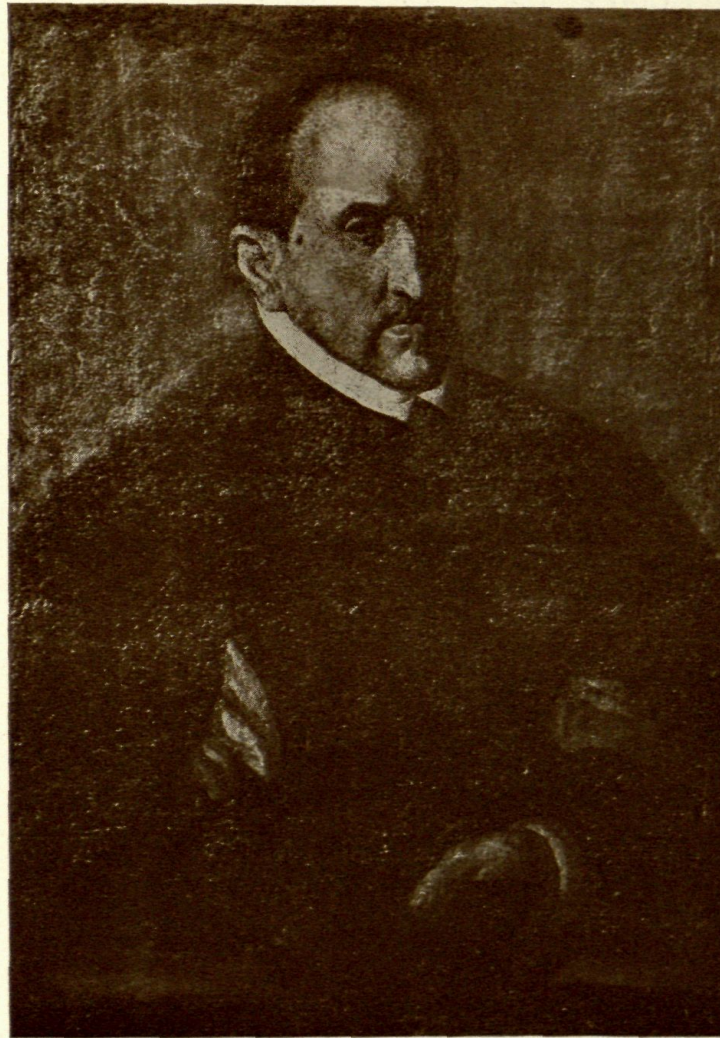
VELÁZQUEZ (B) RETRATO DEL POETA GÓNGORA. (Colección de D. José Lázaro)



muy bien determinadas.

Por otra parte, como Ceán Bermúdez asegura que Castillo nació en el año 1603, siguiendo el testimonio de esta autoridad, pudo haberlo hecho cuando el pintor tenía de 20 a 22 años, cosa muy factible si, además, se tiene en cuenta que era también paisano del poeta y el artista de más renombre que residía en Córdoba por aquella época.

Pero, sin menoscabar en lo más mínimo la benemérita labor de Ceán Bermúdez, por quién siempre



VELÁZQUEZ

(C) RETRATO DEL POETA GÓNGORA

*(Tal como lo poseían los herederos del señor Pavón, en Córdoba)*

cha 30 de Abril de 1882, al hablar de las semblanzas literarias que hicieron del poeta los señores D. Luis Fernández Guerra y D. Cateyano Rossell (c).

«Poseemos — dice — un retrato del poeta con trazas y tradición de original que mejor que del Greco, con quién tuvo don Luis amistad estrecha y a quién lo atribuía el bibliófilo Gallardo, suponemos sea obra de su coetáneo el cordobés Antonio del Castillo Saavedra Procedente de una casa nobiliaria donde se guardaban, además,

papeles de la de Góngora y Corral, su deudo y amigo íntimo, ha pasado en este siglo por la posesión sucesiva de los señores Pereira y Marín, y compite en semejanza y originalidad con otro que conservaba en merecida estimación nuestro amigo el ilustrado Marqués de Cabriñana, D. Ignacio Argote y Salgado, pariente del poeta, y como los sujetos anteriormente nombrados, apasionado de su renombre y producciones.»

La atribución de este retrato a Castillo no iba a primera vista mal encaminada, si se tiene en cuenta que este pintor fué discípulo de Zurbarán, y que en sus obras se ven algunas de las propiedades características que heredó de su maestro, y que en este lienzo se ofrecen

he sentido verdadera admiración como crítico ilustre y como catalogador el más completo de nuestra antigua riqueza nacional, he de manifestar, sin embargo, que en muchas ocasiones, como en la presente, da como verídicos hechos que no comprueba, y que luego han resultado completamente falsos.

Y es que entonces la crítica era menos escrupulosa que ahora y nuestros más ilustres historiógrafos no hacían las investigaciones necesarias y tan a conciencia como hoy se exigen al hablar de cualquier asunto, por poca importancia que tenga.

De muchos ejemplos podríamos hablar, pero nos concretaremos a citar solo uno de reciente actualidad, como es el referente a la



partida de bautismo del célebre pintor del siglo XVII, Valdés Leal, descubierta por mí no hace mucho tiempo y publicada en *MUSEVM*, de cuyo artista aseguraban Ceán Bermúdez y otros biógrafos que era cordobés y nacido en 1630, cuando, en realidad, es sevillano y vió la luz en 1622, nada menos que ocho años antes.

Tampoco es cierto, como también dicen Ceán y otros críticos, que Antonio del Castillo naciera en 1603, sino el 16 de Julio de 1616, según reza en su partida de bautismo que he descubierto asimismo en la parroquia del Sagrario de la ciudad de los Abderramanes. (Libro 7.º de Bautismos, folio 105) (2). Es decir, *trece años* después de lo que afirma Ceán, y por tanto, hay que descartar que lo pintara Antonio del Castillo, puesto que éste tenía *once años* a la muerte de Góngora, acaecida en Córdoba el 21 de Mayo de 1627.

Tampoco puede admitirse la opinión del célebre bibliófilo Gallardo, de que lo pintase el Greco; pues carece en absoluto del estilo personalísimo de este artista genial.

Si nos fijamos en su dibujo, color y técnica, es superior al de Madrid, aunque el de Córdoba esté peor conservado y con las mutilaciones de una censurable restauración como ya hemos dicho, unido a una densa capa de barniz oscuro que apaga las coloraciones primitivas y ha impedido hacer una buena reproducción fotográfica. Pero, a pesar de todas estas circunstancias desfavorables para la mejor impresión de la obra, ésta ofrece un noble aspecto, y se adivina, a través del velo espeso que la envuelve, el temperamento de un gran artista joven que más tarde alcanzó el primer lugar entre los pintores de su época.

(2) Antonio — En Cor.<sup>a</sup> a diez días de Julio de mil y seiscientos y diez y seis años yó Diego Vallejo de Cárdenas cura en el Sagrario de la Cathedral de Cor.<sup>a</sup> baptize a Antonio hijo de Agustín de Castillo y Ana de Guerra su mujer fué su padrino Al.<sup>o</sup> Rodríguez de Sant Martín al qual se le advirtió la Cognición Spiritual q. contrajo con los dichos su ahijado y sus padres y en fé de ello lo firmé  
Dr. Vallejo de Cárdenas

(Rubricado)

Recientemente ha sido adquirido por don Antonio de Gandarillas, vecino de Madrid, el cual lo ha limpiado, y al hacer desaparecer el barniz y bastantes repintes del fondo y la cabeza, han sido descubiertas muchas bellezas de color, si bien éste por desgracia aparece barrido por algunas partes, según se ve claramente en el labio inferior y en la nariz, apreciándose todavía torpes retoques en la parte izquierda y sombreada del rostro.

Pero el señor Gandarillas, sin duda para quitar el mal efecto que producía la mano repintada del poeta y que sostenía el bonete, ha tenido la diabólica idea de mutilar este hermoso retrato, haciéndola desaparecer; cortando el lienzo por la parte inferior y quedando reducida la figura de medio cuerpo al tamaño de busto.

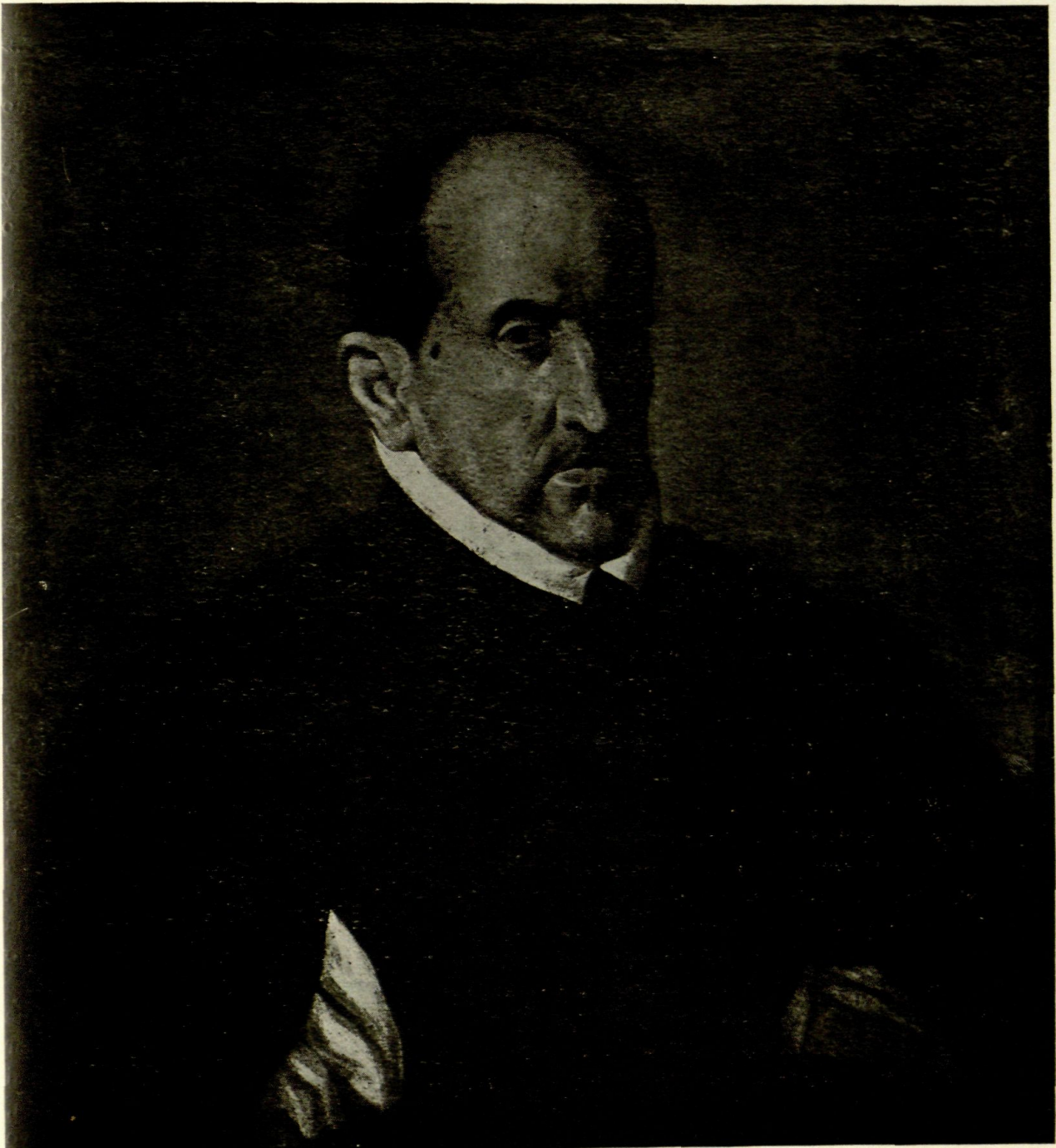
Mide hoy 62 centímetros de alto por 53 de ancho.

Deplorando la irreparable mutilación que ha sufrido esta desgraciada obra de arte, no obstante ha ganado por otra parte con su limpieza, pues ahora permite ver más claramente su verdadera filiación artística (b).

A poco que se observen los primitivos trozos de pintura, de ricos y delicados matices, que aún se conservan salvados por milagro, como el fondo velazquino, transparente y aéreo que rodea la cabeza robustamente modelada con arrepentimientos para hacer la línea de la silueta más correcta y segura, la carnosidad de la oreja y de la cara, la viva expresión de la mirada, el blanco marfileño del cuello y de las mangas, el porte noble y elegante de la figura y la difícil sencillez de la túnica con que está ejecutado este retrato, se verá claramente que es superior al del Museo del Prado, y que ha sido pintado con anterioridad por distinta mano, por aquella mano privilegiada que no podrá confundirse jamás con ninguna otra, y que, más tarde, para gloria del arte y de España, pintaba los lienzos maravillosos que guarda la portentosa sala de Isabel II, en nuestro Museo nacional.

Las diferencias de tamaño, técnica y otros detalles característicos que ya hemos apuntado al compararlo con aquél y, además, la pro-





VELÁZQUEZ

(D) RETRATO DEL POETA GÓNGORA. *(Tal como lo posee D. Antonio de Gandarillas, en Madrid)*

cedencia del mismo, hácenme creer, con fundamento, que se trata del auténtico retrato de Góngora hecho por Velázquez cuando por primera vez vino a Madrid en el año de 1622, y que debió ser conservado en gran estima por el poeta cordobés durante su vida, pasando con el tiempo a una casa nobiliaria de Córdoba, donde se guardaban

*papeles de Góngora y Corral, su deudo y amigo íntimo, según el testimonio autorizado del erudito cronista de Córdoba señor Pavón, a quien vino a parar, después de la posesión sucesiva de los señores Pereira y Marín, racionero también este último de aquella Santa iglesia Catedral. Afortunadamente, la reproducción fotográfica de este retrato que*



por encargo mío hizo el señor Lacoste, en Córdoba, — cuando aún estaba en poder de los herederos del señor Pavón, — aunque no sea muy buena por las condiciones antifotogénicas en que se hizo, hoy tiene verdadero interés por la reciente mutilación que ha sufrido este lienzo, y porque, al dar idea exacta de su primitivo tamaño, sirve también para comprobar su verdadera autenticidad.

Pues a parte de todas las cualidades pictóricas que en él concurren, tan peculiarísimas de Velázquez en su primera época, el cual contaría unos 23 años cuando lo pintó por encargo expreso de su suegro, es lógico creer que al retratar a un célebre personaje como Góngora, — trabajo que le sirvió para darse a conocer en la Corte como pintor, — no se limitara a pintar simplemente una cabeza, sino que haría una obra de más empeño, como este retrato hasta hoy completamente desconocido.

Y mi creencia también se ve confirmada por el distinguido crítico de arte D. Jacinto Octavio Picón, cuando dice en su libro «Vida y obras de D. Diego Velázquez», página 40.

«Que retrató a Góngora es seguro, pues Pacheco lo atestigua. No está tan fuera de duda que este retrato sea el que se conserva en el Museo del Prado con el número 1085. El poeta, residente entonces en Madrid, tenía sesenta años; hay imágenes suyas semejantes a ésta y Velázquez tenía encargo de retratarle, circunstancias propicias a que admitamos su autenticidad. En cambio, *dada la importancia del personaje y el interés demostrado por el suegro*, no es creíble que el yerno se limitara a *pintar una sola cabeza*: lo natural era que, por respeto a la personalidad de uno y al cariño de otro, *hiciese la obra de mayor empeño*, donde el autor de *Polifemo* y las *Soledades*, tan admirado en su tiempo, estuviera de cuerpo entero, o a lo menos *en media figura*; un retrato por ejemplo parecido al que más tarde hizo del escultor Martínez Montañez y por muchos años se ha supuesto de Alonso Cano.

»Finalmente, la pintura de esta cabeza de Góngora, es más seca, dura y cansada, que

muchas de las que hizo antes de venir a Madrid el soberano artista a quien se atribuye.»

No puede ser más atinada y elocuente la crítica del señor Picón, para llegar al pleno convencimiento, por si hubiese duda, de que el retrato del vate cordobés a que se refiere Pacheco, no es el que existe en el Museo y mucho más si se compara con el adquirido por el señor Gandarillas.

Este lienzo, pues, procedente de Córdoba, que poseían los herederos del señor Pavón, y que, al cabo de tanto tiempo, ha vuelto a Madrid, donde lo pintó — con todo el cariño y entusiasmos juveniles — aquel gran artista andaluz que por vez primera vino a la Corte a probar fortuna con su arte; a pesar de las transformaciones deplorables que ha sufrido, constituye el mayor testimonio para demostrar la verdadera autenticidad del retrato de Góngora, deduciéndose de su estudio lo siguiente:

El mencionado retrato del Museo del Prado podrá, desde luego, catalogarse como de Zurbarán, no sólo por las muchas afinidades que tiene con el estilo de este pintor, sino, además, por creerlo así la mayoría de la crítica moderna, según hemos visto, y también por la noticia hallada por el señor Viniegra, de que el gran artista extremeño *pintó un retrato de Góngora cuyo paradero se ignoraba*. Y es muy probable fuese una copia hecha por Zurbarán del que guarda el ilustrado coleccionista señor Lázaro.

Porque esta efigie ya hemos dicho que está pintada de distinto modo y de mejor colorido que la del Museo; y quien sabe si pudiera ser una repetición, más reducida, hecha por el propio Velázquez del primitivo y verdadero retrato que he dado a conocer, pero pintada con posterioridad, cuando ya se había perfeccionado más en su arte y por encargo de algún amigo o admirador del célebre poeta.

Respecto al otro retrato de Góngora que poseía el difunto Marqués de Cabriñana, D. Ignacio de Argote, y que menciona el Cronista de Córdoba señor Pavón, después de hacer muchas pesquisas para averiguar



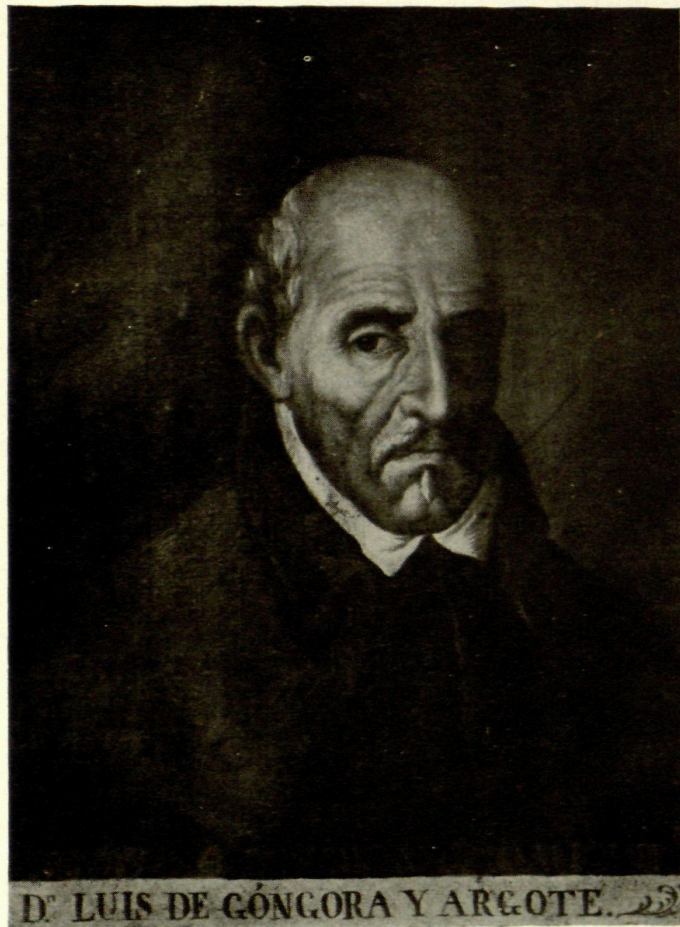
su paradero, al fin diéronme resultado favorable; pues lo hallé en poder de una antigua servidora del citado procer, llamada D.<sup>a</sup> Olegaria Polo Castellano, domiciliada en Montilla (E).

Este retrato mide 0'72 centímetros de alto por 0'52 de ancho, y aunque carece en absoluto de mérito artístico, tiene, no obstante, un gran interés desde el punto de vista iconográfico.

Ofrece la particularidad de estar firmado con letra diminuta en lo blanco del cuello, donde se lee *Argote* <sup>f<sup>e</sup></sup> y, sin duda,

fué copiado del natural por algún pariente del poeta, que aparece viejo y demacrado, con la mirada triste y con el cabello plateado y sin ostentar en la parte superior de la mejilla derecha, junto al pómullo, la berruga o lunar, detalle muy característico que se ve en la efigie pintada por Velázquez y en las copias que después se hicieron de la misma.

La estampa que hizo Manuel Salvador Carmona, existente en la Biblioteca Nacional, está copiada de ese retrato que en tanta estima guardaba don Ignacio de Argote, descendiente del poeta.



VELÁZQUEZ

(E) RETRATO DEL POETA GÓNGORA

(Procedente de la Colección del Marqués de Cabriñana)

Este lienzo parece pintado cuando el insigne vate, a consecuencia de la grave enfermedad que sufrió en Zaragoza acompañando a Felipe IV, se retiró, perdida la memoria y herido de muerte, a Córdoba, su patria, donde terminó los últimos días de su vida aquel ingenio que causó una gran revolución en nuestra literatura nacional, y a quien la posteridad le dió el honroso dictado del Príncipe de los poetas líricos de España.

Por último, no se sabe si el Greco, gran amigo de Góngora, le hizo a

éste un retrato. El crítico portugués Ricardo Jorge, parece indicarlo. Sólo se conoce el soneto que el poeta escribió al sepulcro del genial artista cretense.

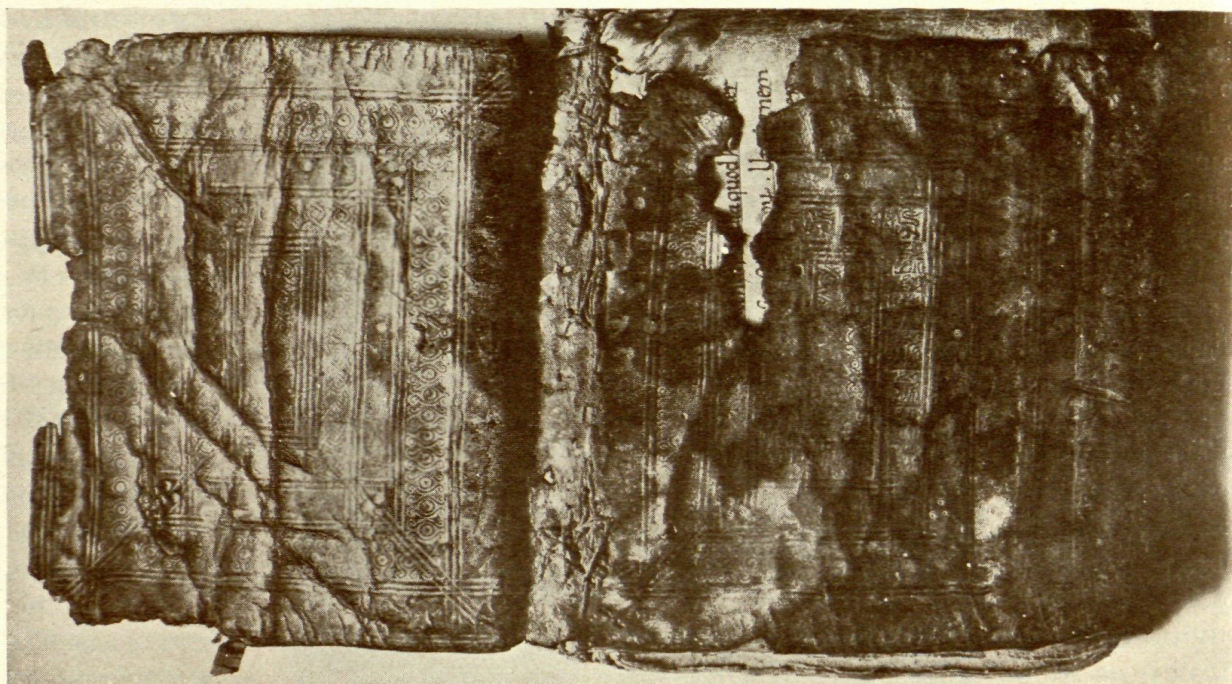
Pero sí consta que fué retratado por un artista belga, pues él mismo lo dice en otro soneto dedicado al pintor y que empieza así:

«Hurtas mi vulto y cuanto más le debe  
A tu pincel, dos veces peregrino,  
De espíritu vivaz el breve lino  
En los colores que sediento bebe»...

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.







MUSEO EPISCOPAL DE VICH

(A) ENCUADERNACIÓN DEL AÑO 1250

## ENCUADERNACIONES DE VICH

ENTRE el Museo y la Biblioteca episcopal de Vich fuera dable formar una interesantísima serie de encuadernaciones que constituirían una bella monografía, en la cual encontraríamos representación de los principales sistemas utilizados para guardar y encuadernar los textos escritos o impresos. En la notable colección de pinturas allí conservada, se daría con santos y santas llevando, como distintivo, el volumen no siempre caracterizador del escriba eclesiástico, cabiendo deducir, por esas representaciones, las formas más usuales de los libros en los siglos anteriores al mil quinientos, y la manera como gustaba que un texto estimado se presentara bien acondicionado dentro de unas cubiertas de piel de brillantes colores, o fuese resguardado en una bolsa hecha de rico tejido, que las damas elegantes, de los siglos xiv y xv, no desdeñaban llevar como un motivo más de fausto y riqueza.

Con la reproducción y noticia de los li-

bro representados en nuestras tablas podría hacerse un estudio, que las citas de documentos y las partidas de los inventarios completarían elocuentemente; pero no pretendemos realizarlo en este artículo, destinado a hablar de varios ejemplares de encuadernaciones, aún por fortuna existentes, y a llamar la atención acerca de unos cuantos modelos anteriores al siglo xvi.

El Museo Episcopal de Vich adquirió, hace pocos meses, dos tapas de libros que merecen lugar preferente en el estudio de antiguas encuadernaciones. Pertenecieron a manuales de los que escribían los rectores de las parroquias, al actuar en calidad de notarios. Una de ellas (A) tiene el tamaño en cuarto corriente, siendo de piel de becerro montada en hojas de papel, dadas con engrudo, y formando un cartonaje que, en la parte que servía de guarda, cabía utilizar aún para apuntaciones y notas. Y, en realidad, sirvió así, siendo la letra por entero igual a la del

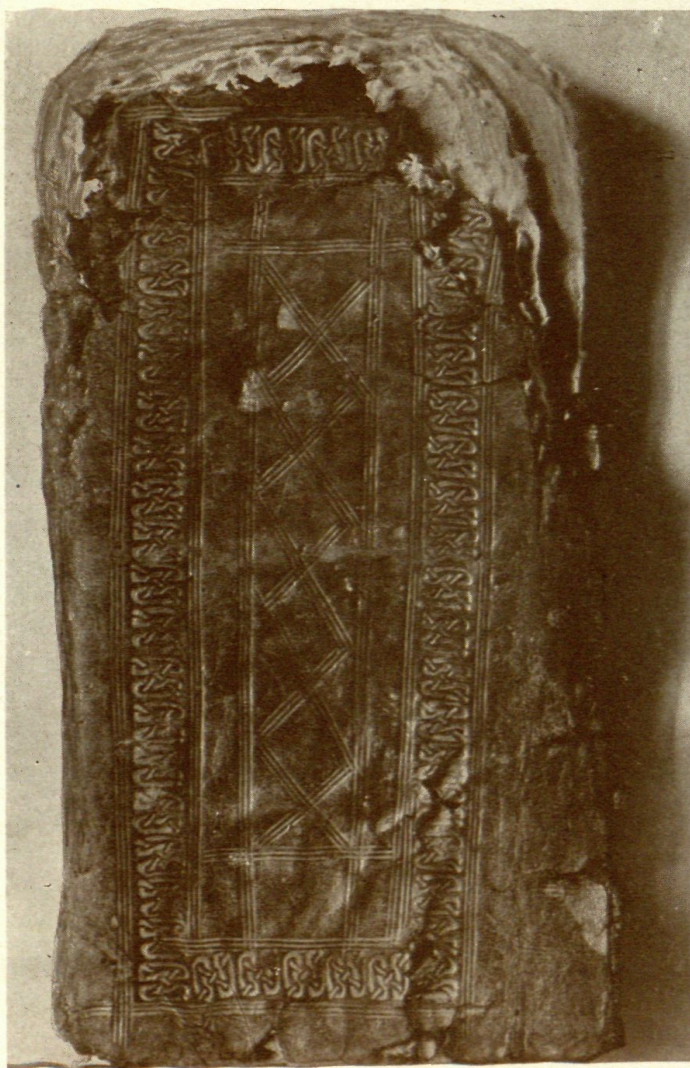


libro, donde se leen las fechas de 1250 a 1263.

Resulta, pues, una cubierta de mediados del siglo XIII, presentando las dos caras del cuaderno y, además, un pedazo que permitía retener el libro y cerrarlo por el lado del corte de las hojas. En conjunto mide  $19 \times 355$  milímetros. La piel de becerro se dejó de su color natural, pero se quiso adornarla con cinceladuras que en la superficie de las tapas formaron a manera de dos plafones que enriquecieron con franjas estampadas, empleándose en una parte sendos hierros grabados, en los cuales aparece una suerte de león pasante y unas cintas que, al unirse, forman a modo de cadena de ancha malla o una combinación en doble crestería, habiendo, además, un nuevo hierro en forma de botón o núcleo circular. En la otra tapa vemos esos dos motivos últimos, pero no el del león, y en el labio de cierre un motivo formando una a manera de escama de carácter ornamental. Varios botones diminutos, que fueron dorados, completan el efecto ornamental de este cuero, que, procediendo de la época a que corresponde — queda dicho que data de mediados del siglo XIII — ha de reconocerse que es un hermoso y rarísimo ejemplar, y, por lo tanto, de interés para una colección de encuader-

naciones. Posee el propio Museo otra encuadernación (B), compañera de la anterior por su procedencia. Sirvió para un manual de 1280 a 1297, estando hecha de cordobán finalmente labrado y fileteado, presentando en cada tapa una orla de carácter arábigo, formando un entrelazo de cintas que se cruzan y enhebran entre anillas de formas alargadas. La forma del volumen es de medio folio plegado por el largo, resultando de  $250 \times 135$  milímetros, siendo de advertir que las fechas indicadas están escritas en el cartónaje interior de las guardas, lo que sirve para señalar esta encuadernación como del año 1280.

Entre los libros de la Biblioteca Capitular de Vich, en el día guardados y expuestos en el mencionado Museo, existe un codice glosador del Evangelio de San Juan (c), bellamente escrito en pergamino muy fino con caracteres franceses, y perteneciente a la primera mitad del siglo XIV. Mide  $256 \times 172$  milímetros. Las tapas son de gruesa piel de suela cubierta de cabritilla curtida y ricamente adornada con hierros estampados. Es notable la forma variada, el tamaño y el trabajo de estos hierros, que hay que clasificar de contemporáneos de la escritura del libro, en lo que no cabe duda, a pesar de que no está explícitamente



MUSEO EPISCOPAL DE VICH. ENCUADERNACIÓN DEL AÑO 1280 (B)



datada. En la tapa anterior del libro (E) hay dos fajas en las cuales se repite ocho veces una imprompta representando un rey en reverente actitud, hincada una rodilla en el suelo y presentando una patera, sobre la cual parece erguirse una palma. A los lados bajan unas tiras donde vense nuevos motivos cordiformes con una palmeta interior. Todo esto encuadra otras dos fajas con cuatro

con el fileteador de boj, completan el efecto.

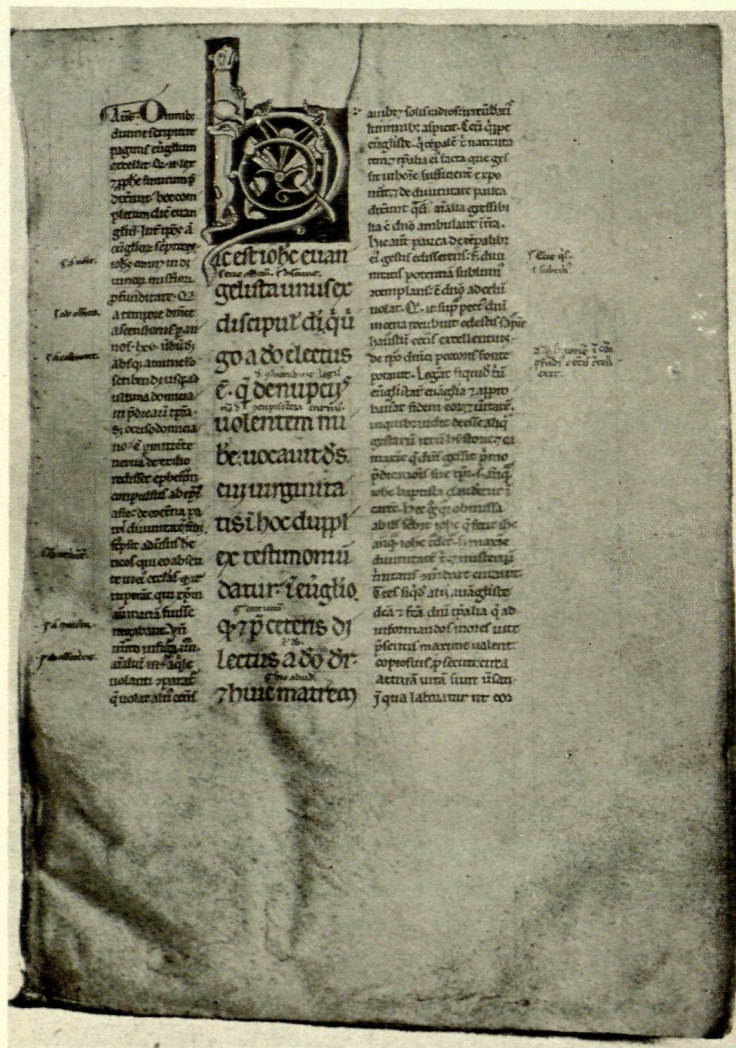
La conservación de la otra tapa (D) no es tan excelente como esa otra que acabamos de describir; pero permite admirar hierros muy interesantes. Hay unos romboidales con un rey caballero y mostrando una palma, otros circulares con el águila simbólica del Evangelista San Juan, unos en forma cordi-

forme o de tarja apuntada, donde se encuentra un elegante dragón alado, otro círculo con el *Agnus Dei*, y otro en forma de elipsoide apuntado presentando a un rey medio arrodillado y pulsando el arpa, figurativo, quizá, del Profeta David.

Unas rayas y la repetición de los florones ya indicados al hablar de la otra tapa, y unas tiras marcadas con hierro, da un encadenamiento de piezas circulares cresteadas. El libro no ostenta indicación que permita asegurar con cer-

teza la procedencia primitiva, a fin de deducir donde fué escrito y encuadernado (1). La letra y miniatura corresponden a un grupo

(1) Un inventario de la tesorería de la catedral de Vich en 1368, parece referirse a este volumen al hablar de un *libre de pergami de evangelis de Sant Johan glosats*. Otro inventario de 1435 describe unas *gloses sive exposicis super Evangelium Johannis*.



(C) CÓDICE DEL MUSEO EPISCOPAL DE VICH  
PRIMERA PÁGINA DE LA GLOSA SOBRE EL EVANGELIO DE SAN JUAN







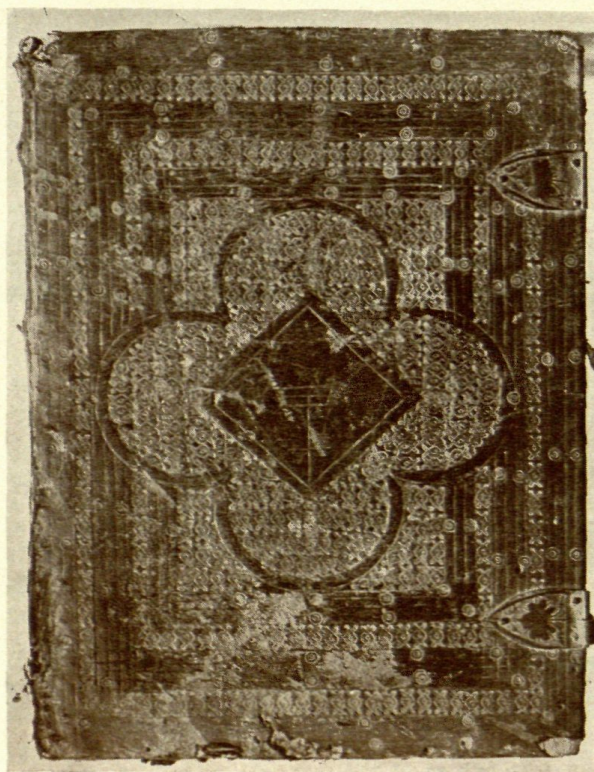


MUSEO EPISCOPAL DE VICH

DETALLE DE UNA ENCUADERNACIÓN DEL SIGLO XIV (E)

del cual existen varios libros en la Biblioteca Capitular vicense, tales como una exposición de salmos, unos cánones de Ibo Carnotense, unas sentencias de Pedro Lombardo, unos comentarios de toda la Escritura, de Pedro Trecense, un comentario de San Mateo y a las palabras de Salomón, a Isaías y al evangelio de San Juan. Quizá cabría clasificar todo este grupo como de procedencia francesa.

Unas apostillas de Fray Nicolás de Lira en código (E) de pleno



MUSEO EPISC. VICH. ENCUADERNACIÓN. SIGLO XV (F)

siglo XIV, comentando los salmos; lucen unas cubiertas de madera forradas de becerro completamente lleno de adornos dando estampaciones puestas en líneas, resultando unos plafones en cada tapa. Los hierros correspondientes a esos motivos ornamentales son todos de hermosísimo dibujo gótico, sin pizca de la tosquedad y arcaísmo que es dable notar en los libros anteriormente descritos. Todos dan estampaciones cuadradas, de diversas dimensiones, presentando una





FOTOTIPIA, THOMAS-BARCELONA



(G) ENCUADERNACIÓN DE LA PRIMERA MITAD  
DEL SIGLO XIV. (MUSEO EPISCOPAL DE VICH)



flor de lis, una águila bicefala, un *agnus Dei*, un pájaro en su nidal y alimentando a sus hijos, un ciervo y un florón de cinco lóbulos. Total seis hierros, para decorar unas tapas de  $315 \times 243$  milímetros.

La conservación de esta cubierta no es muy excelente, como tampoco lo es la del *Liber III vitae*, o actas capitulares del archivo catedral vicense, interesante modelo de tapas de libro en las cuales se encuentra un molde con una imbricación enlazada, otro menor con una águila esplayada, otro con un aro, y, finalmente, otro con un florón de seis lóbulos. El volumen mide  $40 \times 29$  centímetros y con su encuadernación cabe que sea del año de 1392.

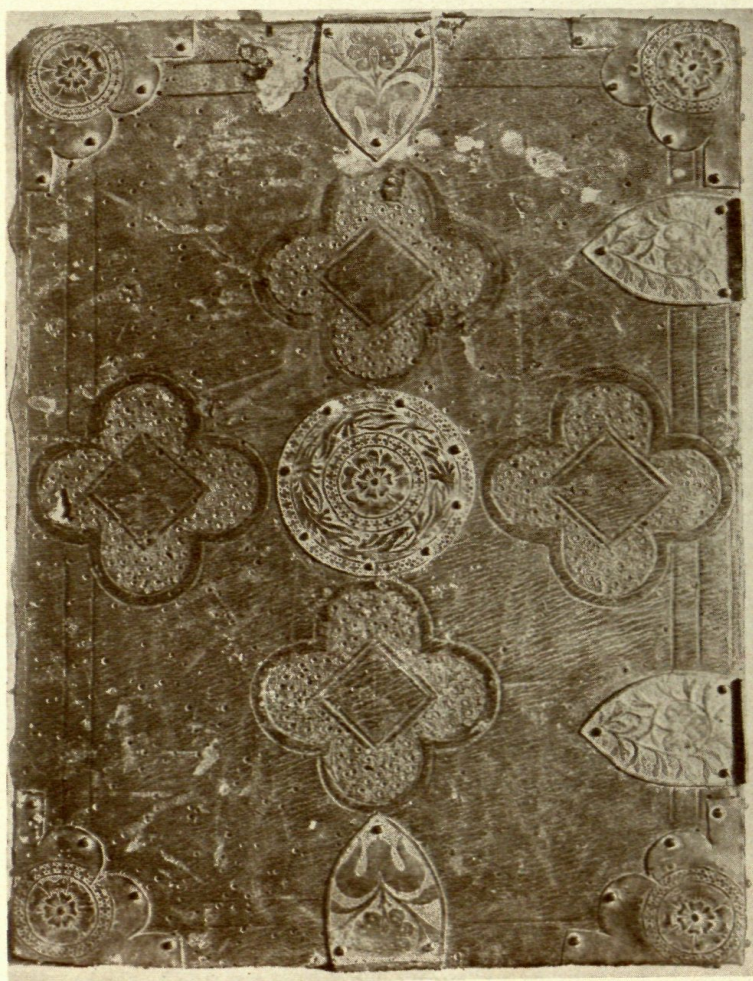
Corresponden ya al siglo xv varias encuadernaciones del Museo Episcopal de Vich. Entre ellas citaré, en primer término, la muy interesante de un códice del libro de Ubertino de Cassalibus, de la Orden de Menores, que contiene el tratado ascético *Arbor vitae Crucifixi Jesu*. El volumen es en folio, de  $360 \times 264$  milímetros, ostentando en las tapas punteras, cierres y *umblicus* de plancha de cobre bellamente estampada, que se combinan con la ornamentación hecha en la piel de vaca que cubre la armazón de made-

ra. Aquí solo entra un hierro, dando la combinación de dos cordones entrelazados (H); pero el buen gusto del encuadernador fué suficiente para producir con solo un punzón para rayar y con la citada matriz unas tapas que hay que calificar de exquisitas, dentro una sobriedad admirable.

Unas rayas rectilíneas encuadran el conjunto, que presenta cuatro cuadrifolias con un losanje interior, que, a la vez, hacen juego con la pieza metálica del *umblicus*. El campo de las cuadrifolias está decorado completa-

mente por el susodicho molde, presentando el espacio entre los cordones con unos puntos impresos con vigor. Esto es suficiente para brindarnos una obra en realidad bien hermosa.

Pocos elementos más tenía el autor de la interesante encuadernación del códice conteniendo la *Summa Theologiae Moralis*, quæ aurea vocatur, escrito en finísimo pergamino y en forma mediana o en cuarto, pues



MUSEO EPISCOPAL DE VICH

ENCUADERNACIÓN DEL SIGLO XV (H)

mide  $235 \times 164$  milímetros. Las tapas cubiertas de cordobán (F), tienen en el centro divisiones encuadradas y una gran cuadrifolia en medio, la cual, a su vez, contiene una tarja en losanje, donde hay indicada, con sencillos lineamientos, como una cruz pues-



ta sobre una pequeña peana. El molde de doble cordón que hemos visto en el códice aludido últimamente, se encuentra colocado aquí con excesiva y persistente profusión en todos los puntos donde dejaba un espacio el rayado del punzón. Y un hierro con un pequeño botón se clava con descuidada simetría, y sin que llegue a cansar, en los sitios lisos. Ese botón ostentaba en otros tiempos una pequeña e incrustada plancha de metal dorado.

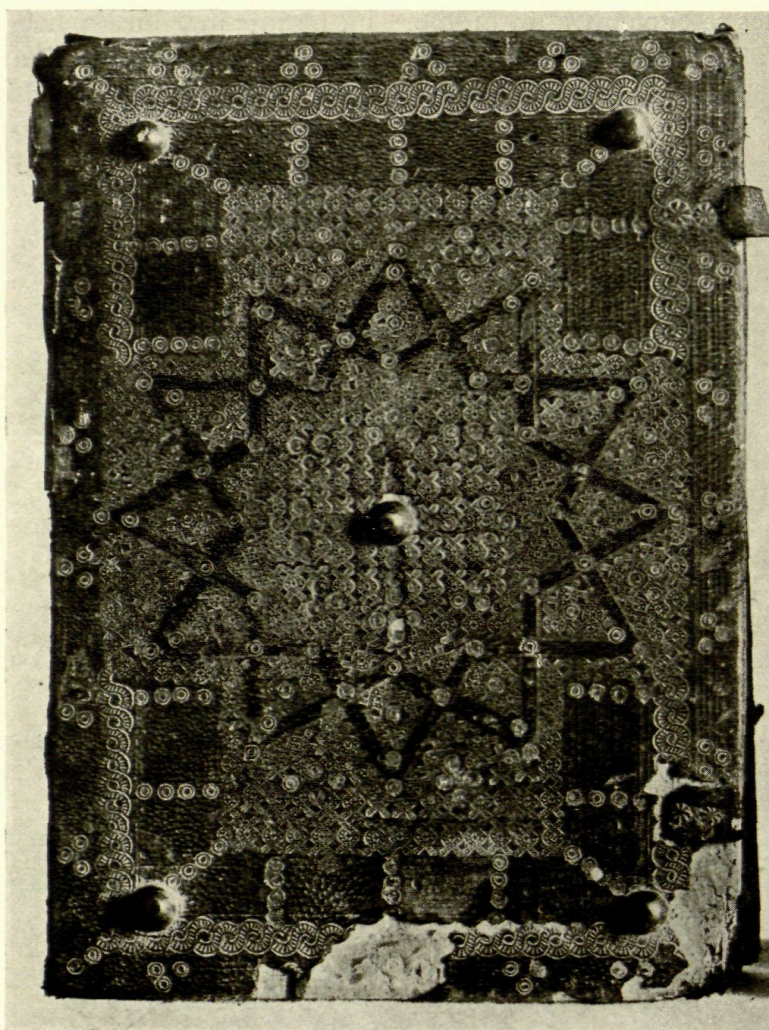
El propio encuadernador que hizo las tapas del *Arbor vitæ* debió ser el autor del *Itinerarium vitæ*, donde el motivo decorativo de las tapas es una estrella de doce puntas, hecha con la superposición de dos estrellas de seis ángulos (1). A esto obedece que la decoración de las tapas parezca algo árabe, sugiriendo el recuerdo del estilo mudejar.

En la decoración de estas cubiertas de 224 X 150 milímetros, intervino el punzón de rayar, el molde del doble ángulo antes mencionado y otro en forma de S poco curvada, que se utilizó para la orla que imita un cordón de dos cabos retorcidos. No faltan los botoncitos circulares que con la incrustación metálica debían producir el efecto de lentejuelas.

Un manuscrito de *Conclusiones Magistri Sententiarum*, como los dos anteriores de formato mediano, nos ofrece otra encuadernación merecedora de estima. Este volumen de un texto de Pedro Lombardo, tiene el aire de haberse hecho en Vich; lo mismo la copia del texto con la bella portada miniada donde hay el escudo de la catedral ausetana, que la

encuadernación de badana sobre madera (2).

La distribución general del motivo decorativo de estas tapas da una lacería geométrica que adorna el centro del plafón y viene rodeada de entrelazos y motivos ornamentales que, si no en toda ocasión pueden calificarse de acertadísimos, en otras son de carácter decorativo y buen gusto extraordinarios. Pero lo especial en toda la profusión de grabados es que siempre proceden de hierros



MUSEO EPISCOPAL DE VICH

ENCUADERNACIÓN DEL SIGLO XV (1)

pequeños que, prescindiendo de las lentejuelas incrustadas, (y aquí las hay de dos tamaños), son únicamente dos: uno que imprime un pequeño semicírculo y otro una recta de doble extensión que el diámetro de aquél, mostrando ambos una cintita formada por un cordoncito entre dos filetes. Las líneas rectas de estas tapas son profundas, al



extremo de abrir la piel, conociéndose que el encuadernador se valió de esto para dar mayor efecto al conjunto, y, a mayor abundamiento, llenó las cavidades de las líneas con color amarillo, que, con las metálicas fulguraciones de los botoncitos de las lentejuelas puestas con demasiada insistente profusión, al resaltar sobre el tono leonado de la piel y el claroscuro

de los perfiles imprimían carácter de riqueza al volumen.

Y como último ejemplar de esta serie de encuadernaciones, que podríamos hacer más numerosa, citaré una edición incunable del *De vitis philosophorum*, de Diógenes Laercio, según traducción de Elio Francisco Marchesi, discípulo de Teodoro Gaza, y amigo de los helenistas de la segunda mitad del siglo xv. Está impreso en bellísima letra italiana, tiene

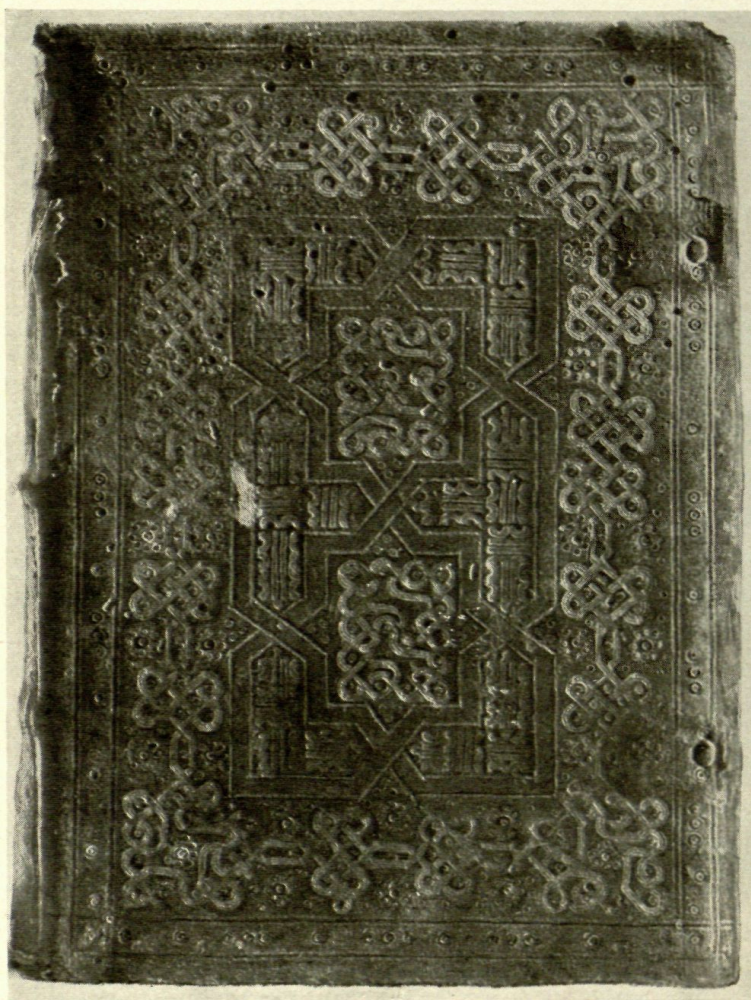
iniciales diseñadas a mano, siendo notable la P. del comienzo, de oro y con coloraciones y el escudo parlante del presbítero Antonio Juan Marfá, posesor primitivo del volumen. En el texto no hay foliación ni indicaciones del impresor o sitio en que fué estampado. Sábese, tan solo, que fué dedicado al magnífico cardenal de Nápoles, Oliverio Caraffa, el protector de los continuadores de Gu-

temberg, creado cardenal en 1467 y muerto en 1511.

La encuadernación es de la época y tiene todo el carácter de las obras de últimos del mil cuatrocientos, presentándose en tablas de 29 x 20 centímetros, cubiertas de badana exquisitamente rayada y gofrada, en lo que es preciso reconocer una cierta mescolanza

de recuerdos arábigos y del Renacimiento, aquéllos en el medio y éstos en la orla.

Los hierros utilizados fueron pocos. El filete y el semicírculo que hemos mencionado en la encuadernación citada antes, componen el arabesco de la estrella central, una cruccita de extremos puntiagudos llenan todo el plafón que encuadra bellamente esta estrella, formando una combinación geométrica que semeja sacada de una al-



MUSEO EPISCOPAL DE VICH

ENCUADERNACION DEL SIGLO XV (J)

fombra oriental. Y más exteriormente un hierro con cinta en hélice abrazando un floroncito, compone unas fajas y tiras que bien fileteadas encuadran el conjunto.

Por estas muestras de encuadernaciones puede comprenderse como los cueros grabados y la utilización de los hierros para decorar las tapas de los libros es más antigua de lo que muchos habrán presumido. Los docu-



mentos del siglo XIV, especialmente los inventarios, hablan, en ocasiones, de libros *cum postulis coopertis de corio vermilio em-premptat*, según puede comprobarse en la lista de bienes dejada por el beneficiado Bernardo Serra, de Vich, en 1381 (*Curia fumada*. Pliegos de inventarios). Otro documento que se refiere al barbero Juan de Noguera, en 1420, habla de un libro *cuvert de posts de fust ab cuyr vermell entretayat ab V platons a quiscuna post* (Id. id.), indicación que da a entender como aquí poseíamos libros con cubierta de cuero cincelado. Las encuadernaciones, por lo que indican los documentos, se comprende

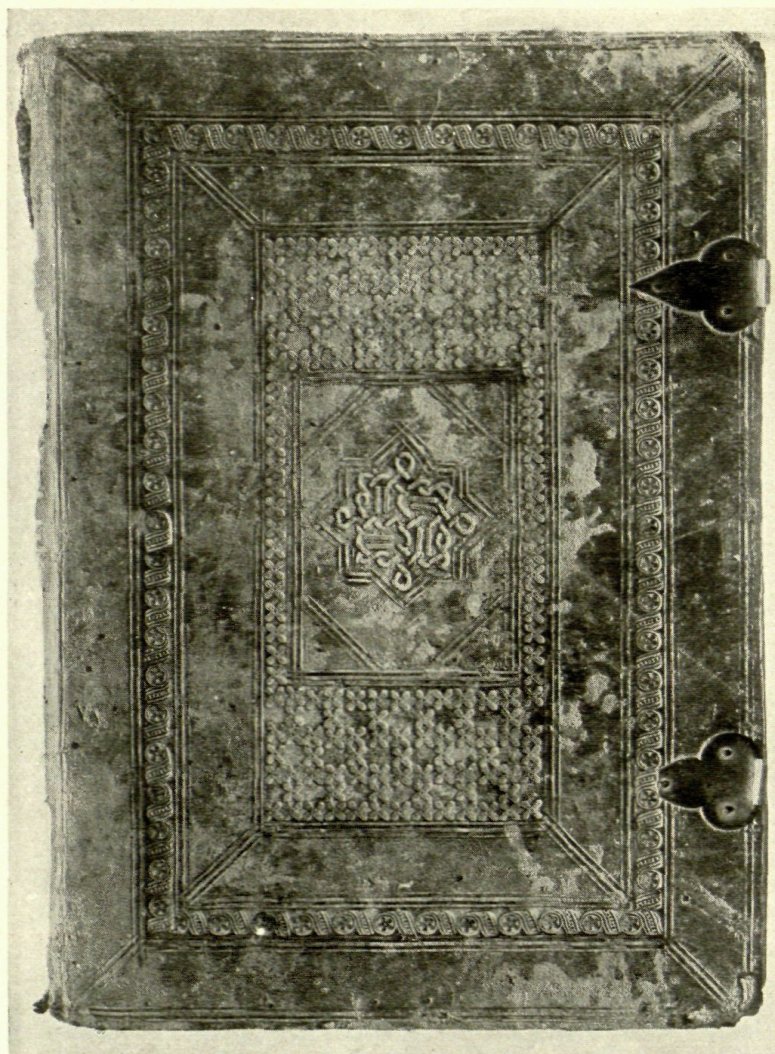
que amenudo eran hechos por los mismos que escribían los libros, los cuales frecuentemente eran clérigos que, con la copia de códices, encontraban una ayuda a lo que cabía produjera la prebenda o beneficio. Es en los inventarios de sacerdotes y de notarios, especialmente en los de los primeros, donde se encuentran noticias de *torns de prempsar llibres, coltells de egolar libres, prempses de agolar*, existiendo documentos por los cuales se ve que de éstos instrumentos de encuader-

nador los había de diferentes dimensiones.

Formando parte de las cubiertas en los libros antiguos había, y eran necesarios en los de gran tamaño, los *bollons*, *platons* o *claus*, los *ten-cadors* o *fer-malls*, las *can-toneres*, habiendo volúmenes en los cuales tales complementos de la encuadernación eran de metales preciosos con labor de orfebrería y de esmalte. Ponían, además, cuidado en que los libros tuvieran *giradors* o señales que fuesen de materia preciosa, tales como hilo de oro y seda, que, a veces, iban fijados en una pieza de metal que formaba parte de la encuadernación y tenían en los extremos unas plaquitas metáli-

cas como medallas o *patenes*. En algunos libros había en las tapas de madera una anilla de hierro fuertemente sujeta, a fin de fijar en ella una cadena que iba cogida a un lugar determinado, a fin de que nadie pudiese hurtar el volumen o destinarlo a cosa distinta del que deseó tuviese aquel que lo había costado. En el Museo Episcopal de Vich existe un ejemplar de esa suerte.

J. GUDIOL, PBRO.



MUSEO EPISCOPAL DE VICH  
ENCUADERNACIÓN DE FINES DEL SIGLO XV O PRINCIPIOS DEL XVI (K)





JUAN DELVILLE

LA ESCUELA DE PLATÓN

## LOS PINTORES FLAMENCOS MODERNOS

JUAN DELVILLE

LOS principios centralistas que exagerando las funciones del Estado matan y destruyen en nuestra España, como en la vecina Francia, todas las energías regionales, anulando y borrando las diferencias que constituyen la riqueza nacional, y son la positiva forma de belleza de los pueblos (la variedad en la unidad), no han hecho mella en Bélgica, que, afortunadamente, se rige por un sistema distinto, altamente beneficioso al resurgimiento de las variadas manifestaciones de la vida nacional.

Es una de ellas la pintura de los modernos flamencos que, con ser diversa, según sea el autor de que se trate, tiene en todos, en mayor o menor grado, las condiciones inherentes a la razón; condiciones de energía, de solidez, de tenacidad, de método.

Juan Delville, el pintor de quién me ocupo en el presente artículo, las tiene en alto grado. Sus obras son elogiadas por la ciencia y solidez del dibujo, la concepción valiente y personalísima y la tendencia altamente idealista. Y es este el punto que, a mi juicio, hace de Delville una de las figuras más interesantes del moderno arte flamenco. El realismo y la vida, en cuanto afecta a los sentidos, que

son, en cierto punto, distintivos de la raza, no rezan para él, que pinta, naturalmente, para la vista, pero, más aún que para ella, para el espíritu, procurando que por los ojos penetren en él esotéricas enseñanzas. Y es por esta razón que es imposible hablar de Delville, siquiera sea como pintor, sin hablar de sus convicciones y de su fe. Porque, como me decía muy bien él mismo, a propósito de una crítica, en extremo laudatoria, que había merecido a Fierens-Gevaert su primera tela destinada al Palacio de Justicia de Bruselas, «no calculan quienes tales elogios me prodigan como pintor, haciendo caso omiso en cambio de mis convicciones, que, gracias a ellas, en gran parte, pinto lo que pinto.»

Y es verdad: esa creencia en la perfectibilidad moral del hombre, llevado a través de una evolución lenta, pero constante y justa, en pos de mejores y supremos destinos; ese ambiente en que transcurre la vida de este artista, da a sus obras una elevación inusitada y una intensidad de expresión y emotividad extraordinarias.

Buen ejemplo de ello es su *Hombre-Dios*, inmensa tela cuya reproducción apareció ya en *MUSEVM*, donde presenta a las muchedum-



bres humanas envueltas en sus pasiones y sufrimientos; pero elevándose poco a poco, coordinadamente, hacia un ideal supremo de amor y de bondad; hacia el Dios de los amores que domina la tela. También ofrece singular interés su *Escuela de Platón*, una de sus mejores creaciones, adquirida hace poco por el Museo del Luxemburgo, y que reproducimos hoy. En ella, a través de las formas inpecables y esculturales, trasparéntase en la expresión de las figuras, en el ambiente general del cuadro, la pureza del sentir y la elevación de pensamiento que del gran filósofo griego irradiaba en sus discípulos, absortos en las enseñanzas del maestro. Obtuvo esta obra la más alta recompensa en la Exposición de Milán de 1907. *L'amour des ames*, otra de sus telas, en la cual la maestría del artista y la perfección de la plástica corren parejas con la elevación e idealidad del sentimiento, le valió, en 1900, una medalla de plata en la Exposición Universal de París. *Les trésors de Satan* (o Buscadores de oro), terminada en 1895, es otra de sus obras más reputadas.

En todas ellas se admira el dominio de la técnica, la originalidad de la concepción y el alto idealismo que las anima.

Y, como todo hombre verdaderamente superior, es Delville, en su trato, hombre llano y sencillo por excelencia. Tiene horror a la pose, que no tolera en nadie; su sinceridad no se desmiente nunca. Departe llana e ingenuamente lo propio con el ministro que con el barrendero de la avenida en que él y yo vivimos (una pobre víctima de esos odios políticos de menor cuantía que existen en todas partes). La energía y nobleza de su carácter trascienden a todos los actos de su vida. Cuando se le propuso la decoración de la *Cour d'assises* del Palacio de Justicia de Bruselas, advirtió que, si bien aceptaba gustoso el encargo, no consentiría en hacer la más pequeña modificación en la composición de sus cuadros. A fin de evitar que los pintores estuvieran a la merced de los comerciantes en colores, creó la *Coopérative artistique*, donde los artistas hallaron medio de procurárselos a precios más razonables.

Y así es en todo: enérgico, pero bueno y llano, de un altruismo poco común (fruto también de sus convicciones); y es, además, un artista superior, en el verdadero sentido de esta palabra.

La obra literaria de Delville es también muy digna de mención. Ha colaborado en la mayor parte de las revistas importantes de Bélgica; ha publicado sucesivamente dos colecciones en verso, un volumen de filosofía esotérica, titulado *Diálogo entre nosotros*, *El misterio de la evolución*, *Problemas de la vida moderna*, *La Misión del Arte*, estudio de estética idealista muy notable, del que va a aparecer en breve una nueva edición, y en el cual, de manera sugestiva y clara, expone y defiende sus convicciones artísticas y sus procedimientos. Abro al azar el libro, y leo:

«Se ha achacado con frecuencia y atolondradamente a los idealistas el ser exclusivos y querer imponer determinados asuntos. He protestado siempre como convenía, afirmando que la selección es legítima y conforme a las misteriosas leyes de la naturaleza. La *Estética idealista* no impone asunto; deja toda libertad creadora al artista, pero le exhorta a obrar en un plano de realización superior. La jerarquía del arte tiene por base la de los seres. Toda verdadera evolución es una victoria sobre el temperamento y el instinto. El artista que no es dueño de su individualidad inferior para servirse de ella de modo consciente, no conocerá nunca el genio de la Perfección! el alma misma del Arte! La diferencia que existe entre la *tendencia idealista* y las demás escuelas, es que esa se basa en una verdad sacada del Misterio espléndido de la Vida y que adapta los gloriosos ejemplos del Pasado a los evolutivos impulsos del Porvenir, a fin de sostener el Arte en las altas esferas de la idealidad humana, de donde no sabría bajar sin decaer. El Idealismo debe ser la belleza en la ciencia y la ciencia en la belleza. Sé que la mayoría piensa ridículamente que el *idealismo*, en arte, no es más que un vano soplo de vapores pálidos que velan la visión del artista y presentan la Naturaleza a través los desvaríos





EL AMOR DE LAS ALMAS  
POR JUAN DELVILLE

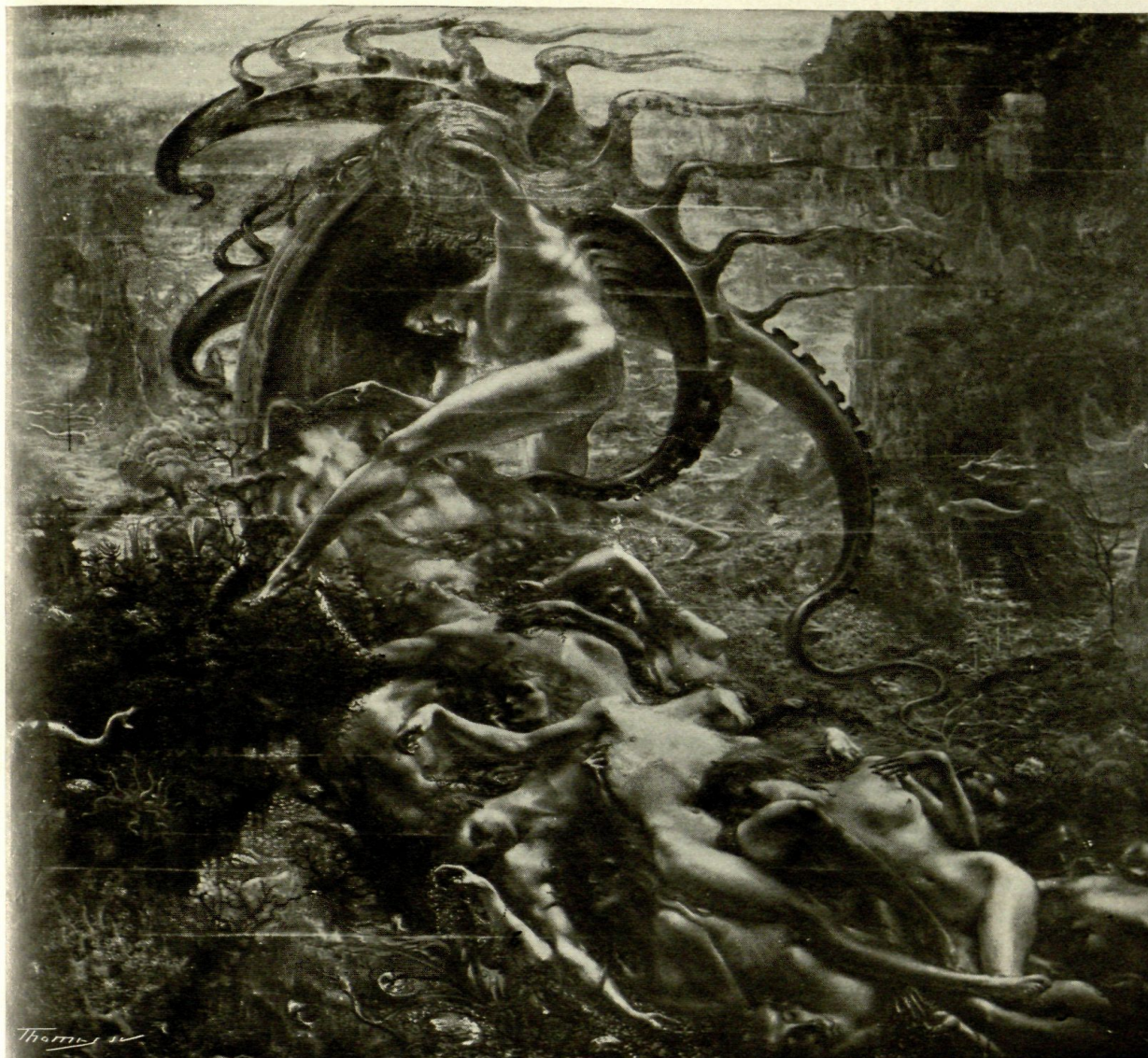


pedantes en que se condensan las imágenes de la vida, y que el artista idealista desdén la eterna y fecunda Naturaleza. Amenudo se ha dicho ya cuan falsa es esta suposición, y que, precisamente, el idealismo exige un doble estudio de la Naturaleza, procurando penetrar no solo su aspecto objetivo, sino también la misteriosa esencia de su significación sintética. La obra de arte en que no vibre la armoniosa combinación de todos los elementos que constituyen la vida y el ideal, no será más que una obra primaria. Lo que hará siempre la inferioridad del paisaje es que no puede traducir más que impresiones. Y la poesía de la Naturaleza tiene otros misterios que los que nos muestran invariablemente los paisajistas naturalistas, demasiado limitados en sus reproducciones campesinas, reducidas al solo juego de la luz física; de donde ha salido el pueril impresionismo moderno tan justamente criticado por Puvis de Chavannes.

«¿Por qué ciertos críticos se avienen a maravilla para reprochar un pretendido exclusivismo a la tendencia idealista? «*Hay tantos ideales como artistas*», dicen, con una lógica que les envidiaría, ciertamente, M. Prud'homme. Evidentemente todos los artistas tienen su ideal. Uno lo tendrá en pintar un cesto de castañas cocidas, otro en reproducir concienzudamente un rebaño de cerdos, mientras habrá quien eleve su alma de hombre y de artista hacia un ideal de belleza. Así, pues, todos los artistas realistas o naturalistas son también idealistas. Tomado el idealismo en este sentido, desde el instante en que un pintor cubre un trozo de tela con algunos tubos de color, o que un escultor da unos golpecitos a un pedazo de arcilla, tienen derecho a declararse idealistas. Es este un argumento contra el cual nadie puede intentar una controversia. ¡Para no escaso número de gente es indiscutible que un Copée es tan *poeta* como un Beaudelaire! Pero pocos sospechan que la naturaleza ella misma es, en principio, y de hecho, muy exclusivista. En todos los grados de la vida vegetal, animal o humana, existe una gerarquía selectiva.

Ved, por ejemplo, como la abeja es exclusiva en la elección de las flores que saquea. ¿Se lo vais a reprochar, panteistas eclécticos? No, porque sabéis que busca una substancia rara y preciosa que no todas las flores poseen en igual grado. Pues bien, el idealista es algo así como la abeja que, según las leyes de la Naturaleza, escoge esto y rechaza lo otro. La pura Belleza, la pura Armonía, no habitan más que en el mundo Ideal. Una verdad que los críticos modernos, lo propio que la pluralidad de los artistas, no saben comprender, es que el Arte es la encarnación de la Idea del Verbo, en las Formas de la Naturaleza. Es a causa de ignorar esta definición que muchos se extravían en estériles discusiones de escuelas y que los artistas (los belgas especialmente) se revuelcan en el cieno de su materialismo artístico, que limite la vida al mundo exterior. ¿Si el arte, socialmente hablando, no tiene por fin espiritualizar el espeso y denso pensamiento de las multitudes, hay el derecho de preguntar cual es su verdadera utilidad, su razón de ser? Qué intelectualidad puede suscitar un montón de pingajos colorados o de *bibelots*? ¿Qué nobleza de alma se siente delante de los peces muertos, las ostras, o el hocico de un perro, la cabeza de un asno, o unas ropas sucias; los remiendos del pantalón de un obrero, o qué pensamiento le vienen a uno ante un paisaje, más o menos bien pintado? El paisaje, elemento decorativo, puede hacernos soñar un momento; pero, con todo, el sueño es un estado de alma inferior! Nos hemos reído siempre del burgués que se rodea de paisajes para digerir mejor. Porque es sabido que es éste el adorno favorito de los buenos comedores. El paisaje, sobre todo el paisaje realista, es el arte de la burguesía sin cultura. Todo admirador de un lugar pintado es siempre un posible burgués que no siente sino un deseo de veranear imaginariamente en un rincón de la naturaleza. Hablo, naturalmente de esas invariables y pueriles manchas de color, en las cuales la sola preocupación del artista ha sido imitar la integral imperfección de un sitio cualquiera.»





JUAN DELVILLE

EL TESORO DE SATÁN

Así habla Delville en defensa de sus ideales y de su tendencia. Ello trae a mi memoria algo que he leído de Tolstoi, no recuerdo bien donde, lo cual, a mi ver, es muy acertado y justo, y corrobora plenamente lo dicho por el insigne artista belga, tan querido en su país:

«Para enseñar el camino que conduce a la vida, no basta describir lo que pasa en el mundo. Si describes el Universo tal cual es, en tus palabras no habrá más que mucha mentira y falta de verdad. Para que haya verdad, no hay que describir lo que es, sino lo que *debiera ser*; describir no la verdad de

lo que es, sino la verdad de lo que no es todavía y *que debe ser*.»

He ahí como los hombres de clara inteligencia convergen, sin saberlo, con frecuencia, en idéntico punto.

Con lo dicho, podrá el lector formar juicio de la doble personalidad de Juan Delville, quien, pasadas las inquietudes de los primeros años, encuéntrase ahora considerado como una de las individualidades más características del arte belga del día.

PEDRO ENRIQUE DE FERRÁN.

Bruselas, 1913.





M. VILALDRICH

TIPOS DE TRIANA

## LA VIDA ARTISTICA

BARCELONA. — Obras pictóricas y objetos suntuarios constituían la exposición realizada por don Mariano Andreu en el *Fayans Catalá*. Multitud de *gouaches* figuraban entre las primeras, alguna de tamaño extraordinario, y en ellas la fantasía del colorido era la nota que las caracterizaba. En su mayoría evocabanse femeninas elegancias mundanas, flores de estufa, exangües, esbeltas, cubiertos de anillos los dedos, ataviadas según el último figurín, y en un ambiente de luz difusa, acariciadas por delicados reflejos.

Aparte mostraba el autor una serie de cajas, — bomboneras, joyeros, etc. — con esmaltes que magnificaban la superficie donde aparecían. Y con estos objetos ya listos, exhibía un gran relieve repujado en plancha me-

tálica y con los filetes de plata dispuestos como alvéolos para recibir la pintura vítrea.

Va en estas páginas la reproducción, en grabado, de varias pinturas originales de un artista leridado, quien, conocido hace unos meses sólo por aquellos que más íntimamente le trataban, acaba de merecer múltiples elogios. El señor Vilaldrich, dotado de una gran fuerza de voluntad y de fe en sí mismo, no ha desmayado ante las contrariedades, ha estudiado a costa de sacrificios, y en sus estudios puso toda la sinceridad de que fué capaz. Esto le llevó principalmente al análisis del carácter físico de los seres humanos que le sirvieron de modelo. Y así sus telas, desde el primer momento, cautivan por esa razón: por la fuerza del carácter.



VIENA. — La parte moderna de esta ciudad ha tomado tal aspecto monumental, que son contadas las que puedan competir con ella. Por desdicha, ha sido muy a costa del encanto histórico. La escuela del magnífico y genial creador Otto Wagner (quizá el más gran arquitecto de nuestra época), con sus canalizaciones y vías férreas grandiosas, — estas últimas mitad subterráneas, mitad suspendidas, — con sus iglesias de áureas cúpulas, sus nuevos edificios administrativos, sus felices combinaciones de la piedra con el metal, ha tenido el acierto de transformar en veinte años, con aspecto casi americano, una ciudad que parecía el refugio inviolable de las viejas tradiciones. La nueva iglesia de Steinhof ofrece una distribución interior merecedora de un estudio particular; el cual demostraría lo erróneo de creer que el catolicismo es incompatible con el arte moderno; aún limitándonos a las vidrierías de M. Roller: ese mismo Roller que, en la ópera, bajo la dirección de Gustav Mahler, reali-

za, en el decorado y en la indumentaria, y para encanto de los ojos, toda una reforma en el teatro, solo comparable a la de Fritz Erler (quien aseguró en Munich el éxito del *Teatro de los Artistas* y dió a *Faust* y a *Hamlet* interpretaciones que transfiguraron, no solo ante los ojos, sino en el entendimiento, las virtualidades de ejecución de las dos obras maestras).

La exposición de arte cristiano que, durante el otoño, ha sido uno de los actos dispuestos por los organizadores del Congreso Eucarístico, se ha señalado por la profunda sensación que han causado dos obras del pintor polonés José de Mehoffer: una relativa a un episodio de la liberación de Viena sitiada por los turcos, la *Comunión del rey de Polonia Sobieski*, antes de arrojarse sobre los infieles desde las alturas de Kahlenberg; la otra una *Santísima Trinidad*, donde se encuentran en el más alto grado las cualidades de improvisación genial y de acérrimo colorista que asignan al gran artista de Gracovia un lugar in-



VILALDRICH. «EN TON PINAR CALDEROT, BATLLE D'ALMATRET»



confundible en la historia del arte contemporáneo. La asimilación del cuerpo de Cristo al águila blanca de Polonia descuartizada, ha podido tal vez ser causa de una conspiración de silencio que la *Comunión de Sobieski* no era ciertamente indicada para poner término a ella. No se quiere recordar en Viena esta intervención del héroe polonés, salvadora de

la cristiandad; ella es humillante, hasta cierto punto, para la casa de Habsburgo, y es así que ya lo juzgó el emperador Leopoldo en el campo de batalla. De ahí, que se necesitara mucha voluntad para descubrir en Kahlenberg los recuerdos que una capillita, aneja a la grande, conserva de Sobieski. ¿La obra de M. Mehoffer cambiará algo esto? Así lo deseo. Pero cuando el arte y la política se juntan, es algo así

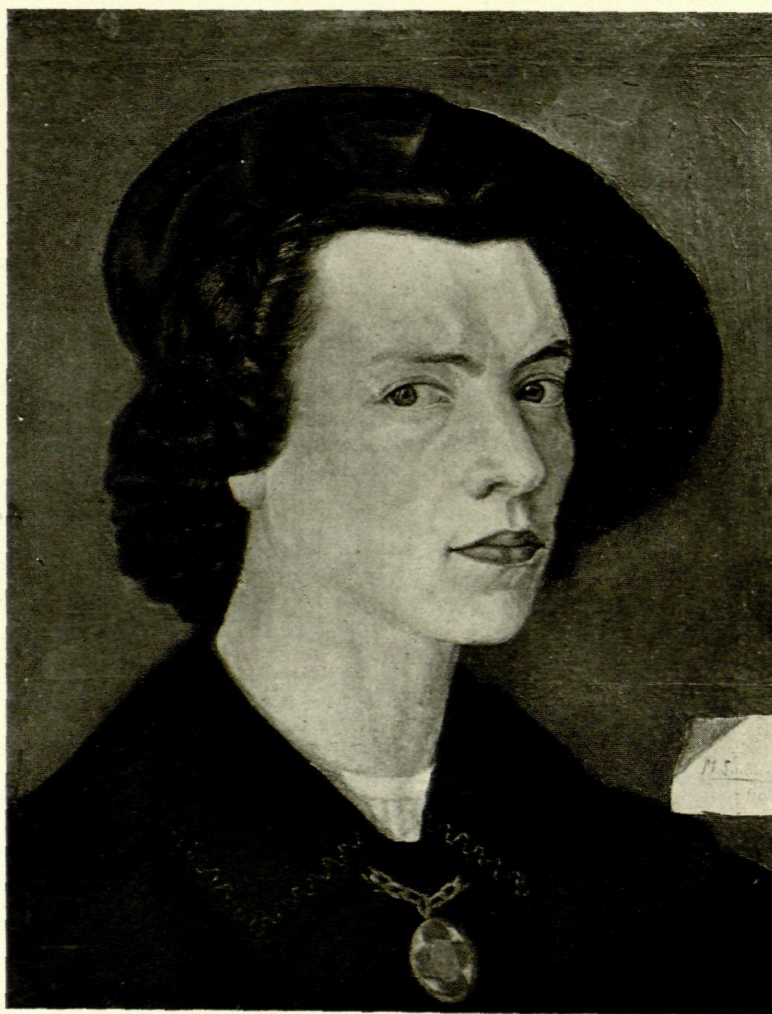
como la lucha del bote de hierro y del cacharro de alfarería.

Entre los artistas de provincias que tenían por costumbre exponer en Viena, uno de aquellos cuya desaparición más pesar nos ha infundido es la del pintor alemán de Moravia, Hugo Baar. A maravilla poseía el sentido de su tierra, y ha dejado algunos cuadros de aspectos invernales muy bellos. Cuando un

artista alemán, sobre todo en Austria, dignase interesarse por la vida popular eslava, hay que creer casi en un milagro.

Un escultor del siglo XVIII, recientemente honrado con los trabajos que le han consagrado el Dr. Antonio Mary y el editor Antonio Schroll, está en camino de adquirir un renombre inmortal, después de habersele te-

nido casi más de un siglo y medio (nació en 1765) en absoluto olvidado. Se trata de José Taddæus Stammel. Olvidado no es la palabra. Su labor escultórica en madera estaba oculta en el convento de Admont, en las montañas de Styria, donde trabajó humildemente en los cuarenta últimos años de su vida. Coincidiendo casi con el libro del doctor Antonio Mary, el Ministerio austriaco de Instrucción



M. VILALDRICH

AUTO-RETRATO

Pública y de Cultos ha intentado con otra magnífica publicación enaltecer al viejo José Fulrich, un alemán de Bohemia, nacido en 1800 y fallecido en 1876, y en quien el sentimiento religioso, la poesía íntima y provinciana han sido algunas veces expresadas en páginas tales como la *Huida a Egipto*, la *Vida de San Wendelin* y *San Isidoro*.

El editor Schroll presta inmensos y con-



tinuos servicios al arte austriaco en general, y no solo al de los estados hereditarios de lengua alemana. El extraordinario interés con que da a conocer y divulga los *Trabajos decorativos eslavos*, recogidos por el arquitecto Dusan Jurkovitch de Brno (Brun) fuera suficiente para atraerle las simpatías del público, de cada vez más numeroso para advertir la considerable importancia del arte popular.

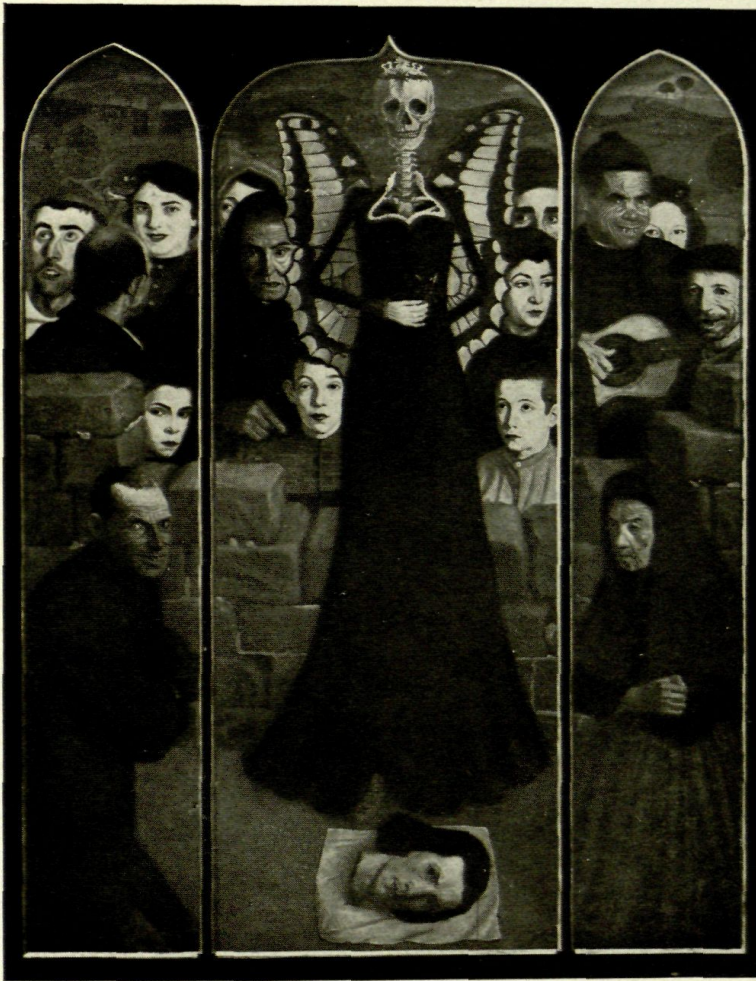
## MUNICH.

- La vida artística de Munich ha conocido este invierno algo que, si no es una lucha de guerrillas, es, por lo menos, como los preparativos de una guerra. Un deslinde provocador de posiciones contradictorias. Vamos a ver, en dos palabras, cual es el conflicto. El arte independiente francés, el más moderno, aquel que procede de van Gogh, Gauguin y Cezanne, aquel que

el magnífico libro *Teorías*, de Mauricio Denis, apadrina, o cuando menos explica, llegó a hacer en Alemania, hará dos o tres años, numerosos prosélitos. Que existe en ello una cuestión de negocio preparada por vendedores de obras de arte, está fuera de duda. Cuando se ven pagar a precio de oro los bosquejos infantiles de M. Holder, y cuando se está enterado de la producción desatinada a

que ha llegado este artista para satisfacer a tales comerciantes, sería verdaderamente una ingenuidad hablar solo de arte. No podía tardar en presentarse la reacción, y la maravillosa exposición de Ignacio Zuloaga y de Leon Samberger, que la *Secession* ha dispuesto, es la respuesta a las numerosas exposiciones de pinturas de Cezanne, a la exposición futurista y cubista que conocidos industriales

han organizado. No voy a caer en la ingenuidad de hablar de Zuloaga y de Cezanne, propósito de Munich. Pero no puedo pasar en silencio el grito de unánime admiración que el primero ha provocado, por más que, desde hace tiempo, por parciales envíos a nuestras exposiciones anuales, se estuviera preparado a esa exposición de conjunto, una de las más completas que se hayan realizado. En cuanto a Cezanne y



M. VILALDRICH

MIS FUNERALES

a Holdler, me limitaré a señalar el curioso libro, de un aspecto muy artístico, que un profesor de la Universidad, M. Fritz Burger, les ha consagrado desde el punto de vista de *introdutores a los problemas de la pintura del día*, y eso gracias a la diligencia de la *Delphin Verlag*. Esta casa editora habíase ya señalado recientemente por la primera monografía alemana de *El Greco*, obra de Augusto



L. Mayer. tan comprensiva por la sobriedad del texto, como cuidada en su presentación. Libros semejantes honran a Alemania tanto como un hermoso cuadro o una bella obra escultórica.

Por lo que afecta a Leon Samberger, decir que su obra ha sido expuesta al lado de

sabios, de los monjes y de los intelectuales. Nadie como él sabe, por lo demás, probar algunas veces hasta que punto podría ser suntuoso colorista. Amenudo despierta la impresión de que por penitencia renuncia a ello... Ha hecho el retrato al carboncillo de todos sus compañeros de Munich; conjunto de retratos



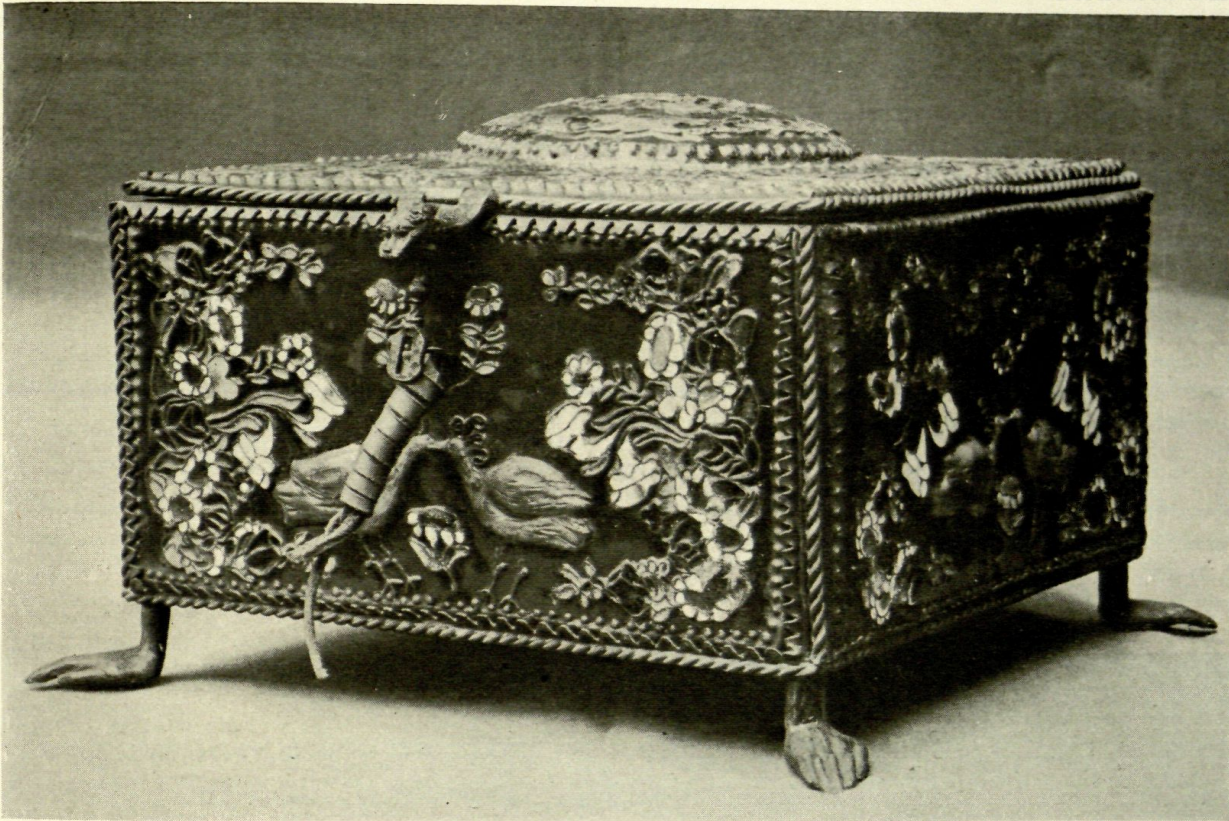
M. ANDREU

PLATO ESMALTADO

la de Zuloaga y que con ello no salía perjudicada, es bastante para declarar su mérito. Es uno de los dibujantes más psicólogos de nuestro tiempo. Como pintor, su ascetismo católico paliando mal una innegable misantropía le hace el retratista de los viejos, de los

que ingresó en la Pinacoteca, y que constituye para el arte alemán moderno lo que no posee tan completo ninguna otra escuela; lo que la Galería de los Oficios, de Florencia, se ha encargado de hacer, en mayor escala, para la historia general del Arte.



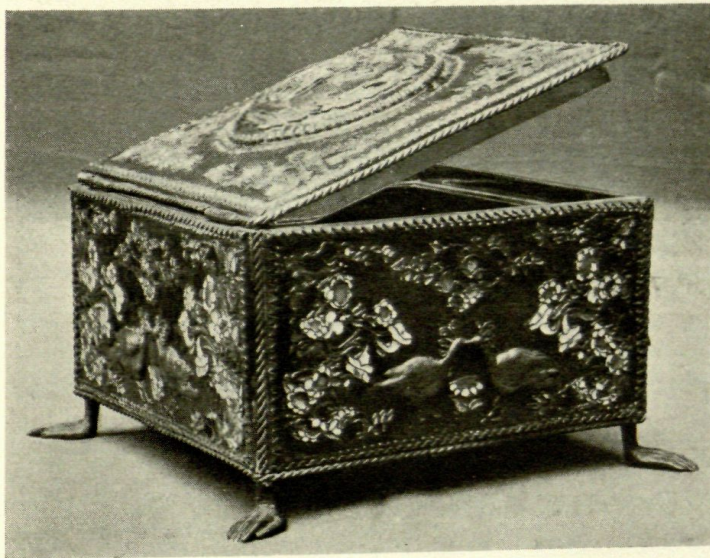


M. ANDREU

JOYERO ESMALTADO (FRENTE)

Entre los jóvenes artistas alemanes que recibieron por entero educación en Munich, y que yo señalaría como tipos de la más perfecta distinción a la cual quepa alcanzar aquí, citaré de buen grado a Carlos Schmoll von Eisenwerth, profesor de arte decorativo en Stuttgart. Es, ante todo, un pintor refinadísimo, tanto en la composición como en el colorido. Ya habrá ocasión de estudiar aparte su arquitectura y arte decorativo. Estas crónicas, por el momento, han de limitarse a mencionarlo.

La inauguración del nuevo instituto Maximiliano en Schwabing ha sido un triunfo para el arquitecto Carl Hoepfel. Renuncia, no solo a la simetría en la elevación, sino a las líneas rectas en la planta. Claridad, volúmenes de aire, exigencias prácticas muy bien calculadas. En una palabra, una hermosa y gran obra. La exposición póstuma del arquitecto y escultor



M. ANDREU

JOYERO ESMALTADO (CONJUNTO)

José Flossmann bastaría a atestiguar el esfuerzo realizado en Munich por la plástica arquitectónica en los últimos veinte años. — W. R.



## BIBLIOGRAFÍA

*Portraits d'Infantes. XVI<sup>e</sup> siècle. Etude iconographique.* Louise Roblot-Delondre. Paris et Bruxelles. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. Van Oest et C.<sup>ie</sup>. 1913.

La autora de este libro se propuso, con él, dar a conocer los retratos de las princesas de la casa de Habsburgo que reinaron en el siglo XVI, a la vez en España y en Flandes.

Y movieronla a ello dos razones: colocarlas en el lugar que corresponde a las soberanas olvidadas poco después que fallecieron, y estudiar, según sus retratos pintados, a no pocos artistas, poco o mal conocidos.

Es, pues, un doble estudio el que entraña esta obra. Se nos presenta la personalidad de tales princesas, su vida, sus relaciones con la historia; y se reconstituye su iconografía trazando un análisis concienzudo de los pintores que las retrataron.

Como declara la autora, esos retratos la facilitaron estudiar la evolución del arte hispano-portugués, que influido por el arte flamenco en sus comienzos, va luego desprendiéndose de ello, para alcanzar el apogeo con Velázquez. Y como quiera que esas princesas, sean de la sangre de los Habsburgo, o entroncadas con éstos, vivieron no solo en España o Flandes, sino en otros países europeos, de ahí que su iconografía nos ponga de manifiesto artistas de diversas escuelas. De tal suerte, se fija, por la autora de este estudio, el tipo de cada infanta, con lo que tal vez se alcance devolver su estado civil a retratos que aún pasan por serlo de desconocidos.

A las fuentes de la historia de nuestra nación y de la suya se acudió por quien escribió el libro en que nos ocupamos; donde se ensaya identificar los retratos que se citan en los inventarios reales con los que vió por sus propios ojos; y en ello, al igual que en la atribución de autores, anduvo con gran prudencia.

La cuádruple soberanía de la Casa de Habsburgo en el siglo décimo sexto, ha obligado a completar documentos antes solo estudiados en uno de los países del Imperio, comprobando los inventarios de María de Hungría y de Carlos de Gante, y merced al inventario de obras que Rubens dejó en su taller después de su muerte, que ha señalado el rastro de un retrato de Ticiano, desconocido por quienes se ocuparon en el famoso pintor veneciano.

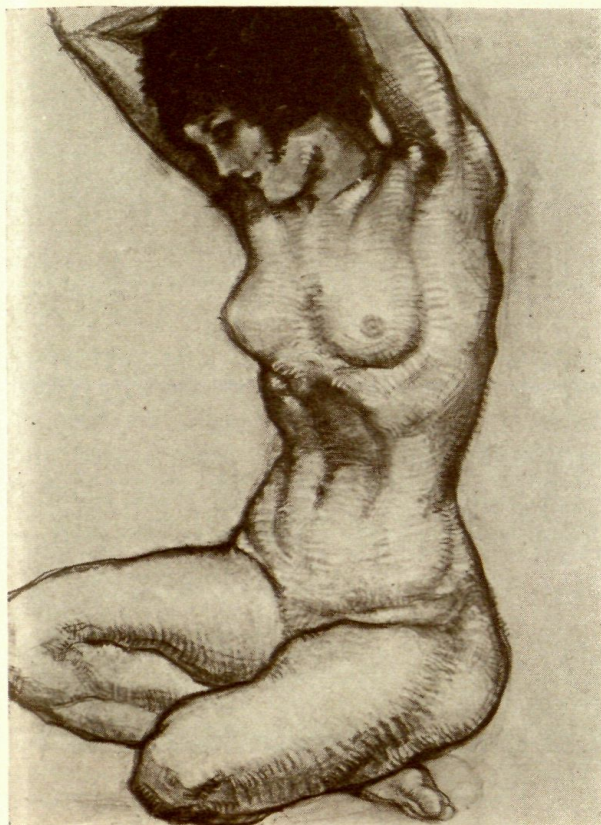
Por lo manifestado, se comprenderá el grande interés que esa obra posee para nuestro país, desde el punto de vista histórico y desde el iconográfico y artístico. Abre la marcha en ese desfile de prin-



M. ANDREU

BOMBONERA ESMALTADA





M. ANDREU

ESTUDIO

cesas, la desdichada D.<sup>a</sup> Juana la Loca, y lo cierra aquella Isabel Clara Eugenia, infanta de España, Archiduquesa de Austria y Gobernadora de los Países Bajos, prenda de paz dada a este país por Felipe II.

El libro está lujosamente presentado, impreso con gran esmero y contiene setenta y seis reproducciones de retratos.

*Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos, religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan, por José Gestoso y Pérez.* Obra premiada por la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid. Sexta edición ilustrada con fotograbados. Sevilla. En la oficina de la Guía Oficial. 1913.

El número de ediciones alcanzado por esa *Guía*, dice lo suficiente en su favor. Y ese éxito se justifica a su vez, no solo por la merecida autoridad de que disfruta su autor, sino porque éste la escribió con una atención y exigencia desusadas en este linaje de publicaciones. La ciudad de sus amores, que tantos y tantos materiales le brindó para sus estudios de investigación de historia de las artes, aparece, merced a la pluma evocadora del señor Gestoso, sin un rincón sin escudriñar. Cuan-

to por algún concepto merece ser visitado, allá es conducido el lector de ese libro, tan repleto de pormenores curiosos, documentado lo bastante para garantizarle de que se habla por investigación directa, y, por lo tanto, sobre seguro.

El método en la exposición es, también, cualidad muy apreciable en esa obra.

*Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX.* Sociedad Española de Amigos del Arte. Catálogo ilustrado. Aries Gráficas «Mateu», Paseo del Prado, 30. Madrid.

Va precedido el catálogo de una *Introducción* en la cual se traza por pluma anónima, pero competente, e inspirándose en un trabajo de D. Aureliano de Beruete y Moret, un breve cuadro de la pintura en nuestro país en el mencionado período. Claro que no abarca todas las facetas de la producción pictórica, y que comprende casi únicamente la realizada por artistas que residieron en Madrid. Quedan así fuera de ese resumen no pocos artistas catalanes, y también de otras regiones, de éstas alguno tan importante como el gallego Fierros; de aquéllos, entre otros Mallol.

A doscientas ochenta y siete ascendió el número de obras expuestas, y de ellas se reproducen unas cincuenta y pico.



M. ANDREU

ESTUDIO





CARLOS SCHMOLL

EL SURTIDOR

Aprovechemos la ocasión para felicitar a la *Sociedad Amigos del Arte* por sus iniciativas. Todas las manifestaciones públicas que hasta aquí organizó fueron muy provechosas.

*Album de mobiliario español de los siglos XV, XVI y primera mitad del XVII. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid 1912. Fototipia de Hauser y Menet.*

A la Sociedad Española de Amigos del Arte se debe la iniciativa de la celebración de esa manifestación de mueblaje español, que con tanta simpatía fué vista y tanto interés despertó entre los aficionados a las cosas de arte. Y para recordatorio de tal exposición fueron reproducidos, en treinta y dos fototipias, diversos ejemplares, los más salientes y característicos que en ella figuraron. Hay que aplaudir que se pensara recoger en un álbum mucho de lo bueno que se exhibió, porque así quedará como elemento de consulta y se advertirá el sello inconfundible de lo que es labor española.

Los sillones fraileros tan nuestros, los bargueños tan castizamente nacionales, los muebles de cajonería de gusto arquitectural, los arcones, los bancos de alto respaldo con tallas de estilo plateresco, y tantos otros muebles vémoslos con gusto en esas reproducciones tan límpidas.

Este álbum ha de formar parte de toda biblioteca de las personas de buen gusto, porque evoca

días en que toda manifestación industrial llevaba impreso sello artístico, y, además, por constituir documentación valiosa para cuando se pretenda establecer comparaciones con publicaciones similares de otros países.

*Les artistes wallons*, por L. Cloquet, professeur a l'Université de Gand. Collection des grands artistes des Pays-Bas. Librairie National d'Art et d'Histoire. G. Van Oest et C.<sup>ie</sup> Bruxelles et Paris, 1913.

Más que tratar del arte valón, que como indica el autor, no es admitida su existencia de un modo absoluto, de lo que se trata es de los artistas valones.

«Nuestro arte — dice refiriéndose al de Valencia — está estrechamente emparentado con el de nuestros hermanos flamencos y alguna vez llega a confundirse con él. Flamencos y valones, los miembros inseparables de la familia belga, no forman dos razas distintas, antes, conforme declara M. Fdm. Picard, una raza gemela. Los últimos, comparados con los primeros, poseen una mentalidad particular, más imaginativa, más sensible, más emotiva, más expansiva y más inquieta.»

«Si los flamencos — añade el autor en otro párrafo — fueron los grandes maestros del color y rivalizaron con los italianos en la pintura, los valones preludiaron la escultura individualista y

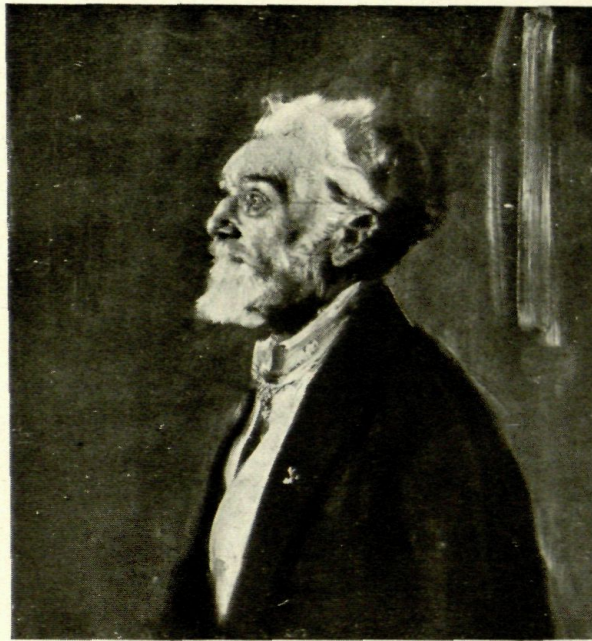


moderna, que parece haber nacido en la escuela de Tournai, y luego han creado, como género distinto, la pintura de paisajes».

Se comienza el estudio por la arquitectura medieval, señalando como punto de irradiación Tournai. Sigue el análisis del Renacimiento, y rápidamente se llega a últimos del siglo XVIII. Se habla, luego, del arte escultórico y de los grandes talleres de canteros y escultores establecidos en Tournai, junto a sus canteras, y de las cuales salían fuentes bautismales, retablos, altares, etc., para otros países: Holanda, Inglaterra y Francia. Termina el análisis de la escultura valona con un artista todavía creador: Víctor Rousseau, quien alejado del realismo flamenco y del idealismo sistemático, alcanzó a ser el maestro de la elegancia y de la gracia: un griego moderno.

Los demás capítulos del libro están dedicados al arte del bronce, a la orfebrería, a la pintura y a la música, y contienen datos no exentos de interés y reproducciones de obras notables.

*Elementos de perspectiva*, por



LEON SAMBERGER

M. REBES



CARLOS SCHMOLL

HURACÁN

D. José Calvo y Verdonces. Barcelona, 1912.

Esta obra, que ha de prestar fecundos servicios, la ha escrito su autor con miras al aprovechamiento de los alumnos de la clase de que es titular, por oposición, en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona.

Acreditada de sobra tiene su competencia quien escribió el libro. No solo como cultivador inteligente de la ciencia perspectiva, sino como profesor. Y en ese libro puso, en forma familiar, al alcance de todas las inteligencias, cuanto cabe que necesiten artistas y artífices, que le habrán de quedar agradecidos por haberles facilitado el estudio de unos conocimientos que tan útiles les son.

*Selection of 24 Rosettes. Illustrations from Ancient Roman fragments after engravings, by Carlo Antonini. Published by J. Tiranhi et Co., London, W.*

Aparecen reproducidos en este fascículo diversidad de rosáceos de antiguos monumentos romanos, lo cual, aparte de la enseñanza que ofrece, por ver un tema tratado con matiz distinto dentro de un mismo estilo, en-



traña un valor documental no escaso para cuantos se dedican a las artes aplicadas, a quienes se les brinda la variedad que en su transformación cabe que alcance una unidad ornamental, sin que sea en detrimento de su carácter y del sabor de época.

Este mérito encierra esa nueva colección del primer volumen del *Manuale di varj ornamenti tratti dalle fabriche, e frammenti antichi per uso e commodo de Pittori, Scultori, Architetti, Stucatori, Intagliatori di pietre, e legni, Argentieri, Gioiellieri, Ricamatori, Ebanisti, etc. Opera raccolta, disegnata, ed incisa da Carlo Antonini*. Son veinticuatro los ejemplares de rosáceos romanos que contiene.

*Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspard, Carlos et Ludovico Vigarani, conservés aux archives d'état de Modène (1634-1684), par Gabriel Rouchès, docteur ès lettres, bibliothécaire a l'École Nationale des Beaux Arts. Collection de la Société de l'Histoire de l'Art français. Paris. H. Champion, Libraire de la Société de l'Histoire de l'Art Français. 5, Quai Malaquais (VI<sup>e</sup>) 1913.*

A ese inventario, que no deja de contener datos muy curiosos, granos de historia sobre extremos diversos y de índole varia, precede una introduc-

ción concienzudamente escrita, que abarca varios extremos relacionados con la vida de Gaspar Vigarani y de sus hijos Carlos y Ludovico. Se comienza

por presentarnos al primero en Italia, su patria, y en su población natal Reggio, donde se distingue en el estudio de la mecánica y en el de la arquitectura, lo que le conduce a la organización de solemnidades públicas, llamando la atención de Francisco I, duque de Módena, que le atrae a su corte y donde acaba por ser el ejecutor de mil linajes de proyectos de su protector, que le pone a prueba su talento de ingeniero y arquitecto. Interviene en las bodas y funerales reales, traza los planos de iglesias, realiza mejoras ciudadanas, obras de fortificación e hidráulicas y dirige el jardín ducal.

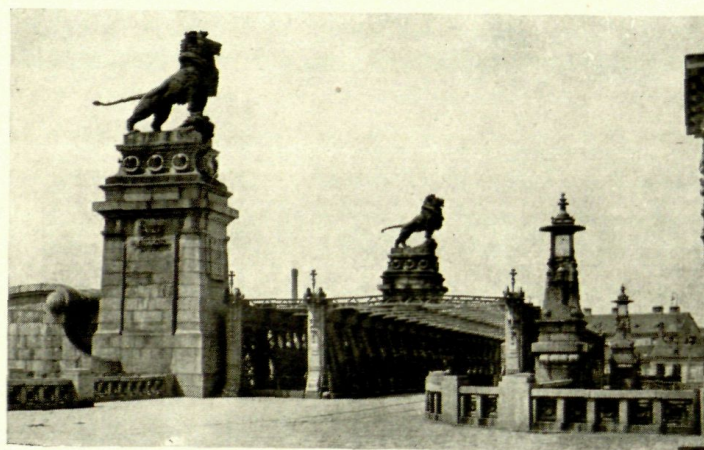
Vémosle, después, acompañados de sus dos hijos, irse a Francia llamado por el cardenal Mazarino, quien trataba de que revistiera desusado esplendor la boda de Luis XIV con la hija de nuestro Felipe IV. Asistimos, después, a los inconvenientes que se le oponen para la construcción del teatro que construía por orden del cardenal; teatro que no pudo terminarse para el casamiento del rey, y que, cuando es-

tuvo listo dos años después, resultó sin suficientes condiciones acústicas, por más que gustó mucho



HÖPFEL

EL NUEVO GIMNASIO DE SCHWABIEG



ESCLUSA Y VIADUCTO DEL CANAL DEL DANUBIO, EN NUSSDORT



la presentación escénica. Volvieron el padre e hijos Vigarani a su país, donde muere el primero en 1663. Carlos y Ludovico marcharon de nuevo a París, éste último que era sacerdote, a la vez que decorador, por poco tiempo, y Carlos para quedarse al servicio de Luis XIV como ingeniero. Acabó por naturalizarse francés.

Queda ya dicho que el inventario de cartas — a 366 asciende el número de ellas — contienen pormenores curiosos, algo así como caricias superficiales de la historia.

*L'Arte Mondiale a Roma nel 1911. Vittorio Picca. 732 illustrazioni. Bergamo. Istituto Italiano d'Arte Grafiche. Editore. 1913.*

Es una obra editada con todo rumbo y constituye, de una parte, un índice gráfico de arte contemporáneo; y de otra, un estudio, no solo del mentado certamen, sino de ilustres personalidades que a él concurrieron. Ofrece, además, el interés de contener estudios sobre el arte en los diversos países que son centro de producción artística y que tomaron parte en aquella exposición. El mayor número de análisis particulares, de monografías de artistas sobresalientes, está consagrado a cuatro artistas españoles: Ignacio Zuloaga, Hermenegildo Anglada y Ca-

marasa, Santiago Rusiñol y Joaquín Sorolla Bastida. Los demás artistas a los cuales se dedican análisis por separado son: Carlos Larsson, José Israëls, Emilio Claus, Frank Brangwyn y Augusto Rodin.

No hemos de manifestar la forma galana como el crítico italiano señor Picca estudia a esos artistas, y el acierto con que nos presenta la idiosincracia peculiar de cada uno de ellos.

A parte de esos estudios, son también merecedores de elogio los de conjunto, donde analiza el autor la producción estética en los países escandinavos, en España, Holanda, Inglaterra, Bélgica, Francia, Alemania, Austria, Hungría, Rusia, Japón, Estados Unidos e Italia. Contiene, además, un capítulo sobre artistas suizos, griegos, armenios y balcánicos.

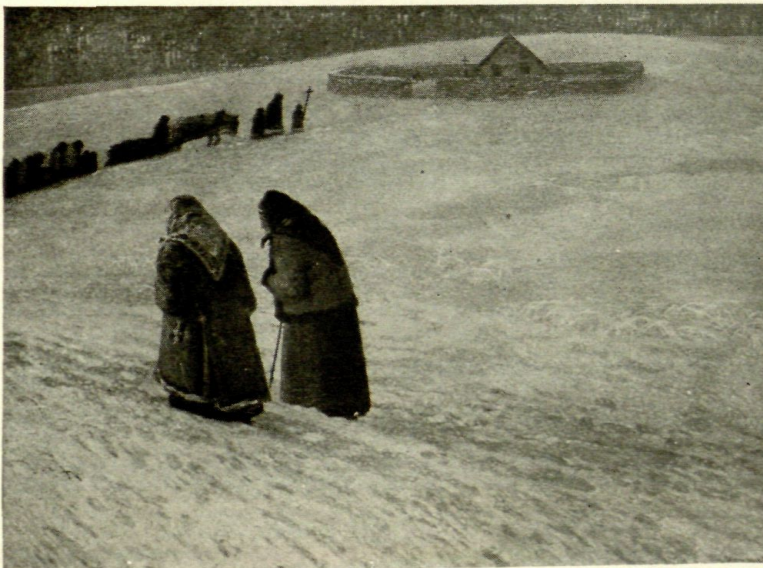
Véase, pues, cuan de interés encierra ese libro editado por el Instituto Italiano de Artes gráficas, de Bergamo.

Añádese a texto tan nutrido, lo profuso de las reproducciones, y se deducirá fácilmente la importancia que reviste este libro para quienes pretendan enterarse del movimiento artístico en los tres primeros lustros del

siglo xx. Es un índice que, andando el tiempo, será consultado con especialísimo interés.



LA IGLESIA DEL GRAN CEMENTERIO DE VIENA



HUGO BAAR

CAMINO DEL CEMENTERIO



*Restauración del Arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros.* — Comunicación leída ante el *Segundo Congreso Nacional de las Artes del Libro*, en Madrid, el día 29 de marzo de 1913, por R. Miquel y Planas, Presidente de la *Asociación Patronal de Encuadernadores de Barcelona* y de la sección de Literatura del Ateneo Barcelonés, director de la revista *Bibliofilia*. — Barcelona. Publicado por la casa Miquel-Rius. 1913.

Dase cuenta en este breve pero substancioso trabajo de algunos encaminados a la restauración del arte mudéjar en la encuadernación. Mas antes de entrar de lleno en ello, se extiende el autor en pormenores de carácter histórico y técnico relacionados con el arte del cuero entre nosotros, ofreciendo, además, una descripción minuciosa de nueve ejemplares de encuadernaciones mudéjares, de varias bibliotecas españolas. Llega a la conclusión de que el arte mudéjar decora principalmente el cuero de las encuadernaciones con

una serie de combinaciones de cuerdas entrelazadas metódicamente, que generan un cierto número de trazados continuos o circuitos, cuyo estudio ha podido servir de base a la restauración moderna de dicho arte, en lo que se ocupa seguidamente el se-

ñor Miquel y Planas, poniendo en antecedentes de las labores que tiene efectuadas para la aplicación del estilo mudéjar en la encuadernación de libros góticos españoles, de manuscritos de los siglos xiv y xv, y de ediciones de la primera mitad del siglo xvi impresas con caracteres redondos. Describe,

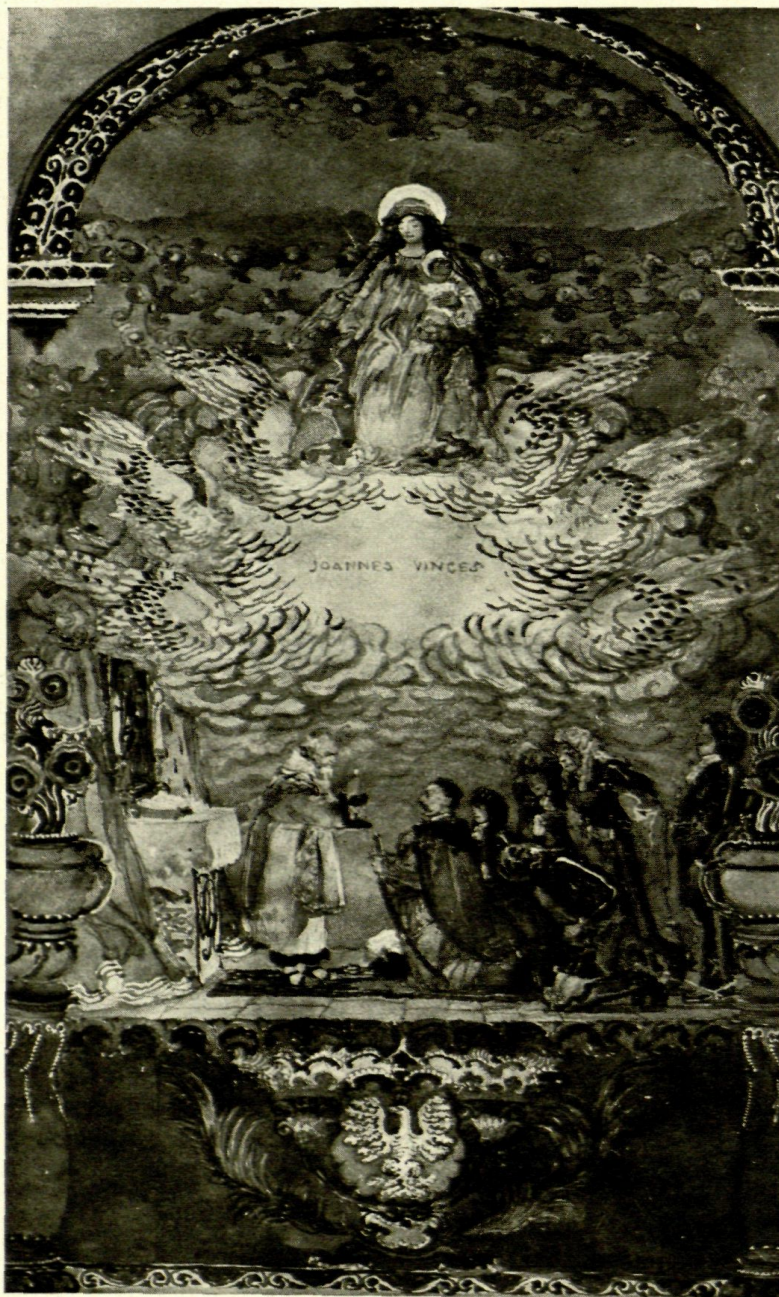
luego, los varios elementos decorativos y de composición para orlas y frisos y para fondo o campo que cabe utilizar para la reproducción del arte mudéjar de las encuadernaciones.

Por diversos conceptos cabe, pues, llamar la atención sobre esas páginas.

*Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden.* — Studien zu ihren werken und zur kunsts ihrer zeit mit mehreren katalogen zu Rogier. Friedrich Winkler. Strassburg. J. H. ed. Heitz.

El autor ofrece puntos de vista no exentos de interés acerca del maestro de Flémalle y de Roger van der Weyden, contemporáneo suyo. Parte de la obra está consagrada a la exposición de una cronología de

las obras pictóricas de este último, a un catálogo razonado de las mismas y a pormenores que le afectan. Al final reproduciese una serie de obras del Maestro de Flémalle, de Roger van der Weyden, y del maestro de la exhumación de San Huberto.



JOSÉ DE MEHOFFER

LA COMUNIÓN DE JUAN SOBIESKI