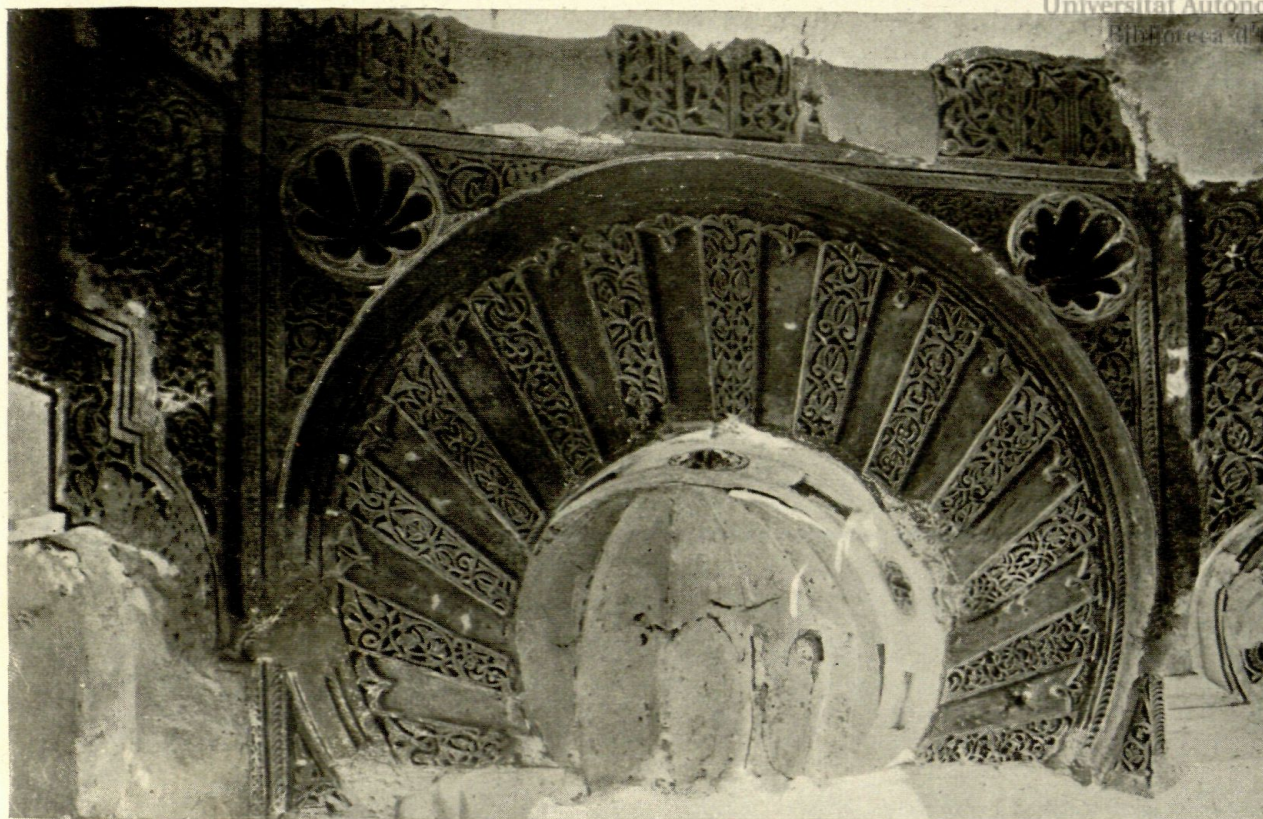




LA ALJAFERÍA

EL MEHREB

EL ARTE MAHOMETANO ESPAÑOL

ARQUITECTURA DE LOS REYES INDEPENDIENTES, DE ZARAGOZA, LLAMADOS TAIFAS O BANDERÍAS.
RESTOS PERTENECIENTES AL PALACIO DE RECREO DENOMINADO LA ALFAJERÍA O ALJAFERÍA

YA en nuestros días la crítica analítica, cada vez más exigente, rechaza la clasificación de *Arte Árabe*, por impropia; a lo más, y aún no se ha dicho la última palabra, acepta que antes de Mahoma, pudo haber una expresión artística propia de los árabes. Mas tratándose de la producción efectuada por un conglomerado de artistas de diversos pueblos, aunque mahometanos por religión, más ajustado a la verdad es denominarlo *Arte mahometano*. Efectivamente, en este arte mahometano intervinieron asirio-caldeos, egipcios, persas y bizantinos, y por último hasta cristianos. Así, pues, tales intervenciones no deben olvidarse al tratar del mahometano español. Elemento decorativo

egipcio es la ornamentación lineal en forma de espirales o volutas, usada en la dinastía décimooctava: modelo, el «Taller del Moro», en Toledo. Del reinado de Tutmosis III son los entrelazados rectilíneos: con ligeras modificaciones, pueden comprobarse en las yeserías, tracerías y alicatados de los monumentos sevillanos y granadinos. Se hace egipcia incluso la forma primitiva de las mezquitas — modelo la de Córdoba —; sabido es que antes se hacía originaria de la basílica.

Los motivos ornamentales, de uso más común, retrotraen aquellos otros usados por el antiguo arte egipcio: estilización esquemática de elementos encontrados en la natura-

leza y una variedad, profusa, obtenida con las formas geométricas ingeniosamente combinadas, siempre tal ingenio supeditado al simple trazo animado por la policromía convencional, no por eso exenta de armonías decorativas. Hay, también, en España, ejemplares donde el trazado por medio del claro-obscuro consigue cierto relieve; pero esta variedad acusa la influencia del arte cristiano.

Al cimentar el Emirato toledano, los mahometanos, casi dominadores de toda la península, a principios de la centuria VIII, importaron una escuela arquitectónica, que pudiéramos llamar de mosaico, por la variedad de estilos que en ella intervenían, conocidos y adaptados en sus constantes correrías. El estado de su arte era embrionario, y por lo tanto carecía de personalidad; por eso vemos, que para elevar una mezquita sobre las ruínas de Jerusalén, el califa Omar re-

currió al arquitecto Ruzabeh, de Ecbatana; lo mismo hizo su continuador Ziad, del califato de Moawia, pues sasánidas fueron sus alarifes; igualmente recurrió Walid a Constantinopla para la construcción de las mezquitas de Medina, de Jerusalén y de Damasco.

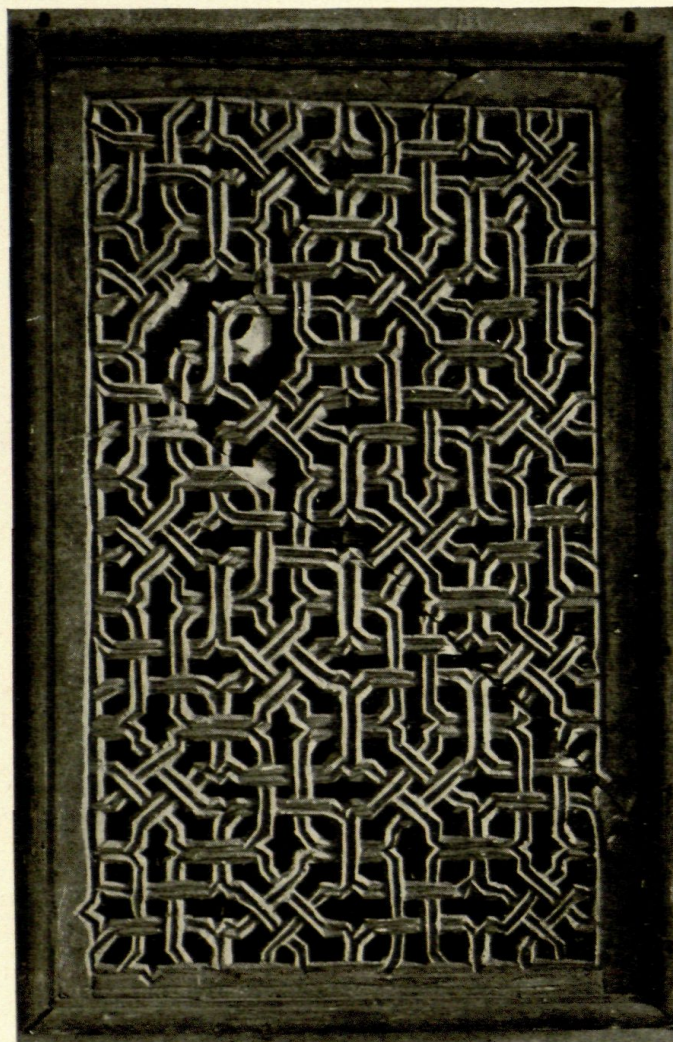
Tales elementos exóticos invadieron las aljamas más notables y primitivas, como la citada de Omar, levantada en el año 637; la

de Anrú, en el 642; la de Damasco, en el 705, y en España la famosa de Zaragoza, del 713, celebrada por los escritores de aquellos tiempos, que se perdió por un devastador incendio acaecido en 1050, sesenta y ocho años antes de la reconquista de la ciudad *Inmortal* por el emperador D. Alfonso I *El Batallador*;

llegando aún esa influencia a la de Córdoba, elevada en la segunda mitad del siglo VIII, pues Abderraman recurrió a Bizancio para que le proporcionara materiales y constructores. También intervinieron bizantinos en el palacio de Zahara, del siglo X.

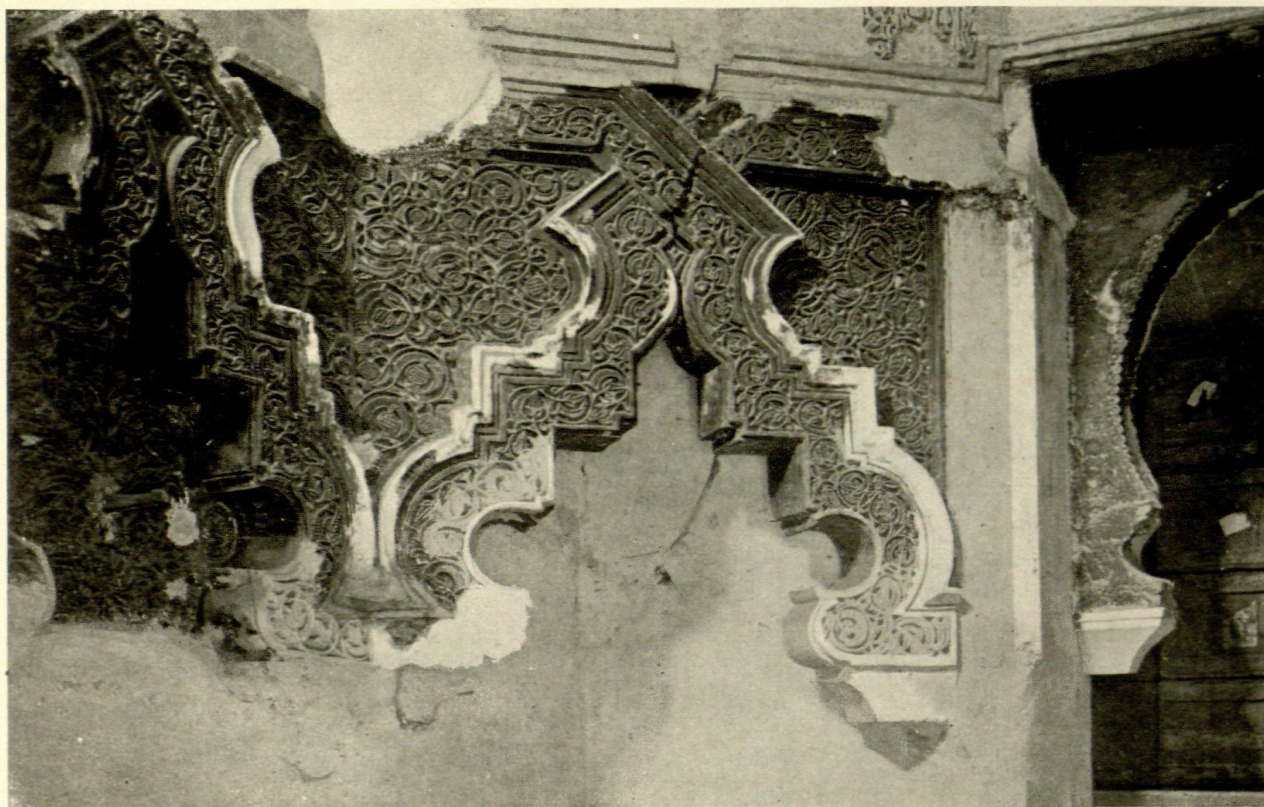
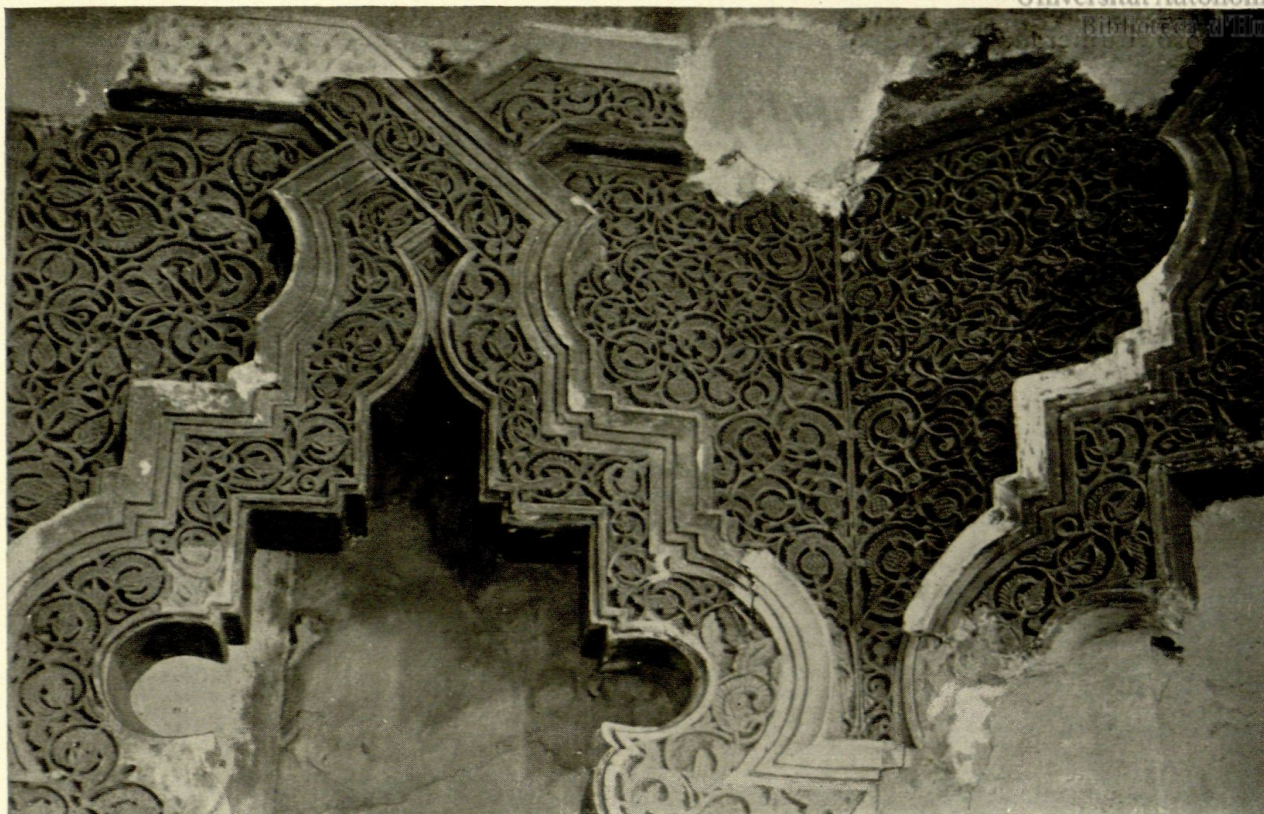
Subdividieron el arte mahometano español, en tres etapas: la del califato, durante el siglo VIII al XI. Contiene elementos visigóticos y aún clásicos (columnas y capiteles). De la evolución resultó una nueva fase bien concretada. Emplearon el arco de herradura, las bóvedas de crucería por medio de

aristones, que descansan en el muro y llevan sus empujes a los lados, no a los ángulos, como en la arquitectura cristiana. Cítanse como modelo el mihrab de la mezquita de Córdoba y la sinagoga del Cristo de la Luz, en Toledo. Mas también en Zaragoza hay un ejemplar, ahora subterráneo, con bóveda de crucería en las galerías que rodean a un templete de los baños árabes situados en la parte baja



MUSEO PROVINCIAL

CELOSÍA DE LA ALJAFERÍA



LA ALJAFERÍA

DECORACIÓN DEL ORATORIO

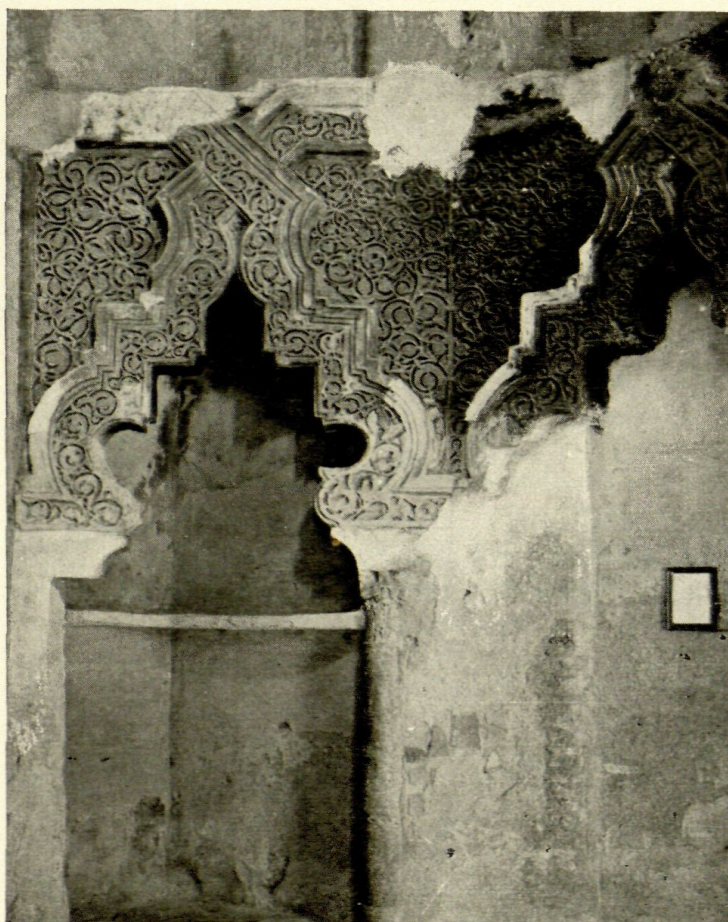
— bodega — de una casa situada en la calle del Coso, numerada con el 148. Nogués y Madoz atribuyeron este subterráneo a los árabes, pero no supieron comprobar para que uso fué construído. El P. Zaragoza, al describir los subterráneos de esta gran ciudad, dice que hay algunos con «arcos y bóvedas, y una sostenida de columnas parecida a las que se ven en la iglesia subterránea de Santa Engracia», de lo que se infiere que alude a los baños árabes, aunque él lo achaca a los cristianos, ya que no hay noticia de otro subterráneo parecido. Nogués añade «que no hay ningún inconveniente tampoco para suponer que de ellos pudieran aprovecharse los moros y mejorarlos para formar un camino cubierto que dirigiese a la Mezquita.» Gran rodeo iban a buscarse para ir desde la Aljafería a la Mezquita, si ésta se hallaba donde hoy se eleva la gran Catedral del Salvador. Además, en tiempos mahometanos sobran tales precauciones, y en tiempos cristianos, aunque fuera usado desde el barrio de la *Judería*, ¿qué objeto había de tener, si la mezquita había dejado de serlo?

Este subterráneo, ya en la centuria XIII, lo menciona un edicto real, diciendo que está situado en el barrio mencionado que concuerda con el monumento de que trato; a él se baja por una ténedecita, descen-

diendo algunos peldaños; en la izquierda hay un departamento de regulares dimensiones, cuyo techo o bóveda es de medio cañón; en él existen vestigios de pilas y de tubería para la conducción del agua. En el lado de la derecha, a la entrada, hay una puerta, ahora tapiada, por donde se entraba al salón inmediato. Toda la construcción es de ladrillo rebocado; este departamento fué cuarto de baño. Saliendo de él se ingresa en otro de aspecto distinto: en el centro se destaca un templete rectangular, cuya bóveda soportan diez columnas, de lo que resulta un claustro o galería alrededor del templete: mide la galería dos metros de anchura en sus cuatro lados; de una a otra columna media un espacio de 1'10 metros; la altura de las columnas es de 1'40, y desde el pavimento al centro de las arcadas que sobre aquellas gravitan, 2'06, midiendo en total la planta del templete,

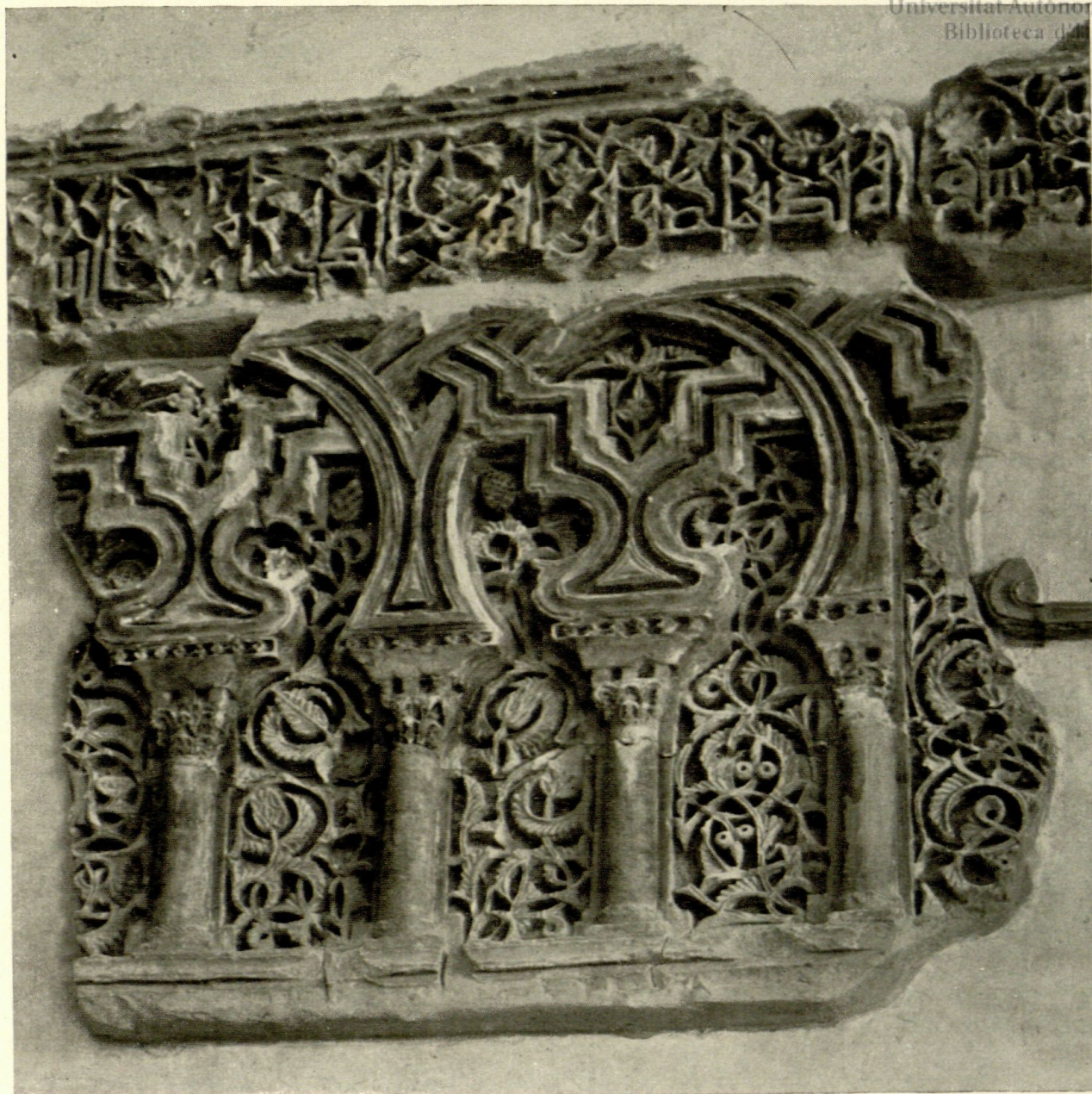
4'20 metros por 2'80 de ancho; sus cuatro ángulos están reforzados por un haz de cuatro columnas: los capiteles son toscos, sin ornamentación, influenciados de la forma bizantina.

La bóveda de este templete por la intersección de dos aristas, parece iniciar la ojiva: en la línea central resultante hay tres claraboyas, o tragaluces, ahora cegados. Igualmente en los claustrillos — bóveda de crucería — existen huecos para re-



LA ALJAFERÍA

INTERIOR DEL ORATORIO



MUSEO PROVINCIAL

FRISO DEL SALÓN DEL TRONO DE LA ALJAFERÍA (FRAGMENTO)

cibir luz y ventilación, también ahora cegados. En los lados laterales de la galería, la bóveda está subdividida en cinco partes, observándose, en la derecha de la misma, que en el centro no hay crucería, pues afecta la forma de bovedilla cuyos bordes tienden a la forma oval.

En la derecha de este salón, en un ángulo, parece iniciarse una galería prolongada; la bóveda es de crucería, sus arcos descansan en columnas yuxtapuestas a los mu-

ros, de las que sólo existen dos en la pared de la derecha; en la izquierda, se halla un gran arco de ladrillo, que está casi enterrado; si sirvió de paso a algún subterráneo, debió ir rectamente hacia la calle de la Cadena. La galería va en dirección de un corral de la calle del Coso, según puede apreciarse por un agujero.

Los materiales de estos departamentos, son: ladrillo con revoque, en las paredes, y sin él, en las bóvedas, siendo de piedra las

columnas. No hay detalles decorativos de ninguna clase, y el pavimento visible, es de tierra, pero precisa advertir que los fustes no tienen basas, bien porque no se construyeron, o porque están enterradas.

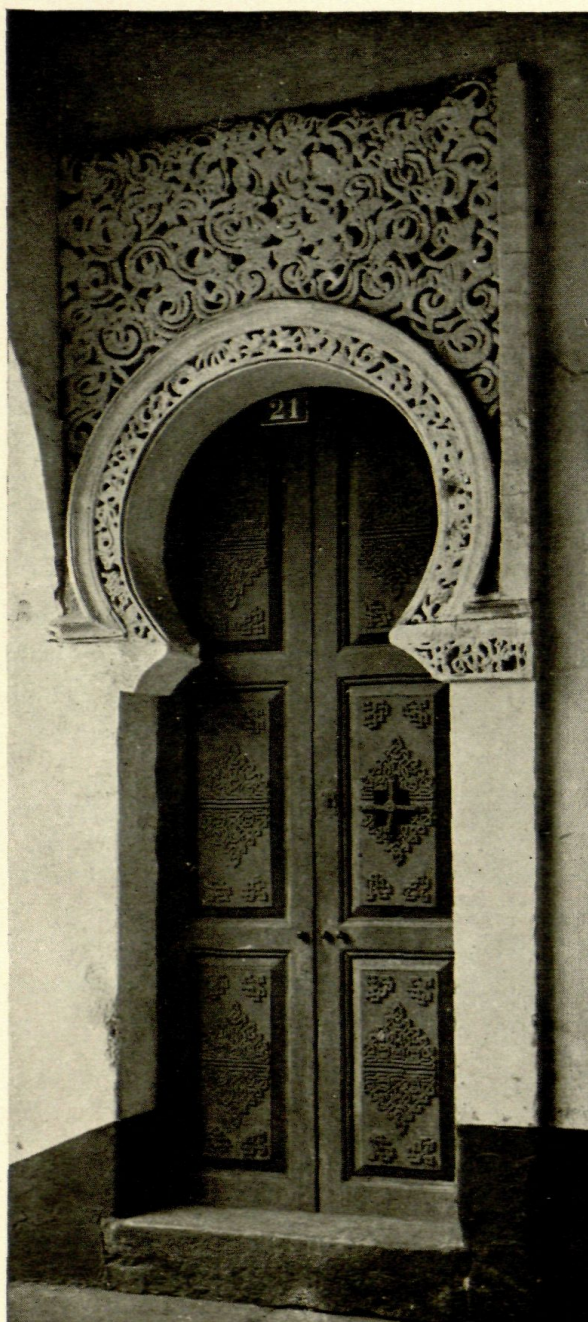
Edificaciones posteriores, acaso han absorbido otros departamentos pertenecientes a estos baños mahometanos: esas construcciones, además, han privado de luz y de ventilación a tal monumento, en perjuicio de su resistencia, ya que sin ventilación se produce la humedad, muy nociva a la construcción. ¡Y apenas interesa, siendo tan digna de estudio! Estos departamentos, son restos de los baños públicos que hubo en el barrio de la Judería, presumiéndose que funcionaron desde el siglo ix o a principios del x.

Complemento de los datos anteriores es un capítulo de códice de varios, aljamiado, que formó parte de interesante colección zaragozana ya de allí desaparecida, cuyo texto se insertó en mi libro «Zaragoza artística, monumental e histórica», hecho en colaboración con mi ya malogrado hermano Pedro, en el año 1890 (1). Dice el códice: «..... y envió por menestrales de obras que vinieron. Y plegaron a el y dixoles: Yo quería fazer un baño con

cuatro casas (2), y que haya debaxo de la tierra cañones (3) de cobre y de plomo, que dentre el agua fría a la casa caliente y que salga el agua caliente a la casa fría. Y en somo de cada cañón figuras con ochos (4) de vidrio bermecho, y otras figuras de alatón de aves, que lançen el agua fría por sus bocas, y otras figuras de vidrio, que lançen el agua caliente por sus bocas. Y en las pare-

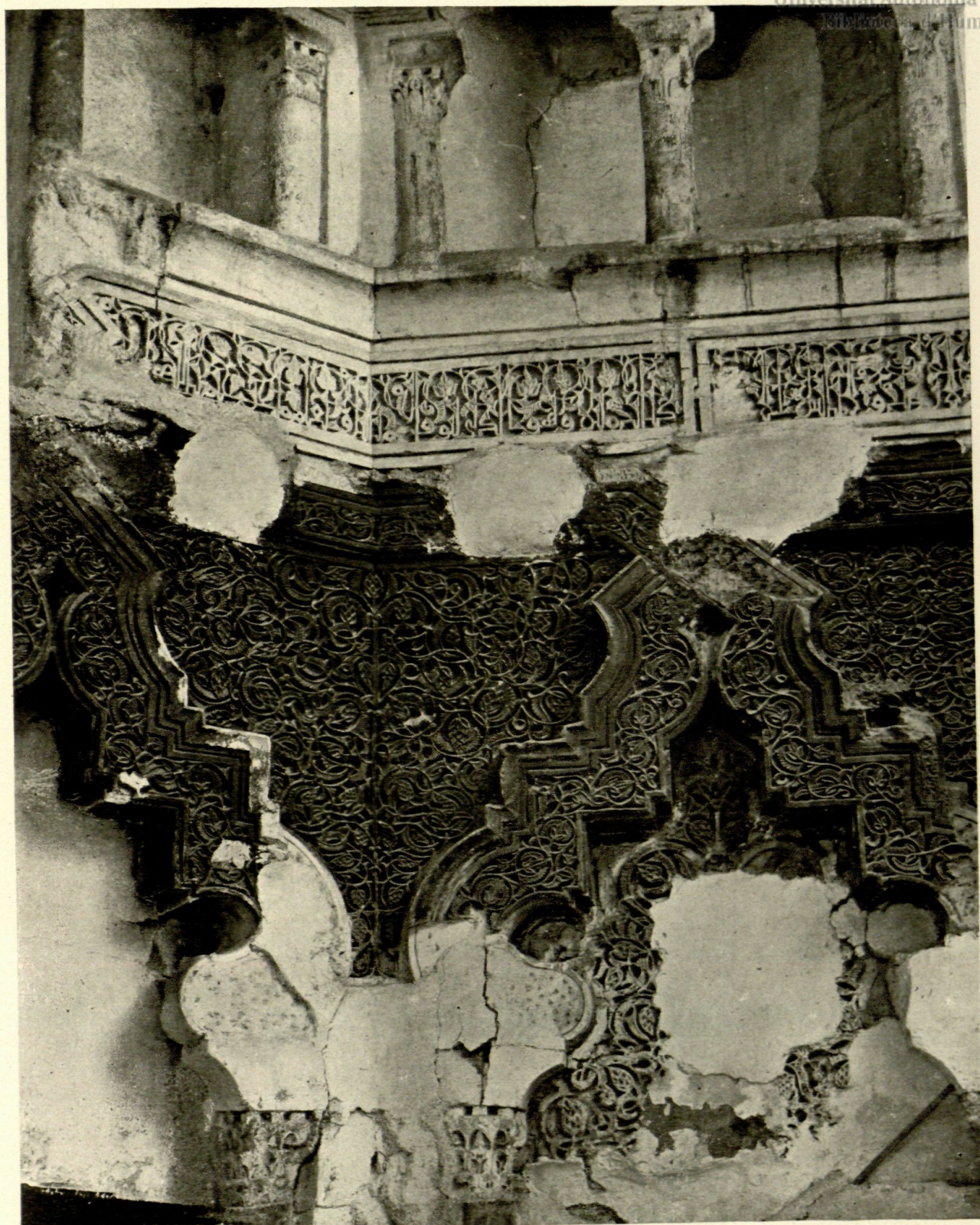
tes clavos de plata blanca. Y sea todo el baño con tiles (5) de oro y de plata con escripturas fermosas. Y que sean las piedras mármoles, puestas macho con fembra y que haya en medio del baño un alzihrich (6) con figuras de pagos (7) y de l'gacelas y leones de cobre y de mármol colorado que lançen el agua caliente dentro en la zihrich; y otros que lançen el agua fría, y que puedan sacar agua sutilmente de la zihrich. Y que sean los lugares de l'alguadu (8) de vidrio colorado y las casas de l'alguadu pintadas y depuxadas con ladrillos y con oro y plata y azarcon (9) y clavos de archen (10) de manera que se trove en el baño de todas figuras

(1) Tomo I, págs. 132 y 133. — (2) Departamentos. — (3) ¿Caños? — (4) Ojos. — (5) ¿Tinas? — (6) Zahareche, zafareche, balsa o pequeño estanque. — (7) Pavos. — (8) Abluciones, lavatorio exigido por el Alcorán. — (9) Minio. — (10) De plata.



LA ALJAFERÍA

PUERTA DEL ORATORIO



LA ALJAFERÍA. DECORACIÓN
DE UN ÁNGULO DEL ORATORIO

de animales del mundo, y que haya en el baño mançanas soldadas de oro y de perlas preciosas y zafiros y esmeraldas. Y que haya allí un crucero de bóveda con estrellas ar-
chentadas y el campo del azul cárdeno. Y que haya una gran sala y muy alta con finestrachos (1) de cuatro partes y con palacios y con grandes perchadas (2).

Y dixeron los maestros:

Nosotros lo tomaremos, en la manera que lo has nombrado, por vey(n)te mil doblas de oro.

Y fuese el mançebo cantidad de una hora y vino con toda la cantidad, y comenzaron a obrar todos los maestros de Córdoba...»

El segundo período del arte mahometano se desarrolló desde el siglo XI al XIV. De tal etapa escasean los monumentos, y sus caracteres son variados y confusos. Inicióse la emancipación de las escuelas visigóticas y clásicas en el período anterior predominantes. Almoravides y almohades importaron dos grandes corrientes de arte africano. Cítanse como modelos la capilla de San Fernando, en la Mezquita cordobesa;

la Giralda de Sevilla; el palacio de la Aljafería, de Zaragoza, y la Puerta Visagra, de Toledo.

El tercer período, siglo XIV-XV, es el nazerita o granadino. Entonces construyeron

bóvedas de estalactitas: modelos, Salones de las Dos Hermanas y de Embajadores, en la Alhambra.

Presúmese que este arte es importado, aunque después adquirió desarrollo insuperable. Sus caracteres son: construcción arquiteada y entramada, cubiertas planas y cúpulas estalactíticas; arcos de medio punto peraltados y poliobulados, también apuntados; capiteles cúbicos, fustes esbeltos, geminados, tímpanos calados; motivos decorativos de estuco y baldosines esmaltados. Todo se encuentra en la Alhambra. En Zaragoza, del siglo XIV, es la cúpula de la parroquia catedralicia del Salvador, y del siglo XV, las techumbres planas del palacio de la Aljafería: mas todo esto presenta ingerencias cristianas y es mudéjar. Aún cuando se prohibió, la escultura en el arte mahometano intervino, pero como elemento decorativo o como elemento arquitectónico, llegando a influir en el arte



(1) Ventanas. (2) Perchadas.

MUSEO PROVINCIAL

CAPITELES DE LA ALJAFERÍA

cristiano suntuario: arquetas de Pamplona, de Silos, de San Isidoro de León, de los siglos x y xi; Crucifijo de marfil, del Museo Arqueológico Nacional, y cuerno de caza, de la misma materia, atribuido al conde Gastón de Bearne, uno de los sitiadores de Zaragoza que reconquistaron la ciudad en los primeros años de la centuria xii.

Cítase como foco principal de producción de marfiles tallados, a Cuenca. Se hizo la escultura en redondo: león de bronce, procedente de Palencia; ciervo, del Museo de Córdoba, etc. Los leones de la taza-fuente de la Alhambra son considerados como elementos arquitectónicos.

La mayólica de reflejos metálicos se produjo con esplendor poco después del califato. Edrisi, geógrafo que nació en 1100, otorgó la prioridad en la producción, a Calatayud (Zaragoza), según exhumación de Riaño. Antes se adjudicaba a Málaga.

* *

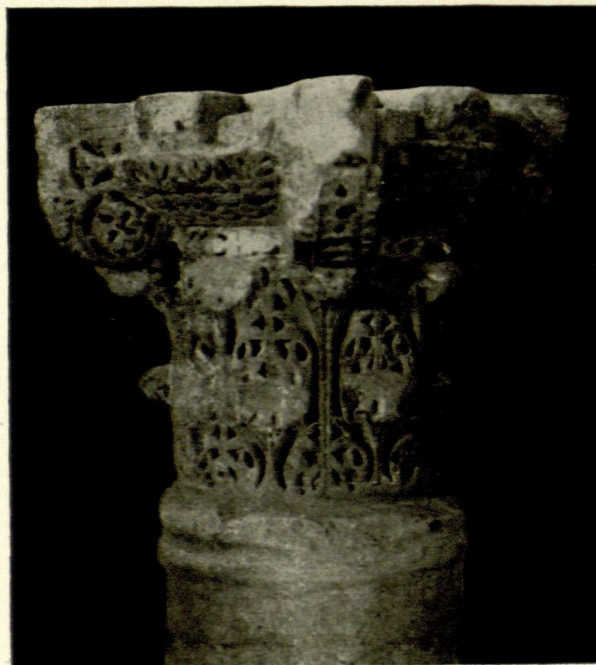
Los nuevos dominadores de la capital de Aragón, imperial dos veces por el César y por *El Batallador*, modificaron la pro-

nunciación de su nombre, que en tiempos romanos fué Cesaraugusta, y en los godos Cesaragosta, por Sarakusta o Saragosta. Como introdujeron esa variante en el nom-

bre de la ciudad, apropiándolo a su lenguaje, modificaron el aspecto de la población, construyeron barrios árabes, y fué tal su influencia, que aún en nuestros días encuéntranse calles morunas, angostas, sin luz, donde el sol no penetra, y cuando más baña los rafes de los edificios severos, cuyas escasas ventanas cubrieron celosías para resguardar de miradas incendiarias a las bellas moradoras.

De los edificios entonces levantados apenas quedan vestigios documentales. Sólo el palacio de recreo de los reyes Taifas, la Aljafería, contiene restos incompletos de su grandeza. Desaparecieron por vicisitudes no pocas bellezas, y se demolieron los salones de mármoles; no es poco que se salvaran capiteles y tableros bellísimos que hoy se exhiben y se estudian en los Museos de Zaragoza y de Madrid.

Sufrió este alcázar grandes innovaciones. Los reyes católi-



MUSEO PROVINCIAL

CAPITELES DE LA ALJAFERÍA

cos dejaron muestras de la grandeza española a fines del siglo xv, cuando Colón donó a España un mundo nuevo, que azares políticos después se encargaron de borrarlo del mapa nacional hispano. En nuestros días, se transformó el exterior y se le llamó *castillo*, mejor, cuartel.

* *

Bartolomé Leonardo de Argensola no anduvo descaminado al afirmar que los *moros* (1) denominaban la *Alfajería* o *Aljafería* a la suntuosísima morada de recreo, especie de Alhambra zaragozana, surgida como por evocación de hadas, en la parte occidental, a la derecha del Ebro, entre tan caudaloso río y las carreteras de Madrid y Pamplona, bis a bis con la puerta de la ciudad *Inmortal*, llamada del Portillo, por estar inmediata al histórico santuario de tal advocación, donde se conservan cenizas de héroes que murieron valientemente en defensa de la independencia hispana, amenazada por los franceses a principios del siglo xix.

Adjudican algunos la construcción del alcázar al período de dominación de Aben-Alfaje, fijándola en los años 864-89, pero

autores tan severos como Blancas, después Masdeu y Conde, eliminan a tal personaje de las cronologías reales. El P. Risco y otros, dicen que el fundador de esta mansión fué

Abenalfange, Almo-taeder - Billa y Al-japh (2), pero en las investigaciones efectuadas ante los fragmentos del monumento, sólo ha podido leerse en un capitel y en otros detalles arquitectónicos, Al-

(1) Los franceses llaman moro al arte mahometano español occidental, para diferenciarlo del arte árabe oriental.

(2) El verdaderamente tan sabio orientalista como humilde aragonés, señor Code-ra, en su *Tratado de Numismática Árabe - Española*, publicó la tabla cronológica de los reyes independientes de Zaragoza, bastante más exacta que la de Dozy, la cual es:

Mondzir Al-Mansur ben Motarrif ben Yahya el Tochibi. Años 410-14 de la Hégira.

Yahya Al-Mutháffir ben Mondzir, año 414-420 (?).

Mondzir ben Yahya, 420-30.

Abdalá Almanzor, 431 durante un mes.

Abu Ayub Çuleimán Al-Moçtain billah ben Mohamad, 431-38, aún cuando, según las monedas acuñadas, parece que vivió hasta el 440.

Ahmed Al-Moxtádir ben Çuleimán (Çeifo - d - Daulah en las monedas), 438-74. Hay monedas del 475.

Yüçuf Al-Mutamán ben Ahmed, 474-78.

Ahamed Al-Moçtain ben Yüçuf, 478-503.

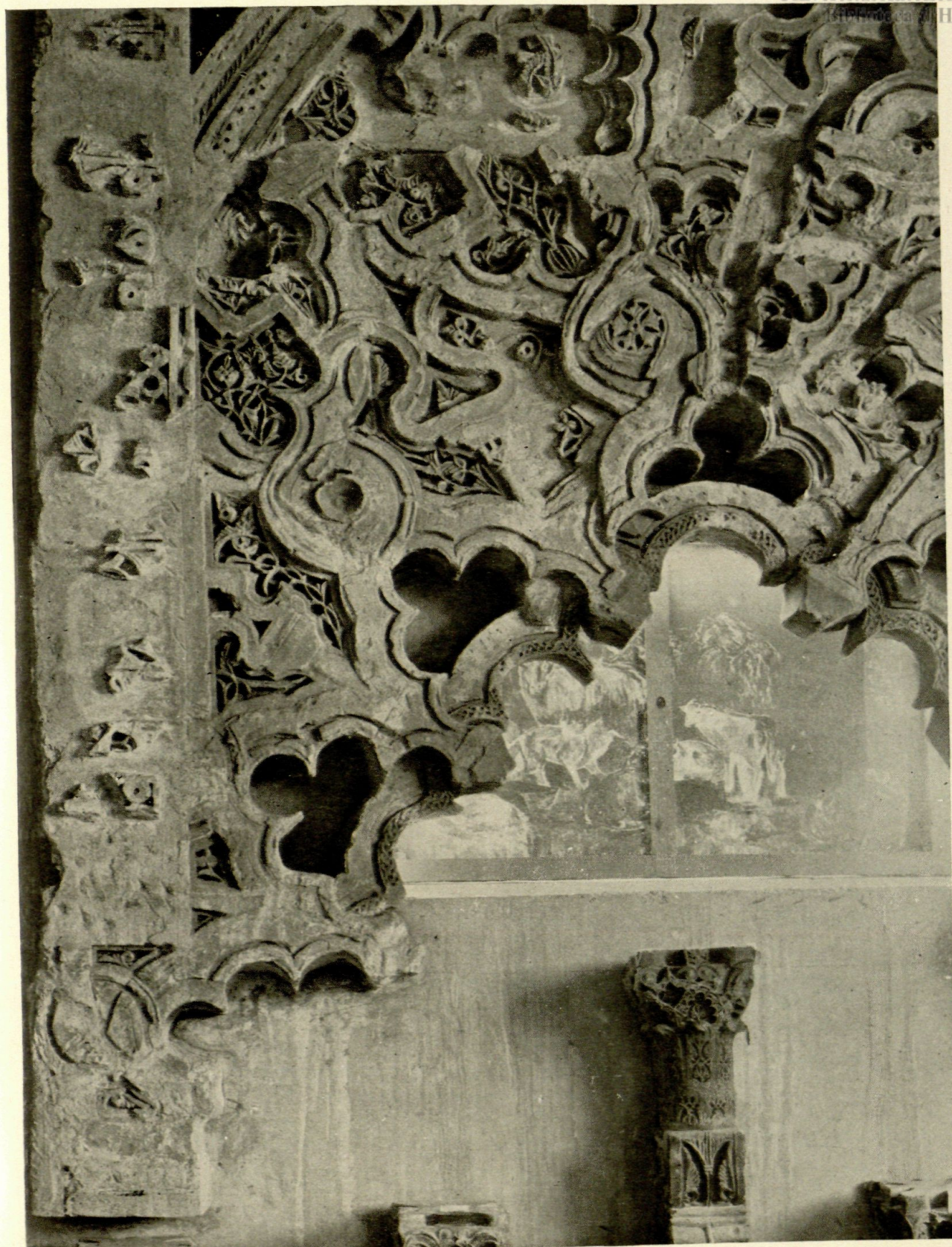
Abde-l - Mélic Imado d - Daulah ben Ahmed, 503-12, y el mismo en Rueda en 513.

Ahmed Çeifo - d - Daulah ben Abde-l Mélic, 513-536.



MUSEO PROVINCIAL

CAPITELES DE LA ALJAFERÍA



MUSEO PROVINCIAL

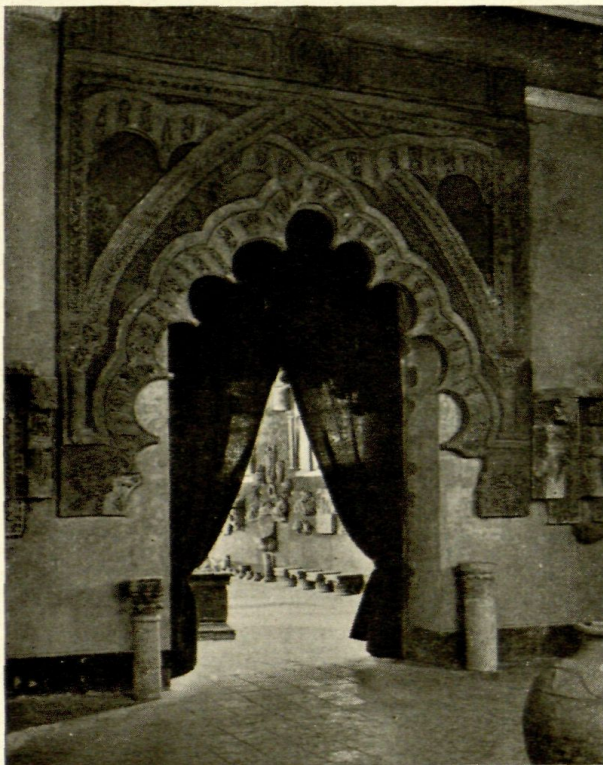
ARCO PROCEDENTE DE LA ALJAFERÍA (FRAGMENTO)

moktadir - billah, que reinó en el siglo XI, a cuya centuria corresponden los restos de que trato.

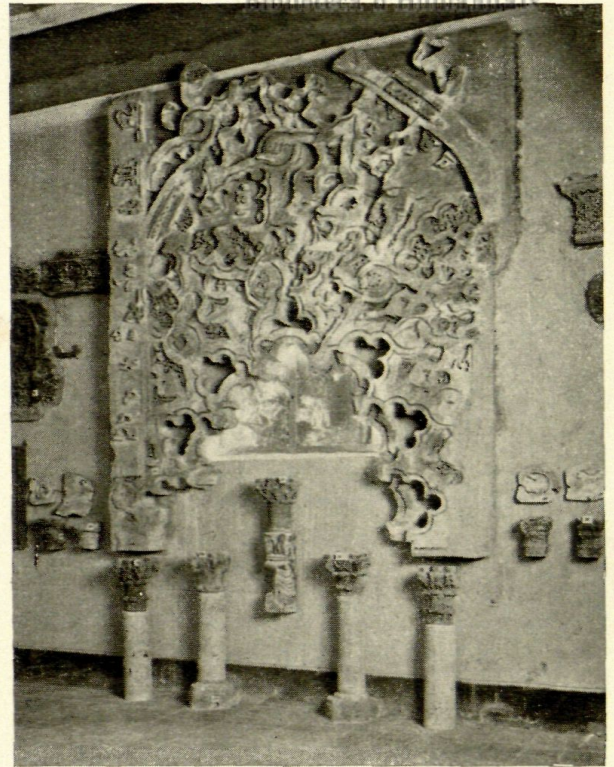
Es posible que el nombre de Aljafaría se derive de la voz *Chafar*, porque formando un adjetivo resulta *Al-chafaria*, que es una quinta, torre, almunia, casa de campo, y que por la introducción de la *j* llamamos Aljafaría o Aljafería: al palacio de Almanzor, lo denominan *Almanzoria*.

En el primer patio de este edificio completamente reformado, cuyo destino actual es cuartel militar, se halla la linda aunque maltratada y ya incompleta mezquita u oratorio, octógono, a la que se ingresa por un pequeño arco de herradura destacado en su parte superior de un fondo de calados arabescos, a modo de *enjutas* prolongadas.

Mide su interior veintiseis palmos de diámetro; en sus muros hay ocho arcos, cinco compuestos por ángulos mixtilíneos, dos de herradura y uno dentellado, presentando sus amplias fajas, ajaracas y atauriques cruzados en la parte superior, horizontal y vertical-



MUSEO PROVINCIAL
RESTOS PROCEDENTES DE LA ALJAFERÍA



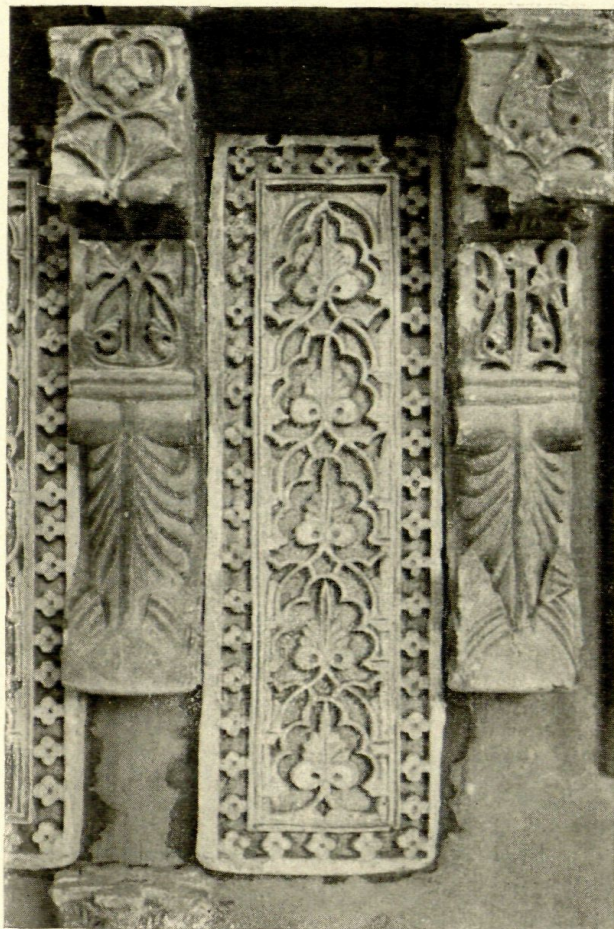
MUSEO PROVINCIAL
ARCO DE LA ALJAFERÍA (RESTAURADO)

mente, teniendo las enjutas salpicadas de flores y granadas doradas: descansaban tales arcos sobre capiteles con fustes de mármol de Alcañiz, con fondos admirables, calados cual si fueran encajes, constituídos por arabescos variados, que no van a la zaga de la Alhambra granadina, a la que se anticipan en su época de mayor esplendor.

Sobre las arcadas hay un friso dividido en dos fajas ornamentadas con tracerías y atauriques, sirviendo de base a las columnitas y arcos angrelados dibujados por cintas cruzadas en direcciones diversas.

Uno de los arcos de herradura, el situado en la parte de Oriente, presenta decoradas sus enjutas con un óculo en cada una, lobulado y estriado su exterior; el hueco de este arco es abovedado a modo de concha; supónese que es *El Mehreb* donde se colocaba el Imán para recitar las oraciones alcoránicas, según los ritos mahometanos.

En el catálogo del Museo provincial de Zaragoza, editado en el año 1867, además de lo descrito, dase noticia de otros cuerpos ar-



MUSEO PROVINCIAL
TABLERO Y MÉNSULAS DE LA ALJAFERÍA

quitectónicos importantes. «Sensible es no poder citar, — leemos en dicho catálogo, — porque ya el pico destructor acabó con ellos, un alhami octogonal y otro cuadrado que tenía un lindo babuchero.»

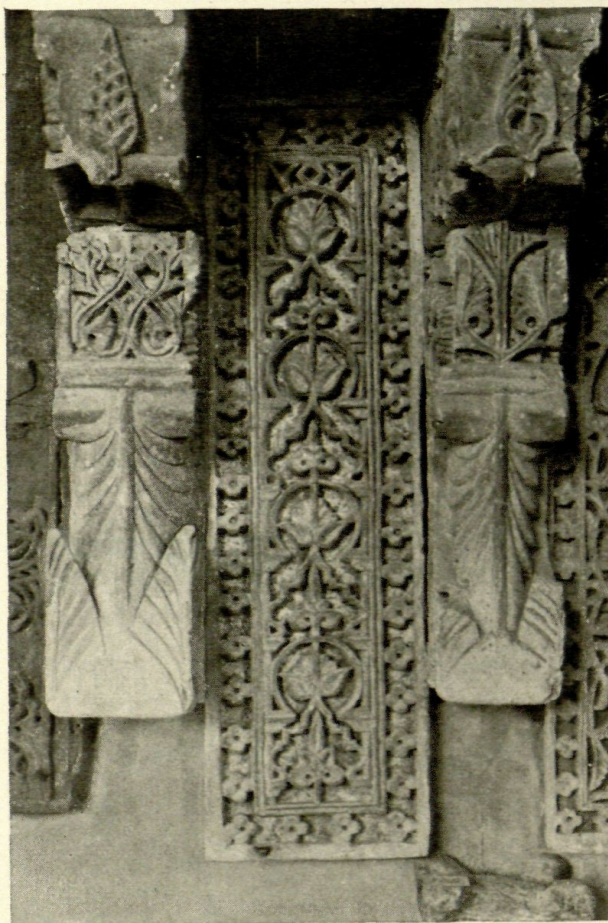
Según la *Memoria* impresa en el año 1871 y presentada al llamado entonces ministro de Fomento, hoy de Bellas Artes, por el comisionado de la regencia del Reino D. Paulino Saviron y Estevan, para adquirir objetos por cesión o compra, destinados al Museo Arqueológico Nacional, se llevaron a esta pimaoteca los objetos siguientes, de estilo árabe, procedentes de la Aljafería, regalados por la Comisión provincial de Monumentos de Zaragoza.

Pertenecientes a la bóveda del *alhami* destruido, situado junto al salón del trono, son: dos entrepaños adornados con ligeros y variados dibujos, piñas y hojas; nueve ménsu-

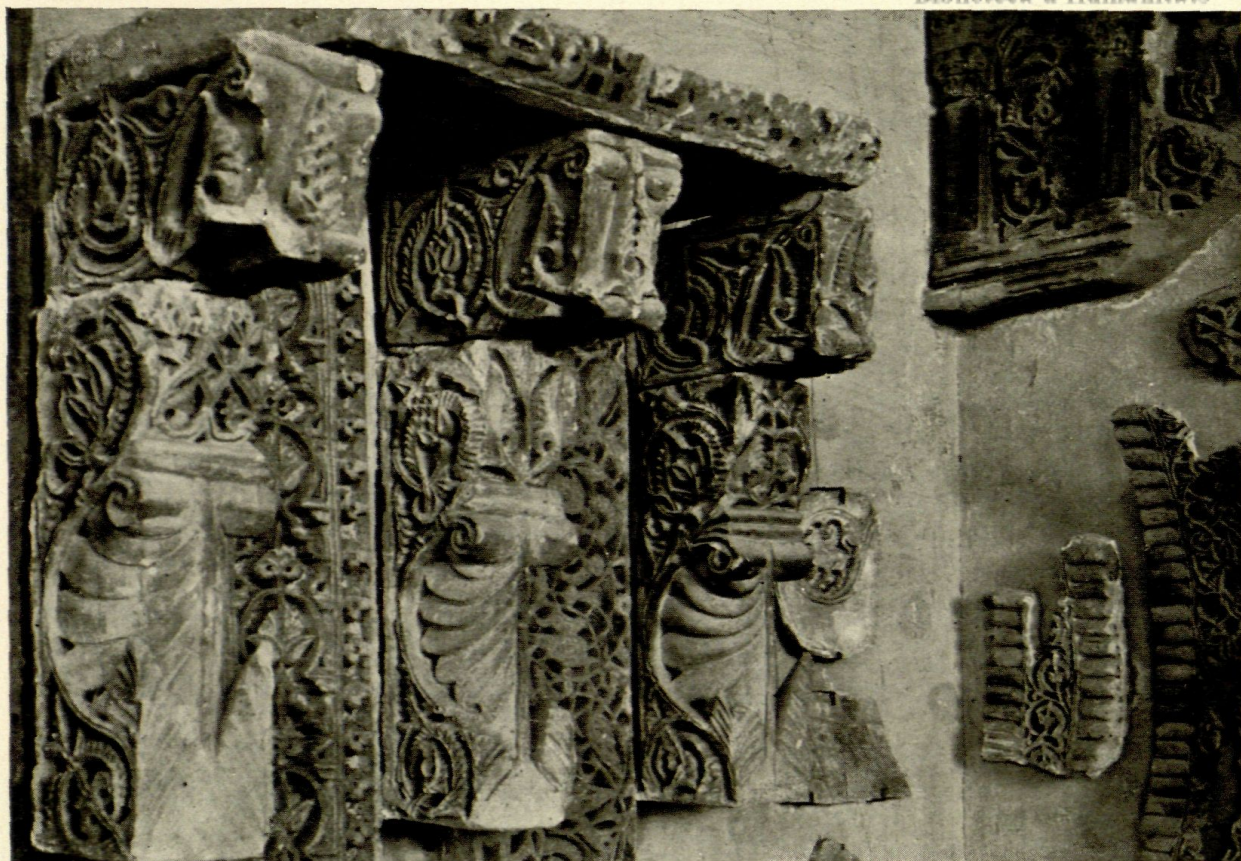
las y canecillos superpuestas aquellas a éstos, con caprichosas hojas y entrelazados; dos techillos, a los que sostenían cada pareja de ménsulas; fragmento de la jamba o espesor de un arco, dividido en tres fajas, la del centro ornamentada con filigrana, y las laterales con cilindros o pergaminos arrollados.

Además se llevó cuatro capiteles de piedra, pertenecientes al salón de mármoles; dos fragmentos de friso superior, con arcos enlazados formando festones sostenidos por columnitas; un arco árabe de yeso, cuya lacería y ornamentación son espléndida manifestación del arte mahometano.

De la misma época del alhami son tres arcos que hubo en el referido patio y se exponen restaurados en los Museos arqueológicos de Madrid y de Zaragoza; de ellos nos habla el señor Nogués en su *Descripción del Castillo de la Aljafería*: «En la parte Sud — dice —



MUSEO PROVINCIAL
TABLERO Y MÉNSULAS DE LA ALJAFERÍA



MUSEO PROVINCIAL

MÉNSULAS ÁRABES DE LA ALJAFERÍA

aparecen restos de tres arcos que se conoce ser de los primitivos que formaron el contorno de este patio y corresponden a la época de la mezquita. Son de forma apuntada, en ondas semicirculares, adornados sus arabescos iguales a los de la mezquita y a uno de ellos le sostienen dos columnas de once palmos de altura, que, aunque maltratadas y ennegrecidas, manifiestan ser de mármol de Albalate: los restos de una de sus



MUSEO PROVINCIAL

CAPITEL DE LA ALJAFERÍA

bases acreditan haber sido de alabastro de Escatrón.»

Marcan perfectamente el carácter e innovaciones introducidas en dicha época: sus festones son lóbulos con gran variedad, multiplicados en ordenado y elegante enlace.

Los arcos lobulados de este período, aunque retrotraen los labrados en la primera etapa, en la Mezquita de Córdoba son de menores dimensiones, y acusan una belleza y perfección muy su-



MUSEO PROVINCIAL

TABLERO DECORATIVO DE LA ALJAFERÍA

periores. Bien puede comprobarse, comparándolos con los de Zaragoza, que por su factura y gusto son rivales de los de la Alhambra.

Pertenecen al salón de los mármoles los veintiun capiteles que han llegado, por fortuna, a nuestra época; cuatro, los más pequeños, se exhiben en el Museo Nacional de Arqueología, y los restantes en el bellissimo edificio terminado en 1908, destinado a Museo Provincial de Zaragoza.

En los capiteles de esta etapa del arte mahometano, aún cuando sus *cinceladores* buscaban la independencia y novedad, revistiéndolos de más bella y delicada ornamentación, dándoles mayor esbeltez y tamaño, no pudieron desprenderse del todo, de la influencia bizantina. Quizá, además de los recuerdos o resabios de origen, importados a España, influyera también la arquitectura cristiana que en la centuria XI dominaba.

Verdaderamente admiran la proligidad de sus detallesafiligranados, sus atauriques revestidos con hojas afrontadas, volutas y

bocelos combinados con palmas, que por su admirable composición constituyen líneas y masas siempre bellas, variadas, grandiosas.

En la sala de arte árabe del nuevo Museo de Zaragoza, además de los diez y siete admirables capiteles citados, de formas y tamaños diversos, se han coleccionado varios tableros en los que combinaron estrechas grecas salpicadas por flores de cuatro hojas, la palma y el arco de herradura en unos casos, el arco apuntado en otros, y, en varios, ramaje de palma y de pino, cuando no son lacerías de cintas constituyendo enlaces de una complicación encantadora.

Pertenece a tan magnífica morada, un fragmento de 1'27 de ancho por 1'71 de alto, que, según el catálogo del Museo Provincial, se extrajo del salón del trono. Es un ancho friso superior, que si no llega a la elegancia y delicadeza de líneas que vemos en los admirables capiteles que ilustran este trabajo, es preciosa la combinación de sus arcos, que enlazados con gracia forman entre sí airosos festones, sirviéndoles de sostén columnitas



MUSEO PROVINCIAL

TABLERO DECORATIVO DE LA ALJAFERÍA



no desprovistas de gusto; corre sobre sus arcos una ancha faja compuesta de dos cintas que se unen con frecuencia y que por su colocación y movimiento dejan espacios donde debió estar la inscripción que rodearía el Alhami. El fondo de este motivo ornamental está pintado de azul, rojo y amarillo, hábilmente combinados.

Los decoradores árabes zaragozanos aprovecharon como motivo, la piña de pino, la hoja de palma y el cilindro o cartucho babilónico, por lo que se conjetura que los alarifes pudieron venir de la Siria, en vez del Yemen, de donde procedían los conquistadores de España. No olvidemos que hasta la ter-



MUSEO PROVINCIAL. TABLEROS
DECORATIVOS DE LA ALJAFERÍA



cera fase, este arte no pudo prescindir de los elementos y resabios transmitidos de unos a otros, importados y adquiridos en los diversos y lejanos países que conquistaron.

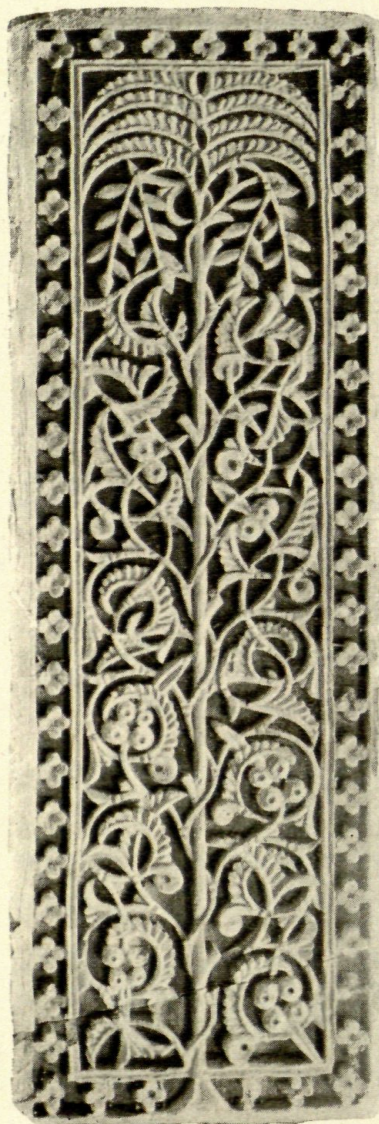
Owen Jones, para sintetizar la característica del arte árabe español, escribió: «Posee el refinamiento y la elegancia».

Lampérez dice que el arte de los reyes de Taifa, desarrollado en la Aljafería,

es «el más extraño de los de la rama mahometana española, recargado, si se quiere, *barroco* en más de un sentido, complicadísimo en todo, pero elegante y suntuoso.»

* *

La Aljafería, al ser Zaragoza reconquistada por Alfonso I de Aragón, fué cedida por éste a Berengario, Abad de la diócesis de Carcasona, según el cronista Gerónimo de Blancas y Diego de Espés afirman. Tal



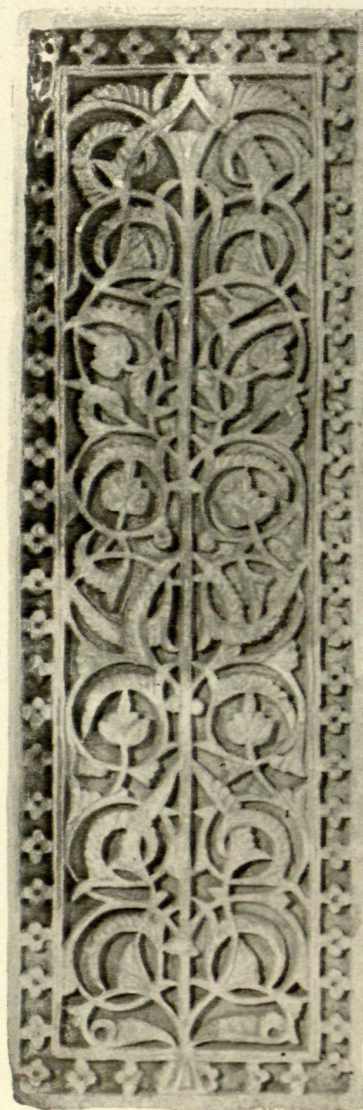
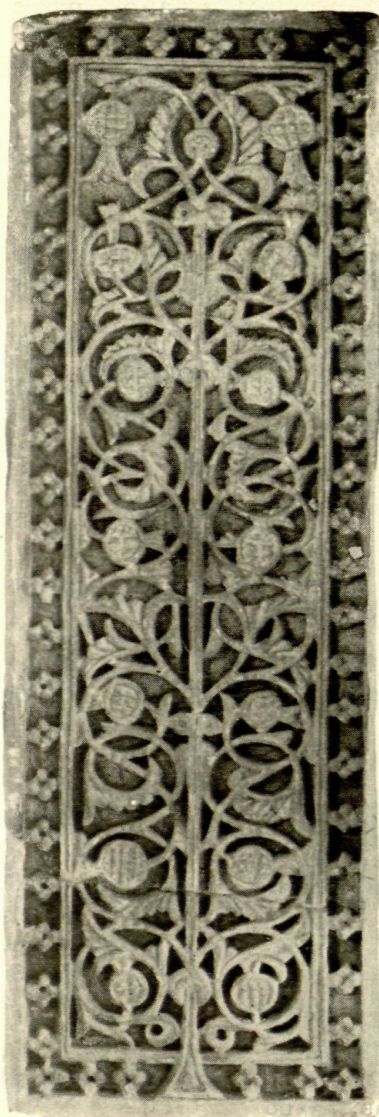
MUSEO PROVINCIAL. TABLEROS
DECORATIVOS DE LA ALJAFERÍA

donación fué confirmada por el prelado Pedro de Librana, que autorizó a los monjes para edificar en el interior del palacio, una capilla dedicada a San Martín, en el mismo patio, frontera al oratorio mahometano. Aunque actualmente hay una pequeña iglesia de tal advocación, no es su arquitectura de aquellos tiempos, pues denuncian el templo y el campanario una

época muy inmediata a la nuestra. En tal capilla se guardó el cáliz del *Cenáculo* que ahora se guarda, por donación real, en la catedral de Valencia.

Alguno de los arcos árabes, tuvo, con posterioridad a su construcción, algo como cerramiento de prisión, cruce de material a modo de reja; en el interior, díjose que estuvo preso el *Trovador*.

ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.



UN RETRATO DE FELIPE IV
DE VELAZQUEZ

CUYA EXISTENCIA SE IGNORABA

DURANTE mi estancia en Roma fuí una tarde a la Academia Española de Bellas Artes, y platicando con su director, don Eduardo Chicharro, acerca de la impresión que habíame producido, al visitar la Galería Doria, el retrato de Inocencio X, pintado por el yerno de Pacheco, se levantó de pronto, y luego de revolver entre papeles, sacó una fotografía y la puso en silencio en mis manos. Apenas verla, exclamé:

— Es un Velázquez que desconocía.

Y con satisfacción, repuso el ilustre artista:

— Como que son contados quienes, aún aquí, saben de su existencia. Me alegro de que hayamos coincidido en el autor.

— Atreverse a clasificar una obra por sólo su fotografía, es algo expuesto; pero en la ocasión presente, ni la más leve duda me queda.

— Cuando vea el cuadro, si alguna tuviera, se le desvanecerá al momento.

Verdad que los familiarizados con la obra velazqueña, ante ese retrato de Felipe IV, mozo aún, re-

conocerán, sin vacilar, la factura del pintor sevillano en aquel momento en que éste, atento a la plasticidad, aún construye al modo escultórico, con pinceladas como facetas, con ya alguna soltura, pero sin aquella fluidez y mucho menos aquella abreviación que en las postrimerías de su labor constituye precisamente el resultado de ese estudio concienzudo de un principio. A ningún otro que no sea Velázquez cabe atribuir esa pintura, tanto más cuando en la edad que en ella representa el monarca español, nadie más que él, Velázquez, estuvo autorizado

para retratarle.

Y aunque algún otro compañero del artista, de cuantos por entonces sentían sobre sí la sombra que empezaba a proyectar el paisano del valido — tales Vicente Carducho, Eugenio Caxés y Angelo Nardi — pudieran pintar el retrato del rey, — y quizá alguno de ellos lo pintó, — en modo alguno cupiere confundirlo con cualquiera de los debidos a don Diego, el mecanismo de quien es tan



VELÁZQUEZ

RETRATO DE FELIPE IV. MUSEO DEL PRADO



RETRATO DE FELIPE IV, POR VELÁZQUEZ
CUYA EXISTENCIA SE IGNORABA

distinto al de aquéllos, que ni admite parangón. Tiénese que desechar, pues, en absoluto, que sea de cualquiera de los mentados una pintura tan marcadamente del Ugier de Cámara de Felipe IV.

Además, hay algo verdaderamente español: la paleta, y en ella algo muy velazqueño, y que, aparte de la edad del soberano, permiten asegurar que la obra corresponde a la primera etapa del artista, y al momento en que los negros conjugan con grises, y las carnes aún conservan aquellos tonos en que el ocre fué muy empleado. Estas circunstancias permiten, así mismo, afirmarse en la expresada clasificación; y aún más, si relacionase esa pintura — en poder de Su Eminencia el cardenal Gasparri, — con el retrato de *Un desconocido*, del museo del Prado.

Si enderezamos la investigación hacia los primeros retratos de Felipe IV pintados por Velázquez, — retratos acerca de los cuales la autenticidad está de sobra comprobada, — veremos como también nos hallamos con que la comprobación es favorable a reconocer como de su mano el de que se trata. Uno de ellos reproducimos para que se vea la semejanza, aunque debiendo hacer la salvedad de que fué retocado por el autor años después, cual ha sido advertido por tantos historiógrafos, y según lo delata la factura de la banda y la armadura.

Con este retrato hay el de cuerpo entero, también en el museo del Prado; del cual retrato pasaba por estudio del natural el anterior. Pero aquí empiezan las suposiciones con relación al que motiva estas líneas. Por lo que escribió Pacheco estamos sabedores de que en 30 de Agosto de 1623 dignóse el rey servir de modelo a Velázquez por primera vez. Esta obra se vino considerando extrañada. ¿Cabe que lo sea la que ahora surge inesperadamente fuera del solar hispánico? Claro que a esto es difícil dar una contestación categórica. Lo único que puede afirmarse es que, si no es tal pintura, al mismo período corresponde esa otra, año más, año menos; ateniéndonos, para asegurarlo, a los elementos de juicio que proporciona tanto la

edad del personaje evocado, como lo que al oficio mismo y al colorido resta expuesto.

¿Quiso el tiempo devolver a la luz del estudio esa producción que permaneció ignorada lejos de España, en uno de los antiguos dominios de su corona, en Cerdeña y en casa nobiliaria, de abolengo español? Entre los que sucesivamente fueron poseedores de esa tela, transmitida por herencia, guárdase la tradición de que la regaló el propio Felipe IV a uno de los duques de Villahermosa que durante aquel reinado estuvo en la mencionada isla mediterránea, donde queda una rama de esa familia. Punto ese a esclarecer.

Sea de esto lo que sea, lo indiscutible, a mi juicio, es la autenticidad de la obra, respecto de la cual abundo en el parecer del señor Chicharro. Nos hallamos, pues, con otro lienzo de don Diego de Silva Velázquez que súmase al índice de los que no dejan lugar a dudas. Con sólo echar una mirada a la reproducción que acompaña a esta nota, escrita para señalar tal acontecimiento y la importancia de la exhumación, y justificar la paternidad del autor, se echará de ver en seguida que sólo el marido de doña Juana Pacheco pudo pintar ese retrato, que en adelante será incorporado a la conocida y popularizada labor del insigne artista hispalense.

Luego vendrá, si la suerte acompaña, a ponerse en claro si el tal retrato es el que se reputaba perdido o si es otro pintado, así mismo, como estudio del natural para uno de cuerpo entero, aunque parece que existe, en la misma casa de donde ese procede, y formando pareja con él, otro que representa a la primera mujer de Felipe IV; esto es, a doña Isabel de Borbón.

Con la reproducción que damos se juzgará del mérito de la pintura a que me vengo refiriendo, de la firmeza de su ejecución, del inconfundible sello velazqueño que ostenta, y, sobre todo, de la seguridad reveladora de que se trata de un original. Por lo menos, tal criterio sustento.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



CARLOS COTTET

EN EL FONDEADERO

EL PINTOR DE LAS TRAGEDIAS DEL MAR

CARLOS COTTET

LOS pinceles del artista cuyo nombre va al frente de estas líneas, prestan no sé qué de patético a los cuadros donde yuxtaponen tintas graves; a los cuadros donde el autor deja rastro de emoción inconfundible. El drama de quienes viven del mar; de quienes saben de las zozobras de los temporales que se echan encima inesperadamente; de cuantos vertieron lágrimas de desesperación ante la impotencia de librar de la muerte a aquellos pedazos de su alma que lucharon, sin valerles, contra los embates del oleaje enfurecido; el drama ese en que una embarcación queda hecha astillas y unos po-

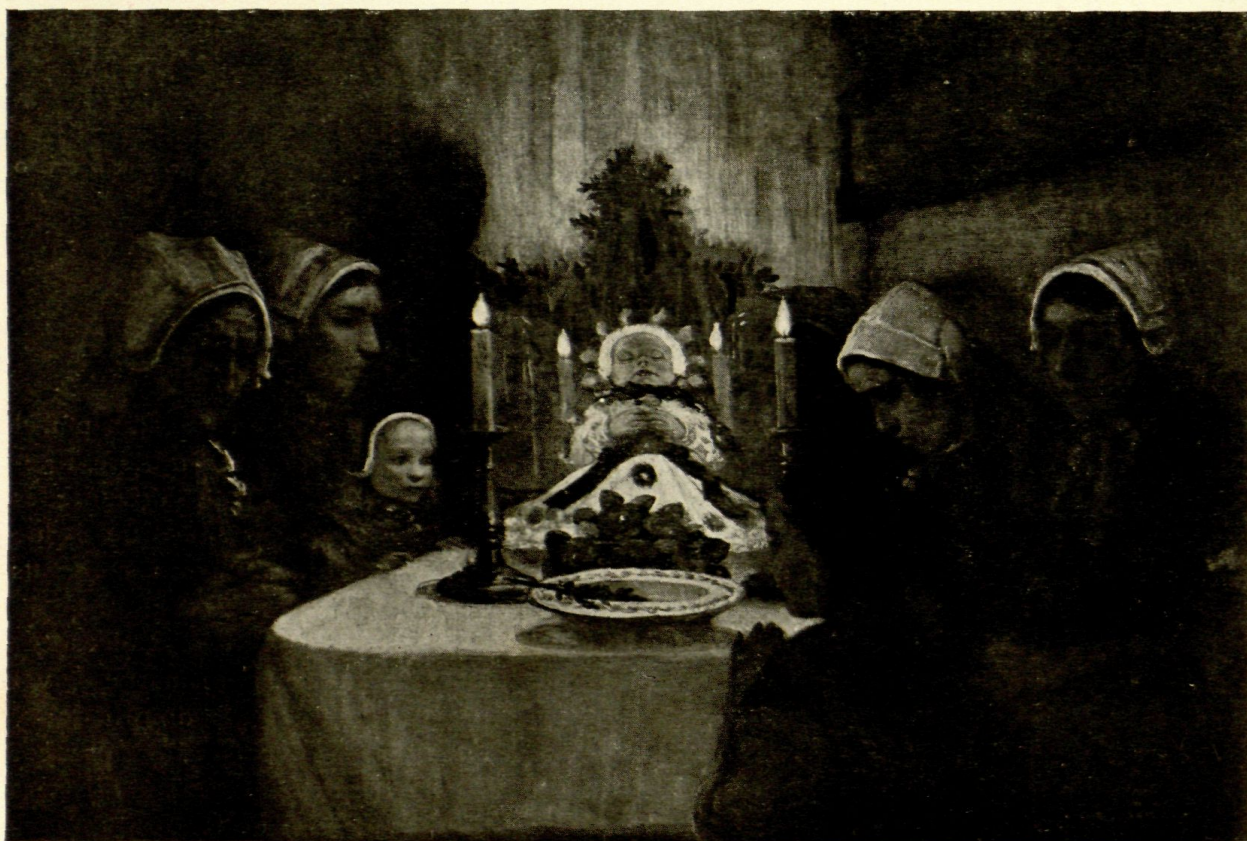
bres pescadores desaparecen tragados por el Océano, mientras en la playa las mujeres interrogan anhelosas el alborotado horizonte, es el drama del cual es frecuente que saque Carlos Cottet las escenas evocadas en sus lienzos.

Vivió en Bretaña. y allí, ante el espectáculo del Atlántico, protagonista que de vez en vez contemplaba crecerse dominador y sembrando el luto en el país, interesóse por aquellas gentes que llevan consigo la tristeza del ambiente que las circunda. Y se compenetró por entero con ella, llegando a compartir el duelo con las viudas y los huérfanos

que un día vieron marcharse para siempre al esposo y al padre, que pagaron el tributo al elemento insaciable. Los dolores trágicos que tienen por escenario la costa bretona, hallaron a quien debía perpetuarlos en la superficie de la tela. Y un realismo intenso, anegado en profundo sentimiento, particulariza esas pinturas luctuosas, en las cuales la figura humana aparece presa de desgarradores tormentos interiores, como desplomada, en ocasiones, al peso del dolor que la agobia.

En este respecto, uno de los cuadros alcanza la mayor expresión patética a que se elevó el artista. Se trata del lienzo *Dolor en el país de la mar*. En torno a la parihuela con el cuerpo del náufrago, la multitud silenciosa clava las pupilas en la víctima de la tragedia, y entre aquella quietud se cree oír el clamor doliente de la esposa que desfallece en la tortura de su desconsuelo, los entrecortados sollozos de la madre que se lleva el pañuelo a los ojos, y el musitar de la

mujer orante junto al cadáver. El padre posa fijamente la mirada en el hijo difunto, y los compañeros de éste permanecen en actitud meditabunda. En el cielo todavía hay trazos de tempestad; pero en el mar las barcas ni se mueven sobre la aquietada superficie líquida. Los pescadores, con las manos hundidas en los holgados calzones; las comadres que participan de la desgracia ajena y el mozalbete y la niña que se acercan curiosos, todos ellos dejan adivinar que su alma está empavorecida por lo que le ocurrió al prójimo, por lo que mañana puede acaecerles a ellos mismos o a alguien que lleve su sangre. Están como aturcidos, como si vieran por primera vez una víctima del Océano. Esa escena, tan emocionante, tiene algo de religiosa, como si en la tragedia del Gólgota se hubiese buscado inspiración para darla una equivalencia pictórica valiéndose de rudos personajes agrupados por anecdótica incidencia lúgubre y desconcertante.



CARLOS COTTET

VELATORIO



MUJER DE OUESSANT, SOSTENIENDO
EN EL REGAZO EL CADÁVER DE SU
HIJO, POR CARLOS COTTET



CARLOS COTTET

DUELO

Al verla, semeja que reviva, en la concepción de la obra, el espíritu de algún artista medioeval que por un milagro estuviese en posesión del mecanismo del día. Algo singular es, a causa de ello, la sensación que esa pintura despierta. Y es precisamente ese sentimiento, que responde a lejana época, lo que, al hallar manifestación sensible a la moderna, hace que acrezca el interés del espectador por el cuadro. En aquel apiñado concurso, donde el valor de humanidad es intenso, se advierte, con todo, un no sé qué espiritual que se antepone a todo lo otro.

Pero a modo de canto anterior, del poema del mar, del que muchos de sus cuadros son una estrofa, compuso Cottet el famoso tríptico *El adiós*, que tanta impresión dejó a quienes lo vieron en el *Grand Palais*, cuando la Exposición Universal celebrada en París

en 1900. Ahí está, en las tres escenas que completan el pensamiento del artista, el comienzo del drama: la presentación de las sencillas criaturas sobre las cuales se desencadena la fatalidad, con frecuencia irremediable. Es la despedida de quienes van a lanzarse mar adentro, y que aparecen agrupados alrededor de la mesa humilde con sus mujeres, sus hermanas, sus novias, sus hijitas, bañándolos a todos la amarillenta luz que desciende del quinqué de petróleo que pende del techo. No semeja ello la cena de una familia de pescadores. De tal solemnidad aparece revestida, tan dominados por voces interiores aparecen aquellos seres, a quienes embarga la emoción: que tras de los que en la composición nos vienen de frente, ruge el mar que el gran ventanal permite distinguir. Y en el pensamiento de aquellos hombres y



TRICROMIA THOMAS-BARCELONA



PLAZA DE SEGOVIA, POR CHARLES COTTET



CARLOS COTTET

MALA NOTICIA EN EL PAÍS DE LA MAR

de aquellas mujeres están precisamente vivas las traiciones del gran raptor, que cuando se enfurruña saca la zarpa y arrastra consigo a los que confiaron en demasía en él, o que supusieron que su experiencia permitiríales capear el temporal. Y del concurso se alza, con el vaso en la mano, uno de quienes han de embarcarse. Pero aseguraríamos que sus palabras hunden todavía más en vagas inquietudes a cuantos escúchanle sin mirarle. En los que van a partir, reviven las horas pasadas en la noche triste, navegando ensimismados, — según cabe contemplar en el plafón de la derecha; — en las mujeres que permanecerán en tierra, agólpase a su mente el recuerdo de tantas veces como acudieron a la playa a interrogar el horizonte, — cual se vé en el plafón del lado opuesto, — temiendo

que la tardanza del retorno no fuese nuncio de viudez u orfandad.

Los graves tonos del conjunto aumentan la honda emoción que esa pintura despierta. Con ser compleja la resolución del colorido en su austeridad, no nos atrae acercarnos a estudiarlo, como tampoco se nos suscita el anhelo de analizar el mecanismo que empleó el artista. Sobre ambas cosas subyuga el profundo sentimiento que emana de esa obra, en la cual adivínase algo tristemente vaticinador.

La importancia que entre los artistas es corriente que concédase a la factura, diríase que aparentemente se niega Cottet a reconocerla. Estima el oficio tan sólo un medio, nunca el fin primordial que haya de perseguirse en la producción pictórica. Huye de



CARLOS COTTET

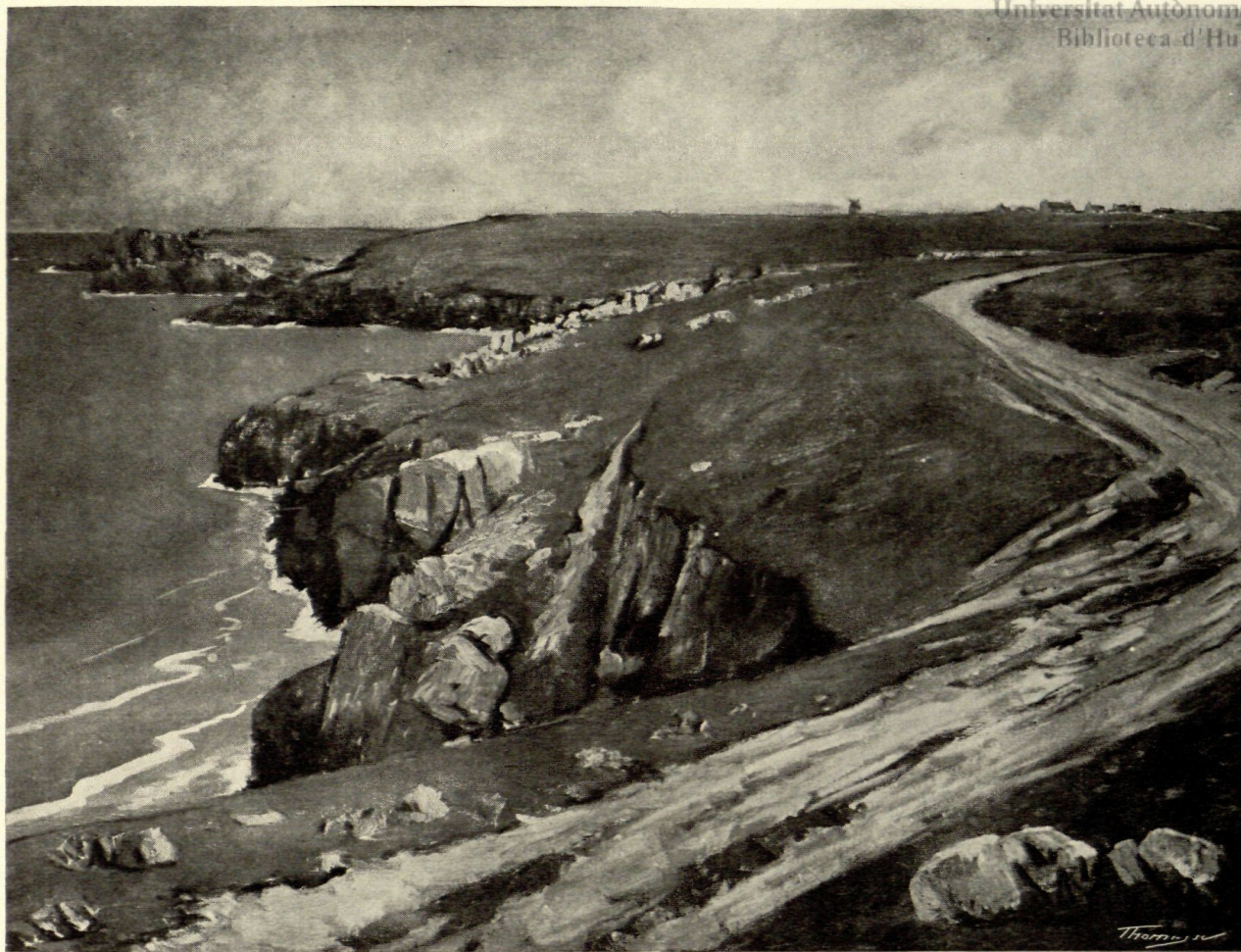
ENSENADA BRETONA

fascinar con él, para que sólo reste patente el fondo de dolor o de melancolía que se afana por hacer que prevalezca en sus telas.

* *

El espectáculo de la muchedumbre sumida en una misma inquietud, agrupada por un mismo sentimiento, atrajo al artista en más de una ocasión. Ya en una fiesta tradicional, ya en una romería a cumplir un voto, ya reunida a la vera de la iglesia destruída, ya de retorno a la aldea, le despertó el propósito de retener lo que de emocionante encerraba el cuadro que ofrecíale el escenario del mundo, en aquellas tierras bretonas donde a sus moradores el mar determina la vida. Ahí está el cuadro *Las hogueras de la noche de San Juan en el país de la mar*, con los chiquillos viendo como

chisporrotea el fuego, con las comadres frente a él, encapuchadas, con severo continente, poseídas de tristeza; ahí está, además, la *Romería de mujeres de Plougastel-Daoulas al Perdón de Santa Ana de Palud*, escena bañada de luz, la cual da más viveza a los atavíos pintorescos, a las cofias blancas que acentúan la morenez de los rostros curtidos; a los corpiños, a las faldas, a los pañuelos cruzados sobre el busto; a las cintas verdes, azules, bermejas, anudadas a la cintura. Esta escena al sol, con la multitud en el fondo, una dulce melancolía la inunda. Y las romeras de primer término, reponiendo sus fuerzas, parecen efectuarlo aún bajo la impresión del recogimiento interior con que de sus labios fluyeron las oraciones unos momentos antes. Pero donde el enjambre devoto presta ma-



CARLOS COTTET

COSTA BRETONA

por valor expresivo a lo evocado, es en el cuadro *Lamentaciones de las mujeres en torno de la iglesia incendiada*. Semeja ésta cual un buque quilla arriba y sin su costillaje, y en su rededor desfilan unas sombras negras y adoloridas al hallarse con el santuario sin la techumbre que lo coronaba, y mostrando los restos calcinados que crepitaron cuando las llamas los devoró. En otra ocasión ya dije que este cuadro es de esos que luego de mirarlos no recuerda uno como fué pintado, por ser únicamente la inefable emoción que en él se halla lo que cautiva.

* *

Otra tanda de las telas de Cottet, está consagrada a la representación del dolor individual, aparte del que participa el pueblo por la magnitud de la catástrofe. Ahí está el

impresionante cuadro *Mujer de Ouessant teniendo en el regazo el cadáver de su hijo*, pintura de expresión concentrada en la línea que arruga la frente entre ceja y ceja, y en los ojos que parecen mal reprimir unas lágrimas; ahí tenéis, además, *El velatorio*, de acento trágicamente ingénuo. Asimismo, en *Mala noticia en el país de la mar* y en *Duelo en Ouessant*, ¡qué austeramente el dolor se muestra! En su manifestación sensible, tan íntima y tan digna, existe algo que hace de aquellas mujeres, que saben llorar por dentro, ejemplos de resignación cristiana.

El pintor traduce esos sentimientos que no requieren de aparatosas actitudes, ni de gestos desvirtuadores del carácter de los rostros, con una técnica exenta de habilidades; como si fuese en él previo deseo compagi-



CARLOS COTTET

LAS HOGUERAS DE LA NOCHE DE SAN JUAN EN BRETAÑA

narla con la misma gravedad de los humildos personajes que tuvo por modelos. De ahí que al retener las pupilas del espectador, lo haga por la intensidad emotiva que se desprende de sus producciones, antes que por el halago de la factura. Realista por temperamento, sobre la verdad de la forma, pone aquel caudal de emoción por él sentida frente a la vida de aquella gente del país donde halló abundantes motivos dramáticos para la mayor parte de la obra que lleva realizada. Y cuando en la tierra no encuentra todo el caudal expresivo de que ambiciona dotar una de sus pinturas, entonces eleva los ojos al firmamento, y en el espectáculo de la bóveda celeste inquiere para dar con un elemento que, sumándose al resto, lo eleve al grado de elocuencia patética a que aspira. De tal suerte, el pintor, sin dejar de acu-

dir a la realidad, nos dice lo que en esta hay de suscitadora: lo que a él le sugiere el medio que le rodea, buscando, en cada caso, el valor expresivo allí donde entiende que se le ofrece más determinadamente. Es, por esto, — porque la forma no aparece en sus lienzos sólo como tal, sino con el sentimiento con que lo vislumbró el autor — que Cottet interesa sobremanera. El público, comprendiendo los artistas, no pasará indiferente cerca de esas producciones en que la verdad y el sentimiento se aunan para el logro de una emoción, cosa tan difícil de obtenerse por quien no posea sensibilidad delicada, por quien no tenga, en suma, alma de artista. Y con ella se nace. Ciertamente que son contados los que pueden blasonar de tenerla. Emocionarse, y acertar luego a emocionar a los otros, es cosa que no depende de la voluntad.

DOLOR,
POR
C. COTTET



* *

Merece fijarse en el caso de Cottet en la pintura francesa contemporánea. Revela, por lo menos, una convicción. Cuando el problema de la atmósfera traía obsesionado a muchos de sus paisanos, ninguna atención la prestaba él en sus cuadros. Se alejaba de la corriente, para pintar con arreglo a su manera de sentir. En vez de afiliarse entre los impresionistas en boga, para que no se le tuviera por un rezagado, creyó mejor entregarse únicamente a la manifestación de su personalidad. Merced a esto, llamó la atención sobre sí. Y cuando el divisionismo tenía por la última palabra del credo artístico, pintaba a pinceladas francas, según su leal saber y entender; y cuando las delicadezas cromáticas considerábanse triunfo indiscutible, en las tonalidades opacas buscó la armonía de su colorido.

Pero por sobre de esas cuestiones meramente del oficio, llevaba él algo superior; el penetrante dramatismo expresivo; el acorde de su emoción con lo que revestía la escena que evocaba. No era mera cuestión de meca-

nismo lo que hacía que sus obras atrajeran la mirada de inteligentes y profanos; era ese poder oculto que tienen las producciones sentidas, ante las cuales se diría que desaparece lo atañadero a su gestación.

Apartado de las candentes cuestiones de técnica, que apasionan siempre, siguió realizando su obra, allá, en Ouessant. No era la interpretación material de aquel ambiente lluvioso, de aquellas mujeres con sus capas monjiles, de aquellas muchachas tocadas con la cofia negra, de aquel mar de roncós bramidos, lo que le preocupó. Fué la vida trágica de los seres en perpetua zozobra. Sus dolores íntimos hallaron eco en su corazón de artista; adivinando en ellos lo que pesan en quienes, viviendo del Océano, le temen como a un amo adusto que, si a cambio de esfuerzos da la soldada, a veces su adustez se trueca en alborotado desmán, en cólera implacable. Y entonces se es juguete en sus manos, cuando no se es víctima.

Ante el lienzo blanco, no atendió el autor a acometer un problema pictórico; sino a suscitar una impresión auscultando en la



CARLOS COTTET

UNA TARDE EN DOUARRENEZ

DÍA DE LUTO
EN EL PAÍS
DE LA MAR,

POR
CARLOS COTTET





CARLOS COTTET

LAMENTACIONES DE LAS MUJERES EN TORNO DE LA IGLESIA INCENDIADA

vida que rodéabale. Las criaturas humanas aparecíanse a sus ojos con la existencia determinada por el medio. Y el acorde entre éste y ellas llevóle a expresarlo en esas telas donde encontramos, por lo general, conmovedoras anécdotas.

El concepto que guióle a poner de relieve el valor de lo patético, hizo que llegase a una conjunción feliz entre los seres humanos y el escenario donde sufren, lloran o meditan resignados. Semejan inseparables de aquel ambiente que presta no sé qué de sombrío al conjunto.

La tristeza contemporánea, de que tanto se habló en los comienzos de este siglo, tiene en el arte de Cottet una manifestación bien definida. Reflexionando acerca de su labor, surge esa impresión, como nota que la caracteriza, claro está que desde el punto de mira expresivo. Pero es que, además, contribuye a subrayarla el colorido, que pónese a tono

del asunto con indiscutible acierto. Esto requiere encomiarse porque constituye una prueba de como es dable reforzar la sensación que preténdese comunicar, haciendo que coadyuven a ello todos los factores integrantes de una obra artística. El partido que de ello saca el pintor que en Ouessant encontró tantos motivos de sana inspiración, bien a la vista salta cuando se contemplan sus lienzos.

* *

En 1905 el artista visitó España. De su estancia en algunas poblaciones españolas, son varios lienzos en los que se refleja la impresión que le causó el vario carácter que a su paso íbase ofreciendo. Pero en el fondo de esas pinturas hallamos siempre aquella melancolía de que saturóse durante sus permanencias en tierras bretonas.

Los encendidos espectáculos de luz no fueron lo que le atrajo. Semejaba que, si-



CARLOS COTTET

DE RETORNO

quiera por contraste, era lo que había de subyugarle como pintor, intentando reproducirlo, buscando en su paleta el mayor poder cromático. Los efectos a pleno sol, en Castilla o Andalucía, nada le dijeron. Sintiendo las entonaciones opacas y graves, los esplendores de las regiones donde la claridad deslumbra, no despertáronle emoción alguna; pero, en cambio, hubo de interesarse en Avila, Segovia y Salamanca, por los espectáculos del anochecer, cuando declina el día y los últimos rayos del sol poniente son vencidos por el misterio que avanza envolviendo en vaguedades las formas. En la poesía de esa hora intermedia, fué cuando los graves y pesados macizos de las construcciones que hablan de la España del pasado le impresionaron. Esa visión de las ciudades castellanas, donde aún el espíritu de otros siglos está latente, hace inconfundibles los cuadros

del pintor francés correspondientes a ese viaje suyo por el solar hispánico.

Se diría que son evocaciones de pueblos en reposo, dormidos luego de una tragedia, o envueltos en silencio para no ver turbada la solemnidad que encierran. En algunos semeja que haya de oírse el ruido de las pisadas. El pintor no pasó indiferente por aquellos sitios; algo le sobrecogió el ánimo, algo de tal fuerza espiritual que le reveló lo que tantos no advirtieron jamás, apesar de frecuentar aquellos parajes.

El talento del autor se manifestó entonces, al no pretender sacar de su paleta sonoridades a que no estaba avezada; siguiendo en la yuxtaposición de tintas austeras, que acordasen con la impresión que a él le produjeron los escenarios de Castilla la Vieja. Su visión particular, sostenida en esas obras, de gamas opacas, las dota de positivo encan-



CARLOS COTTET

CÓRDOBA

to. Una vez en España, las viejas ciudades, de plazas con soportales, de rojos tejados, mostraronle su carácter y fugitivo encanto precisamente cuando respondían a coloraciones que él sentía.

En la totalidad de su producción pictórica, esas telas constituirán para algunos sólo una nota de curiosidad con que conocer como interpretó nuestro ambiente. Sin embargo, por el resultado conseguido, por el acento que tienen, no puede regateárseles el valor que poseen. Para nosotros, los españoles, son un documento de interés; porque siempre lo reviste conocer como otros ven nuestras cosas. Como de ellas desentrañan, a su manera, el sentido espiritual que ocultan.

Sorprendidos quedamos, con frecuencia, de como un pintor extranjero vé nuestro paisaje o reproduce los trazos físicos de los indígenas. Parece que por la novedad del espectáculo o por no estar familiarizado con los rasgos étnicos, haya de advertir lo más señaladamente característico. Contados lo al-

canzan. A menudo se adivina que es alguien de fuera del país el autor de la obra. En los lienzos de Cottet damos, por el contrario, con quien se adentró en el alma de las ciudades castellanas.

* *

Tal es lo que nos sugiere la abundantísima labor del artista a quien se consagra este trabajo. La ruta que siguió desde un principio llevóle a ir sosteniendo su personalidad a través de su varia producción. Esto merece señalarse, porque revela un temperamento que no se dejó influir por modas transitorias, antes fué celoso defensor de su individualidad, por la convicción de que al juzgarle en lo futuro serán mejor apreciadas sus pinturas cuando menos se asemejen a las de sus coetáneos, cuando más se presenten diferenciadas de ellas, por responder a una visión y un sentimiento propios. Lo que no es tan fácil de encontrar.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ.



CARLOS COTTET

SALAMANCA

ECOS ARTÍSTICOS

DESCUBRIMIENTO ARQUEOLÓGICO. — En el término de Moncada (Valencia) se ha descubierto, en un viñado, un pavimento de mosaico romano, en excelente estado de conservación, que representa las nueve musas. Se han tomado las medidas convenientes para que no sea destrozado.

Ese hallazgo aumentará, en la expresada región, el número de antigüedades de la época de dominación romana, enriqueciendo así el caudal de que ya está en posesión.

UN MUSEO EN SALÓNICA. — Durante la guerra en este país restauró el arquitecto M. Ernest Hébrard la Rotonda de San Jorge, precioso monumento del siglo III, que sucesivamente fué una especie de panteón, una iglesia bizantina, una mezquita, volvió luego a ser una iglesia y en breve será un museo de antigüedades de la Macedonia. La decoran mosaicos anteriores a la expresada fecha.

REAPARICIÓN DE UNAS PORCELANAS. — Ha ya algún tiempo se vendió en Londres, en una almoneda, un lote de porcelanas y objetos de arte

que habían pertenecido a la ex-reina Amelia de Portugal, y con ellos algunos de Cholsa. La sorpresa del público fué grande cuando uno de los tasadores ingleses identificó esos jarrones de porcelana como los famosos de Dudley, tan conocidos de los coleccionistas.

Con ello se ha sentido la satisfacción de recuperar lo que estimábase perdido, lo que fácilmente hubiera podido pasar sin rehabilitarse, a no ser el mentado tasador.

La colección de porcelanas de lord Dudley fué vendida en cien mil francos en 1886, pero se exceptuaron de la venta los famosos jarrones, que son siete, y que se vendieron aparte por cincuenta mil. Desde entonces habíase perdido el rastro de ellos. Tasados en la aludida almoneda en cinco mil, llegó a darse por ellos diez y seis mil cuatrocientos francos.

ARTE DEL EXTREMO ORIENTE. — En el museo de Estrasburgo han sido abiertas al público las salas donde han sido instaladas las colecciones de arte antiguo de la China y del Japón donadas por Mme. Langweil. Esas colecciones están integradas

por muy importantes obras, entre ellas por algunas pinturas chinas, especialmente retratos de la dinastía Ming (siglo xv), de gran valor psicológico y efecto decorativo. También constan de una serie de más de ciento veinte estampas japonesas de primer orden, en la cual está representado cada uno de los grandes maestros con algunas de sus mejores obras.

—
OBRAS HOLANDESES. — Cuatro pinturas, procedentes de la familia del burgomaestre Six, el amigo de Rembrandt, han sido puestas a la venta en Amsterdam, habiendo alcanzado la suma total de un millón doscientos mil francos. Dos cuadritos de Rembrandt vendiéronse por doscientos veinticinco mil y cuatrocientos cuarenta mil francos, respectivamente; un Juan Steen, en trescientos veinticinco mil, y un Isaac Ostade en doscientos mil.

—
ACUARELAS DE WHISTLER. — Con la serie de grabados legada al Instituto de Baltimore por el coleccionista don Jorge Lucas, han sido hallados, a más de dos dibujos de Rosa Bonheur y un album con cuarenta apuntes — figuras y paisajes —

del bávaro Gottleb Boimer, cuarenta acuarelas originales de Whistler.

—
ESCULTURAS POLICROMADAS. — Distinguidas personas amantes del arte han tenido la iniciativa de organizar un concurso de escultura policromada, iniciativa que obedece, tanto al deseo de resucitar los antiguos procedimientos de talla policromada, que en España alcanzó altura envidiable, como a facilitar a los artistas un público palenque a que puedan acudir, por escasos que sean sus recursos, donde puedan darse a conocer, y ocupar, como consecuencia, dentro de ese sector del Arte, el puesto en que deben figurar por sus merecimientos.

Podrán tomar parte en el concurso todos los escultores y tallistas españoles que acrediten su suficiencia, ya presentando certificaciones de Centros o personas competentes, bien por referencia a obras ejecutadas por ellos.

Toda persona que quiera que por los artistas cuya suficiencia haya sido reconocida por el Jurado de admisión, se ejecute el busto o figura que quisieran encomendarles, habrá de depositar en las oficinas de la Sociedad de Amigos del Arte la cantidad de setecientas cincuenta pesetas.



CARLOS COTTET

PROCESIÓN