



(A) MUSEO DE BARCELONA

ARQUETA AMATORIA (ANVERSO)

UNA ANTIGUA PRODUCCIÓN CATALANA

AL DR. BURKHARD MIER, CREFELD.

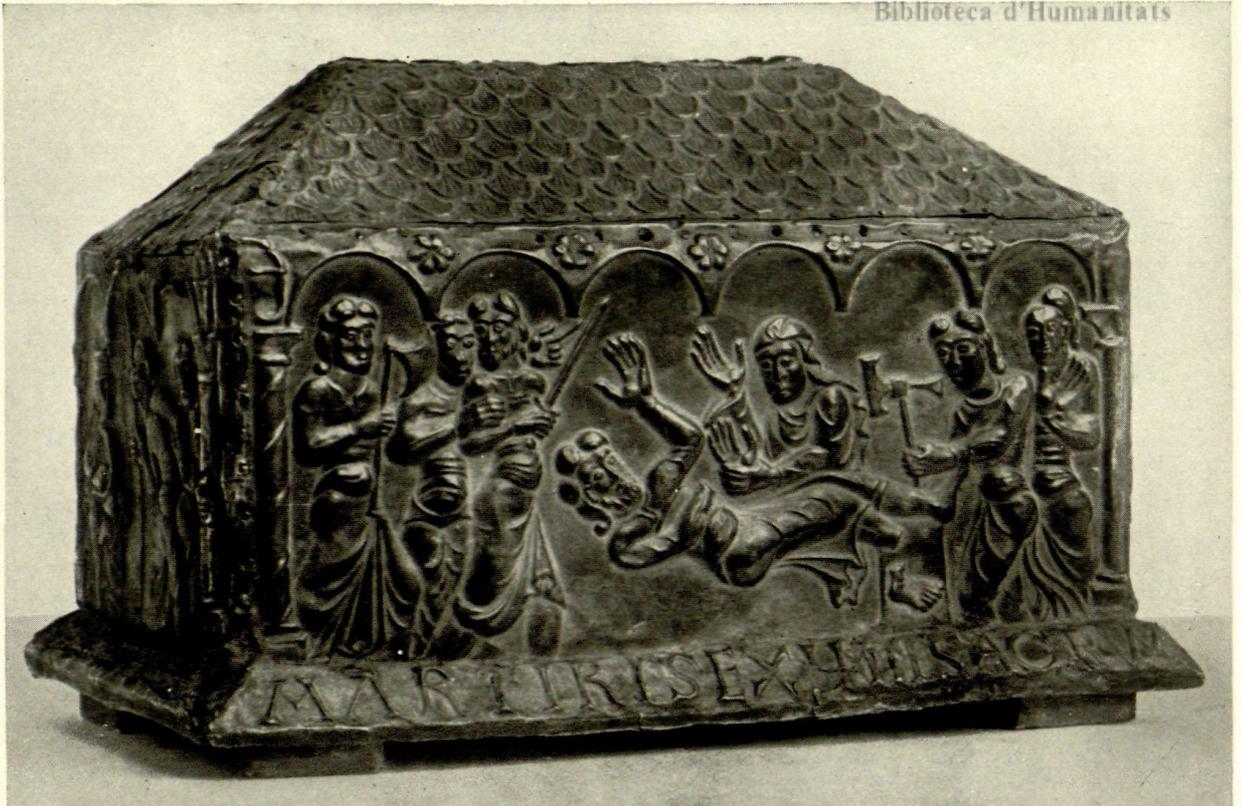
ME pide usted, en atenta carta, lo que sé acerca de unos antiguos cofrecillos, de producción catalana, hechos de madera cubierta de delgada plancha de cobre estampado o repujado a molde. Contestando a la pregunta que me hace el honor de dirigirme, he de dar por sentado que no podré, cual fuera mi deseo, satisfacer su curiosidad presentándole una serie de documentos literarios y gráficos que ofrezcan una completa disertación respecto de la materia que parece haber despertado su curiosidad en alto grado. Pero deseando corresponder a la distinción que supone su consulta, trataré de señalar lo que se me antoja puede serle de interés, en lo cual pondré mi buena voluntad.

Es muy antiguo el empleo de una plancha de metal delgada para cubrir superficies de materia basta, sobre todo madera, dándole un aspecto más rico y decorativo. No estimo pertinente, con este motivo, sacar a colación objetos que figuran en Museos y colecciones

particulares; objetos demostrativos de que ya en los siglos X y XI eran ya cosa corriente objetos chapeados de plata u oro imitando delicado trabajo al cincel, con bajos relieves puramente ornamentales o historiados. Estos relieves no se lograban con matriz y a presión única o estampados, sino mediante repujado producido a golpes y con pequeños cinceles.

Puedo citar un texto en que se demuestra que el chapeado, más o menos rico, se hacía por aquel entonces en Cataluña. Al morir en 1110 un sacrista de nuestra Catedral, llamado Ricardo, hizo un legado al altar de San Pedro, para cubrir la cruz mayor de la iglesia vicense: *ad cooperiendam crucem maiorem tantum argenti unde fierit cooperta usque ad finem, prout inceptum est.* (Villanueva: «Viaje literario», volum. VI, apéndice VI).

Ese linaje de plancha de metal rico se emplearía mucho en arquetas relicarios. El anticuario de Munich Julio Böhler hace llegar a mi poder dos fotografías de una



(B)

ARQUETA DE LA COLECCIÓN JULIO BOHLER, DE MUNICH

lipsanoteca chapeada de plata atribuída al arte catalán; creo que por ser de una labor que consta que hacíase en Cataluña después de la época en que fué construída la arqueta. Tiene la forma tumbal, estando por defuera cubierta de fina plancha de plata repujada en la que se representa el martirio de un Santo condenado a morir hecho a pedazos antes de ser decapitado. El relicario, según parece, sirvió para guardar la mano de San Martín; pero los relieves y leyendas aluden a la muerte de San Adrián, el mártir de Nicomedia a quien le fueron cercenados los pies y una mano antes del triunfo postrero con la decapitación.

En los relieves, se representa, a lo que parece, el juicio del cristiano y las etapas de su pasión con la valentía y fe ardiente de Natalia, esposa de Adriano, su suplicio final y la traslación de las reliquias a Constantinopla. Leo en las fotografías..... MARTIRIS EXIMII SACRVM (B) y... ADRIAN... QVI MARTIR FACTVS SPREVIT EVM... (C).

Puede atribuirse esta interesante cajita al siglo XII.

En Cataluña poseemos objetos de plancha de plata repujada muy característicos. Citaré, de entre los más conocidos, la interesantísima cruz de Riells del Fay, atribuíble al siglo XIII, la cual tiene en un lado a Cristo con las figuras del Angel, la Virgen, San Juan y el hombre redimido (D) y en el otro el *Agnus Dei* y los símbolos de los Evangelistas (E).

Posteriores son los objetos, ya decididamente estampados con moldes que repiten determinados motivos ornamentales. En el altar mayor de la catedral de Gerona existen unas aplicaciones figurando unos cuadrifolios donde se ven escenas de caza o sea perros persiguiendo jabalíes, ciervos y liebres. Estas hojas de plata han de corresponder a la primera mitad del siglo XIV, esto es, a cuando fué labrada aquella parte del retablo.

Debe notarse el hecho de que el molde que sirvió para estas planchas de plata, fué aprovechado para estampar obras de cobre



(c)

ARQUETA DE LA COLECCIÓN JULIO BOHLER, DE MUNICH

que figuraron en una cruz de la misma catedral, que años atrás fué encontrada al hacerse excavaciones al pie de la escalinata que precede a la fachada de la gran iglesia gerundense. Hoy los fragmentos de dicha cruz figuran en el Museo Provincial de Gerona.

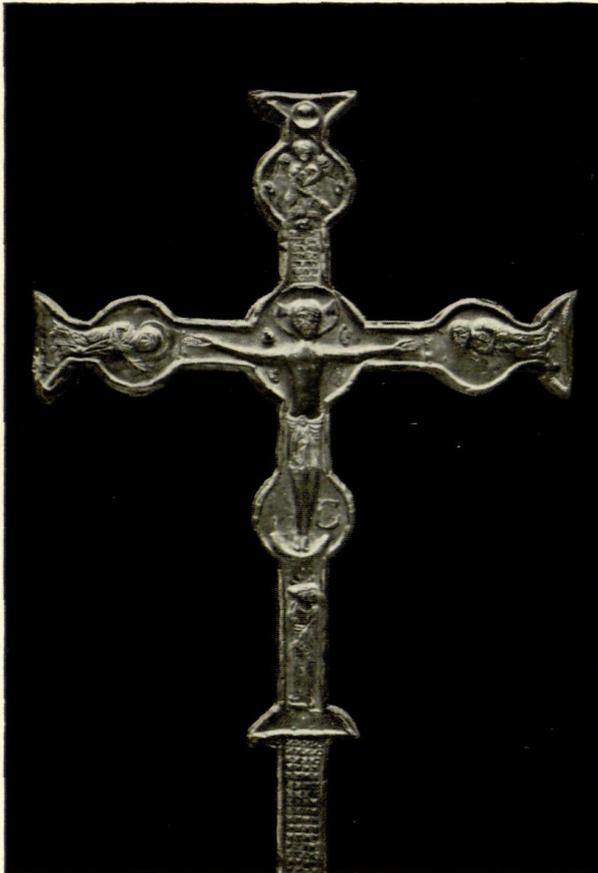
En la cruz de Vilabertrán hay también planchas estampadas, que se repiten en una de las arquetas existentes a los lados del altar mayor de la catedral gerundense, obra de marfil quizá primitivamente arábiga (F), ya que son características del arte musulmán los pernos de los ángulos, muy parecidos a los que presenta una arqueta hispano-arábiga de marfil policromado que ostenta como motivos preeminentes los escudos de Aragón y Sicilia. La de Gerona debió estar pintada en un principio; mas, al desaparecer el color, se la quiso decorar con planchas de plata estampadas reproduciendo el motivo que campea en la citada cruz de Vilabertrán y las columnas de baldaquino de la Seo gerundense. Se trata de un motivo que seguramente salió

en el siglo XIV de algún taller de orfebre, de Gerona. Otras obras de platería estampada cabría aún citar. Indicaré solamente la existencia de una cruz procesional en San Juan de las Abadesas y, en el Museo episcopal de Vich, otra cubierta de hoja de plata dorada, ambas del siglo XIV.

* *

Todo eso únicamente ha de ser invocado como antecedente para estudiar la cuestión que origina estas líneas, o sea el estudio de las arquetas de plancha de cobre estampadas. Hemos de admitir tales objetos como producidos con el deseo de poder ofrecerlos a precio más bajo del que costaban los que eran de oro o plata dorada. La hoja de cobre o latón quería mostrar, con menos coste, la brillantez del oro.

De estas arquetas posee el Museo episcopal de Vich una muy gentil, que tiene todo el aire de haber servido de *pyxis* eucarístico. En unos medallones de la tapa se repite el Bautismo del Salvador y unos bustos de án-



(D) CRUZ DE RIELLS DEL FAY (ANVERSO)

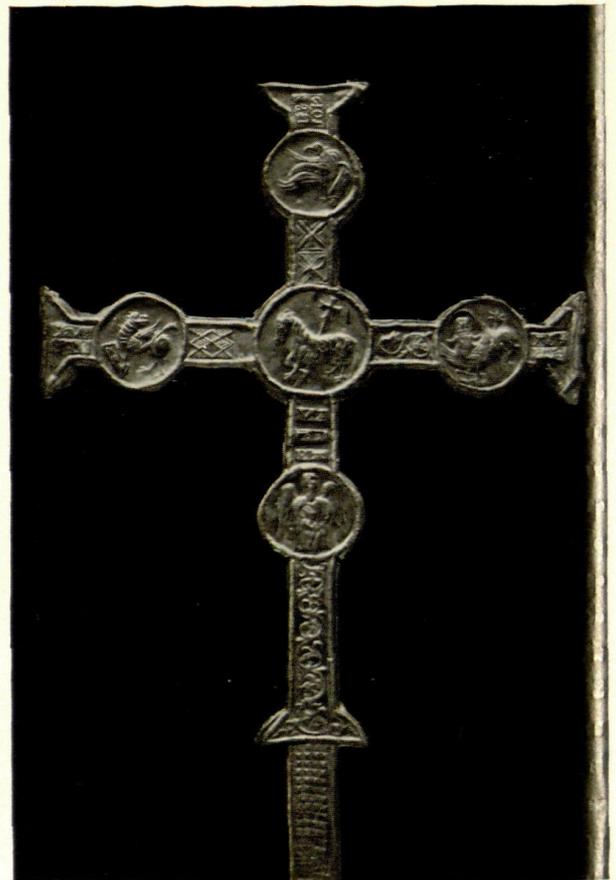
geles, de abizantinada disposición, viéndose en el cuerpo de la caja un elegante friso decorativo de carácter algo difícil de equiparar entre los típicamente góticos (G) y del siglo XIV, al que representa pertenecer este pequeño mueble o vaso litúrgico.

No tienen tan alto destino muchas cajitas de labor idéntica. Entre todos los modelos mencionables citaré en primer término uno donde se ven escenas amatorio-caballerescas, tales como la dama que hace entrega de una corona de flores a su enamorado y aquella en que arma de arco y yelmo al galán arrojado, a quien corresponden las palabras inscritas en una faja horizontal: AMOR : MERCE : SIVS : PLAV, con las cuales el caballero pide amores a la doncella. (H).

Varias son las cajitas que ostentan ese motivo y leyenda. El Museo de Vich posee un hermoso ejemplar (véase la reproducción), idéntico al que se guarda en la iglesia de Musset, en el Rosellón, a uno que en 1908

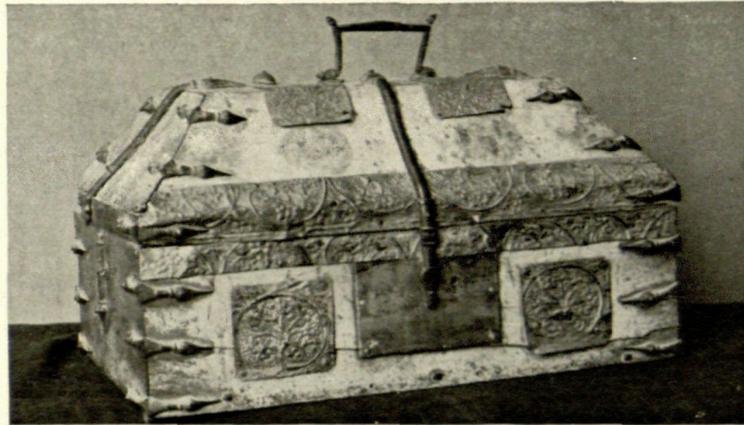
figuró en la Exposición de *El Rat Penat* de Valencia (núm. 156), perteneciente a don Francisco Merle y Morant y a otro que existe en el Museo de Münster. El coleccionista barcelonés don Francisco Miquel y Badía poseía un ejemplar de dimensiones excepcionales, con seis compartimentos en el frente, repitiendo los tres que ordinariamente figuran en las arquetas, pudiendo verse reproducido en el álbum de su colección editado por la Sociedad Arqueológica de Barcelona (lámina 6.)

Otra arqueta del Museo de Barcelona (A) trae estampados cinco moldes formando serie. En todos aparece, bajo un arco trilobado, un hombre abriendo la boca y descuartizando a un león; un soldado a pie venciendo con la espada a una fiera; un jinete derribando con su lanza un dragón; un caballero cazador llevando su halcón y finalmente una dama deteniendo una suerte de grifo. La leyenda semeja que diga: PER : AMOR : DE : MA-



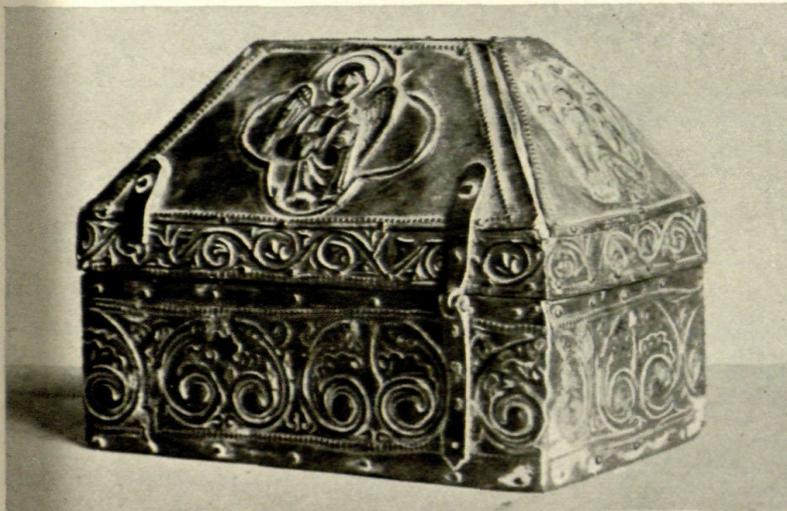
(E) CRUZ DE RIELLS DEL FAY (REVERSO)

DONA : ME : COMBAT : AB :
AQVESTA : VIBRA. La caja barcelonesa tiene todo el aire de estar hecha con planchas antiguas montadas en un armazón de madera moderna, forrado de brocatel interiormente. Iguales dibujos y leyenda pareceme que hay en un cofrecillo del Museo Jacquemard-André de París. En el ya mencionado Museo de Barcelona se puede contemplar una nueva variante de cofrecillo, con planchas que presentan dos motivos ornamentales



(F) CATEDRAL DE GERONA

ARQUETA DEL ALTAR MAYOR



(G) MUSEO EPISCOPAL DE VICH

ARQUETA EUCARÍSTICA

nico, de Nuremberg, es dueño de otra cajita cual la de Barcelona, habiendo publicado una buena fotografía de otro ejemplar el editor fotógrafo Laurent o Lacoste, de Madrid (número 249.)

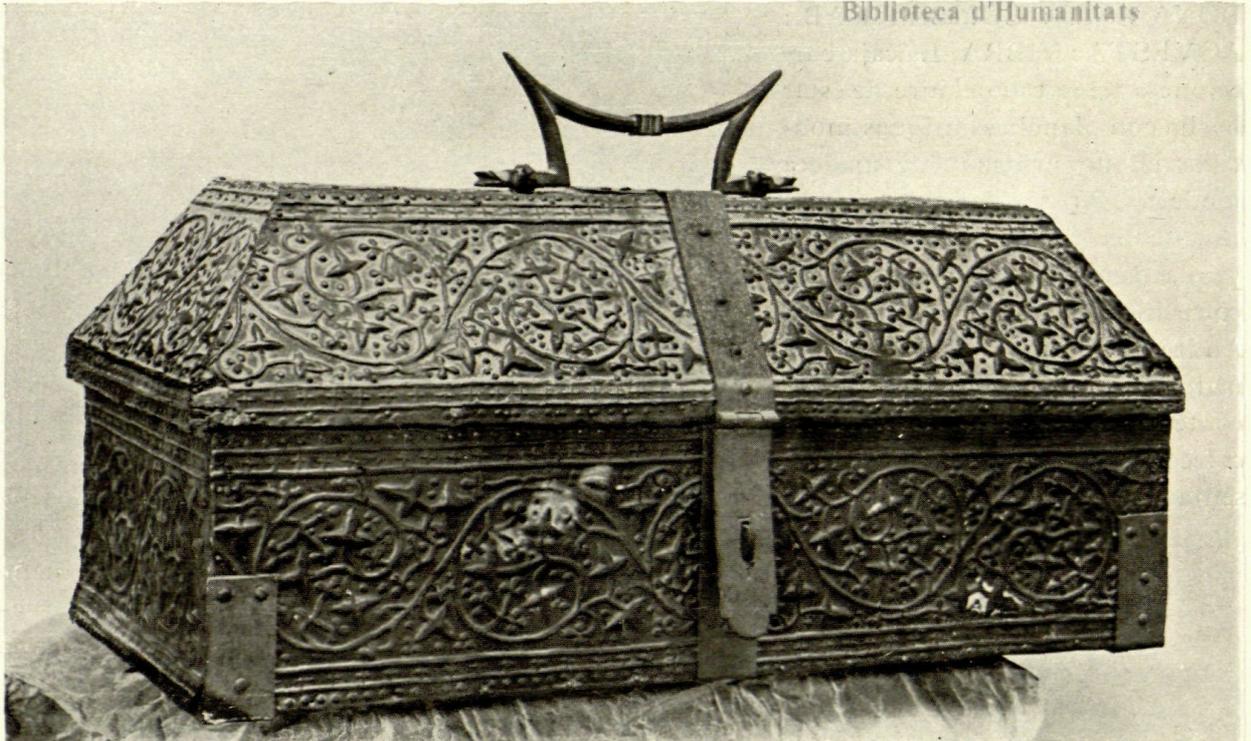
En la Exposición que en 1908 se efectuó en Valencia, en el local social de *El Rat-Penat*, figuró, con el número 486 del catálogo, otra cajita de madera chapeada de cobre, que, según tradición, fué regalada, conteniendo reliquias, a la iglesia colegiata de Játiva por el Papa

dentro de cuadrados dispuestos entre dos sencillas franjas de sencillo motivo cuadriforme. En los cuadrados se ven dos extraños grifos afrontados, dos centauros arqueros luchando, una mujer con un ramo de flores y un galán a sus pies y con el azor en la mano y el caballo del gentil enamorado, otro grifo, una especie de cigüeña y un ciervo corredor (L). El Museo Nacional Germá-



(H) MUSEO EPISCOPAL DE VICH

ARQUETA AMATORIA



(1) COLEGIATA DE JÁTIVA

ARQUETA PARA RELIQUIAS

Alejandro VI. Tal *lipsanoteca* fué exhibida después en la Exposición Regional de 1909 y en la Nacional del año siguiente, con el número 1455. Es muy sencilla, ya que presenta como tema de sus relieves una serpentina o brote de motivo floral estilizado (1), que va repitiendo exactamente sus ondulaciones y hojas.

La catedral de Gerona posee aún otro modelo de cajas *tombades*, llamadas así por tener la forma de sepulcro. Las planchas de cobre ostentan, estampado, un sencillísimo motivo semi-geométrico, que no cabe citar como modelo de elegancia (2).

* *

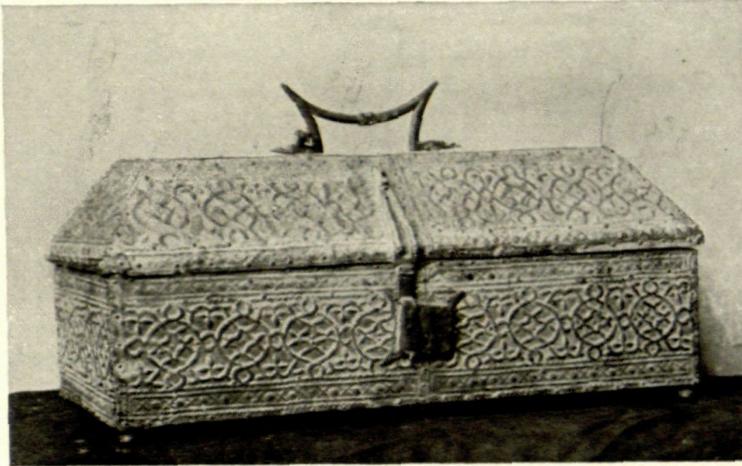
Hé ahí enumerados los tipos de arquetas chapeadas de cobre estampado que conozco. En su mayoría parecen pertenecer al linaje de pequeños muebles que deberían denominar *cofrecillos* o *arquetas amatorias*, puesto que servían para presente de prometaje o boda, guardando después las joyas, guantes, velos y broches de la mujer casada. Con el tiempo, muchas de esas arquetas, que abun-

daron antiguamente, fueron ofrecidas a la Iglesia, apesar de los motivos historiadados y de las leyendas que contenían muchas de ellas, destinándose entonces a guardar las reliquias santas; lo que ha hecho que se conservaran, toda vez que la Iglesia ha sido la que hasta al presente mejor ha conservado las joyas del pasado.

La ornamentación de estas cajitas permite atribuir las a los siglos XIV y XV. Aquellas en que aparecen figuras humanas, a juzgar por la indumentaria, cabe decir que son del 1300 o de principios del siglo XV, siendo posteriores las que presentan motivos puramente ornamentales. No es difícil encontrar parentesco entre todas esas arquetas. Para demostrarlo es suficiente el asa que conservan las primitivas. Las leyendas absolutamente catalanas no dan lugar a dudas respecto a que son de fabricación de nuestra vertiente de los Pirineos: de Cataluña o de Valencia. Eran obras de comercio corriente que tal vez llegarían a ser exportadas.

Antiguos inventarios hablan amenudo de estos viejos joyeros. El inventario de los bie-

nes del rey Martín, hecho en 1410, cita categóricamente dos de ellos. Transcribimos el texto: *Un cofret de fust gornit de figures de aguiles de leuto, ab son pany e clau. Un cofret baix de fust quadrat forrat a part de dins de tela blaua e de fora gornit*



(J) CATEDRAL DE GERONA

ARQUETA PARA RELIQUIAS

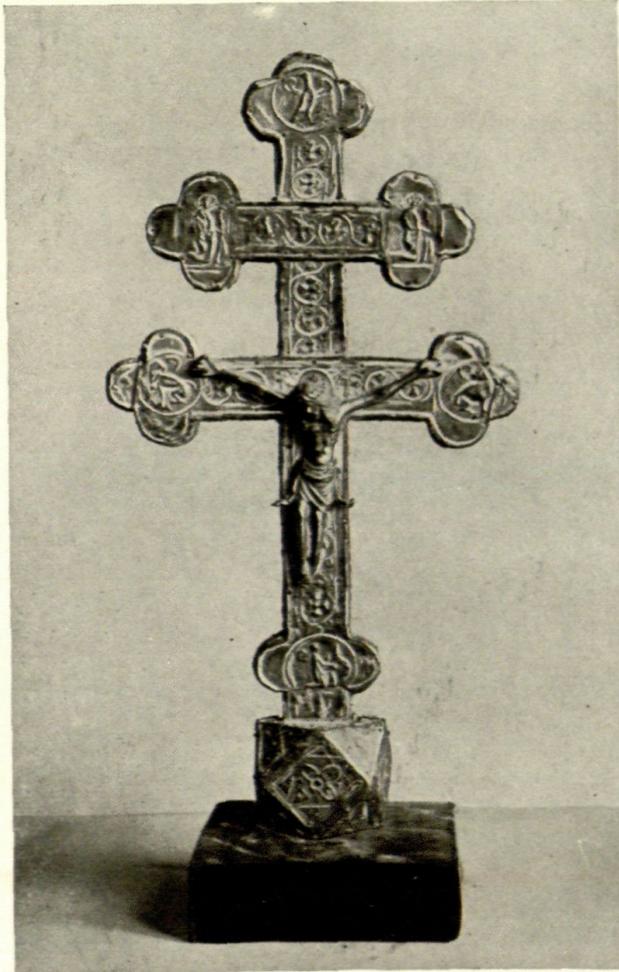
* *

de leuto ab molts baboyns pintats embolits. En 1590 en una visita episcopal de Sant Pere d'Osor, en el obispado de Vich, se menciona: *Item una caixa de fusta en forma de sepulcre y forrada de planxa mostraiada molt vella y foradada en la part de bax, dins la qual foren trobades algunes pedres que les tenen per reliquies y algunes cendres embolicades ab un drap y un retol que diu hic est sanguis christi.*

La misma clase de labor en plancha de cobre, de los objetos citados, la encontramos forrando los ángulos en multitud de otros cofrecillos y cajitas, también amatorios y de fabricación catalana, construídas de madera y cubiertas y decoradas con una capa de yeso, dorado y policromado. He oído

de fabricación de arquetas, la plancha de cobre estampada empleóse asimismo en la decoración de cruces parroquiales, cubriendo un

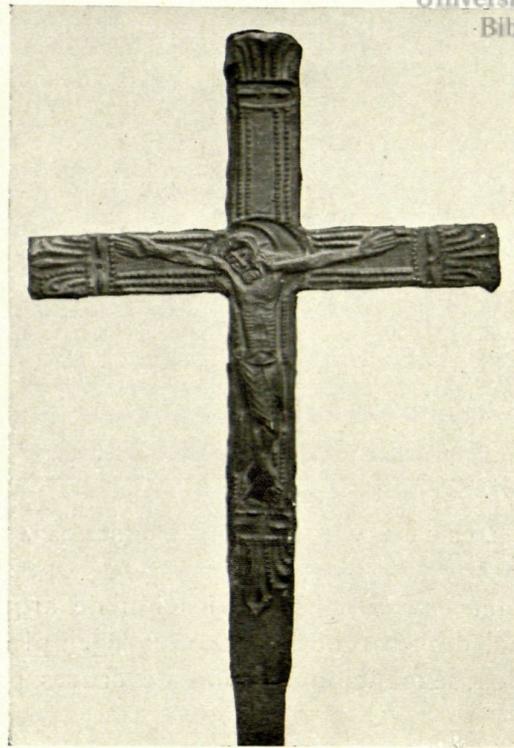
armazón de madera. Además de la fabricación de arquetas, la plancha de cobre estampada empleóse asimismo en la decoración de cruces parroquiales, cubriendo un armazón de madera. Queda ya dicho algo referente a la identidad de unas planchas de plata existentes entre los recuadros del rico retablo de la Catedral de Gerona y las que en cobre fueron halladas entre los restos de una cruz procesional que quizás tendría una de sus caras ornada con placas de obra esmaltada de Limoges y otra cubierta con hojas de cobre estampado. La circunstancia de hallarse un mismo motivo ornamental en dos obras y dos metales diversos, parece confirmar lo que hemos dicho acerca de la fabricación catalana y gerundense de dichas



(K) MUSEO EPISCOPAL DE VICH

CRUZ PROCESIONAL

planchas. En el Museo de Barcelona puede verse una cruz procesional, de bárbara factura, ostentando repujado el Crucifijo y el *Agnus Dei* en las dos caras de la misma, terminando los extremos en lises de bárbara factura (LL). Esta cruz no parece ser estampada con moldes completos y dispuestos a dar hecha una de las caras, sino labrada trabajosamente con rudimentarios instrumentos. Quizá pueda atribuirse a fines del siglo XIII o principios del siguiente.



(LL) MUSEO DE BARCELONA. CRUZ PROCESIONAL

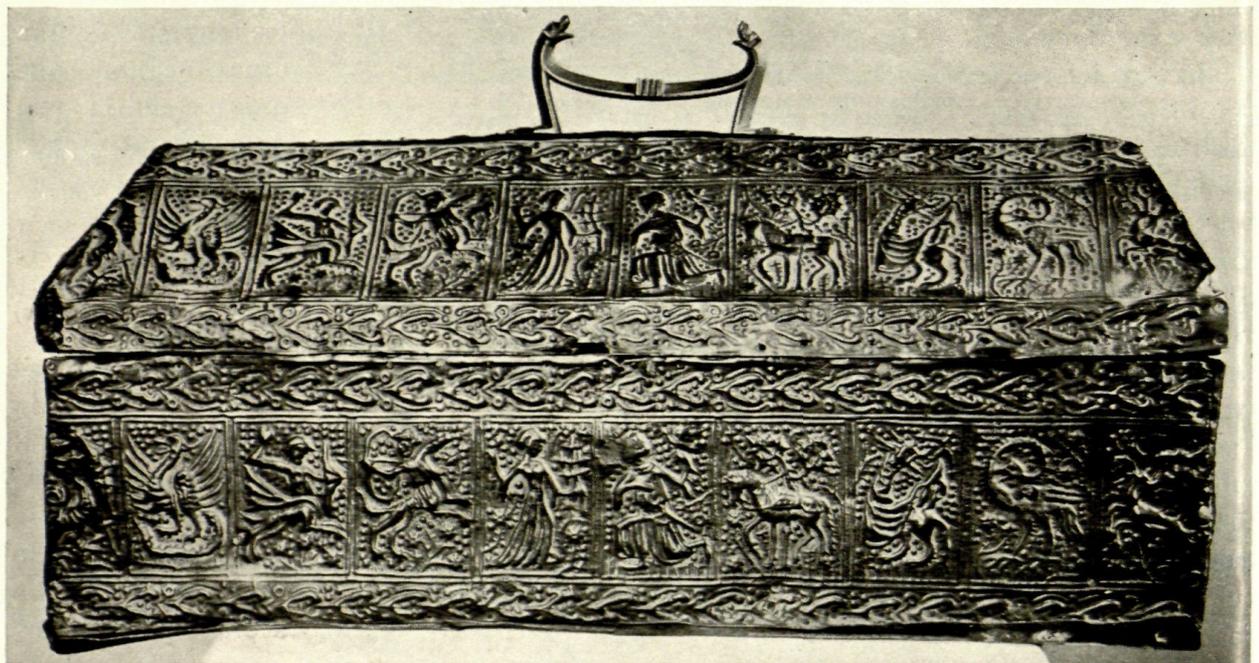
En el Museo Episcopal de Vich existe otra de doble travesaño, que puede ser del siglo XIV, (κ) muy interesante. Presenta su superficie decorada de bello motivo ornamental foliado y con medallones circulares en los que pueden reconocerse los símbolos de los Evangelis-

tas. El nudo, que semeja un cubo con las puntas cortadas, está igualmente chapeado, pero ostentando motivos ornamentales mucho menos dignos de atención.

No faltan aún otros ejemplares de un solo travesaño y flordelisadas, pertenecientes a época más adelantada y aún al período del Renacimiento, decoradas *a lo romano*, según frase de la antigua documentación del siglo XVI. El tantas veces citado Museo Episcopal posee un ejemplar de esta última especie, digno de ser estimado como una buena muestra de lo que

por acá sabían realizar nuestros artistas decoradores del mil quinientos. Por lo visto, hasta entonces no se perdieron los productores de planchas de cobre estampado.

JOSÉ GUDIOL, Pbro.



(L) MUSEO DE BARCELONA

ARQUETA AMATORIA (REVERSO)



MONASTERIO DE MUR

VISTA EXTERIOR

UNA IGLESIA ROMÁNICA POLICROMADA

NOTAS PARA EL ESTUDIO DE NUESTRAS PINTURAS MURALES

EL cenobio de Mur era un Monasterio de canónigos regulares de San Agustín. Está situado en la cima de una colina, a tres horas de Tremp. Su fundación, que data del año de 1069, fué debida a los condes de Pallars Raimundo II y su esposa doña Valencia, según los documentos del archivo de la Colegiata, y consagrada por Guillermo, obispo de Urgel, en el propio año de 1069. (1)

El edificio está emplazado dentro de un recinto fortificado, conservando gran parte de la fábrica primitiva. Es una basílica de tres naves, cubierta con bóvedas de cañón seguido semicircular, con arcos torales y sin cimborio. Por su estructura, su aparejo y su decoración exterior en arcuaciones ciegas y

(1) Villanueva: Viaje Literario a las Iglesias de España, vol. X, pág. 188 y vol. XII, pág. 73.

fajas lombardas, puede afirmarse, como fecha cierta de su construcción la de la mencionada consagración. Era aquel momento de la segunda mitad del siglo XI en que se construían con plan análogo la catedral de Roda, en el Ribagorza y la de Orgañá en el alto Urgel cerca del Segre, y que representa la última evolución de la arquitectura antes del Renacimiento de principios del siglo XII. Es la forma basilical con disposiciones más o menos pobres, que se extiende por Cataluña, en ambas vertientes del Pirineo, con planta triabsidal y pilares, de planta cruciforme, dispuesto para sostener los arcos torales.

La construcción del siglo XI ha sufrido modificaciones que profundamente han alterado su aspecto primitivo; la nave lateral izquierda ha sido sustituida por una serie de



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR

DECORACIÓN DE LA BÓVEDA SEMI-ESFÉRICA DEL ÁBSIDE CENTRAL

capillas cubiertas con bóveda de cañón seguido apuntado, perpendiculares a las antiguas naves, y una sacristía cubierta con bóveda gótica ocupa el sitio inmediato a la absidiola hoy desaparecida y que existió, pues el acta de consagración que leyó el P. Villanueva se refiere a una iglesia de tres altares dedicados a Santa María, San Pedro y San Esteban.

La precede un claustro de época más moderna, con capiteles toscamente esculpidos, que por su situación delante de la iglesia constituye un caso único de tal emplazamiento de este elemento en la arquitectura catalana.

Aún subsiste uno de los tres altares de la dedicación. Está arrimado al fondo de la absidiola y es de la forma aún corriente: mesa con losa de piedra sobre un pilar, tal cual está representado en el conocido relieve del claustro de la catedral de Gerona y del cual consérvanse ejemplares en las iglesias de San Clemente y Santa María de Tahull, en el valle de Bohí, y en la de Ovarra en el Ribagorza. Era esta iglesia policromada, conserván-

dose aún casi en su totalidad las pinturas que decoran el ábside principal y pequeños fragmentos en la absidiola, detrás del ara románica. Ningún rastro de pintura se advierte en las paredes de las naves. Esta decoración quedaba concentrada en los ábsides, estando lo restante de las paredes cubierto con un enlucido de cal y blanqueado como han llegado a nuestros días la mayor parte de nuestras iglesias románicas.

El ábside principal está espléndidamente decorado. La composición es la común en las pinturas románicas catalanas: a rás del suelo un zócalo casi destruído y que podría simular unos sillares; después sigue en el fondo de unas arcadas sobre columnas pintadas, escenas de la vida de la Virgen, a la cual está dedicado el altar principal del templo, y en lo alto un friso ornamentado sirviendo de apoyo a los Santos Apóstoles alineados, que forma como un tapiz en todo lo alto de las ventanas, encuadrado arriba por otra faja decorativa; y sobre esto, en la pechina superior, y sobre el fondo estrellado de la aureola,

aparece el Pantocrator con la túnica y manto guarnecido de orlas, en la mano izquierda un libro en el cual campea la leyenda EGO - SVM - VITA - VERITAS - ET - VITA, y con la diestra levantada en actitud de bendecir. Está sentado en un cojín imperial, al igual que en los mosaicos bizantinos y apoya los pies en rico escabel. El nimbo es crucífero y a cada lado cuelgan las dos letras griegas Α y Ω. Rodean la aureola, cubriendo toda la bóveda esférica, las lámparas apocalípticas y las representaciones de los Evangelistas con los cuatro símbolos del tetramorfo.

Este tema capital de la composición es una interpretación tardía y bárbara del gran modelo del arte bizantino, que en la figura abstracta de la Divina Liturgia en el Cristo Pantocrator, concentró el vigor de sus dos fuerzas: la del helenismo y la del espíritu ascético y abstracto del Oriente.

La distribución de los temas es también reflejo de la ordenación decorativa de las iglesias orientales de los siglos IX, X y XI, de las cuales se adoptan las grandes líneas de composición, los caracteres generales y aún lo más fundamental de los tipos iconográficos, modificando después, con arreglo al sentimiento local, el

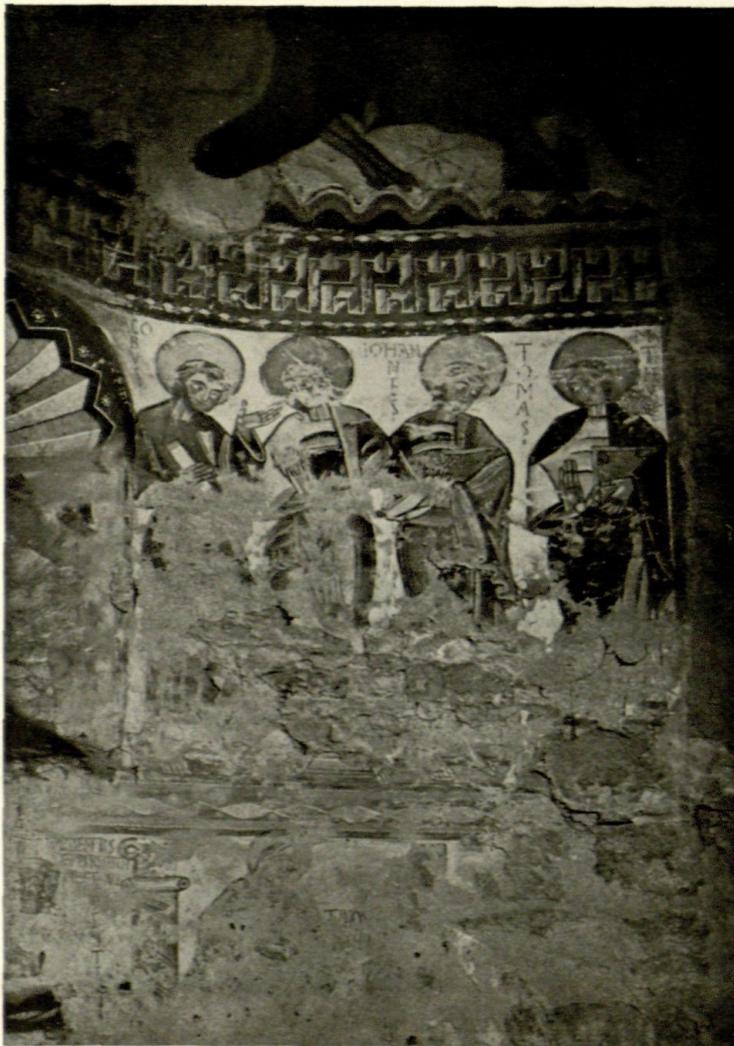
carácter indígena de la decoración forjada por los decoradores de manuscritos en los monasterios benedictinos (2).

Pasemos a indicar los temas decorativos de nuestra pintura. Adviértense entre los temas decorativos geométricos, las grecas formadas por cintas que se repliegan, las formas romboideas colocadas de puntos, el zig-zag y la cinta espiralada; y entre los elementos vegetales, las plantas sinuosas características en la decoración de los antependios y en la primitiva escultura románica. Son los temas tan abundantes en los manuscritos del siglo XI, perfectamente datados, originarios de los escritorios de nuestras catedrales y monasterios y que han precedido algunos años a los

temas de la pintura mural y de la escultura.

Con el estudio definitivo de las pinturas de Mur que han decidido emprender la Junta de Museos de Barcelona y el Instituto de Estudios Catalanes, podrán incluirse en el *Corpus* de las pinturas murales catalanas, y comparárselas con las ya estudiadas de tipo semejante, tales como San Miguel de la Seu, Santa María de Aneu, San Pedro de Burgal, Estahón, Ginestarre, Esterri de Aneu, a más

(2) Véase: *La Arquitectura Románica a Catalunya*; José Puig y Cadafalch, A. de Falguera y J. Goday.



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR
FRAGMENTO DE DECORACIÓN DEL ÁBSIDE CENTRAL



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR.
FRAGMENTO DE DECORACIÓN DEL ÁBSIDE CENTRAL



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR.
FRAGMENTO DE DECORACIÓN DEL ÁBSIDE CENTRAL



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR

FRAGMENTO DE LA FAJA INFERIOR DEL ÁBSIDE CENTRAL

de Santa María de Bohí, San Clemente y Santa María de Tahull.

Con el estudio de estas pinturas murales se plantean problemas interesantísimos. ¿De qué artífices se valieron los monjes de nuestros apartados monasterios para la decoración de sus iglesias? y ¿en qué grado hay que valorar la influencia del arte bizantino?

Una primera labor de confrontación con los monumentos de la pintura lombarda de los siglos XI al XIII (3) nos señala una ruta innegable de influencia: las pinturas de las iglesias de S. Vincenzo de Galliano, que pueden datarse dentro del siglo XI, y las de San Fedelino de Novate y las de S. Giorgio de Corno, S. Carlo de Prugiasco, S. Pietro de Civate, obras del siglo XII, ofrecen caracteres de parentesco, casi de identidad, con las pinturas de las iglesias de nuestra alta Cataluña.

Pietro Toesca, que ha estudiado las pinturas y miniaturas lombardas, señala a los

(3) Véase Pietro Toesca: «La Pintura e la Miniatura nella Lombardia». Milano, 1912.

artífices de las grandes abadías de la Italia meridional que tanto florecieron durante los siglos XI y XII y a las que recurrían los monjes benedictinos de los monasterios alpestres de la alta Italia. Era el momento en que toda Italia era abierta al Levante: en la Sicilia; en el extremo inferior de la península señoreaba el arte bizantino, que se difundía a las abadías benedictinas de la Campania, penetrando en la Italia central, preparando la gran renovación de últimos del siglo XII.

En la Italia superior, del siglo XI al XII, se encuentran pinturas en las cuales la influencia bizantina es evidente: desde Padua y Verona y el Piamonte alpestre hasta el valle de Susa son uniformes los esquemas iconográficos y los modelos estilísticos bizantinos.

La Lombardía, región de tan poderosa actividad, por la exportación de sus arquitectos y escultores, podrá quizás explicarnos el vehículo y la irradiación profunda del arte bizantino en nuestras pinturas catalanas; una paciente labor de confrontación contribuirá a la resolución de este problema.



TRICROMIA, THOMAS-BARCELONA



☐ PINTURA MURAL DE
SAN MIGUEL DE LA SEO



IGLESIA DEL MONASTERIO DE MUR

FRAGMENTO DE LA FAJA INFERIOR DEL ÁBSIDE CENTRAL

El interés de las pinturas murales catalanas en los aspectos apuntados, es, pues, extraordinario. El índice que de ellas va formando la Junta de Museos de Barcelona, facilitará, en parte, la tarea. Las copias reunidas hasta el presente, son ya en regu-

lar número. Otras vendrán a sumarse a éstas y con todas las que reproduzcan las que aún restan, podremos formar un más completo juicio sobre nuestras pinturas murales románicas.

JOSÉ GODAY.

LA RESIDENCIA DE LOS MONJES DE MONTE ARAGÓN EN HUESCA

MONTE Aragón es hoy no más que el esqueleto inarticulado e incompleto de un grandioso edificio destinado a albergue de canónigos monjes, construído algunos años después del famoso castillo de Loarre, por iniciativa de Sancho Ramírez, según las leyes arquitectónico-militares de los siglos XI y XII.

Tuvo esta fortaleza-monasterio diez torres cuadrangulares de cuarenta varas de altura, que en la actualidad se encuentran muy reducidas; el muro exterior de piedra de sille-

ría, cuyo espesor mide próximamente dos metros y medio, se elevó hasta seis metros: ahora, por inclemencias del tiempo, seméjase a dilatados tapices carcomidos por la polilla; el agua y el aire trazaron dibujos macabros.

No existen ni la torre de armas, ni la central del reloj, ni sus tres claustros con capillas, ni los espléndidos siales del coro, ni su gran sacristía. La cripta-panteón está desierta, sólo como recuerdo de lo que fué, quedó olvidada parte de una efigie episcopal yacente: se llevaron los restos del reconquista-

dor de Zaragoza D. Alfonso *El Batallador*, muerto en la memorable acción militar de Fraga, perdiéndose el sarcófago que conocemos por Cardedera, para depositarlos tras lápida moderna, en la románica capilla de San Bartolomé, del claustro de San Pedro *El Viejo*, de Huesca.

Dos incendios, uno acaecido en el año de 1477 y otro en el de 1845, éste, presumiblemente intencionado, destruyeron tan magno monumento cobijador de no pocas preesas arqueológicas: sólo pudo salvarse el retablo de transición, fines del siglo xv, atribuido erróneamente a Damián Forment, que por fin alcanzó sitio seguro, merced a guardadores inteligentes, en el testero de la linda y nueva parroquia del Salvador de la ciudad oscense.

Aquellas ruínas venerables, el retablo bellísimo, y el patio de la residencia de los frailes, situada en la calle de San Lorenzo de la referida población, eran los únicos vestigios hasta nosotros llegados, aparte algunos objetos propios del servicio litúrgico. Todos esos recuerdos, demuestran el poderío de los monjes, la grandiosidad de las obras de aquellos abades mitrados, que bendecían cual obispos, usando báculo y anillo, cuya jurisdicción se extendió a 104 pueblos, y cuya autoridad espiritual no reconocía más jefe que el Pontífice.

* *

El edificio destinado a residen-

cia monacal de Monte Aragón, en la ciudad oscense, constituía el máximo de importancia en la arquitectura local palaciana, conjuntamente con la Casa Consistorial, uno de los escasos ejemplares que existen en España.

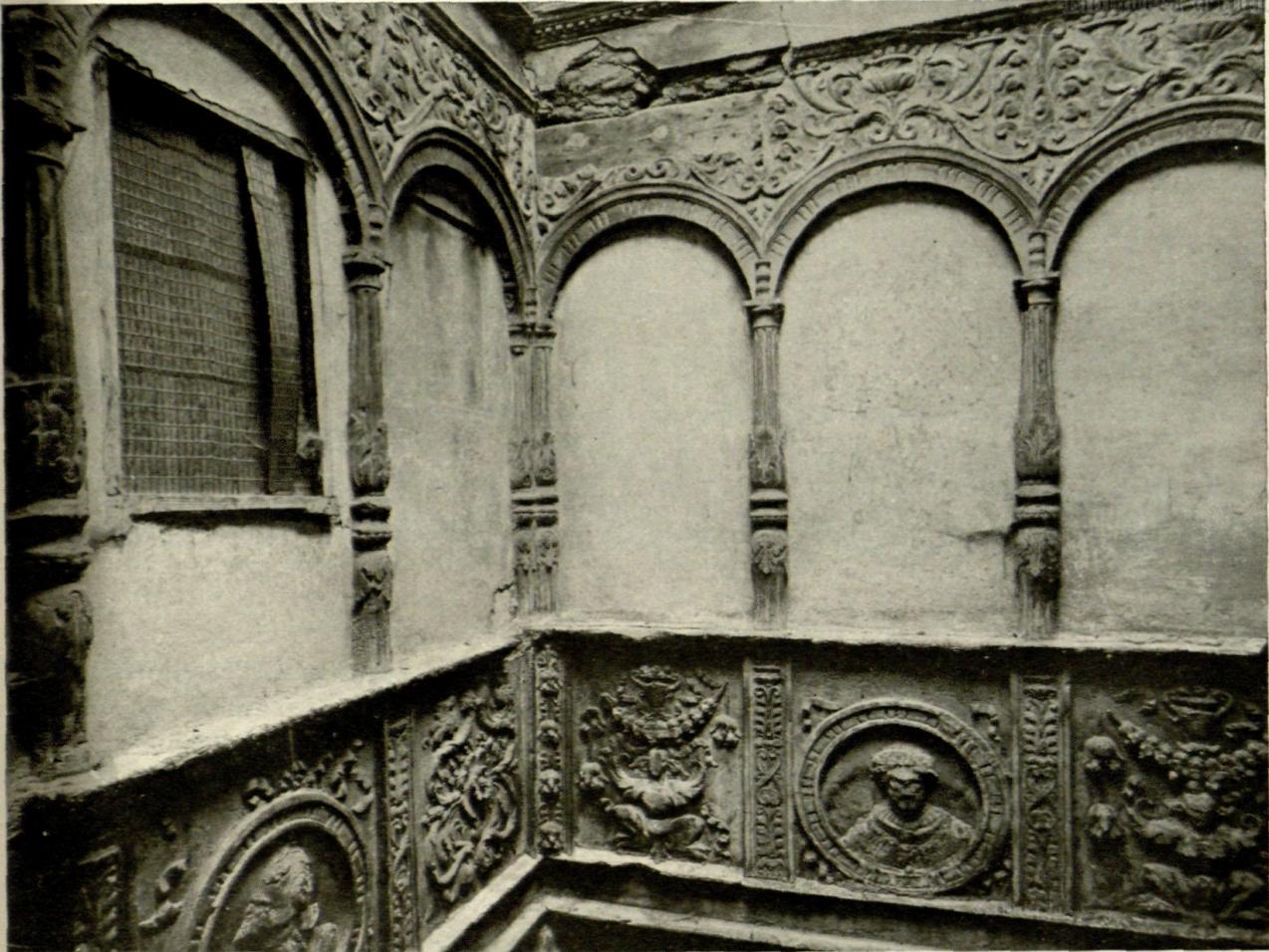
Toda la ostentación se reconcentró en el patio de luces, *atrium* tomado, como todos los del siglo xvi, de la arquitectura romana, que revistieron de galas ornamentales aplicadas, según la fecha, el país y la región. Ya sabemos que dentro del *renacimiento*, en España se desarrollaron dos fases características: la *plateresca* que se labró especialmente durante el segundo tercio de la centuria y la *herreresca*, *herrерiana* o *escurialense* que se derivó del gran monasterio mandado labrar por Felipe II.

El patio de la residencia de Monte Aragón era cuadrado; sostenían la galería superior cuatro columnas con estrias coronadas por labrados capiteles; la galería, en cada uno de sus frentes, fué rasgada por tres arcos, de radio poco prolongado que descansaban en columnitas dispuestas sobre escultura-
do antepecho.

No llega a la grandiosidad que tenía el del palacio de Zaporta, vulgarmente denominado *Casa de la Infanta*, labrado en 1550 por Tudelilla, que desde Zaragoza fué transportado, por venta, a país extraño, apesar de la disposición excelente para que no saliera de la ciudad in-



RESIDENCIA DE LOS MONJES DE MONTE-ARAGÓN
DETALLE DE LA GALERÍA PRINCIPAL DEL PATIO MONUMENTAL



RESIDENCIA DE LOS MONJES DE MONTE-ARAGÓN

ÁNGULO DE LA GALERÍA SUPERIOR DEL PATIO PLATERESCO

mortal, demostrada en el número 18 de mi revista *España Ilustrada*, del año 1894, por preeminentes políticos, maestros en la Arqueología, y notables artistas y académicos.

En el de Zaragoza, como decorativa, se empleó la figura humana y la fauna, que predominan sobre los motivos ornamentales: en el de Huesca, excepto los bustos de las medallas, lo demás son adornos, guirnaldas, grecas o fajas, inspiradas en la flora.

Tudelilla siempre supo adaptar sus creaciones a la ostentación de los clientes y como estatuario colosal, usó de esta forma, dejando en lugar muy secundario los adornos.

El estilo del patio de Huesca resultaba algo sintético: sus relieves, en general, estaban determinados con poco vigor; la factura era muy sumaria, poco concluída.

De los bustos, el más notable, es el de un

guerrero que cubre su cabeza con un casco o borgoñota.

Por las fotografías, puede observarse que en toda la obra hay alguna tendencia a la sencillez, dentro del gusto *plateresco*.

El antepecho, sin duda alguna, reunía más interés consiguiendo cierta severidad que no llega a la herreriana. En las enjutas de los arcos de la galería, al modelar la ornamentación, un tanto monótona, lo hicieron cual si tallaran en madera, recordando algunos tableros que se encuentran en varias sillerías corales.

Este patio oscense, puede compararse por su tipo, fisonomía, con el del palacio de Pardo, hoy de Bobadilla, de Zaragoza.

¿Quién pudo ser su autor?

De Forment apenas se encuentran detalles que lo recuerden: hay que pensar en

Martín Tudela, y quizá con más seguridad de acierto, en algún discípulo suyo, notable. Ningún otro escultor labró en Aragón portadas, ventanas, patios y escaleras, a la manera plateresca: fué esta especialidad exclusiva del gran escultor y arquitecto nacido en Tarazona.

¿Qué se ha hecho de este bello y notable conjunto de estucos? En su mayor parte se redujeron a yeso, y es sensible tal determinación porque el propietario, de haberlos solicitado oportunamente, gustoso los hubiera cedido, salvándose todo lo interesante.

Las columnas que sostenían la galería del primer piso, reducidos sus fustes en su longitud, se han colocado en la terraza, y el medallón del guerrero, en una de las fachadas del edificio que se levanta en el solar del antiguo; algunos restos, rotos, se llevaron al Museo Provincial.

* *

El *Retablo de San Bartolomé* y la estatua de *San Pedro, de Huesca*. Recordarán nuestros lectores que en el número 11 de MVSEVM,

correspondiente al año de 1911, di cuenta de la venta de un retablo y de una estatua, que se reprodujeron en esta revista, procedentes del templo románico de San Pedro *El Viejo*.

Recordarán, también, que dije que *El Diario de Huesca*, por mi dirigido, inició la protesta secundada por la prensa española y que a ella también se adhirieron el Municipio y, como era consiguiente, la Comisión de Monumentos.

El anticuario Sr. Ruiz, de Madrid, adquirente en segunda venta, de ambas interesantes obras, en vista de la campaña periódica, las puso a disposición del Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y éste prometió que tales objetos volverían al sitio de donde salieron.

Puedo anunciar que ambos, retablo y estatua de piedra, se hallan en el claustro de tan notable monumento nacional. Los plácemes corresponden exclusivamente al Sr. Alba y yo se los otorgo muy efusivos.

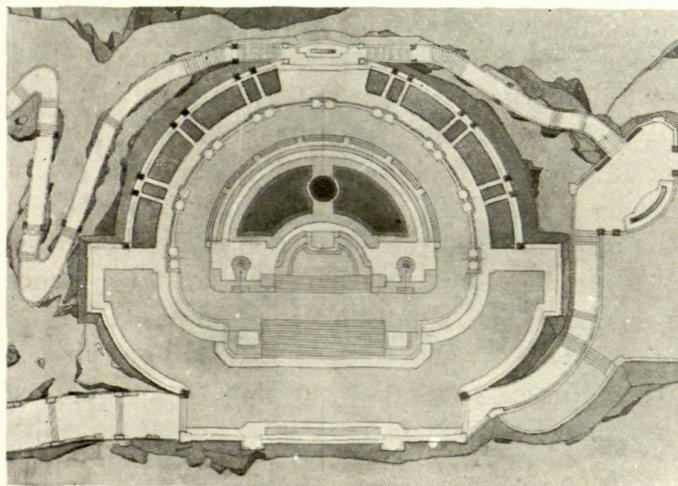
ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.

MONUMENTO-ASILO A S. M. LA REINA DOÑA MARIA CRISTINA

¿QUÉ razón hubo para escoger la isla de Santa Clara como lugar de emplazamiento y no una plaza o paseo, como es costumbre? Confieso, ante todo, que si no me hubiesen dejado desde el primer momento en completa libertad si hubiesen tratado de coartarme con los programas o bases hoy tan de moda; o si hubiesen dispuesto elevar el

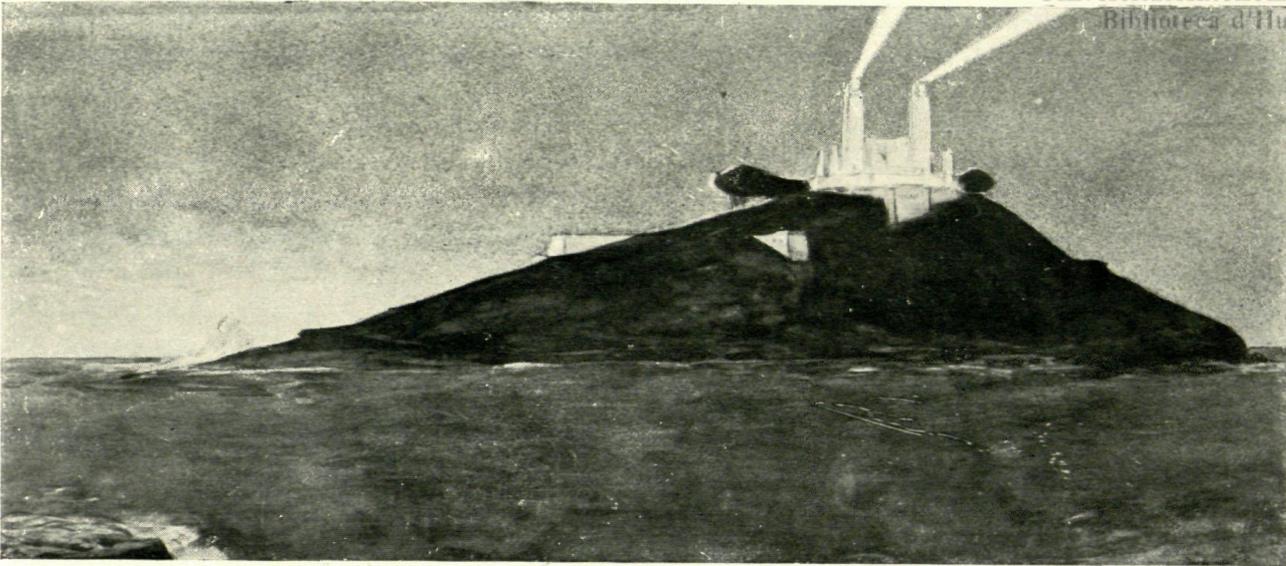
monumento entre las casas de una plaza o calle, con todo el dolor de mi alma y aunque agradeciendo la deferencia, hubiera declinado el inmerecido honor que se me hacía.

Ya en el extranjero comienzan a alzarse contra esa invasión de colocar en cada esquina una estatua o monumento, que siempre es el mismo, el rutinario pedestal con la indispensable esta-



ANASAGASTI

PLANTA PRINCIPAL



ANASAGASTI

EL MONUMENTO Y LA ISLA

que sólo sirven para obstruir y afean el paso.

¿Se quiere poner un monumento a la admiración del mundo? Pues escójase un sitio adecuado, para que desde distintos y variados puntos de vista se le pueda contemplar.

Los alemanes y austriacos así lo han entendido y ahí están, entre otros, los que elevaron al poeta Gerhardus en Budapest, el inaugurado este año a Bismarck en Bamberg, y el de Zehdemck y el de Hamburgo, y el recientísimo de las naciones en Leipzig. Todos ellos están en lo alto, en cerros o colinas de admirables posiciones topográficas. En nuestra patria también hay algunos monumentos de carácter religioso elevados en idénticas disposiciones.

Hubiese sido un desacierto, una falta imperdonable el no caminar por este nuevo sendero en bien del arte, cuando, conforme con las tendencias modernas, van desechándose rutinas que tanto daño causaron.

Tratándose de una población como San Sebastián, que acoge todas las manifestaciones del progreso, que se halla virgen, no explotada por el mal endémico de que hablábamos ¿cómo no elegir la isla de Santa Clara, como el mejor, el sitio más céntrico, al que se dirigen todas las miradas?

Razonado el por qué del sitio del emplazamiento, corresponde ahora describirlo, ex-

poniendo el simbolismo de sus componentes. La exedra, o sea un banco semicircular simboliza el Trono. En su centro, he esbozado una estatua sedente. Yo no creo, sin embargo, necesario en rigor que allí figure la estatua de la Reina ni acaso ninguna otra; porque he proyectado mi obra en sus detalles y en su conjunto de manera que ella se baste para simbolizar a la dama augusta a quien se quiere honrar.

Hoy se emplean estas figuras (cuando se las juzga de necesidad absoluta), en trazas simbólicas, como cuando se eleva un monumento a un poeta, cuya estatua no se emplea y sí, en cambio, el busto o relieves que perpetúen sus creaciones.

El Trono es grande y la exedra alta como a su significación corresponde. Dos grandes torreones que representan a España y a Hanspburgo flanquean la exedra.

En la parte posterior del monumento, una terraza anular estará ornamentada por tantos pináculos a manera de obeliscos como los años de regencia de doña María Cristina; años que irán grabados en cada uno de aquéllos.

Completan el monumento las escalinatas, como gradas del Trono, donde campean los escudos de Guipúzcoa y San Sebastián con otros detalles de composición que logran la

armonía del conjunto. La dedicatoria de San Sebastián, también irá grabada en gruesos caracteres y no en el lenguaje corriente, sino en el poético que corresponde a la idea. Las torres tendrán escaleras interiores; y se podrá circular por todo el monumento, que, con las terrazas y escalinatas, ofrecerá los variados panoramas del mar y de la ciudad en su mayor extensión. La terraza que mire al mar, irá sobre el acantilado.

El monumento, sencillo, sin ornamentación, que allí, en plena naturaleza, resultaría tan perjudicial como inútil, tiene en cambio a la vegetación como su principal auxiliadora. Yedra, trepadoras, rosales de cuyo encanto no se podía prescindir en el homenaje a una señora, cubrirán parte de los muros.

Las torres, manchadas de verde, destacarán en el azul del cielo con efectos que no serían fáciles de obtener con los medios de que ordinariamente se sirve la arquitectura. Los árboles, agrupados de modo que abracen la construcción, harán que ésta parezca natural, nacida con la isla. Y una corona de ellos, por el tamaño, la línea y el color formará un marco poético en rededor del monumento.

El monumento debe adaptarse al paisaje, y como éste es tranquilo, sereno, aquél no puede ser pretencioso. Digno, sí, en consonancia con las altas virtudes que siempre caracterizaron a la excelsa señora y con la sencilla parquedad del vasco, que sabe expresar con firmeza de gigante sus íntimos y nobles cariños.

El paisaje requiere una arquitectura poética, melancólica, la más apropiada para con-

seguir lo bello; porque la belleza no se puede obtener en sus mayores grados cuando le falta una nota melancólica.

Nuestra arquitectura es sentimental, sin sujeción a ningún estilo; y para darla algo de

carácter local, que es condición indispensable en toda obra arquitectónica, hemos empleado en las torres los voladizos característicos de la arquitectura regional.

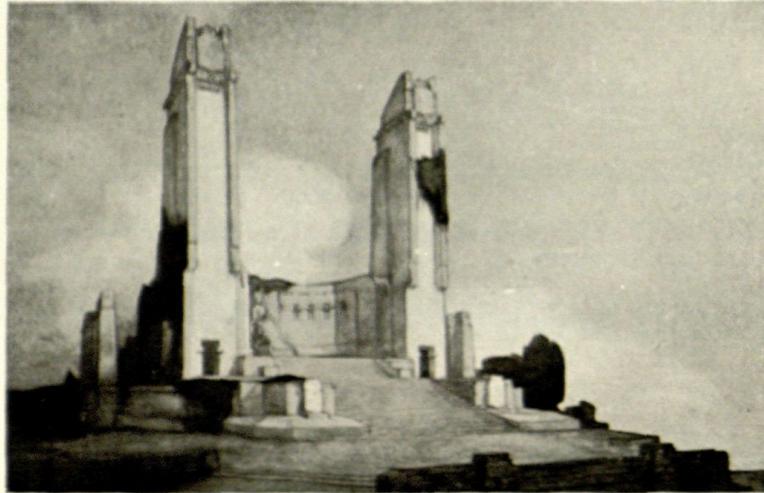
La silueta. Hé aquí la dificultad mayor, el problema más im-

portante que ha de resolver el artista en obras de este género. La silueta la dan siempre el lugar de emplazamiento y la idea dominante; y a estos factores indispensables hay que recurrir si se desea que la obra no desentone, y que sea algo así como una continuación o complemento.

En nuestro caso especial las dificultades crecen aún, por la forma de la isla; pues sabido es que ésta varía de perfil según desde donde se la contemple, adoptando unas veces forma alargada y otras veces la contraria, en la que predomina la altura.

La irregularidad y la posición de la isla por un lado, y por otro la edificación de la ciudad, que se halla en anfiteatro en un enorme cerro al abrigo del monte Urgull, bastan para comprender que desde los distintos puntos de vista que tiene la Concha en su figura de semielipse, variarán las siluetas de Santa Clara.

Tampoco podríamos disponer el monumento para una de las formas determinadas de la isla; porque, como ya queda indicado, desentonaría de las demás. Era, pues, imprescindible una disposición de masas y cuer-



ANASAGASTI

EL MONUMENTO VISTO DE FRENTE

pos que variasen, siempre al unisono con la isla: una arquitectura con vida, con movimiento...

Y únicamente la arquitectura libre, la que sin más reglas que las del sentimiento distribuye las masas y cuerpos, es la capaz de la flexibilidad y adaptación necesarias.

Por eso la hemos adaptado. No pertenece a ningún estilo, sino al concepto que tenemos de la arquitectura encarnando sentimientos e ideas: de la arquitectura en su sentido más lato, como el arte de las formas generales.

En una palabra, la silueta del monumento será clara y definida, para que desde lejos aparezca en toda su integridad. Y sólo nos hemos servido para armonizar el monumento con la isla y para disponer sus elementos, de la teoría de los complementarios plásticos y de la ley de los contrastes, desterrando en absoluto las formas complicadas. Que es lo que se llama la apropiación estética de la topografía.

El volúmen de la isla impone el de la construcción; que no debe ser tan pequeña que se pierda o no luzca, ni tan grande que sobresalga de la isla. La isla tiene unos 45 metros de altura y el monumento tendrá cerca de 28 por 36 y 32 en las dimensiones máximas de la base, sin las terrazas circundantes.

La isla, pues, será respetada en toda su integridad: no pretendemos desfigurarla; no entraremos a saco, *armados de reglas y escuadras muy rectas*, a monotonizar sus admira-

bles y pintorescas irregularidades. Aboliremos en el basamento y fundaciones las formas simétricas, rectas, que no armonizarían.

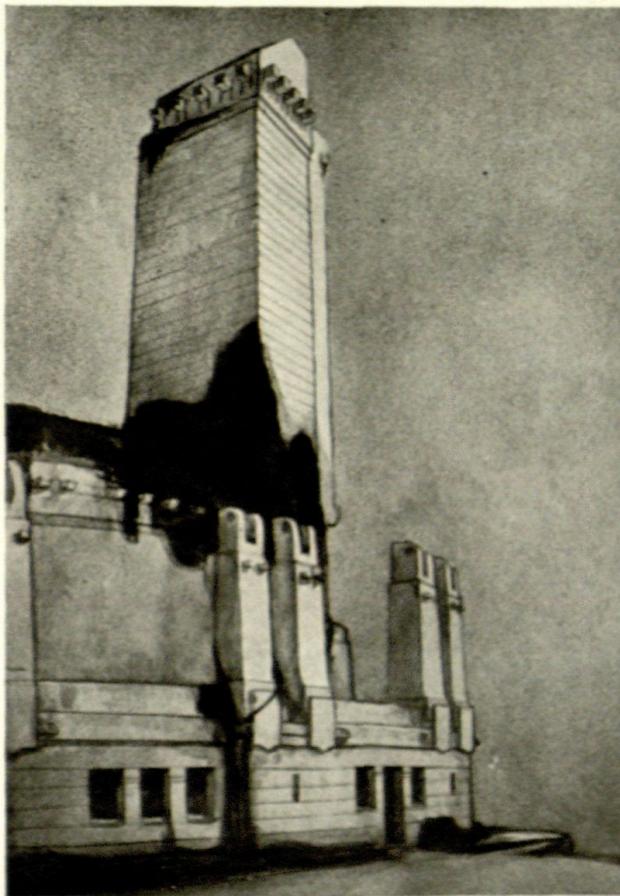
El color de la piedra adoptada, tampoco desentonará.

Se ha estudiado la iluminación para que el monumento resulte perfectamente visible de noche y cuando así lo exijan las circunstancias: pues teniendo en cuenta las costumbres de la localidad, y que sobre todo en determinadas épocas se considera necesaria la iluminación, se podrán disponer reflectores ocultos delante del monumento a manera de candilejas teatrales y tubos Moore que harán

que la construcción aparezca visible en su totalidad causando un efecto soberbio por su rica gama, destacándose en la oscuridad de la noche, aislado y como suspendido en el cielo. Además, dos potentes reflectores, movibles, iluminarían desde lo alto de las torres, con sus conos de luz potente, la población; que al recibir la irradiación recordará ésta la beneficiosa influencia que irradió del Trono... La iluminación, como se desprende por lo que va expresado, no causará confusión en los navegantes, porque desde el mar se advertirá únicamente

un tenue resplandor. El Asilo ha de ocupar el lado bajo y posterior del monumento, utilizándose el desnivel natural del terreno y procurando que las distintas partes del edificio-asilo guarden la necesaria armonía.

TEODORO DE ANASAGASTI.



ANASAGASTI PERSPECTIVA DE COSTADO (DETALLE)



TEATRO GRIEGO DE SIRACUSA

ESTAMPA DE FINES DEL SIGLO XVIII

EL TEATRO GRIEGO DE SIRACUSA RESUCITADO

EN estos últimos años Italia ha dado el ejemplo de cuánto ama los propios recuerdos históricos y de cómo sabe guardarlos, resucitarlos para la alegría común. *Tornare all'antico* ha parecido por un momento la frase fatídica llena de promesas. Y el resultado de tal movimiento clásico ha sido y es a cada instante magnífico ejemplo.

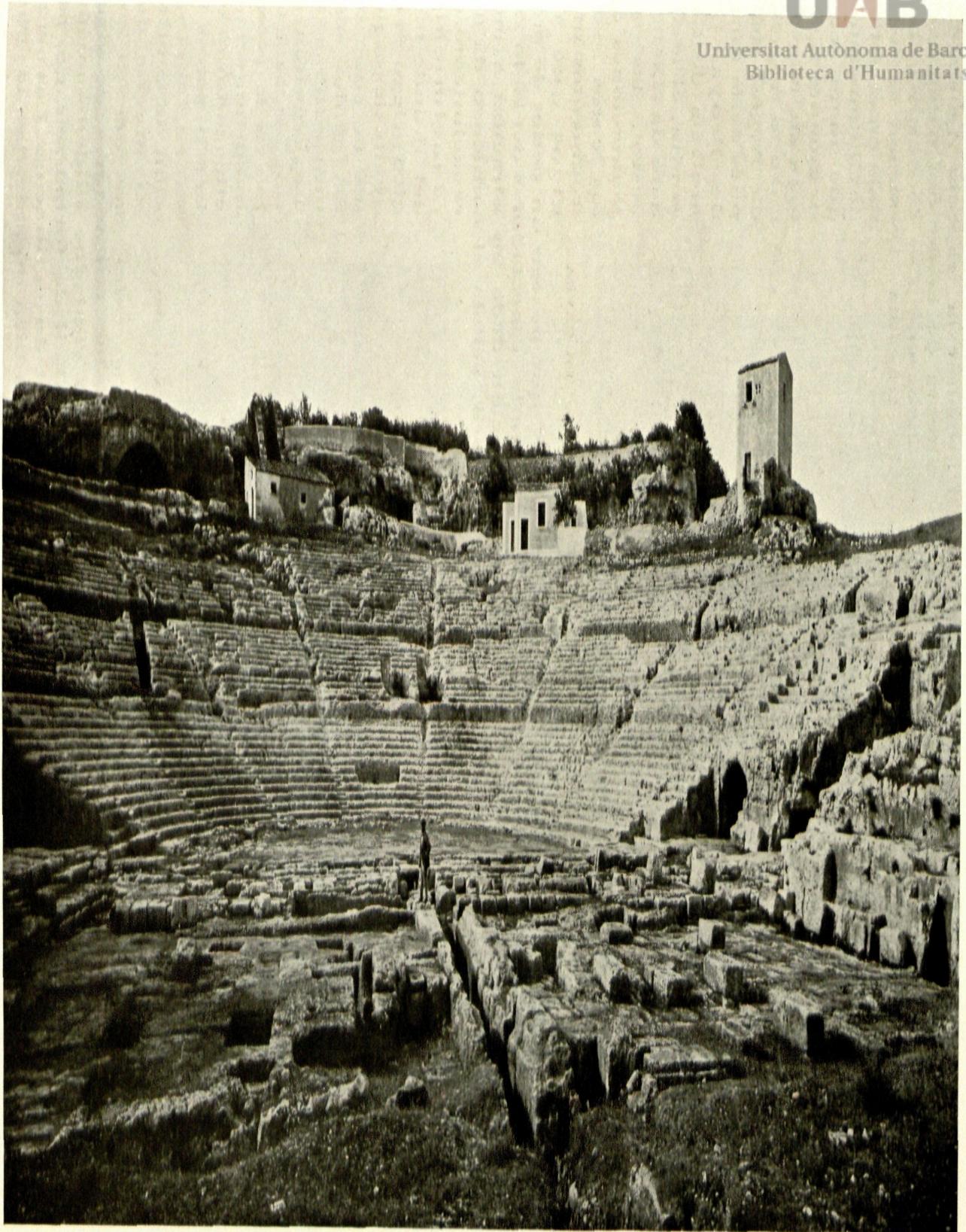
Pero ninguna evocación, ningún espectáculo podrá equipararse a la representación clásica que en la luminosa primavera del año 1914 se celebró en el teatro griego de Siracusa.

La Sicilia y especialmente la Sicilia oriental se diría, a través de sus monumentos, de sus templos semidestruidos, la voz más elevada del mundo helénico. El teatro de Siracusa, fué construído según afirma la tradición, por el arquitecto Democopo Myrilla, en época del príncipe Hieron, protector y

mecenas del inmortal Esquilo, por allá en el año de 480 antes de Cristo. Según esto, es uno de los más antiguos teatros del mundo griego, y Diodoro Sículo lo proclamaba uno de los más bellos. Cicerón, más tarde, queriendo expresar toda la admiración que le producía, lo llamó *massimo*.

¿Cuántas monografías existen acerca del teatro de Siracusa? Ciertamente muchas, unas incompletas e imperfectas ante el positivismo científico que atiende a las revelaciones concretas y dignas de fe. Por eso un caballero siracusano, el conde Gargallo, ha ofrecido un premio de cinco mil liras a la Academia de los Linceos, para recompensar la mejor monografía sobre el célebre teatro, sea cualquiera la lengua en que esté escrita.

El teatro de referencia ha corrido varia suerte. Fué imponente liza de los ingenios trágicos que jamás superaron los siglos; des-



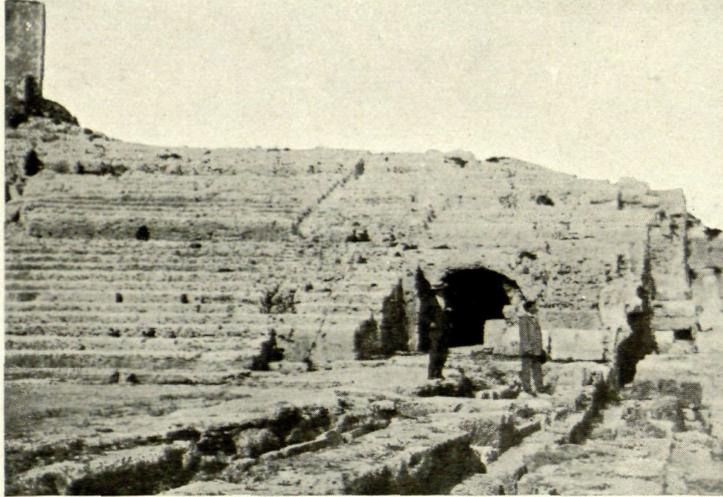
SIRACUSA. TEATRO GRIEGO

pués, cuando la decadencia griega, fué abandonado por el gusto pervertido del pueblo. Se destruyó la escena en 1526 y enseguida surgieron en torno suyo innumerables construcciones. En la segunda mitad del siglo XVIII algún benemérito ciudadano empezó a cuidar del teatro.

Pero la parte substancial del trabajo evocador y cronológico, aquella que mira a la escena, deja mucho que deseñar. Planta y dimensiones no están aún bien señaladas; por más que han intentado determinarlas arquitectos y arqueólogos de varios países. Precisamente el doctísimo Paolo Orsi, en una publicación de circunstancias, hace votos a fin de que sean demolidos los dos molinos que afean el teatro. A esos votos uno, con toda el alma, el mío, augurándole que el Gobierno italiano comprenderá lo justo de esa necesidad. Este teatro recuerda principalmente el nombre de Esquilo, quien asistió a la representación de su obra *Los Persas* y de la tragedia perdida *Etneas*, escrita por encargo de Hieron. El Comité siracusano, que preside Mario Tommaso Gargallo, entendió que fuera hermoso hacer revivir a Esquilo y ha encargado al traductor Ettore

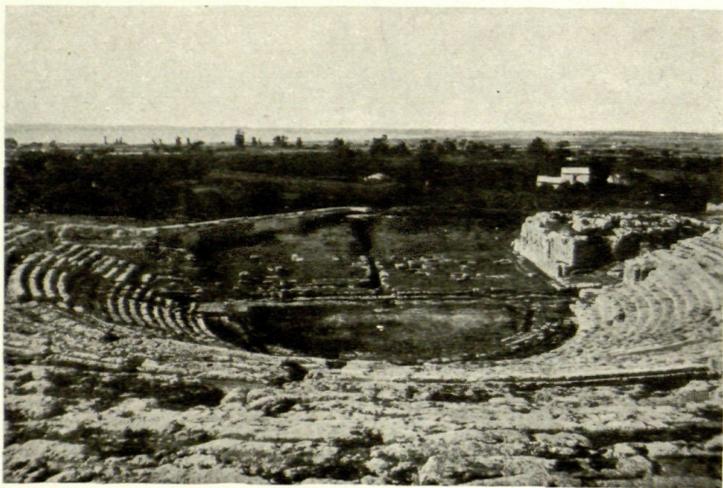
Romagnoli preparar la tragedia *Agamenón*, que es la primera de la famosa trilogía, la cual se completaba con *Las Coéforas* y *Las Euménides*. La tragedia *Agamenón* se basa toda en el delito de Clitemnestra, que mata, con su amante Egipto, a su marido cuando regresa de Argos, después de la toma de Troya. La profecía de Cassandra, el asesinato de Clitemnestra, las lamentaciones de los coros, son fragmentos trágicos que no

cabe olvidar y que poseen un poder de prodigio aún sobre los espectadores del siglo XX. La representación dada en Siracusa a mediados de Abril, señala el comienzo de un renacimiento: el renacimiento del mundo trágico griego en aquella tierra que fué la cuna de los genios más indiscutibles. A ese seguirán otros espectáculos en la próxima primavera, y ellos tendrán sobre nosotros la sacra fascinación de la belleza muerta que resurge: *multa renascentur quæ jam ucidere*. Este año, todos los pormenores de *Agamenón* han estado vigilados cuidadosamente y con un amor difícil de formarse cargo por quienes no han estado en Siracusa. Las masas corales estuvieron bien organizadas; los frag-



TEATRO DE SIRACUSA

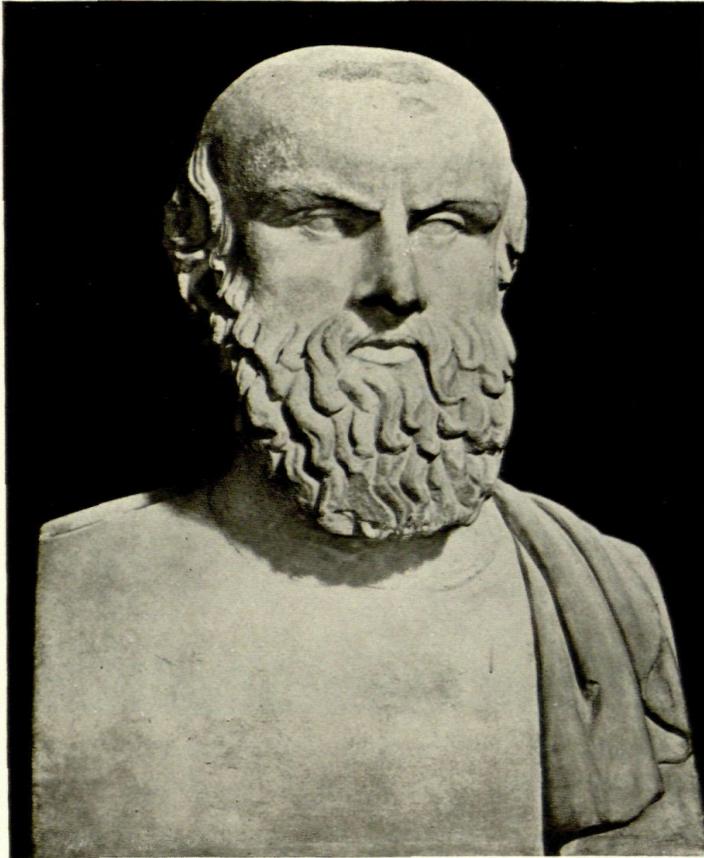
LA CAVÈA



TEATRO DE SIRACUSA

VISTA GENERAL

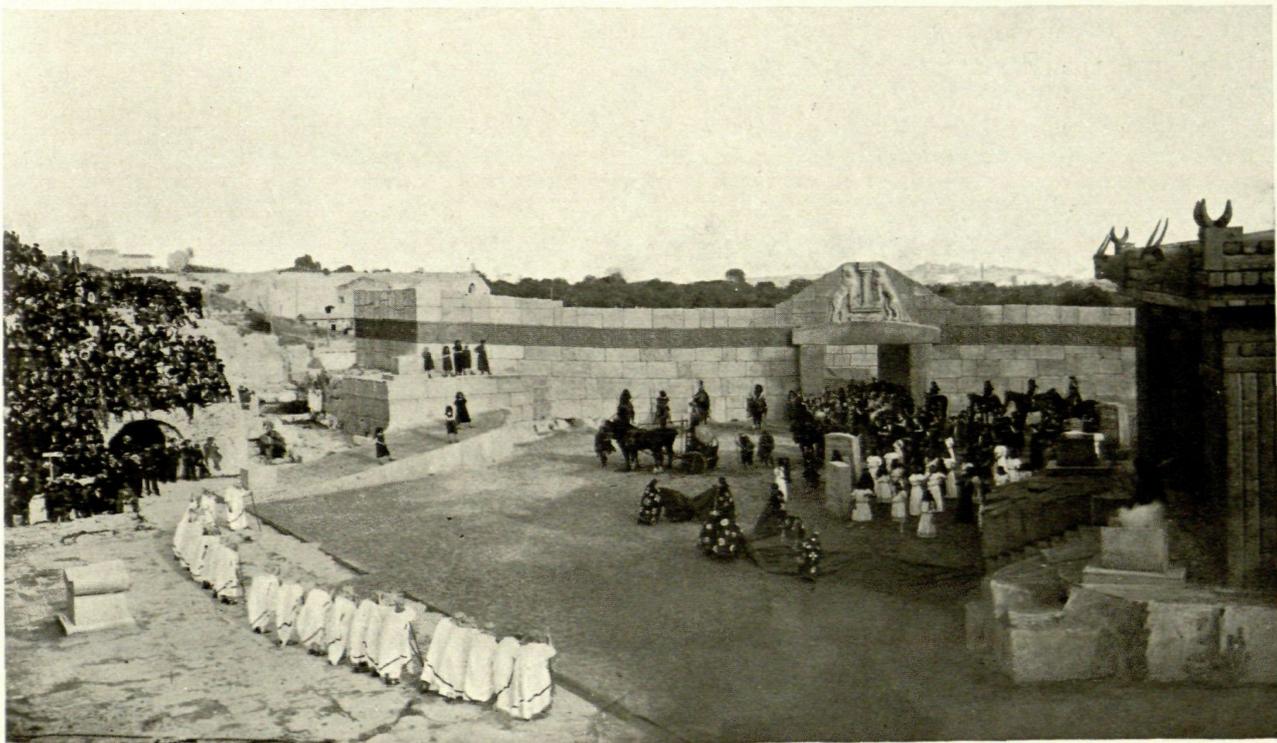
mentos musicales fueron escogidos, por el mismo traductor Romagnoli, de antiquísimos motivos helénicos, llenos de sugestiva armonía; la escena de la mansión real de Argos fué dibujada por Cambelltti, de la Academia de Roma; y los trajes de los personajes producían la ilusión de la realidad en lo que no era más que ficción. En suma, un conjunto que causó profunda impresión, una de esas impresiones que



MUSEO CAPITOLINO

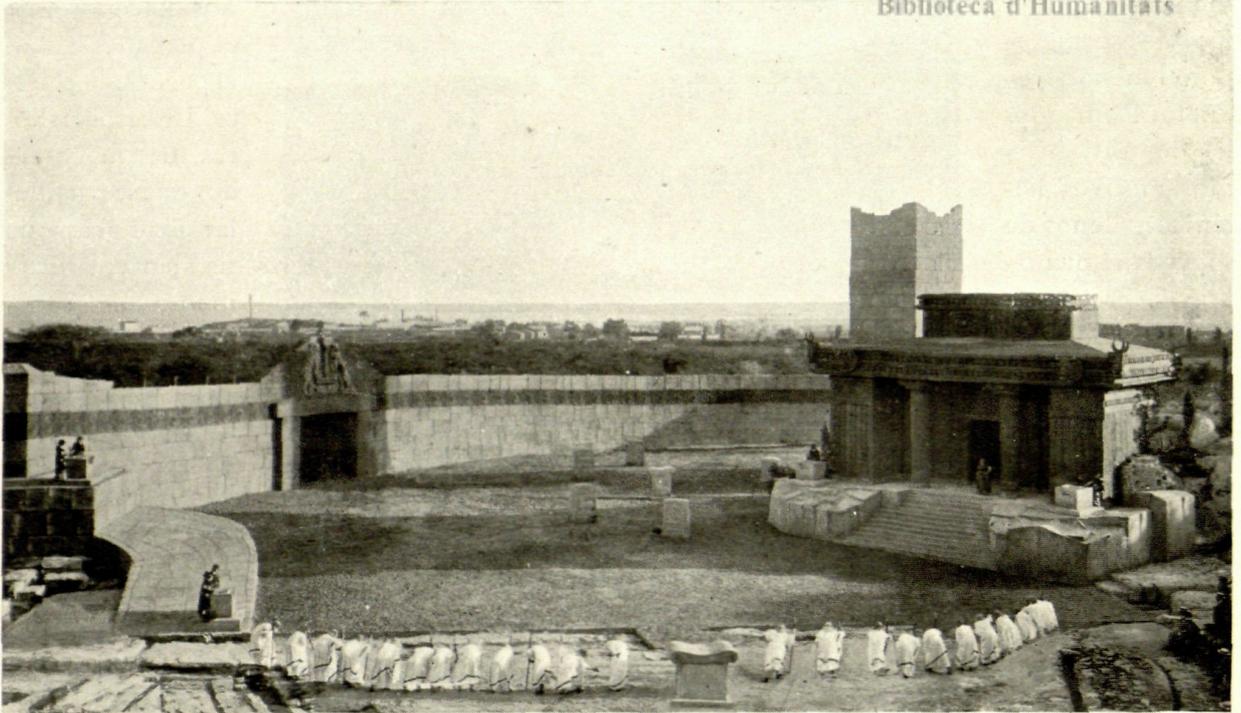
ESQUILO

nos hacen sentir el placer estético, el goce de la belleza. Los espectadores fueron poseídos de ese particular escalofrío que se siente únicamente en los espectáculos que nos cautivan por entero, que nos elevan por encima de la vulgaridad corriente. De ahí, el deseo de que no quede circunscrita a la celebrada las fiestas en el teatro de Siracusa, que parece conservar todavía el eco de la declamación de los actores griegos.



TEATRO DE SIRACUSA

“EL RETORNO DE AGAMENÓN”



TEATRO DE SIRACUSA

“LA PROFECÍA DE CASANDRA”

El teatro semejaba renacer, surgir elocuente tras la campiña, — lujuriosa de olivos y de cultivos, — del már Jónico, bajo un cielo de claridad melancólica y transparente. Y la puesta de sol, con que fine el espectáculo griego, parecía esta vez una aurora. Que en

realidad lo sea de fiestas de arte como la descrita, es lo que hay que ambicionar. Porque con ellas se rinde culto al espíritu y se tributa una demostración de respeto a los genios que ilustraron la civilización helénica.

FRANCISCO SAPORI.

LA VIDA ARTISTICA

MADRID. — García Carrasco supo encontrarse. Y reconcentrado, replegado su espíritu después de laboriosas excursiones de exploración, advirtió que el ritmo de su corazón era interrumpido por la ansiedad.

Así, un día terminó una obra cualquiera, la mandó a la Exposición bienal del Estado y le otorgaron por ella una primera medalla. Esa obra, como digo, era al azar, una cualquiera de sus labores, y por tanto no una cosa que se hace con prevención, pensando en el Jurado, en la crítica, en los concurrentes peligrosos, con inquietud y codicia. Era, en fin, una arqueta del Renacimiento la elegida por el artista, y la que le ha logrado un

puesto preferente. Pero esto no importa; convengamos en que es relativamente interesante. El interés está en la labor misma, examinémosla, pues. ¿Pertenece su estilo al Renacimiento? Específicamente sí, genéricamente no. «Vivere vis vita posse priore frui». Poder gozar de la vida pasada es vivir dos veces, dice Marcial, y con esto se justifica que Carrasco haya pensado en el Renacimiento como esquema y sin embargo su arqueta no guarde analogía alguna con este estilo.

Ved el plafón frontero. Es un combate de contingentes medioevales. Una multitud de héroes se entrelaza posesa de acometividad y encono. Nueve planos o términos pueden

contarse en este alto relieve, cuyas dimensiones, siendo de unos ocho centímetros escasos de longitud por cinco de altitud, encierran caballos galopantes, yacentes, heridos o desbocados y guerreros en actitudes de fiereza exaltada. Armas, castillos, paisaje y seres, ofrecen un excelente conjunto, compuesto con acierto.

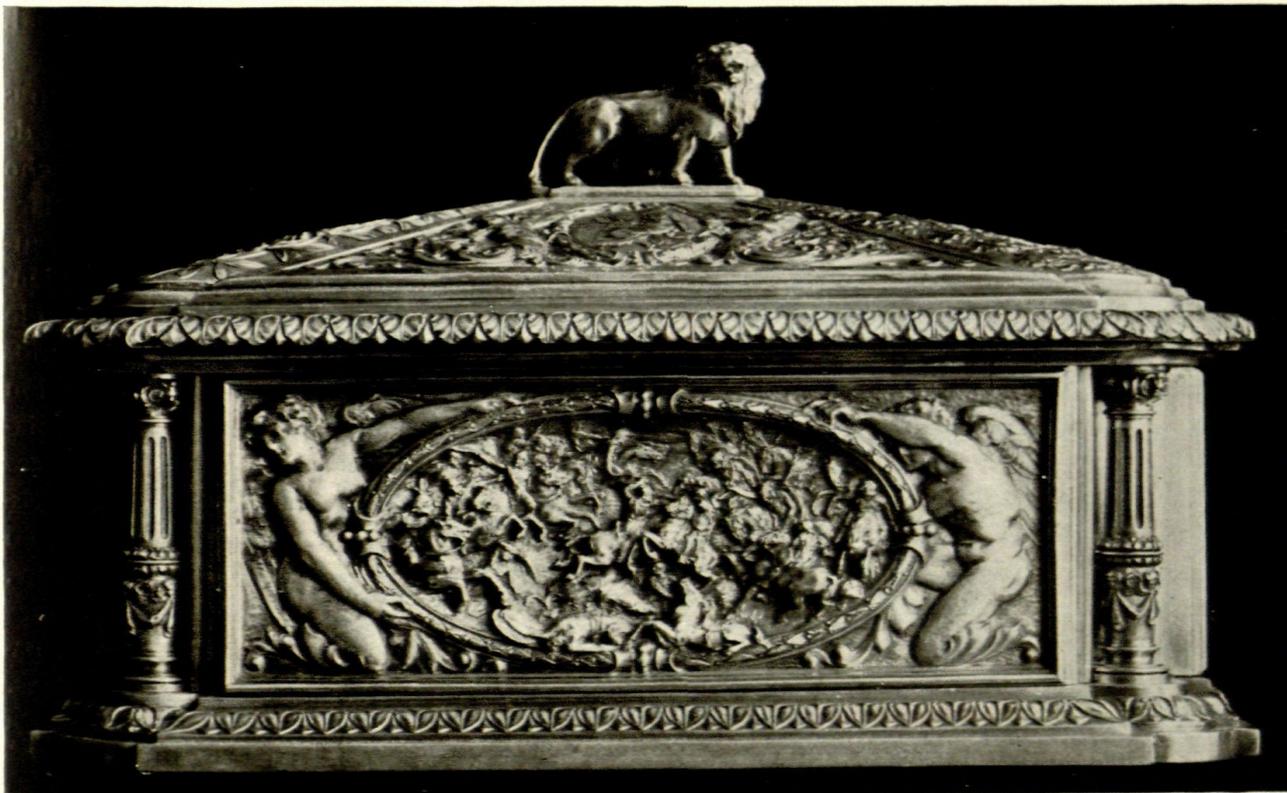
En primer término, vemos un delicioso escorzo de hombre: a su lado un caballo muere. Más allá dos guerreros encuéntrase en un rudo choque, que les hace vacilar, y junto a ellos, caballeros, de noble indumentaria, se juegan la vida entre tajos formidables; las lanzas fulguran; los rostros fulgen un coraje acaso más hiriente que el de los aceros. No sabemos qué escena sea; pero sin querer, por lo épico del asunto y la fuerza emotiva que evoca, hace recordar, sin vacilación, las inolvidables páginas de Guadalete, las hazañas del gran Pelayo o del caudillo singular que Homero hubiese cantado en versos altisonantes y fogosos. Pues bien, tan complicado conjunto está hecho de la

manera más simple y sintética imaginable. Hay figura, así el último caballo de la derecha del plafón frontero, conseguido con unos cuantos golpes. El producto de cinco, o seis o siete huellas del cincel es con frecuencia una cabeza maravillosamente encajada, expresiva, que vive sin duda por el fuego, por la fe con que la creó el artífice.

Así es la obra en general. Carrasco ha llegado a encontrar este secreto de la simplificación sin que por ello sufra la obra en lo perfecto. Pasma como con esa mínima cantidad de trabajo pueda lograrse una tan intensa sensación de lo que se había pretendido representar.

Ejecutar, es fácil. Crear, difícil.

Ejecución, en los más de los casos, significa rutina, cristalización de ciertas ventajas sorprendidas poco a poco en un método que al hacerse riguroso pierde todo el encanto que pudiera tener en el principio de su perfecta manifestación. Pero la ejecución de este artífice es múltiple, no se ha plasmado en cierta manera, en tal o cual modo



GARCÍA CARRASCO

ARQUETA RENACIMIENTO. (FRENTE)



GARCÍA CARRASCO

ARQUETA RENACIMIENTO. (TAPA)

de hacer, sino que, por el contrario, obedece a un eclecticismo tan amplísimo en recursos que dijérase que sus manos son, más bien que por los ojos, guiadas por el espíritu, ansioso de los horizontes que adivina, más que de aquellos que ya tiene alcanzados.

Dada la preferencia que las gentes sienten por esas obras de platería fabricadas a millares por las máquinas extranjeras, puede preguntarse si son capaces de conseguir algo nada más que parecido a esos caballos galopantes de los costados del arca a que nos referimos: tan altos son sus relieves, tan magníficamente acusadas están sus masas, que ante tal alarde técnico la maldición por el *arte*

industrial acude a los labios del hombre culto. Por lo expuesto puede concretarse que Valeriano García Carrasco es un artista personal.

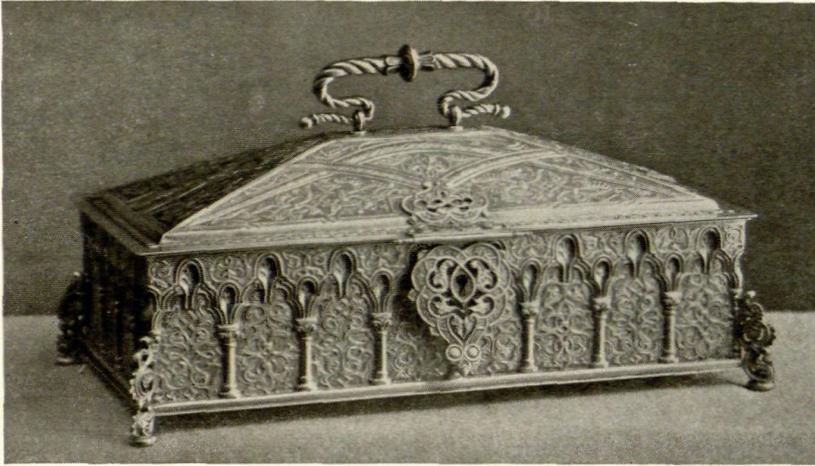
* *

José Pérez Sejo, el autor de las esculturas *Aquilés*, *Ensueño* y *Gitana*, es un joven de

cerca de ventiocho años nacido en Barcelona y al cual pensionó el Ayuntamiento de Alcoy cuando sólo contaba 13 años de edad. Esa pensión fué para que estudiara en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, en Madrid, volviendo, una vez aquélla terminada, a Alcoy, patria de sus padres. En 1907 se marchó a París y en 1912 alcanzó una de las pensiones que ofreciera



GARCÍA CARRASCO ARQUETA RENACIMIENTO. (LADO)



GARCÍA CARRASCO

ARQUETA

el Círculo de Bellas Artes, de Madrid. De las cualidades que posee, puede juzgarse por las obras que reproducimos. — J. MARTÍN.

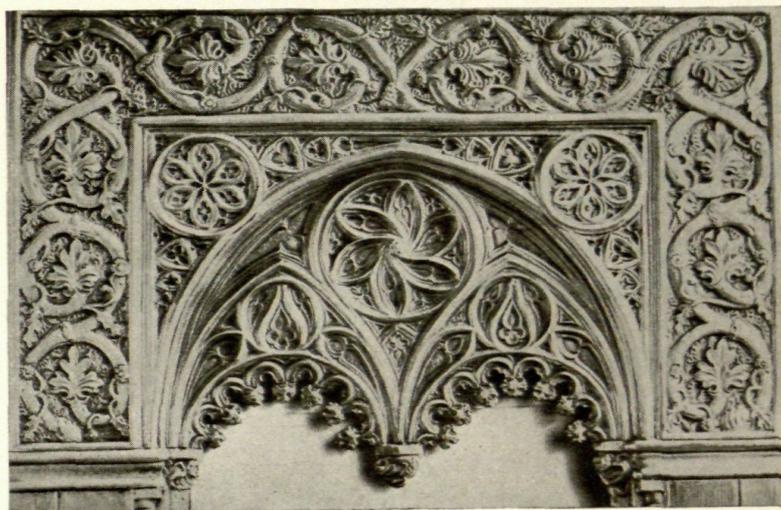
PARÍS. — El movimiento artístico que en París se observa durante los meses de Abril, Mayo y Junio, constituye un período de verdadera fiebre de exhibición, que aumenta anualmente, en proporción considerable. Resulta, pues, tarea ingratisima dar cuenta detenida y especial de millares de obras de todos géneros y escuelas, y más que ingrata, es labor imposible por la extensión enorme que alcanzaría y por la inutilidad de tal estudio crítico. Es fuerza concretar, en información casi estadística, la avalancha de cuadros y esculturas que en noventa días pasan ante los ojos fatigados de los visitantes de exposiciones. Los dos grandes Salones forman el eje principal. En el «Gran Palacio», el «Salón de los Artistas Franceses» y el de la «Sociedad Nacional», y, al otro lado del Sena, en los barracones del *Quai d'Orsay*, el «Salón de Artistas Independientes». En cada uno, tres mil obras, por término medio.

Se ha observado que los dos salones oficiales que alberga el «Gran Palacio» tienden a unificarse cada día más. Se fundó

la «Sociedad Nacional», como es sabido, con el fin de sustraer a los talentos jóvenes y sanos, de la rutina de los afeerrados a los moldes trillados, inaccesibles e inexpugnables. La realidad y la misma inercia se apoderaron de la «Sociedad Nacional» para convertir a sus directores en otros intransigentes. Y se fundó el «Salón de Otoño», refugio de las postreras extravagancias, que siguió la senda fatal de sus predecesores. Y lo mismo

ocurre con el «Salón de los Artistas Independientes» tan normal y gris como los demás; pese a las manifestaciones, cada día más desacreditadas de *cubistas* y *futuristas*, quienes faltos de sinceridad, no logran siquiera los éxitos de risa que en un principio alcanzaron.

De todo ello resulta una gran monotonía, en la cual quedan ahogados todos los esfuerzos, por temor recíproco. En una época como la actual, de crítica despiadada y cruel entre los profesionales, de busca de orientaciones de característica de época, los talentos se desorientan, y el afán de originalidad, combatido por el temor de ponerse en ridículo, mata en flor las personalidades que pudieran surgir. No es este lugar ni ocasión oportuna para insistir en semejante asunto; pero sí es de de-



GARCÍA CARRASCO

FRAGMENTO DE UN TRÍPTICO

sear que, de una vez, y en masa, empiece el período constructivo, que en arte la labor incesante y honrada ha de ser la norma, y no la estéril furia que se cifra sólo en derribar ídolos y destruir reputaciones.

En los «Artistas franceses» el inmenso *parterre* se ofrece lleno de esculturas y monumentos, y más semeja campo-santo vulgar que certamen de Arte. Pocos mármoles o bronceos llaman la atención. Boucher expone en materia definitiva sus conocidos *Victor Hugo* y *Fra Angélico*.

En pintura se nota mayor liberalidad en la admisión que otros años; si bien continúa, aunque aminorada, la tendencia de los Rochegrose a los asuntos colosales de *Caidas de Babilonia* y *Entrada de bárbaros en el festín*, de efecto escénico mandado retirar. El género que podríamos llamar de *boudoir* priva aún, y son bastantes las escenas de todos géneros en los cuales, con fines

cuyo interés se advierte sin dificultad, sus autores agrupan personalidades conocidas. Henry Martin y Olive mantienen el estándar de la vieja tradición, conservando color en sus paletas meridionales. Los retratos son legión, en éste como en los demás Salones, y, salvo alguna excepción, la buena voluntad es superior a los aciertos en el género más difi-

cil de la pintura. Entre los españoles ocupan preferente lugar Benedito y Carlos Vázquez. En la «Sociedad Nacional» se nota este año

la falta de gran número de pintores de nota. Rodín expone un fragmento. Muchos siguen el ejemplo y exhiben fragmentos también. José Clará presenta el *Crepúsculo* en mármol de gran tamaño, una cabeza de niño, también de mármol, y una cabeza de mujer de bronce. La opinión y la crítica se han mostrado unánimes en elogiarle.

Entre los pintores: René Menard, Amán Jean en una de sus telas. Guiraud de Scevola y Cottet, con Lucien Simón a la cabeza, entre los franceses; y de los españoles Daniel Vázquez Díaz con su trágica *Muerte del torero*, obra de empeño y facultades, La Gándara, dejando por una vez sus convencionales retratos femeninos, nos presenta un *Don Quijote* que es un lamentable desacierto, sobre todo a los ojos de quienes

fervorosamente aman al héroe de Cervantes.

En el «Salón de los Artistas Independientes», el *clou*, como es natural, lo constituyen los *cubistas*, los *futuristas* y los *órficos*; pero ya dejo dicho de ellos lo que cabe. Lo demás, salvo raras excepciones, es vulgar y adocenado.

El arte decorativo está representado en los certámenes en cantidad también considerable,



J. PÉREZ SEJO

ENSUEÑO

tendiendo su esfuerzo a fijar el *estilo del día*. Si el número de obras de los tres *Salones* es innúmero, no le va en zaga el de las exposiciones particulares que se multiplican de día en día. En la «Galería Haussmann» la «Exposición del Año pictórico» reúne telas del veterano Harpignies, decano de los pintores del mundo entero, Hanicotte, Selmy Manfra Jouve, el pintor de animales en adelante constante, y Mailland entre otros.

Los abogados, los médicos, los empleados de correos y los bolsistas, todos han tenido su correspondiente Exposición rivalizando con los profesionales y acometiendo con audacia todos los géneros. Matisse expuso cuadros de Marruecos y esculturas en la «Galería Bernheim», haciendo gala de su simplicidad, que confina con la infantil ineptia de *primitivo de nuestro tiempo*, como le llaman sus admiradores. Los de Bonnard han podido apreciar obras decorativas y cuadros en el mismo local de exposiciones. En la «Galería Druet» los principales artistas que han sometido sus obras

a la crítica han sido Camoin Friesz, Gonon, Charmy y los demás que forman el grupo de miembros de la Exposición anual. Eli Nadelman expuso relieves y esculturas de atormentada originalidad, y George Desvallieres

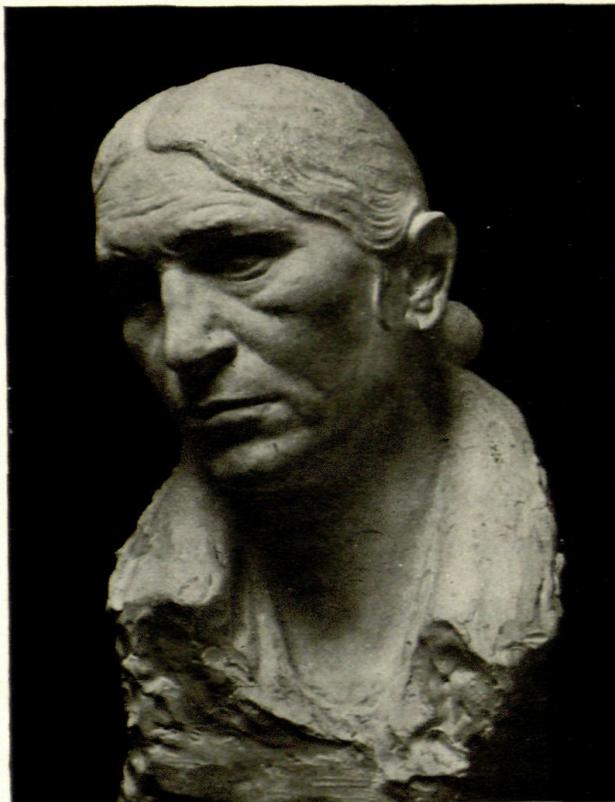
notables composiciones decorativas y retratos de verdadero mérito. Phelan Gibb exhibió en la «Galería Bernheim» obras discutidísimas por su *primitivismo* sincero o fingido.

Luis Legrand hizo una notable exposición de obras en «Casa Durand Ruel», y para cerrar la lista, que sería interminable, citaré también la primera exposición futurista de Boccioni en la «Galería La Boétie». No han sido escasas tampoco las exposiciones retrospectivas. En la «Galería La Boétie» se reunieron buen número de obras del pintor militar Alfonso de Neuville, conocidas en su mayoría, llenas de sentimiento y con dominio de la técnica, sin la frialdad que imprimió a las suyas Detaille, cuyo nombre se va borrando rápidamente desde su fallecimiento. En el «Petit Palais» la exposición de las



J. PÉREZ SEJO

AQUILES



J. PÉREZ SEJO

GITANA



REMBRANDT

BETSABÉ

obras de David y sus discípulos constituyó un acontecimiento de verdadero interés como estudio de época y tendencias de un momento artístico de transición, alejado de nosotros por su frialdad y el seco e inexpresivo culto a la forma. A la vera de las obras más reputadas de David, *La Muerte de Séneca*, *Belisario* y el característico *Marat moribundo*, figuraban obras de sus discípulos, el barón Gerard, Ingres, Navez, Girodet, el barón Gros, etc., una escuela y una época que fueron, una manera que estuvo considerada, algún tiempo, como de insuperable perfección.

Contrastando con esta Exposición se admiró la de pinturas impresionistas en la «Galería Manzi Joyaut», colección admirable en calidad y cantidad en la que figuraban magníficas telas de Monet, Pissarro, Sisley Toulouse Lautrec, Manet y Degas. Las sensacionales ventas de arte no han faltado tampoco.

En las «Galerías Mangi Joyaut» fueron vendidas por los herederos del gran escultor Carpeaux las obras originales del artista, entre ellas el célebre barro cocido *La Danza*, original del grupo colocado en la fachada del teatro de la Opera, el *Conde Ugolino*, *Dafnis y Cloe* y una colección inestimable de bustos valiosos por su ejecución y

por los personajes que representan. El acontecimiento de más resonancia ha sido la venta de la colección Steengracht, de la Haya, en las «Galerías Georges Petit». En la venta figuraba el célebre cuadro de Rembrandt *Bathsabé*, estimado en 800.000 francos por los peritos y que fué adjudicado, después de reñida puja, en un millón a Mr. Duveen, quien pocos días después adquirió en Londres por 1.034.250 francos el retrato de Lady Ana de Pole, de Ronmey, pintado en 1786 y procedente de la colección de Sir Federico Arundell de la Pole.

Alcanzaron precios elevadísimos también cuadros de Terburch, Steen, Backer, Brauwer y otros maestros holandeses. Total: cerca de cuatro millones y medio de francos por las ochenta y siete obras de la venta.

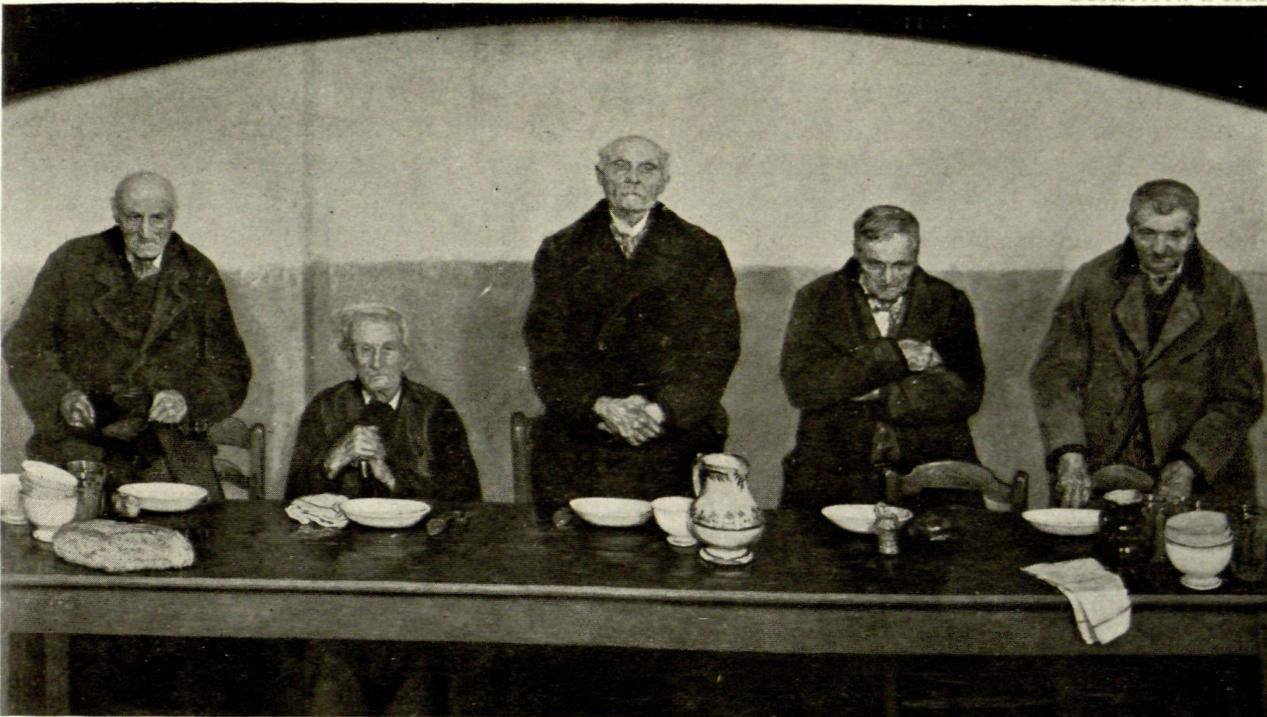
También en la «Galería Petit» fué dispersada la colección Fischhof, donde admirábase obras de Gainsborough, Lancret, Lawrence, Nicolás Muys, Nattier, Pater, Henri Robert y de los maestros holandeses, entre ellos un magnífico Gerard Dow.

La de Marzell de Nemes cierra la lista de ventas sensacionales con la magnífica colección de Grecos en primer término, y obras



A. DECHENAUD

EN EL TALLER



J. A. JOEST

EN EL ASILO DE SAINT OMER

del Veronés, Ticiano, Rembrandt, primitivos italianos y holandeses y la notable colección de obras modernas de Corot, Courbet, Renoir, Gauguin, Cézanne.

Un incidente marcó esta venta. En el catálogo, y sin mención de procedencia, figuraba con el título de *Niños jugando* un cuadro de Goya que resultó haber sido robado del Palacio Real de Madrid, y del que se había notado la desaparición al hacerse el inventario de las obras de arte depositadas en Palacio, después de la revolución de 1869. El cuadro fué pintado por Goya para ser reproducido en tapicería y ahora volverá a Madrid; pues la reclamación del Gobierno español fué justamente atendida y retirado de la venta, ya que en materia de robo en perjuicio de un Estado no es aplicable la prescripción.

Las pequeñas exposiciones de especialidades han sido tantas como los grupos y sociedades que las organizan. Interesantes y documentadas exposiciones de arte persa, japonés y chino en los museos Guimet y de Artes Decorativas. En este, una notable exposición de *Artes de la Mujer* y completando la magnífica exposición de Bagatelle una del

Arte del Jardín, realizando ambas un conjunto de interés grande y de buena orientación hacia el arte decorativo noble y definitivo que se busca. Estas exposiciones de jardines y cuanto a ellos toca se efectuaron con motivo del tercer centenario de Le Nôtre, el famoso arquitecto de jardines de Luis XIV, cuyo monumento se ha inaugurado en esta ocasión en las Tullerías.

Citaré, para terminar, las primeras recompensas del «Salón de Artistas franceses». Las Medallas de Honor han sido concedidas al pintor Adolfo Dechenaud por el cuadro *En el taller*; al escultor Henri Gauquié por la estatua del Mariscal de Villars, a Georges Tonnellier por las estatuillas *Juventud e Inocencia* y al grabador Bouisset.

S. TEIXIDOR.

PRAGA. — Encontramos en esta población el mismo conflicto que en Alemania, aquel que en Munich señalaba en mi crónica anterior. Nueva *secesión* de las *secesiones* que desde hace años vienen manifestándose con el nombre de impresionismo; pero que esta vez se nos aparece con el título

de arte independiente, derivado de los salones de otoño parisinos. Tres etapas de arte lo constituyen, viviendo simultáneamente, entreverándose. De una parte, el Rudolphinum, la revista *Dilo* y la llamada tradición académica, porque el más revolucionario llega con el tiempo a ser académico, en relación con los que le suceden; de otro lado, la sociedad *Manes* con la serie de magníficas exposiciones locales y extranjeras, su revista *Volni Smery*, en la cual colabora un crítico como P. X. Salda, los grandes artistas como el retratista Max Swabiusky y Preissles, el de los ensueños decorativos; y, por último, la joven *Skupina*, dirigida sobre todo por el arquitecto Vlashilaf Hofnan (que no hay que confundir con el singular y fascinador pintor polonés Vlaslimil Hofnan) y el decorador Fran-

hiscck Kysela, y de la cual la revista *Umelecky' Mesicnik* tiene la misión de escandalizar mensualmente a la burguesía de Praga.

En cuanto al antiguo arte bohemio, no se comenzó hasta hoy a ocuparse en él de una manera sistemática. La *Unizlecka Beseda* ha contribuido con hermosos álbumes a honrar al maestro Peter Brandl (1668-1735), retratista clarividente muy a menudo, a pesar de su

amaneramiento, y pintor de cuadros religiosos que poseyó el sentido del claroscuro. Pero deben citarse especialmente al Dr. Zdenck Wirth y al editor Stene, que se dedican a reunir *Los tesoros del arte antiguo*, de Bohemia, en libros con texto francés, que para muchos constituyen una revelación. No hay

que entender por eso que nada haya subsistido en Bohemia, por más que las guerras y la reacción católica, la guerra de los Treinta años, entre otras causas, hayan producido muchas devastaciones. Estudios como los de M. Asston Doleusky acerca de materias especiales, tales como la historia del grabado en Bohemia, demuestran que en este país el eclipse del arte no fué jamás total, según algunos pretenden.

M. Doleusky nos reclama asimismo la atención con un trabajo sólido y

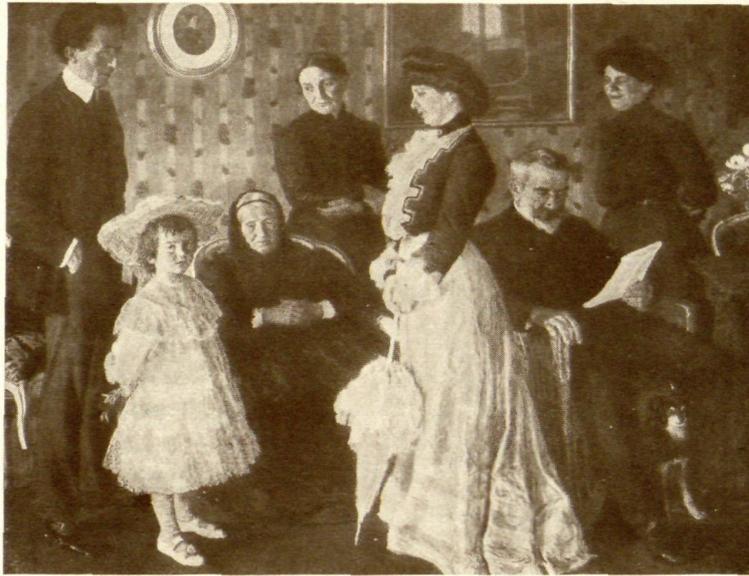
conciencioso, conforme es corriente en él, consagrado a Vincent Marstadt, quien hacia los años 1820-1830 dibujaba en las calles y los alrededores de Praga, de los cuales ha dejado una colección de dibujos, tanto más importante hoy cuando la demolición de la ciudad vieja y la modernización de la capital checa se han realizado con gran rapidez. El mundo checo ha celebrado con gran bri-



JAN PREISSLES

PRIMAVERA

llant el sesenta aniversario del dibujante poeta Mikulai Alesn, verdadero bardo y pampletario popular. Porque él es el único de los artistas de Praga verdaderamente típico, de alma checa en sus bellos y nobles aspectos. Su labor es extraordinaria y se consagra a la gran decoración al fresco, a los almanques, naipes y sellos para reclamo... *De la marque de pain d'épice à l'épopée*. Este podría ser un excelente título para una biografía de ese venerable artista que no pertenece a ninguna escuela ni a ningún partido, sino por entero al arte y a



MAX SVABIUSKY

RETRATO DE FAMILIA

una nación. El retrato de familia de M. Max Svabiusky es suficiente a demostrar las cualidades de este artista, a quien se cita en primer término cuando se habla del arte checo. M. Preissles, que es fuerza mencionar seguidamente junto a esotro colega suyo y a su misma altura, acaba de ser nombrado profesor de la Academia de Praga. Con ese nombramiento pueden negársele encargos y aún quitárselos. Esto y aquello fuera un crimen que cometerían el Estado y la ciudad de Praga, que deben darle murallas para decorar.

JANKO CADRA.

BIBLIOGRAFIA

La collection Isaac de Camondo au Musée du Louvre, par Gaston Migeon, conservateur au Musée du Louvre, Paul Jamot, Paul Vitry, conservateurs-adjoints et Charles Dreyfus, attaché à la Conservation. — Paris. Gacette des Beaux Arts. 106, Boulevard Saint Germain. Libraire G. Van-Oest et Cie, 63, Boulevard Haussmann. 1914.

El conocido coleccionista de obras de arte, al morir, dejó las que le pertenecían al Museo del Louvre. Noble ejemplo de patriotismo y única manera de que los museos puedan nutrirse conforme reclaman las necesidades del día, en que existe una gran lucha por adquirir cuanto de notable sale al mercado. La acción del Estado, no puede ser siempre tan intensa como muchos desearían. Pues bien, el estudio de cuanto integra la susodicha colección está hecho en las páginas de este volumen, en el cual firmas competentes nos ponen de relieve el mérito de las producciones, de vario linaje, que comprendió el donativo. Así las pinturas y dibujos de los siglos XVIII y XIX son ana-

lizados por Pablo Jamot; las esculturas y los objetos de arte de la Edad Media y el Renacimiento, por Pablo Vitry; los muebles, tapices, faenzas, etc., del siglo XVIII, por Carlos Dreyfus; y las obras de arte del Extremo-Oriente por Gaston Migeon.

Prerrafaelismo y conferencias sobre Arquitectura y Pintura, por John Ruskin. Traducción directa del inglés por E. Morales Veloso.

El conocimiento de las obras de Ruskin en España vino con algún retraso. Ya su labor había producido toda la eficacia que alcanzó en el país del autor y fuera, en otros parajes, era meditada debidamente, cuando empezó a sonar por aquí el nombre del escritor de arte inglés, del verbo de la Cofradía Prerrafaelita. Parte de su producción, de modo fragmentario especialmente, ha sido ya vertida al castellano. A aumentar la propaganda del pensamiento ruskiniano va a contribuir, en adelante, una nueva traducción española, la en que se da a conocer en nuestro idioma lo que escribió el

apóstol de la Belleza sobre el Prerrafaelismo y, además, sus conferencias sobre Arquitectura y Pintura. Esta traducción, muy excelente por cierto, debida a la señorita Morales Veloso, contribuirá a que cundan en nuestro público las doctrinas del crítico que ante las censuras que se dirigían a las primeras pinturas que exhibieron los Hermanos prerrafaelitas salió a la liza a defenderlos, constituyéndose, desde entonces, en el definidor de la nueva escuela. Ciertamente que a él — a su obra *Pintores modernos* — fué dedida la constitución de aquel grupo de artistas — Holman-Hundt, Millais y Rosetti; — quienes hallaron en tales páginas ruskinianas el camino a seguir.

La voz de Ruskin la oímos de nuevo, a través de la versión española, con su encanto seductor.

Jardins de Espanya, por Santiago Rusiñol. — Editor, Antonio López.

Una nueva edición viene a confirmar siempre que aún queda público por gozar de una obra. Indudablemente ésta, donde se reunieron multitud de reproducciones, algunas en tricromía, de Santiago Rusiñol, había de tener muchos admiradores y fácilmente había de agotarse. Con esta edición de ahora viene a ofrecerse ocasión de adquirirla, de poder ir recordando los cuadros en los cuales el artista reflejó la melancolía y el silencio de antiguos jardines que guardan en sus umbrías el eco de muchas cosas extinguidas. El peregrino inquieto cruzó tierras de España para ir fijando en colores sobre la tela los espectáculos de esos lugares pintorescos que él ama con tanta ternura, con devoción de artista. No a todos es dable poseer lienzos del ilustre artista; pero a muchos es asequible una obra como ésta, donde aquellos son reproducidos para que al hacer desfilas las láminas ante la mirada recordemos el placer que nos causaron, las ideas que nos sugirieron.

Excavaciones de Numancia. — Memoria presentada al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por la Comisión Ejecutiva.

Abarca este trabajo multitud de aspectos. Se da cuenta de las presunciones y primeros indicios de que Numancia estuvo en el cerro de la Muela de Garay; se trata, después, de los descubrimientos efectuados por don Eduardo Saavedra y de las primeras excavaciones de carácter oficial, así como de las con posterioridad realizadas por el profesor Schulten en 1905 y desde 1906 a 1912 en que descubrió los campamentos sitiadores de Numancia.

Pasa luego a ocuparse en las que se han efectuado bajo la inspección de la comisión española que preside el ilustre arqueólogo don José Ramón Mélida, describiéndose las ruinas de la inmortal ciudad exhumadas, unas relativas a las calles y

casas ibéricas, otras a las calles y casas romanas.

Y por último se hace una extensa reseña de cuanto de importante se ha reunido en el Museo Numantino, desde antigüedades prehistóricas del período neolítico hasta los objetos romanos.

Aparte de las figuras intercaladas en el texto, integran el volumen multitud de láminas, en fotograbado unas, en fototipia las restantes.

Constituye el aludido trabajo, una labor meritoria, desde el punto de vista científico y patriótico.

Le Musée Jacquemart-André, par George Lafenestre, le comte Durrieu, membres de l'Institut, André Michel, conservateur au Musée du Louvre, et Leon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Decoratifs.

De lo más saliente de cuanto constituye el museo Jacquemart-André, instalado en la morada misma del boulevard Haussmann donde se formó y fué instalada la colección que poseyeron M. Eduardo André y su esposa, se da noticia en esta obra. Esa colección se comenzó hacia el año de 1860 y fué aumentada, después de la muerte de M. Eduardo André, ocurrida en el año de 1891, por su esposa.

Las pinturas del Renacimiento y las modernas, de los siglos XVII al XIX inclusive, de artistas extranjeros, lo propio que las de autores franceses, que forman parte de tal legado, hecho al Instituto de Francia, son estudiadas por Jorge Lafenestre; las pinturas de los Manuscritos, por el conde Pablo Durrieu; la escultura por Andrés Michel; y la tapicería y el mueblaje por León Deshairs.

Abundantes grabados reproducen las obras más notables. Las hay, entre otros, de Pablo Ucello, de Mantegna, de Rembrandt, de Van Dyck, de Ruisdael, de Murillo, de Tiépolo, de Nattier y de Lancret, en cuanto a pintores.

Por lo que se refiere a esculturas, la colección consta de producciones de Donatello, Luca della Robbia, Desiderio de Setignano, Clodión, Lemoyne, Falconet, Pigalle y Houdon.

Jacques Callot, Maître graveur (1593-1635). Suivi d'un catalogue chronologique. Nouvelle édition revue et réduite ornée de 96 estampes et d'un portrait. Par Pierre-Paul Plan. — Bruxelles et Paris. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. Van Oest et Compagnie, editeurs.

Quien dibujó y fijó en múltiples estampas la efigie de cómicos y pordioseros, de campesinos y soldados, de gentiles hombres y gibosos; quien anotó pintorescas y movidas escenas de la vida bohemia, y puso de manifiesto, valiéndose del buril, las grandes miserias de la guerra, merece en esa obra un serio estudio.

Acompaña a la biografía un catálogo cronológico de las obras de Callot.