

SAN MIGUEL DE ESCALADA

PRETIL UTILIZADO COMO Dintel EN EL PÓRTICO

IGLESIAS MOZÁRABES

ARTE ESPAÑOL DE LOS SIGLOS IX A XI

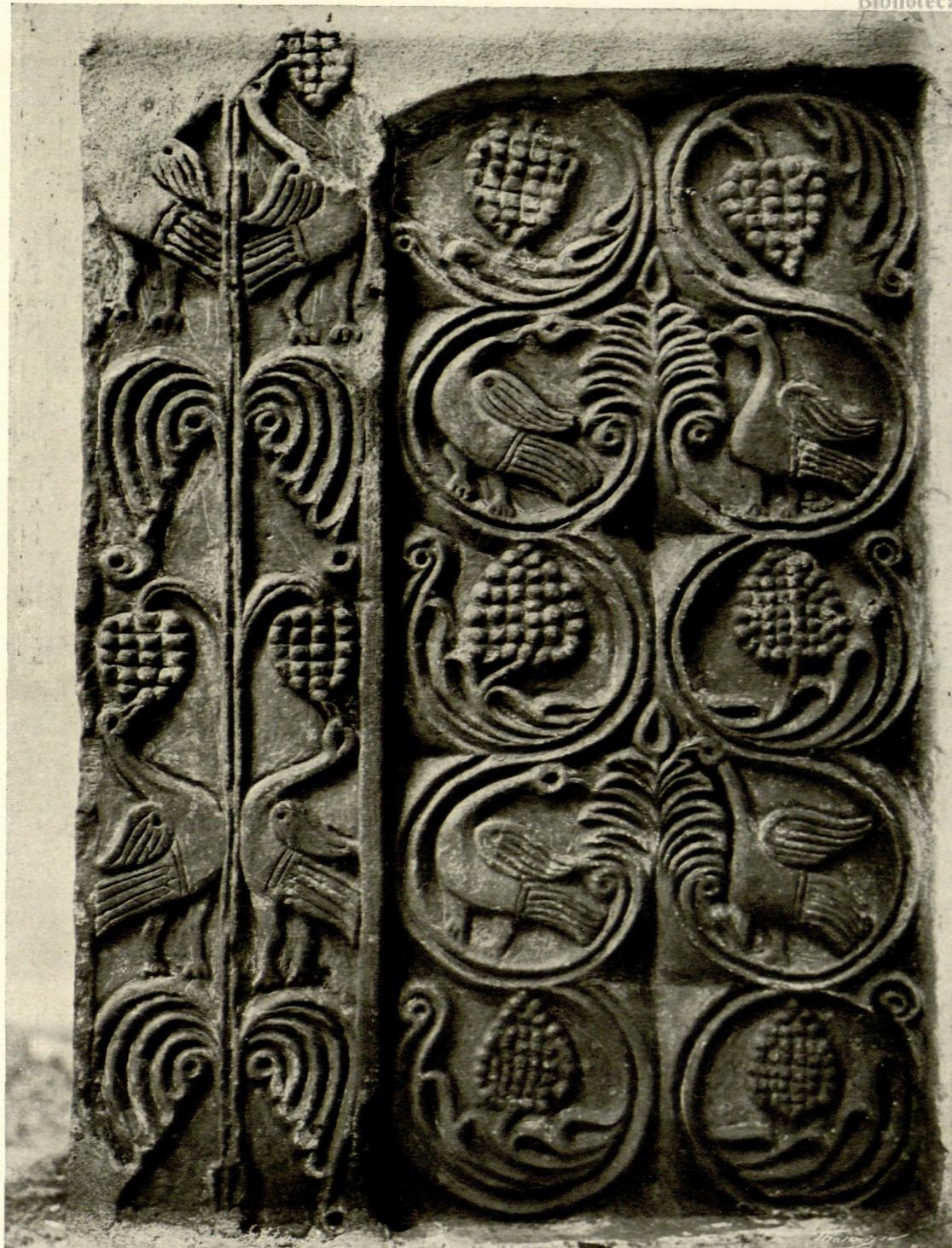
A España cristiana del siglo x se nos ofrece pobre y modesta. Ofuscábala el imperio cordobés, tan espléndido y rico en su apogeo, imponiéndola cuanto era transmisible en instituciones, administración, mercaderías, etc. Recibió tal vez hasta su habla como lengua culta entre ciertas clases sociales, produciendo el gran caudal de voces árabes que la documentación de entonces arroja, y explicándose así la mísera latinidad de los poquísimos escritos conservados. Toledo, con sus escrituras y sus monedas, patentizó luego cómo la lengua árabe pudo conservar categoría oficial entre cristianos hasta el siglo xiv, cuando ya casi nadie la entendía, y válida entre gentes que al parecer ni siquiera eran

mozárabes. Además, si Andalucía solamente ha conservado de este siglo x un escrito latino, las actas martiriales de Argéntea, la heroica hija de Omar el rey, en cambio sabemos que escribieron en árabe cristianos insignes, ya tratados científicos, ya versiones de obras clásicas y de los libros santos, puestos así al alcance de los fieles, olvidados ya del latín. Sólo en Cataluña los estímulos transpirenaicos dieron de sí un cierto esplendor literario propio, aunque en parte sobre base igual, puesto que allí se tradujeron libros del árabe.

El arte cristiano del siglo x parece asimismo una hijuela del cordobés completándose la semejanza en punto a la imaginería



SAN MIGUEL DE ESCALADA
PRETIL DEL PRESBITERIO

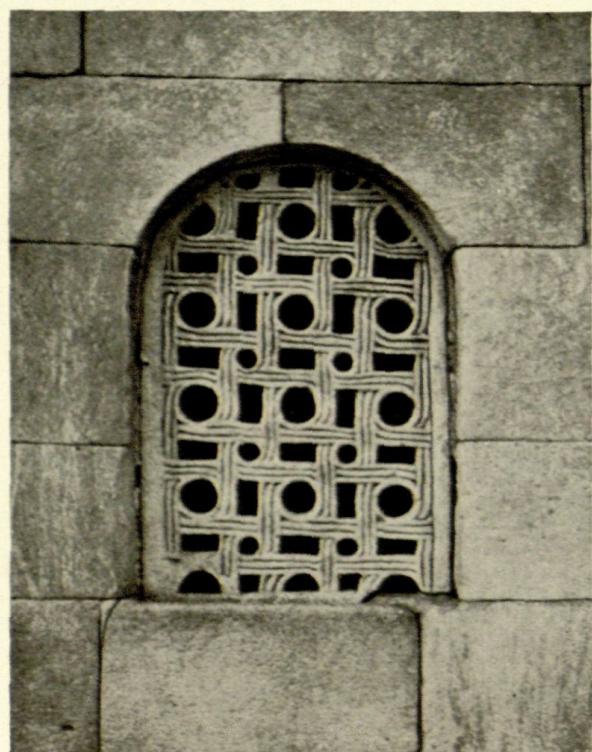
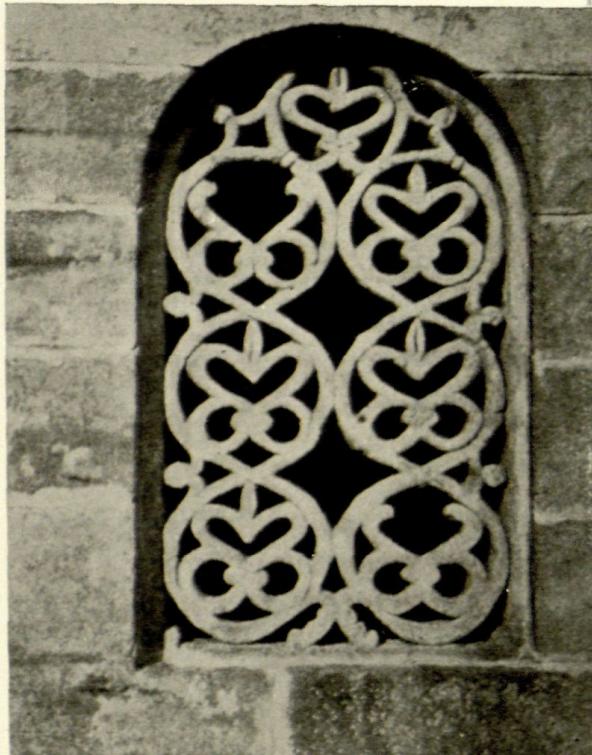


SAN MIGUEL DE ESCALADA
PRETIL DEL PRESBITERIO

tados siempre como rebeldes, tuviesen carácter jurídico de invitaciones a la observancia del vasallaje. Así se explica también la promiscuidad de tropas cristianas y moras en el ejército cordobés, y su intervención mutua para resolver conflictos de soberanía.

En el siglo XI los valores se trocaron: España perdió su predominio mundial, una vez aniquilado el Califato; la presión que éste ejerciera en todos los órdenes sobre los principados cristianos relajóse, y un empobrecimiento general fué su consecuencia. En contrario y a la par los Estados europeos reaccionaban favorablemente: Italia avivó su arte a base de bizantinismo, propagándolo hacia occidente y norte, y fué una Era nueva de prosperidad y adelantos. A España llegó rápidamente por Cataluña, relajándose desde entonces para esta región el vínculo nacional; el resto de país cristiano, unificado bajo el señorío de los hijos de Sancho el Mayor, siguió la mis-

religiosa, que lo musulmán no hubiera podido inspirarle, ya que igualmente fué ajeno a ella de antiguo el culto cristiano español. Pero, en general, revélase lo mozárabe del norte con un sello de inventiva que le presta siempre fisonomía propia respecto de los tipos califales. Las iglesias de entonces en territorio cristiano son, pues, un perfecto reflejo del ambiente social determinado por el influjo absorbente de la España árabe, merced al contacto con los meridionales, antaño sometidos a ella dándose lugar a un período histórico propiamente mozárabe. Y no sorprenda este rendimiento de lo cristiano a lo moro, puesto que, por una parte la Europa del siglo X no estaba en condiciones de transmitir sino barbarie guerrera, y por otra, los Estados cristianos peninsulares, sin excepción, acabaron por acatar la soberanía del Califa, ya obedeciéndole, como hacían los condes de Cataluña y Portugal, ya bajo pacto de clientela, con poca fidelidad guardado, siendo verosímil que ciertas campañas guerreras contra los cristianos, tra-



VALDEDIÓS. CELOSÍAS DE LAS VENTANAS DEL PÓRTICO

ma tendencia: su arte, con rasgos pujantes de orientalismo, ya no es andaluz ni mozá-



SAN MILLÁN DE SUSO
MODILLONES DEL ALERO

rabe, pero se ingerta en cepa castiza y es nuestro, como resultó antes nuestro el arte cordobés, aun tomada de Oriente asimismo su esencia. El mal vino a la postre cuando se rindió nuestra personalidad en aras de instituciones exóticas, uniformándonos a gusto de los cluniacenses franceses y de los legados pontificios, desconcertados aquí ante una sociedad sobre bases que les eran extrañas. Entonces fermentaron otra vez por acá las heces bárbaras que tan extrañamente habíamos raído a fines del siglo IX; pero, en compensación, el espíritu de conquista llevónos de nuevo y con más fuerza sobre los centros de vida musulmanes, empeñándose la gran lucha entre influjos transpirenaicos y sugerencias andaluzas, que dió a la España medieval su complejidad, sus antítesis desconcertantes, su transigencia de ideas, escándalo del mundo por igual entre cristianos y entre musulmanes, su poesía enjundiosa, su razonar a la europea y sentir a lo oriental: es decir, cuanto nos caracterizara mientras no volvió a romperse el equilibrio, echándonos contra Europa.

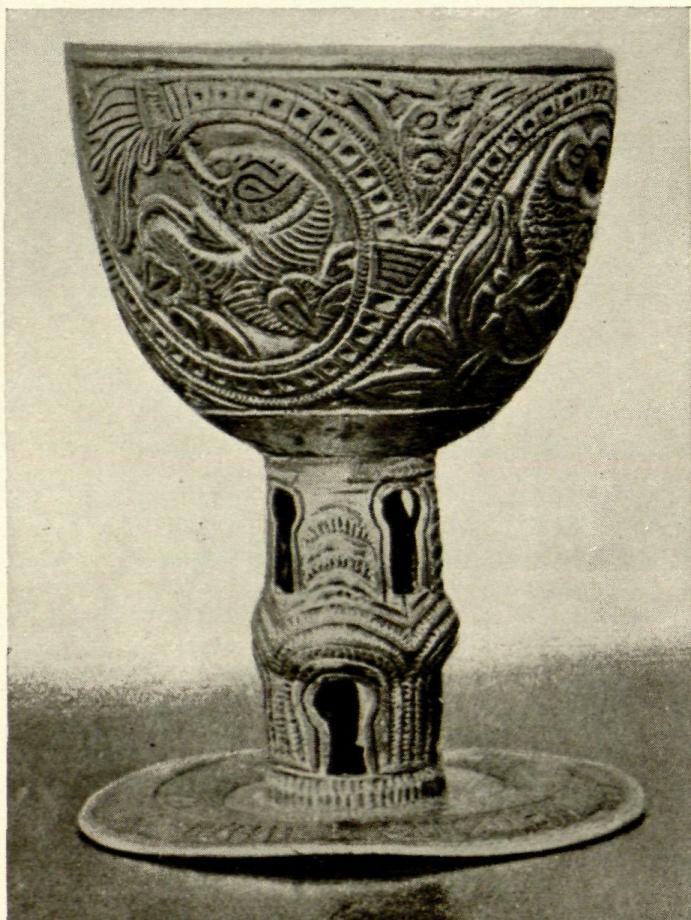
Según estos datos, el arte mozárabe puede circunscribirse a partir del movimiento reorganizador del siglo IX, fomentado por el avance cultural de Abderrahman II, que fortificó el alma española dotándola de ideas puras, convertidas para

la vida práctica en ansia de gloria y de conquistas, a base de un ideal justiciero puesto por encima de las leyes, y termina con la ruina del Califato, que fomentó un despotismo regional contrario a los intereses morales de todos, imponiéndose al fin una reacción, pero venida de afuera: por Francia en favor de los cristianos, y por Berbería con carácter de invasión entre musulmanes. En aquel período, entre 850 y 1030, se nacionalizó España, en cuanto era posible, y según ello es de valor enorme su estudio.

Otro punto es la realidad del arte mozárabe; es decir, su existencia dentro del período susodicho, su desarrollo entre mozárabes, y caracterizarse con suficiente individualismo para ser definido. Los argumentos directos y positivos que sobre ello tenemos van consignados en las páginas de mi libro *Iglesias Mozárabes*; lo que falta es su contraprueta,

o sea la serie de datos circundantes, que nos llevarían a reconocer, por diferencia, que el contenido artístico mozárabe no puede ser, en cuanto se nos alcanza, otra cosa ni de otro tiempo.

Atribuirlo a período anterior, es decir, al godo, solamente era lícito, sobre documentos, respecto de una iglesia, la de Hornija, fundación de Chindasvinto; las otras hipótesis formuladas en igual sentido, respecto de Bamba, San Pedro de Rocas y la Cogolla, care-



CATEDRAL DE BRAGA

COPA DE S. GIRALDO



SAN BAUDEL DE BERLANGA.
INTERIOR, DESDE LA CABECERA



SAN BAUDEL DE BERLANGA
ÁNGULO DE N. E.

ción de tal base, y, por consiguiente, *a priori*, sólo habría razón en un caso para envejecer nuestras atribuciones. Por el contrario, hay edificios y restos de ellos que se excluyen de este trabajo por juzgárselos godos; si con razón, será cosa de verlo cuando de lo godo tratemos; baste ahora decir que sobre esta idea y contra el criterio por fin adoptado intentamos un día resolver el problema, cuando menos en parte, sin llegar a fórmulas de clasificación aceptables. Especialmente el esfuerzo ha sido grande respecto de San Pedro de la Nave, edificio que, por su anticlasicismo, cuadra mejor dentro del período de la Reconquista; mas aun resuelto así, tendríamos que dejarlo aparte, como supervivencia extraña y sin conexiones con lo mozárabe reconocido.

Más de temer es que, sobre todo fuera de España, se defina como erróneo todo nuestro aparato de cronología, repitiendo lo que a la ligera sentaron Marignan y Enlart, a saber, que en España no hay arte cristiano anterior al románico francés, o que si algo hay carece de valor y notoriedad, salvo accidentes.....

CATEDRAL DE ASTORGA

Aunque no dejen de doler las injusticias, estamos acostumbrados a que lo español se vilipendie, sobre la norma de nuestra moderna inferioridad; el patriotismo francés actúa de buena fe juzgándonos; pero aun es creíble que a la larga se nos estudie y haga justicia, siquiera respecto de siglos lejanos.

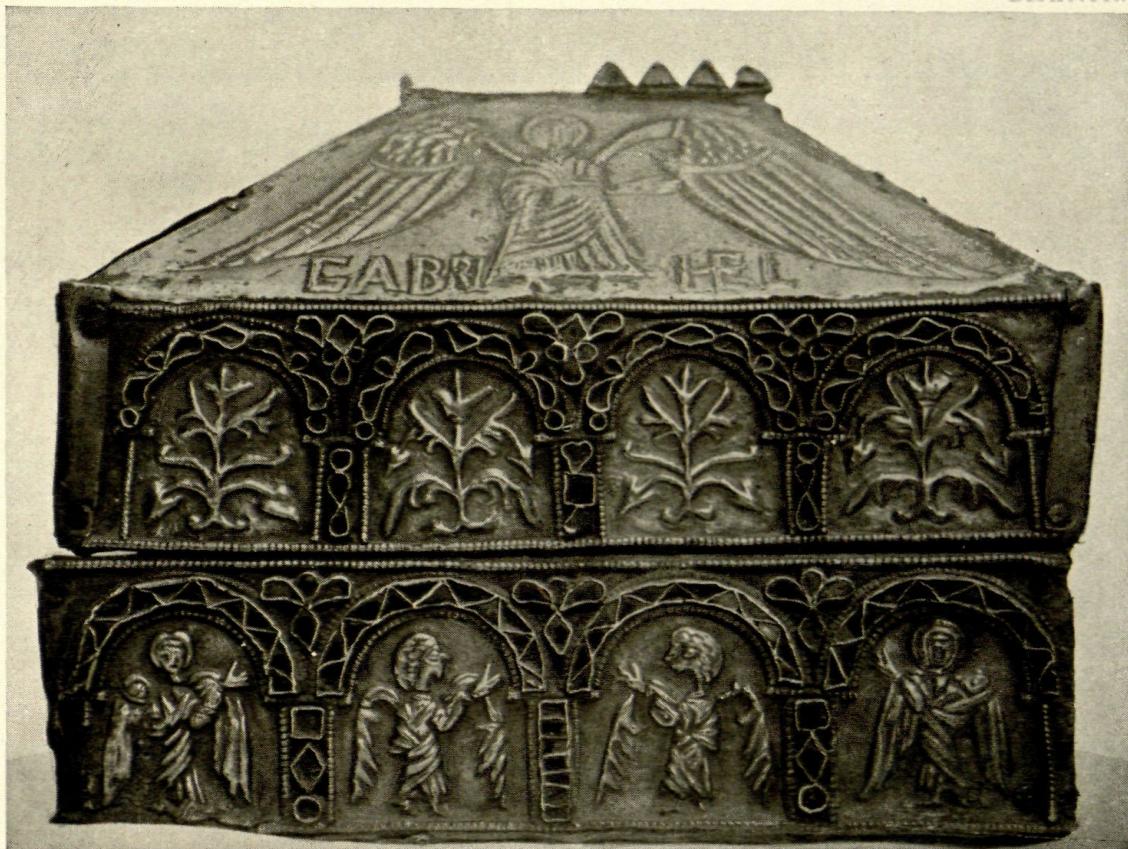
Aparte prejuicios, este punto de vista es legítimo y ha de tenerse muy en cuenta, sobre la experiencia de que ni documentos ni inscripciones bastan en absoluto para fijar la edad de un edificio. La evidencia en este punto casi no existe, y sólo un criterio muy amplio e ilustrado hará fe sobre el valor que los datos documentales merezcan. En el caso actual, la abundancia de ellos, su coordinación mutua y conformidad, por analogías y diferencias, con los demás datos cronológicos admitidos, parecen dar seguridades de acierto. Podrá dudarse en años más o menos, dentro del período; un margen de error posible va descontado, y aun, apurando mucho, quizá raras fechas de las abajo consignadas se garanticen absolutamente; pero, traspasadas ciertas lin-



REDOMA DE CRISTAL



SAN BAUDEL DE BERLANGA. TRIBUNA



CATEDRAL DE ASTORGA

des artísticas y llegando cerca del siglo xii, ya no cabe admitir de buena fe la posibilidad de que nuestras iglesias se produjesen, ni todas ni aun siquiera una, teniendo para contrastarlo gran número de otras románicas y moriscas imposibles de asociar con ellas.

Cierta severidad en la selección ha hecho que dejemos fuera, como obras godas o asturianas, porción de miembros decorativos y aun edificios relacionados con el ciclo mozárabe; y que asimismo juzguemos aparte, por moriscas, iglesias de Toledo, Salamanca, Segovia y Andalucía, aun en caso de abonar su mozarabismo algún dudoso epígrafe. Las obras románicas con influjos árabes caracterízanse más fácilmente, y si se da cabida a una — Villarmún — es por vía de ilustración muy significativa sobre el caso. He aquí ahora registrados los datos documentales sobre cronología, tocantes a iglesias de tipo mozárabe:

S. Juan de la Peña: edificación hacia 850; ampliación y dedicación hacia 928.

CAJA DE ALFONSO EL MAGNO

S. Salvador de Valdediós — Boides, concordancia explícitamente declarada por Lucas de Tuy: fundación de Alfonso III; consagrada en 893.

S. Miguel de Villardeveyo — Velio: bajo Alfonso III (866-910).

S. Salvador de Távra; fundación de fines del siglo ix.

Sta. Cruz de Montes; en 905.

S. Pedro de Lourosa: fecha de 912.

S. Miguel de Escalada: por monjes cordobeses; consagración en 913; restauración en 1126.

S. Cebrián de Mazote: por monjes de igual procedencia; fundación antes de 916.

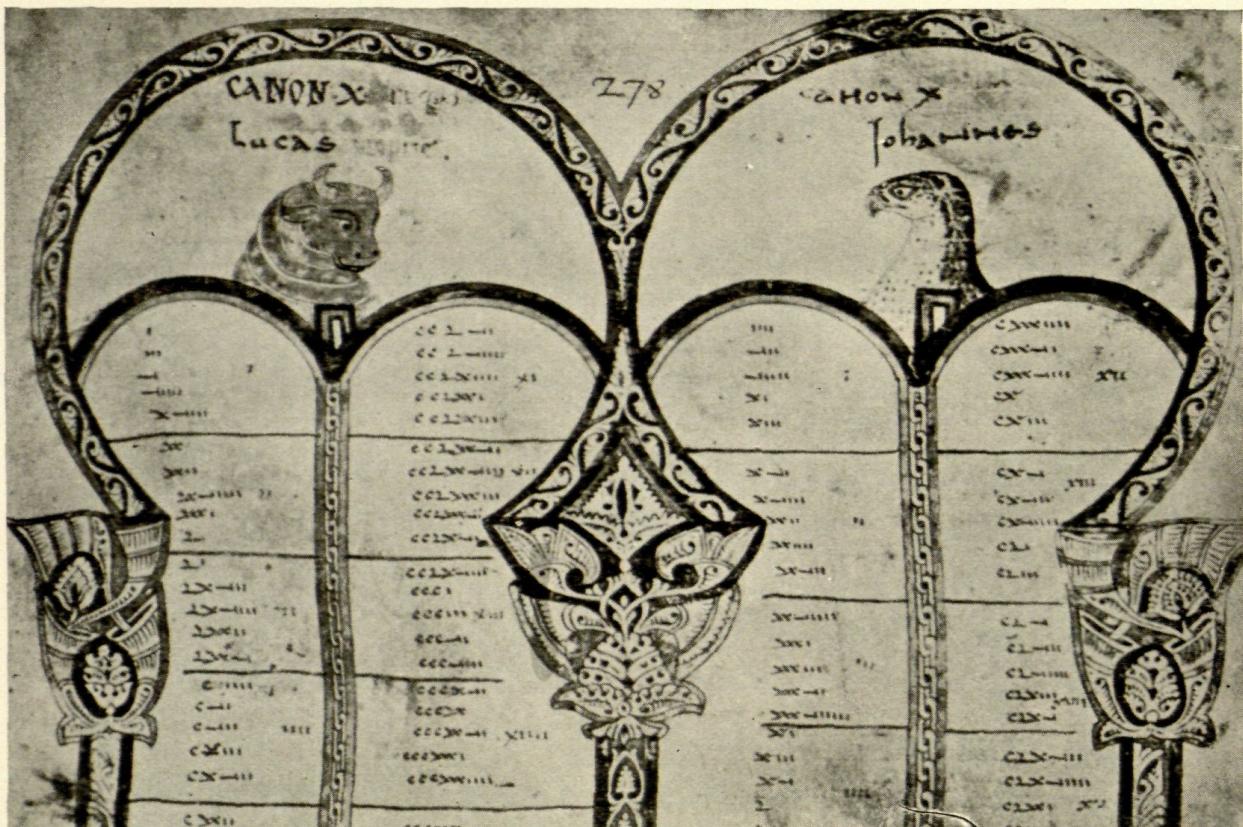
S. Pedro de Montes: consagración en 919.

S. Salvador de Priesca: consagración en 921.

S. Martín de Castañeda: fundada por monjes cordobeses; consagración en 921.

Sta. María de Bamba: citada desde 928.

S. Adriano de Boñar; consagración en 929.



BIBLIA HISPALENSE

DECORACIÓN DE ARCOS, RECUADRANDO EL CANON DE EUSEBIO

S. Miguel de Olérdula: fundación hacia 930; renovación y dedicación 991.

Sahagún — San Facundo: fundación por monjes mozárabes; consagración en 935.

Sta. María de Lebeña: fundación hacia 930.

Santiago de Peñalba: construcción de 931 a 937; consagración en 1105.

S. Miguel de Celanova y Sta. María de Vilanova: hacia 940.

S. Salvador de León: entre 931 y 951.

S. Martín de Salas: renovación en 951.

S. Salvador de Boñar: construida en 980.

S. Millán de la Cogolla: dedicación en 984; restauración hacia 1030.

Estos datos de cronología, ceñidos a tan corto período y a un área geográfica relativamente pequeña, parece que habrían de responder a iglesias uniformes o cuando menos dotadas de organización fija, como impuesto por un medio social consciente de sus necesidades y de sus gustos. Sin embargo, la rea-

lidad es totalmente otra; no hay uniformidad, no hay repeticiones, no hay tipos; cada iglesia de las subsistentes busca por camino diverso la satisfacción del ideal cristiano, y este desconcierto no lleva consigo marca de evolución progresiva, de selecciones y de perfeccionamiento, como si cada artífice pugnase por acertar en cada obra, y como siguiendo su capricho, contra la ley de ideal colectivo a que la arquitectura para ser fecunda obedece.

La comprobación de esta ley nos llevaría lejos; baste recordar cómo la depuración clásica creó los órdenes griegos, cómo de la disciplina monacal es hijo el estilo románico, y cómo de catedral en catedral llegó a fijarse el gótico. Entre nosotros, la pobre organización asturiana tiene su tipo de iglesias, pobre también; la Cataluña del siglo XI revela, desde este mismo aspecto, un esfuerzo consciente hacia grandes empresas, y nuestro arte moruno, en evolución mantenida, es reflejo de las bases inquebrantables sobre que cada

sociedad musulmana actúa. Frente a ello la arquitectura goda, en cuanto podemos cono-
cerla, marchó sin rumbo fijo, y es natural,
puesto que desconcertada se nos ofrece tam-
bién la sociedad a que servía; luego, respecto
del período mozárabe que estudiamos, puede
imaginarse fácilmente cuán dislocados hu-
bieron de entrar los factores meridionales en
el solar de galaicos, astures y cántabros, en-
tre quienes aun hoy día suelen fallar, como
no asimiladas bien, las características latinas.
Entonces la cultura andaluza hubo de im-
plantarse allí, como bajo romanos la suya, en
colonias, mona-
cales o aristocrá-
ticas, varias entre
sí, conforme a su
procedencia, y
que, lejos de ob-
tener la conquista
espiritual del
país, fueron re-
absorbidas por la
rusticidad am-
biente, aunque
dejando rodea-
das sus creacio-
nes de justa ad-
miración por pe-
regrinas y singu-
lares.

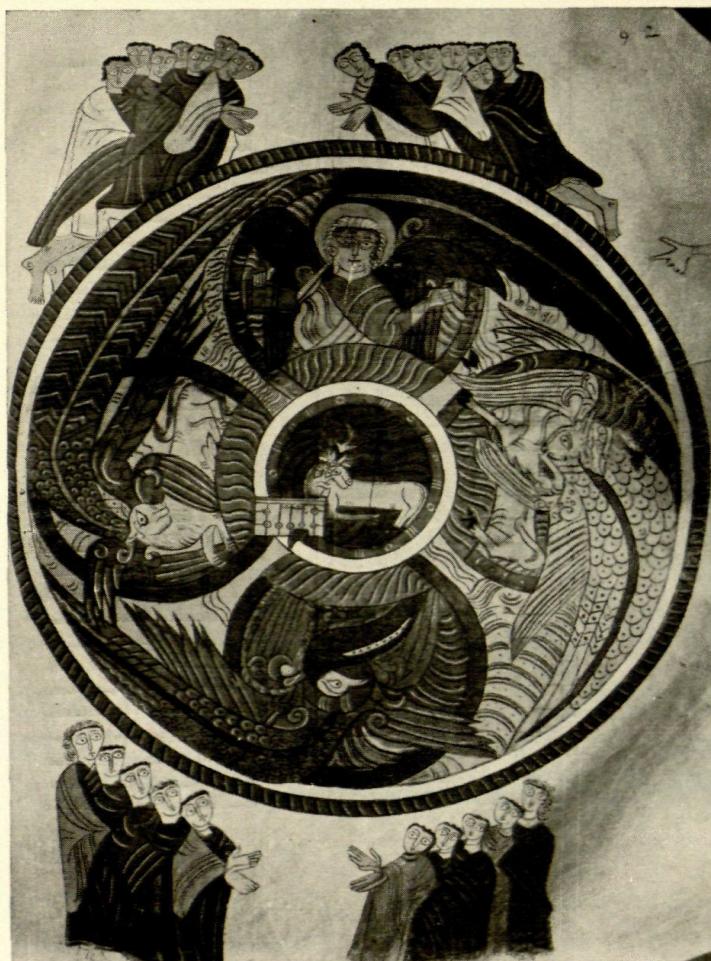
Ahora bien, si causas sociales malograron la selección de tipos sobre que desarrollar un estilo propio; si quizás los artífices no supieron cristalizar en un edificio el modelo que para iglesias hu-
biera satisfecho a la sociedad española pre-
milenaria; si faltaron arrestos para erigir el
monumento digno de fijar en arte los idea-
les de todo un pueblo, la base técnica sobre
que ello pudo haberse realizado, esa sí existe

y se revela en la serie de edificios aquí estu-
diados. Así, pues, hoy, que tan locos anda-
mos sin ideal y sin rumbo, pudiéramos com-
pletar aún la obra que entonces se planteó,
mirando hacia nuestros fondos con espíritu
de laboriosa jactancia.

Los caracteres de este arte nacional cris-
tiano arraigan en lo visigodo y guardan pa-
ralelismo, según va dicho, con la evolución
musulmana, de que evidentemente se apre-
hendieron formas típicas en una fase poste-
ra, como también y antes se las incorporó as-
turianas; de modo que una tendencia de uni-
ficación parece
animarle, con
progresivo y há-
bil enriqueci-
miento.

Así resulta que
su arco típico, el
de herradura,
pasó de las osci-
laciones godas a
fijarse con mayor
amplitud de ros-
ca, descentra-
miento del tras-
dós, alfiz y dove-
laje subradial,
acusando su in-
tradós algo de
concavidades la-
terales; las jam-
bas y columnas
son monolíticas
o poco menos;
hay arcos dobla-
dos, arredrán-
do el inferior para
aligerar su masa;
también los hay
gemelos, y sue-
len ser abocina-

dos los de ventanas. El cañón de bóveda
se desarrolló parejo con los arcos; además
campean las bóvedas de gallones, a base de
la baída y de la de aristas capitalizada, sin
trompas ni pechinas siempre, pero arrancan-



BIBLIA DE S. ISIDRO

ADORACIÓN DEL CORDERO

do sobre arcos murales, que concentran sus empujes en los ángulos sabiamente, y también las hay esquifadas con nervios, de inspiración cordobesa. Para contrarrestos, ya se anulan al exterior los alzados curvilíneos, ya se emplean estribos a conciencia de su función, ya se desliga del muro la bóveda para que el actúe a favor de la segunda solamente, ya por último la combinación de ellas constituye un sistema de fuerzas en orden de equilibrio. Ciento que son recursos aplicados en escala muy corta, pero también susceptibles de grandes desarrollos, si en grande se acometiese el problema de los abovedamientos.

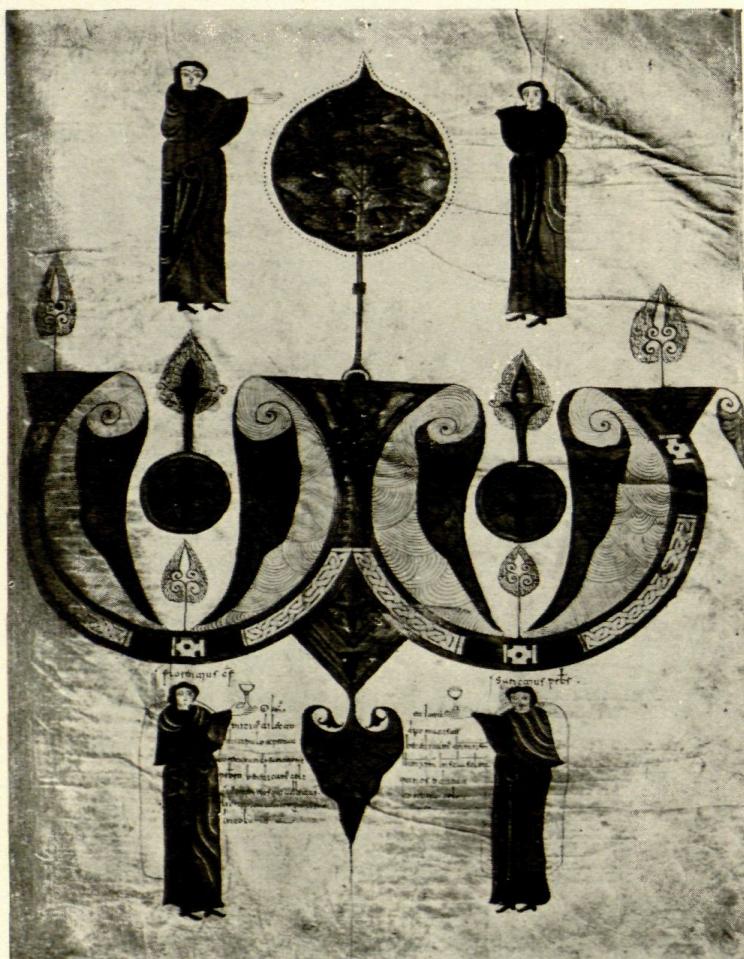
En lo accesorio es novedad plausible la sustitución de cornisas por aleros de gran vuelo sobre modillones, que además alcanzan considerable valor decorativo por razón de su traza; en moldurajes llegó a prevalecer la nacela, simple o en grupos, formándose así el cimacio de las columnas. Sus capiteles mantuvieron el tipo corintio, aligeradas las volutas, con talla de hojas francamente bizantina y adherido el collarino, que remeda una soga, tipo superior en belleza y arte a cuantos el Occidente medieval produjo hasta la revolución gótica. Lo demás de ornamentación, cuando la hay, mantuvose fiel a ciertas

tos prototipos godos, con fauna estilizada bien pobre y faltando absolutamente representaciones humanas; la ley eclesiástica, prohibitiva en este punto, no registra infracciones.

La composición de edificios huye de la sencillez basilical y de los ámbitos diáfanos, buscando algo de misterio, estructuras complicadas, perspectivas breves en que la elevación predomina y que suscitan a cada paso novedades imprevistas; y aun quizás el arte litúrgico por excelencia, los cantos polifónicos a varios coros, evocarían allí extrañas resonancias, vagando de nave a nave y de bóveda en bóveda sus modulaciones. Las luces oscilantes de coronas y candelabros, los velos de seda y oro, los metales refulgentes, las vestiduras espléndidas, todo provocaría emociones vivísimas en estas igle-

sitas, ahora mudas y plebeyas- mente alhajadas. Y si todavía cupiesen dudas acerca de la individualidad del arte mozárabe, bastaría recorrer las series de códices, epígrafes, marfiles, bronces, etc., conservados.

Realmente no sabemos qué parte llevarían nuestros mozárabes en el desarrollo de los estilos andaluces bajo el dominio musulmán; sin embargo, lo verosímil es que, fieles o renegados, a españoles se debiera casi todo el impulso artístico, por lo menos hasta los



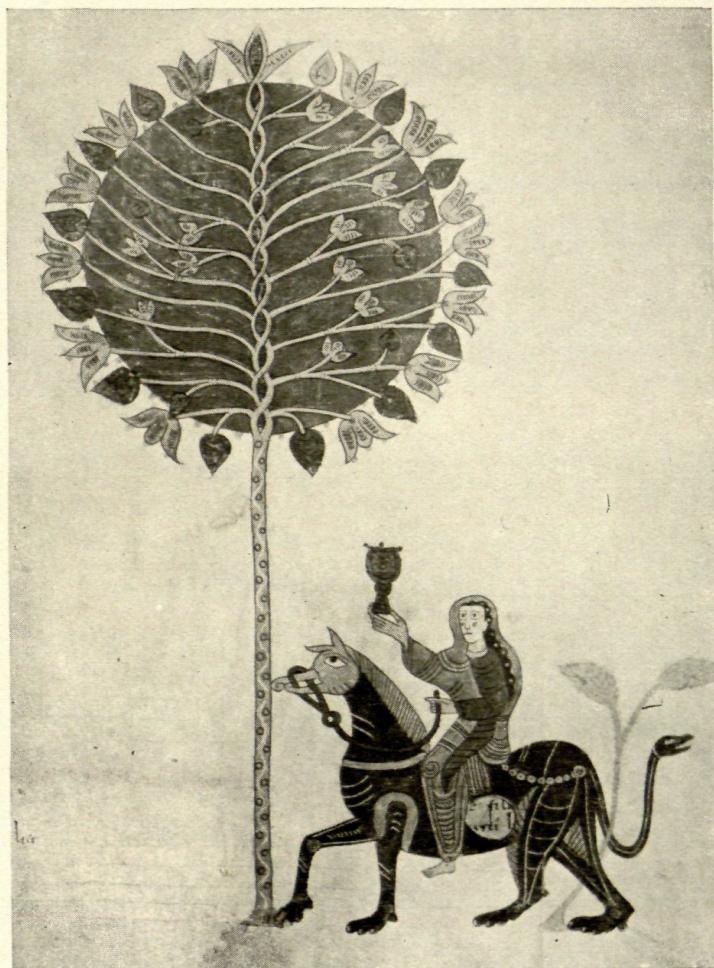
CÓDICES CASTELLANOS

COLOFÓN DE LA BIBLIA DE S. ISIDRO

días de Abderrahman III, cuando artistas orientales coadyuvaron con nuevos elementos sobre los tradicionales de acá. Pero como los edificios mozárabes conservados, en su mayoría son anteriores al apogeo del Califato, no se adaptan generalmente a esta fase última, sino a un período de evolución previo, mal conocido en Andalucía. Quizá por ello lo mozárabe aparente más originalidad de la que le corresponda; pero desde luego una base goda, impregnada de bizantinismo, señocea sobre todo. Ciertas formas, por ejemplo los gallones, acreditarse de andaluces, puesto que, a más de haberlos en Córdoba, predominan de antes en la gran mezquita de Cairuán, tan andaluza; añádanse cosas venidas a lo mozárabe de hacia norte por influjo asturiano o carolingio; todavía rasgos hay que más bien son típicos de aquel siglo X en general, que de escuela determinada; pero aun aquilatando cuanto va dicho, queda para lo mozárabe un cierto cariz peculiarmente suyo.

De este ciclo artístico no poseemos en realidad sino segmentos, y ellos muy cercenados ya por la guadaña de los siglos; mas cabe presumir si su mayor auge se obtendría en los linderos septentrionales, donde el recuerdo de la patria andaluza estimularía a los desterrados mozárabes para crear obras bellas y lucidas, puesto que allá en el sur las restric-

ciones musulmanas, la pobreza o el estado de guerra coartarían para el culto cristiano lograrlas. Además, si nos atenemos a la única serie artística de mozarabismo andaluz conocida, las inscripciones, ellas enseñan que su esplendor coincidió con el Califato, ya que la primera y bien ruda es de tiempo del omeya Mohámed (852 a 886), de suerte que ni aun allá es dable traspasar los linderos arriba señalados para este período. Si en Andalucía y Toledo, como es probable, las iglesias eran basilicas, resulta natural que al mismo tipo obedezcan las primeras fundaciones mozárabes en León, a saber: Lourosa, Escalada y Mazote; pero al contacto de otros tipos septentrionales cruciformes y abovedados, o por la concurrencia de algún artífice oriental acaso, la estructura de las iglesias complicóse, y progresivamente fueron surgiendo las de Melque, Bamba, Lebeña, Peñalba, Celanova, etc., mientras daba testimonio de esta evolución en tierra leonesa el tipo de modillones que, a base de lo cordobés, desarrollan en sentido especial estos mismos edificios. Ni se olvide que aun el área musulmana experimentó igual reacción, como prueban las mezquitas toledanas de tipo bizantino, refluendo sobre lo morisco en iglesias como San Martín de Segovia y Santa María de Lebrija. Separadamente for-



CÓDICES CASTELLANOS

VISIÓN APOCALÍPTICA

giendo las de Melque, Bamba, Lebeña, Peñalba, Celanova, etc., mientras daba testimonio de esta evolución en tierra leonesa el tipo de modillones que, a base de lo cordobés, desarrollan en sentido especial estos mismos edificios. Ni se olvide que aun el área musulmana experimentó igual reacción, como prueban las mezquitas toledanas de tipo bizantino, refluendo sobre lo morisco en iglesias como San Martín de Segovia y Santa María de Lebrija. Separadamente for-

móse otra derivación mozárabe del arte del Califato hacia la parte oriental, de que poseemos dos ejemplares en San Millán y San Baudel, testimonios de la riqueza de soluciones posibles dentro de aquel arte, y que, por responder a una fase andaluza más avanzada, tienen ciertas conexiones con lo morisco posterior.

Este otro gran ciclo de nuestro arte nacional arranca de la conquista de Toledo, cuando el dominio cristiano se ejerce por primera vez en un medio musulmán culto, amparado bajo leyes privativas que dan lugar socialmente al mudejarismo: cae fuera de nuestro tema, pero es su complemento inmediato.

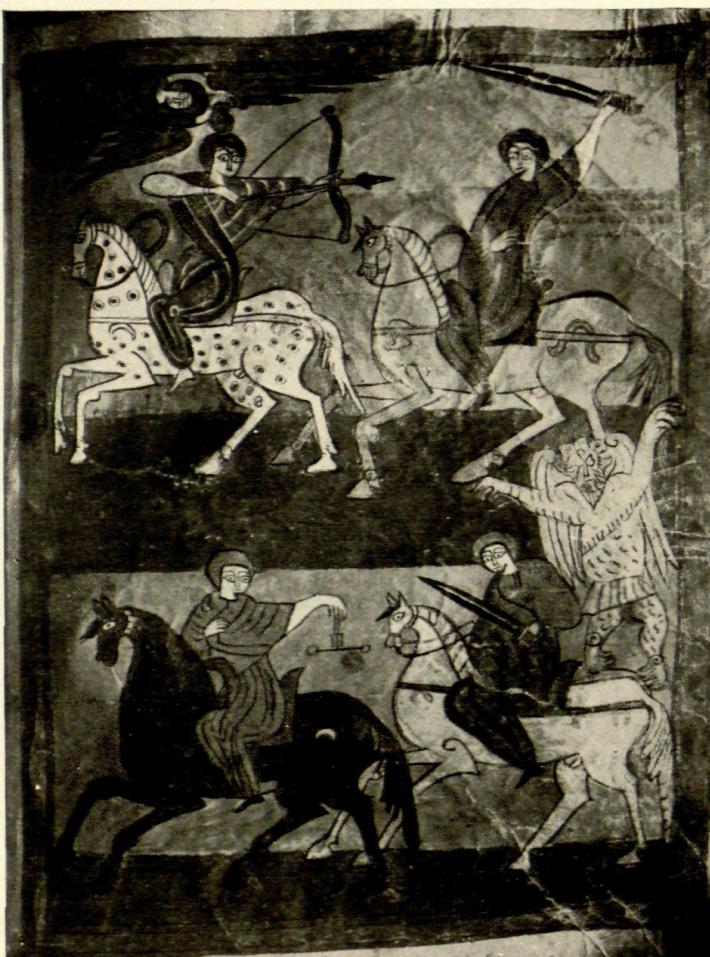
Queda explicar algo el proceso de este libro: Trabajos de catalogación artística emprendidos en tierras leonesas por quien esto escribe, le pusieron en contacto con algunos edificios de la serie mozárabe, cautivándole desde luego. A poco, un escrito de carácter técnico sobre el arco de herradura le llevó a extender la investigación, aunque por medios indirectos

Entre tanto habían ido preparándose materiales gráficos, o sea, delineaciones, perspectivas y dibujos, y redactándose monografías de iglesias, de modo que en otoño de aquel año pudo decidirse ya esta publicación.

La lentitud con que ella avanzaba dió margen después a intensificar el contenido de las introducciones a cada capítulo y formar los dos últimos, supliéndose con los muy escasos e improvisados recursos del autor algo de lo que en un principio y con esfuerzo colectivo de competentes pudo realizar el Centro, a saber: un estudio integral de nuestra sociedad en el período prerrománico

Generalmente este libro escusa toda polémica, y se dan por justificadas incorrecciones

ajenas, en obras de tan gran comprensión como las aludidas y respecto de edificios singularmente complicados; mas si todavía el observador quedase perplejo ante informes contradictorios, solamente podríamos advertirle que nuestro trabajo se basó en las informaciones previas; que cuando no bastaba una inspección del monumento, se repitieron hasta tres en algunos casos, de suerte que los errores de bulto parecen salvados; y si no se habla de edificios que otros



CÓDICES CASTELLANOS

VISIÓN APOCALÍPTICA

ponen como de tipo mozárabe, se han tenido razones para ello, después de estudiar la cuestión íntegramente. Declarado esto, si se nos coge en faltas graves, queda ya reconocida la imposibilidad de defensa, y solamente nos acogeremos al perdón.

M. GÓMEZ MORENO



JUAN Y DIEGO SÁNCHEZ

UNA DE LAS CAÍDAS DE NUESTRO SEÑOR EN EL CAMINO DEL CALVARIO

PINTORES SEVILLANOS PRIMITIVOS

HEMOS venido desde hace años prestando el mayor interés por ilustrar la historia de la Pintura sevillana, de la cual no se conocían más datos hasta nuestros días, que los facilitados por Palomino y por Cean, especialmente.

En 1899 publicamos un artículo en el periódico *La Andalucía* dando cuenta del descubrimiento, en la iglesia de San Julián, de esta ciudad —Sevilla— de la mutilada tabla que llevó la firma de Juan Sánchez de Castro (siglo xv-xvi): en nuestro *Diccionario de artífices* publicamos centenares de nombres de pintores sevillanos desconocidos y de no pocas obras por ellos ejecutadas: en 1900 la *Revista de Archivos* insertó la noticia del hallazgo de la firma de Cristóbal de Morales (siglo xvi) en una tabla de nuestro Museo,

atribuída a su coetáneo Pedro Fernández de Guadalupe: en el de 1909 el de otra tabla interesantísima, que hasta entonces había pasado inadvertida entre la inapreciable colección de cuadros de esta catedral, igualmente firmada por un Juan Sánchez, que no creemos fuese el mismo autor de la mencionada de San Julián: en 1910 y en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones de Madrid*, publicamos otro artículo acerca del magistral retrato del sacerdote Bernardino Suárez de Ribera, con la copia del monograma con que lo firmó su autor; lienzo tan admirable que algunos críticos lo consideran de Velázquez y que si no lo es, acaso el inmortal maestro no hubiese tenido reparo en prohijarlo; en 1911 insertó *El Correo de Andalucía*, de Sevilla, el artículo intitulado «Un cuadro de Murillo

y otro de Roelas», desconocidos, refiriéndonos a los que procedentes de la Hermandad de la Vera Cruz se ven hoy en el Palacio Arzobispal; y acerca del primero mencionado en el mismo año escribimos otro artículo, dado a luz por *La Vanguardia* de Barcelona; y, finalmente, en la revista sevillana *La Exposición* dimos cuenta de dos lienzos de pintores desconocidos, Miguel de Esquibel, siglo xvi), y Luis Carlos Gijon, siglo xvii.

Muy grato nos es aumentar hoy estos datos con los relativos a una notabilísima tabla de los albores de la xvi^a centuria, procedente de Belalcázar, provincia de Córdoba, que posee el afortunado coleccionista londinense Mr. Leonel Harris, que ofrece la particularidad de estar firmada por Juan y Diego Sánchez, pintores sevillanos que florecieron en aquellos días.

Es esta obra de singular importancia, pues, además de pertenecer al grupo o seno de *primitivos*, que tanto interés despiertan actualmente, su técnica es de indiscutible mérito y además la rareza de las dos firmas, son todas circunstancias de tal valía, que por ellas la consideramos como una de las páginas más estimables de la gloriosa escuela sevillana. ¿Cómo no lamentar, pues, en esta ocasión, como lo hemos hecho en tantas otras, la funestísima apatía, hija de la supina ignorancia que en materias artísticas demuestran las personas que rigen los destinos públicos, al mirar indiferentes cuanto se relaciona con nuestros monumentos históricos, arqueológicos y artísticos?

Hace años vimos pasar a manos de un príncipe ruso el famoso grupo escultórico de barro cocido, formado por el insigne imaginero Pedro Millán, representando una *Piedad*; poco después pasó a poder de extraños la bellísima imagen de San Miguel o San Jorge, obra también del mismo eximio escultor, que formó parte de la colección Goyena; así como al Museo de Budapest la inapreciable tabla firmada por nuestro paisano Pedro Sánchez, con el asunto del *Enterramiento de Cristo*, obras todas de fines del siglo xv o de los principios del xvi, y así podríamos hacer

larga enumeración de los espolios verificados en nuestro tesoro artístico durante los últimos cuarenta años; esto no obstante, que en ocasiones fueron advertidas las autoridades, de que se iban a efectuar las enagenaciones, a fin de que impidiesen el despojo, que entonces pudo evitarse sin grandes sacrificios pecuniarios para las arcas municipales o provinciales; requerimientos y consejos que fueron desoídos, perdiendo Sevilla para siempre tan inapreciables objetos.

Perdone el lector estos desahogos, hijos del amor patrio, y tratemos del cuadro de Belalcázar.

Mide 1 m. de alto por 1 m. o'30 de ancho y el asunto elegido por los artistas fué *Una de las Caídas de Nuestro Señor en el camino del Calvario*: al representarlo cuidaron aquéllos más que de la verdad, de conmover el espíritu de los que contemplasen la triste escena; así que lo que falta de realismo, lo suple la piadosa interpretación, la candorosa y convencional ingenuidad de sus autores, cuyo principal objeto no fué otro que el de herir el sentimiento y despertar el fervor y devoción de sus contemporáneos; así vemos la figura principal de frente al espectador, en actitud inverosímil, desplomándose de espaldas, única manera de que el Santo Rostro apareciese también por completo de frente, caído sobre el hombro derecho con expresión de mortal desfallecimiento, y sosteniendo la cruz sobre el izquierdo, cuyas grandes proporciones, hacen suponer el peso agobiador que aquéllo ejerce sobre el Redentor, contribuyendo a facilitar su caída, la cual trata de evitar el Discípulo amado, que con una rodilla en tierra y con la mano derecha sostiene al Señor por debajo del brazo, mientras que con la izquierda levantada empuja hacia arriba el extremo superior de la cruz, conteniéndola para que no cayese; en tanto que un sayón tira con todas sus fuerzas y ambas manos de una soga que rodea el cuello de Jesús, a fin de levantarla, y apoya su pie izquierdo desnudo en el extremo del Santo Madero para ayudarse en su inícuo martirio. Otro sayón, cuyo rostro revela la saña

y残酷 de su espíritu, acércase al Divino Salvador, levanta su brazo derecho y descarga el puño cerrado en su sien izquierda. Contemplan la escena siete soldados, entre ellos uno bien anciano, de los cuales no se ven por entero más que los cuerpos de dos; uno de ellos completamente de espaldas, que embraza un gran pavés, casi del tamaño de su cuerpo, como lo es también el de un compañero con quien parece que habla y le escucha en actitud meditabunda. De los restantes no se ven más que las cabezas. Los referidos paveses están ricamente adornados con lóbulos, trazos flamígeros, un mascarón e inscripciones que son puramente decorativas, pues no obstante ser sus caracteres romanos, con algunos monacales, y por tanto de fácil lectura, no acertamos con su significado, hecho que vemos repetido frecuentemente en pinturas coetáneas de ésta, que ofrecen letreros ininteligibles; especialmente en los bordes u orillas de las capas y de las túnicas del Señor, de la Virgen y de los santos. En uno de los

escudos leemos: SAMADORES MOLLOS, en otro QVMOA OLA OMEC STV; palabras cuya significación, repetimos, no se nos alcanza, creyéndolas puramente ornamentales. La indumentaria de estos soldados corresponde a la de los españoles de los siglos xv y xvi, pues se compone de celadas muy enriquecidas de adornos que se prolongan por la nuca en forma aguda, para defensa de parte tan esencial del cuerpo, muy usada entonces, y los hay que llevan capacetes semiesféricos. Visten sayos de cuero terminando en mallas con mangas perdidas, que les llegan hasta la mitad de los muslos, dos de ellos, pues los otros quedan ocultos por los enormes escudos: el que está de espaldas deja ver su torso defendido por una coracina profusamente adornada con tachuelas, pero sin láunas; musleras y grebones de acero envuelven sus piernas y calzan zapatos de piel, por cuyas escotaduras se ven finas y aceradas mallas.

El soldado más anciano de que hemos hecho particular mención, apóyase en una



JUAN Y DIEGO SÁNCHEZ. UNA DE LAS CAÍDAS DE NUESTRO SEÑOR EN EL CAMINO DEL CALVARIO (FRAGMENTO)

pértiga que remata en una esfera, rodeada en su centro por una serie de chatones; otro empuña una gran hacha, viéndose solamente dos astas, cuyos hierros no cupieron en el cuadro; y por último, el que está de espaldas lleva un puñal pendiente de la correa que rodea su cintura. El sayón que tira de la cuerda, tiene por tocado en su cabeza un paño enrollado a modo de grueso cordón con un nudo sobre la sien derecha: encima de la camisa blanca lleva un sayo sin mangas, abierta su falda por el lado izquierdo, dejando ver casi toda la pierna y pie desnudos de excelente dibujo y delicadamente modelados. Con su cinturón de cuero, que adornan chatones dorados, sujetá contra su cuerpo un martillo y los tres grandes clavos de la cruz. El otro sayón que descarga su puño cerrado sobre la cabeza de Cristo, viste las mismas prendas y de su cinto penden unas cuerdas. El traje del santo Evangelista consiste en una túnica lisa sobre la cual vese el manto que se ha desprendido de sus hombros y que figura ser de riquísimo brocado de oro con hojarascas góticas. Resalta la blonda cabellera sobre gran nimbo dorado en que se lee: IHOAMES (sic) APOST. El de Jesús tiene sólo sencillos adornos.

A poca distancia del Evangelista hay una mata compuesta de solos tres tallos de cardos silvestres con sus alcachofas, tan ingénicamente dispuestas como finamente pintadas; más allá un grupo con cinco árboles todos de igual forma y tamaño: a lo lejos un recinto murado con edificios muy pequeños de sencillísima traza, y en último término se ve un castillo por cuya puerta de arco trilobado aparecen un guerrero a caballo seguido de otros; a la izquierda un grupo de pequeñísimas figuras compuesto por la Virgen y las Marías, que resaltan sobre un fondo de edificios, y otro a la derecha, muy numeroso, en que se representa a un sayón que tirando de una cuerda que rodea sus cuellos conduce al Calvario a los ladrones condenados al mismo suplicio que Jesús, seguidos de soldados con capacetes y escudos rectangulares, que adornan bandas diagonales; y entre ellos hay una

figurita que tañe una chirimía.¹ Todavía en más último término, vemos un pequeñísimo grupo de hombres y mujeres, al parecer, que por sus dimensiones no nos atrevemos a determinar, los cuales se hallan a la puerta de un recinto murado y torreado. El pequeño espacio de fondo que resta en la parte superior del cuadro, imita un campo árido con montículos y celaje. Las faltas de perspectiva son infantiles, pues pormenores de últimos términos son mayores y están más detallados que otros que figuran hallarse en segundo. La minuciosidad y delicadeza, el singular esmero con que sus autores ejecutaron los más nimios accesorios, revelan que pusieron de su parte cuanto les fué posible por agradar a la persona o comunidad que les encargara la obra, sin apremios de tiempo ni ligerezas, sino concienzuda y pacientemente. No creemos ocioso insistir acerca del estudio que hicieron de las expresiones. Bellísima es, por cierto, la cabeza de Nuestro Señor: sus entornados ojos apenas dejan ver las pupilas, y por los finos labios, suavemente entreabiertos, parece que se escapa un suspiro de profunda angustia, al sentir en su rostro el golpe que le descarga con bárbaro encono el sayón. La resignación sobrenatural del justo, el sacrificio de la vida del Dios Hombre, sentido por artistas creyentes, piadosos e ingenuos, fueron interpretados por éstos con gran acierto en la figura principal del cuadro. ¡Qué contraste el que ofrece la cabeza del Señor con las de los sayones que lo atormentan! En éstos todo es saña, encono, violencia; en el de Jesús, mansedumbre, dulzura y bondad. Cuanto en aquéllos es repulsivo y odioso, es en Aquél atrayente, y estos efectos, contrarios y tales opuestas impresiones, sin duda, se propusieron despertar los artistas, en quienes contemplaran su obra; y a fe que lograron su intento. La cabeza de San Juan, no se distingue por su expresión. Dada su postura y actitud y el empuje que trata de hacer con su brazo izquierdo para sostener la cruz, debía verse aquélla por su parte posterior, pero, tal rasgo de realismo no se compadecía ciertamente con el senti-

miento de sus autores que: ¿cómo habían de conformarse con ocultar el rostro de figura tan principal como la del Evangelista? Así fué que la colocación de perfil, tan levemente acentuado, que no da lugar a que se aprecien por entero las facciones, y éstas por tanto, no pueden revelar los sentimientos que experimentara el santo.

Los pintores Juan y Diego Sánchez siguieron, sin duda alguna, las influencias de la Escuela flamenca; enamorados de sus peregrinas bellezas procuraron emularlas, demostrándolo así el convencional plegado anguloso de los paños blancos de la túnica de Jesús y los del rico manto de San Juan; así como los minuciosos detalles de edificios y figuritas del fondo, que recuerdan la manera y gusto de los hermanos Van-Eyck, especialmente de Juan, modelo seguido por los pintores e imagineros sevillanos de fines del siglo xv, que alcanzaron los albores del xvi. Harmonizaron, pues, lo real con lo convencional y si en los rostros y desnudos y en el modelado de las carnes se inspiraron, seguramente, en el natural, en la disposición de los paños y en los accesorios, como fondos de edificios y paisajes los ejecutaban caprichosamente, a su entender, así como los efectos de perspectivas lineal y áurea que desconocían completamente.

Por último en la parte inferior del cuadro, y casi en el centro, parece leerse en caracteres góticos o franceses, tan usados enton-

ces y en la siguiente forma abreviadas, estas palabras *o e Ju? ss e y? diego ss pintores e JUAN?* SANCHEZ Y DIEGO SANCHEZ PINTORES? Como observarán los entendidos el nombre de *Juan* va interrogado, así como la conjunción *y*, porque la forma de la *J* no es ciertamente la usual de entonces, antes bien parece una *n*, y con respecto a la *y* tampoco es la corriente empleada en la escritura de la época. No obstante lo dicho, y estimando tales variantes como caprichosas, nos parece que deben leerse las firmas de la manera que lo hemos hecho.

Ahora bien: ¿de dónde y quiénes fueron los pintores Juan y Diego Sánchez? En nuestra opinión trátase de dos maestros hispalenses; pero, no nos atrevemos a fijar su parentesco, que nos parece seguro, de padre e hijo o de hermanos, acaso nacidos del impropiamente llamado por Cean, *Patriarca de la Es-*

cuela sevillana, el notable artista Juan Sánchez de Castro.

En los tomos II y III de nuestro *Diccionario de artífices sevillanos*, hemos consignado numerosas noticias referentes a pintores del siglo xv, algunos de los cuales alcanzaron los primeros años del xvi, nombrados Diego y Juan Sánchez, apellido vulgarísimo entonces, por cuya circunstancia se dificulta en extremo la identificación de la persona o personas que los llevaron, como ocurre en el caso presente.



J. Y D. SÁNCHEZ. UNA DE LAS CAÍDAS DE NUESTRO SEÑOR EN EL CAMINO DEL CALVARIO (FRAGMENTO)

En el *Padrón de contias* que mandó hacer la ciudad en 1425 consta un Diego Sánchez que era Maestro mayor de los pintores del Alcázar en 1438. Dados los caracteres artísticos de la tabla de Belalcazar, no creemos que coinciden éstos con los que emplearan los maestros sevillanos del tiempo de D. Juan II, por tanto hay que descartar a dicho artista como autor probable de aquélla.

Otro del mismo nombre florecía en 1480 y le vemos citado en el Memorial que dirigió a la ciudad el gremio de pintores, quedándose de los perjuicios que sufría, el cual acaso sea el mismo que aparece en otro Memorial, también dirigido al Concejo, solicitando el fiel cumplimiento de sus Ordenanzas. ¿Será éste el mismo que falleció en 1495? En los de 1497-99 encontramos a Diego Sánchez de Parias, Diego Sánchez de Valencia y Diego Sánchez de Jerez. ¿Cuál de éstos es el cooperador en la interesante tabla de que tratamos? Dejemos la respuesta por ahora en suspenso, y tratemos de su compañero, cuyo nombre vemos en el primer lugar de las firmas, advirtiendo que en este segundo caso sube de punto la dificultad de la identificación, por tratarse de un nombre aún más vulgar que el de Diego.

De los llamados Juan Sánchez sabemos de uno que florecía por los años de 1413 a 1430. Otro que en 1456 se le llamaba *el mozo*; un tercero que moraba en la collación de la Magdalena en 1481, quizás el mismo que aparece como vecino en 1486 en la de Santa Catalina, que estimamos no es el famoso Juan Sánchez de Castro, pues éste debe ser el que vemos nombrado Sánchez de *sant román*, porque consta que moraba en la collación de este nombre. Por último, sabemos de un Juan Sánchez que falleció en la Isla Española en 1510. ¿Cuál de éstos es el coautor del cuadro de que tratamos?

De Juan Sánchez de Castro poseemos el notable fragmento de la tabla procedente de la iglesia de San Julián, con la Virgen del Rosario, San Pedro y San Jerónimo; y de otro su homónimo, llamado solamente Juan Sánchez, es la otra tabla con Cristo en la

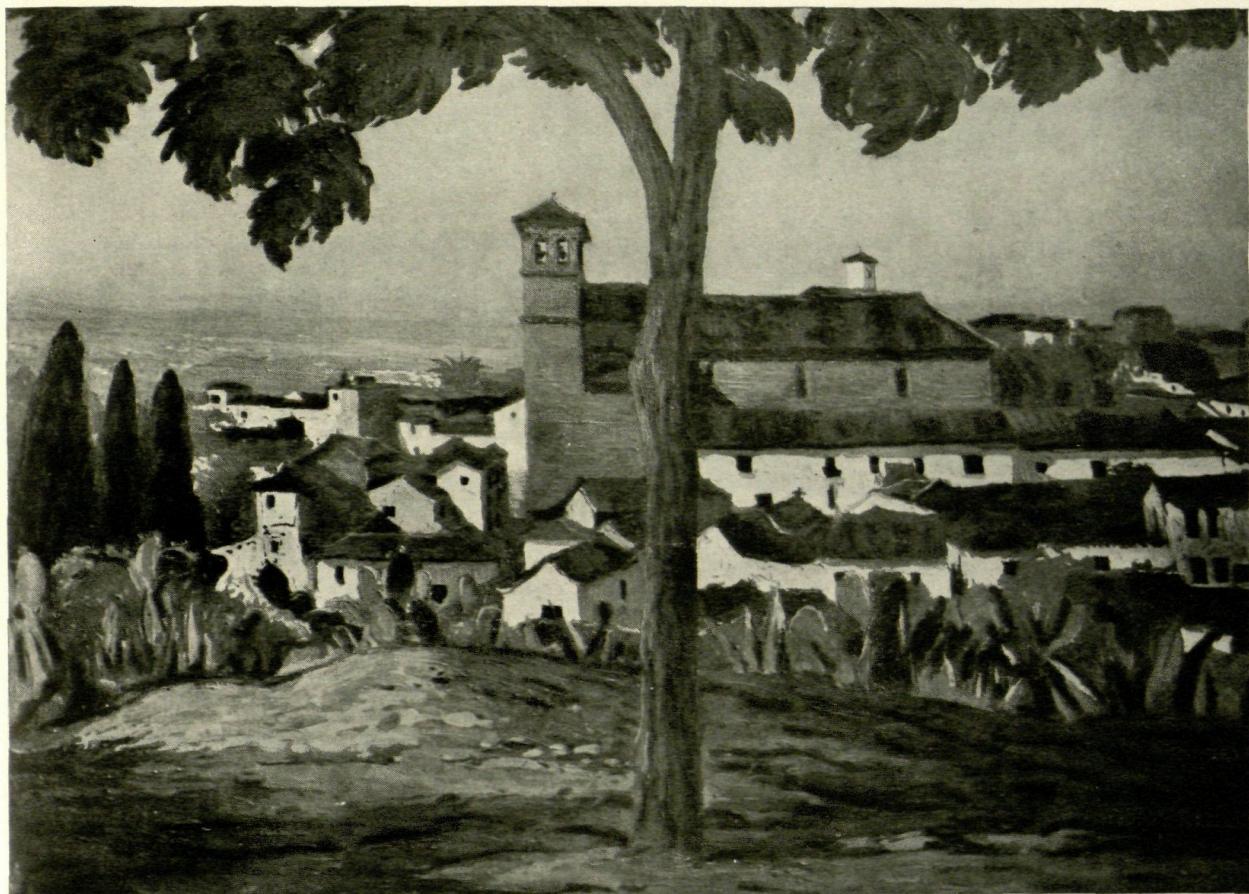
cruz, la Virgen, San Juan, las Marías, Santiago el Mayor y el retrato del donante, ambas custodiadas en nuestra catedral y ambas, en nuestro concepto, de distinta mano, pues la segunda la estimamos inferior a la primera. ¿Con cual de ellas tiene más puntos de contacto la de Belalcazar? Seguramente con la de la Virgen del Rosario, pues en ambas resaltan como caracteres distintivos la entonación general, brillantez de colorido, delicadeza de las carnes, modelado suave y bien entendido, dibujo y disposición de los paños angulosos y bellamente convencionales, y hasta la técnica con que están hechos los adornos en relieve, y dorados que se ven en las capas de San Pedro y San Jerónimo (que acompañan a la Virgen del Rosario) con los de las celadas, escudos y coracinas de los soldados de la tabla del Sr. Harris. Como de otra parte tenemos sospechas de que Diego Sánchez de Parias fué hijo de Juan Sánchez de Castro; nos explicamos la cooperación de éste en la obra de su padre.

Lejos de nosotros la presunción de haber fallado el caso en forma inapelable; pues firmemente creemos que nos hallamos muy distantes de conocer la historia de la primitiva pintura sevillana, pero de todos modos la tabla de Belalcazar es otra página más de nuestra gloriosa Escuela, que damos a conocer con mucho gusto, no sólo por su gran interés, sino porque con ella se aumenta el caudal histórico, que poco a poco se ha ido reuniendo en el corto espacio de unos veinte o treinta años al presente.

Si contando, por supuesto, con la aquiescencia de su afortunado poseedor propusieramos su adquisición a nuestras corporaciones, ¿qué resolverían éstas? No hay que intentarlo siquiera: la respuesta se supone (1)....

† J. GESTOSO Y PÉREZ

(1) El ilustre profesor Valerián von Loga, publicó una exacta reproducción de esta tabla en el núm. 1 del «Archiv für Kunstgeschichte», E. A. Seeman, Leipzig 1913, cuaderno 1.º, y el Dr. August L. Mayer en su «Historia de la Pintura Española», también la menciona: creemos, por tanto, que no está de más el presente artículo de vulgarización.



GÓMEZ MIR

IGLESIA DEL SALVADOR

SALÓN DE OTOÑO

MADRID. 1920

AL hablar de cualquier certámen general de arte celebrado ahora en España, no podemos por menos de consignar, una vez más, el cambio extraordinario aportado, en nuestra vida artística, por los años de guerra. Hasta estos años, no es exagerado afirmar que nos hallábamos por completo apartados del giro mundial del arte. No es que careciésemos de elementos, no; por el contrario, desde hace aproximadamente unos quince años la producción de nuestros artistas formaba un conjunto indudablemente más fuerte y más original, más *nacionalmente personal*, que el de cualquier otro país. Hace quince años había ya acabado la gloriosa época del impresionismo francés, y ninguno de sus rezaga-

dos podía ya equipararse a la fuerza de nuestro Zuloaga. Pero, ese conjunto de que hablamos, formábase, no dentro de la vida artística española, sino en contra de ella, en lucha abierta con su cauce general y sus resultados igualmente económicos que «de opinión». Y, dábase el hecho, por cierto nada halagador, de que todos, absolutamente todos nuestros artistas que hoy sabemos que valen, tuvieron que ir a hacer contrastar primero su valor por jueces extranjeros. Y no viene a cuento objetar que esto ha sucedido por igual en los demás países: en todos, es verdad, el arte innovador tuvo que luchar con rutinas elevadas a tradiciones; pero ello fué un momento. Cada artista tuvo, antes de su



JOSÉ RAMÓN ZARAGOZA

ALDEANA DE FERRACINA

triunfo, años de combate, y hasta casi convenía que así fuera para no dejar dentro del templo más que a los devotos de fe inquebrantable. Más aquí, el combate no tenía motivo para acabar nunca: ¿qué hubiera sido del nombre de Zuloaga, de permanecer él en España?

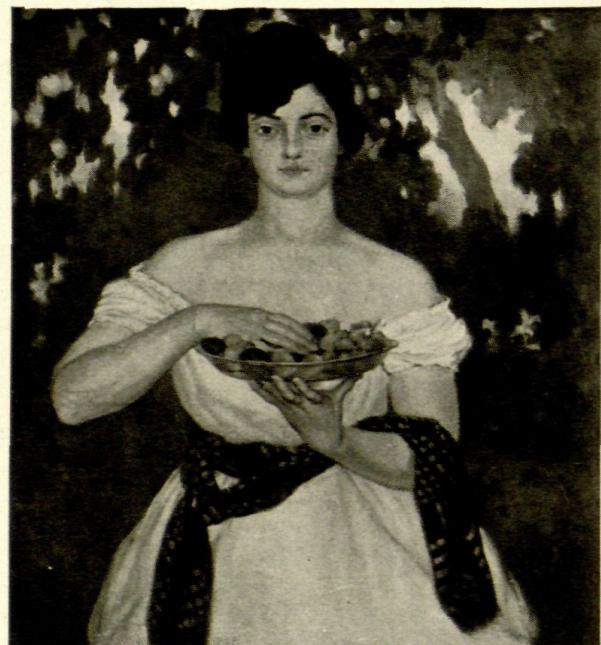
Algunos han querido atribuir este especial aislamiento de nuestros modernos artistas (aislamiento no es el término propio, pero no encontramos otro que defina más completamente nuestro pensamiento) en el hecho de que su formación realizóse fuera de España, principalmente en París. Este hecho es cierto, en efecto; mas la explicación a que da lugar no se nos antoja plausible, pues, ¿cómo creer que nuestros pintores hubieran, aún después de sus años de estudio, continuado un destierro en pugna con todas sus aspiraciones y sus arraigos naturales, a no ser que este destierro hubiera significado para ellos la única ruta abierta ante su necesario desarrollo? Pensemos en Zuloaga, no considerado en el grado justo en un principio, y admitido tan sólo ahora, por imposición de la gloriosa aureola adquirida en tie-

rras extrañas; y, sobre todo, pensemos en Darío de Regoyos, que, después de vivir y pintar largos años en España, creando algunas de las más bellas y definitivas obras del impresionismo, murió, ¡y hace poco! celebrado en Francia, en Bélgica y en Alemania, y casi desconocido entre los suyos. Y no olvidemos — porque ello es esencialísimo y debe tenerse siempre muy presente — que los pintores españoles son en el día, por muy exóticas, muy *internacionalizadas* que parezcan sus apariencias, los más intrínsecamente nacionales; es decir: los más necesitados del ambiente que los crea y moldea.

* *

Con la guerra, todo cambió. Los artistas españoles establecidos en el extranjero hubieron forzosamente de refugiarse en su patria, único hogar espiritual capaz de ampararlos en la total tormenta; junto con ellos vinieron también muchas firmas exóticas en busca de idénticos fines, firmas que, si bien no eran de prestigios ya definidos, no dejaban por eso de constituir un núcleo bastante valioso de aires de fuera.

A esos aires, España no podía por menos de abrir sus ventanas de par en par. El arte



A. SÁNCHEZ ARANJO

EN LA FRONDA

acostumbrado a vibrar libremente bajo otras latitudes más comprensivas que la nuestra para todas las audacias, no había de someterse de la noche a la mañana a nuestras asustadizas rutinas; todos estos artistas — lo mismo españoles que extranjeros, — estos artistas, aluvión de la guerra, fomentaron, quizás inconscientemente, una atmósfera que, poco a poco, iba a transformar por completo la visión de nuestro público, aún del más superficial, acostumbrándola a considerar como manifestaciones naturales, obras que poco antes, hubiera rechazado con mofa o con indignación. Ahora, si no asiente, por lo menos sabe

que debe respetar. Fácil es comprender el entusiasmo despertado, entre los artistas y

los amantes del arte, por el anuncio de la creación, en Madrid, del primer Salón de Otoño. Aún después de estos años de guerra, tan beneficiosos para su comprensión artística, Madrid, en cuanto a manifestaciones de arte general se refiere, parecía un desierto. Se sabía que el arte existía por ahí; pero se clama su extinción, así como, con respecto al arte de la primera mitad del siglo pasado se sabe que en España fué en extremo floreciente, y selamenta sin embargo, nuestra decadencia artística de aquella época: la culpa incumbe a la falta de conocimiento, a la ausencia de visión. No se difunde lo bastante nuestra admirable pintura post-go-

yesca, y no se exhiben tampoco lo bastante, para que de ellas nos enteremos, las produc-



M. BENEDITO

VALENCIANA (ESTUDIO)



GÓMEZ MIR

PAISAJE



EUGENIO HERMOSO

EN LA HUERTA

ciones de este nuevo arte. Barcelona y Bilbao únicamente dan la pauta con sus diversas exposiciones particulares y colectivas; pero, para afirmación del movimiento, el grupo, los grupos, si así prefiérese, deben presentarse en su plenitud. Para hacer contrapeso a esas bienales exposiciones nacionales, en que sólo exhiben convenientemente las obras más flojas e impotentes de nuestro arte, las que halagan bajamente, no sólo el gusto medio de la más mediocre opinión, sino también «las corrientes directoras» norma de recompensas y encargos oficiales, para hacer, decimos, contrapeso a esas rezagadas estéticas que, por la época de su máximo empuje y máximo florecimiento, pudieron muy bien llamarse «de la Regencia», necesitábamos en Madrid algo similar al Salón de Otoño parisino. No era sólo un anhelo de algunos artistas de determinadas y avanzadas tendencias, era necesidad de toda la vida artística española.

* *

Y hé aquí la decepción máxima, el desengaño irremediable: la falsificación de nues-

tro deseo, la usurpación de nuestra esperanza. Ya, el tomar un título tan especialmente consagrado, era singular atrevimiento; pero, al fin y al cabo, podía ello pasar por petulancia juvenil, por intrepidez certera de sus bríos y, en este caso, el hecho no dejaba de ofrecer un carácter digno de toda simpatía. Más ¿qué decir al ver que este título fué tomado por cubrir con su pabellón de libertad, no sólo las rutinas de siempre, sino esclavitud mayor que nunca, más vergonzosa puesto que no se ignora y quiere perdurar revistiéndose con las más contrarias apariencias? ¿Qué decir de este Salón de Otoño tan anhelado? Porque aquí, no son ya los anticuados, de las exposiciones nacionales; son los más impotentes, los menos Salón de Otoño que darse pueda en España. Y ¿qué decir, además, de esa reunión, bajo este título de lucha, de obras atemorizadas, no sólo de estos años, sino de muchos años atrás?

Porque, no contentos con exhibir cuanto nuestro arte presenta de más antagónico a lo que pueda esperarse de un certamen ostentando este título, que ya, de por sí, es una



UNA SERRANA, POR EUGENIO HERMOSO

bandera, sus organizadores han querido reunir también las obras tipos de esas normas, como complaciéndose en reforzar el imperio del arte llamado precisamente a desaparecer bajo la presión de las exposiciones libres. Así tenemos, en este primer Salón de Otoño madrileño (¡y Dios quiera que también sea el último!) fórmulas cuajadas hace ya veinte, treinta años. Y tenemos incluso este absurdo, que nada puede disculpar, ni explicar: el de una retrospectiva hecha, como vulgarmente se dice, al buen tun-tun, con obras disparatadas, reunidas al azar como por mano de chamarilero, y cuyo arbitrario conjunto anulaba naturalmente alguna que otra producción significativa.

¡Oh retrospectivas del verdadero Salón de Otoño que reunís piadosamente la obra esencial de algún artista esencial para ofrecer esa enseñanza de la producción toda de uno de sus maestros, a los artistas jóvenes necesitados de dirección y de base que sirve de punto de apoyo, y garantía a su independencia!

Sí; cuanto se manifieste en contra de la organización de este Salón de Otoño será poco. Y es menester decir mucho, primeramente porque en arte es en lo que menos pueden tolerarse las usurpaciones, y después para que la opinión, desorientada, no crea que, efectivamente, eso es cuanto puede ofrecer en la actualidad nuestro arte moderno.

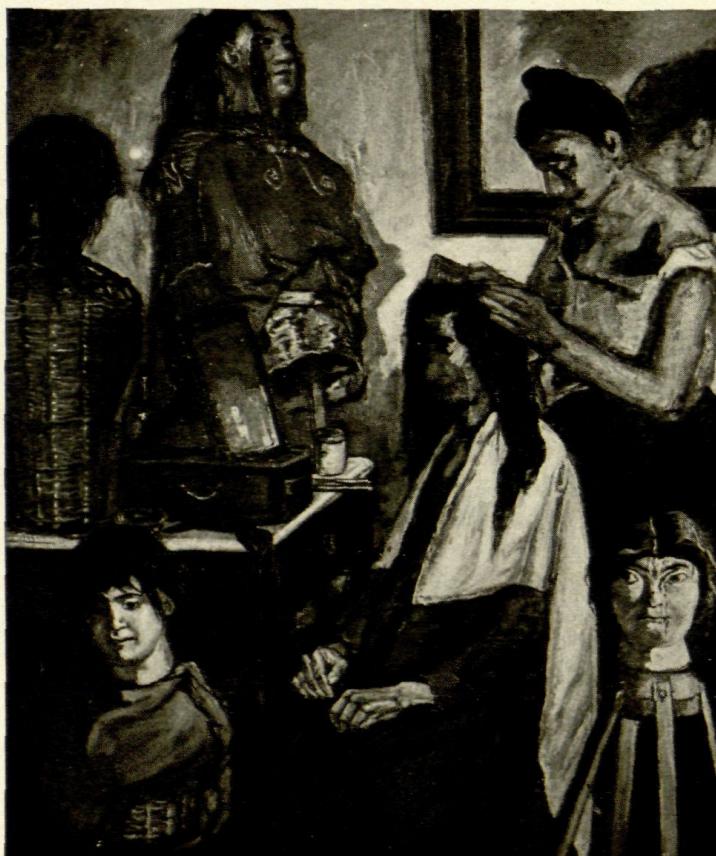
Hemos creído preferible definir las líneas generales de la exposición a que nos referimos, que hacer una reseña de sus obras o una crítica detallada de algunas de éstas. Lo que el «Salón de Otoño» debía de haber significado — (a falta de lo que realmente significó) — así lo requería.

* *

Ya poco espacio nos queda, después de describir el aspecto general del certámen, y, sin embargo, hay en él algunas firmas que, no sólo excepcionalmente, sino también por su valor, que las haría destacarse en cualquier sitio, merecen ser estudiadas. Aunque no lo hagamos con la detención necesaria, no queremos dejar de consignarlo.

Vázquez Díaz, uno de esos artistas de que antes hablábamos, vuelto a España, devuelto, mejor dicho, por las circunstancias de estos últimos años, y que ha tenido el buen gusto de renunciar a sus demasiado *zuloaguescas* visiones toreriles, afirma hoy artista original y potente. Son, las tres obras que aquí expuso, muy modernas; pero, contraria-

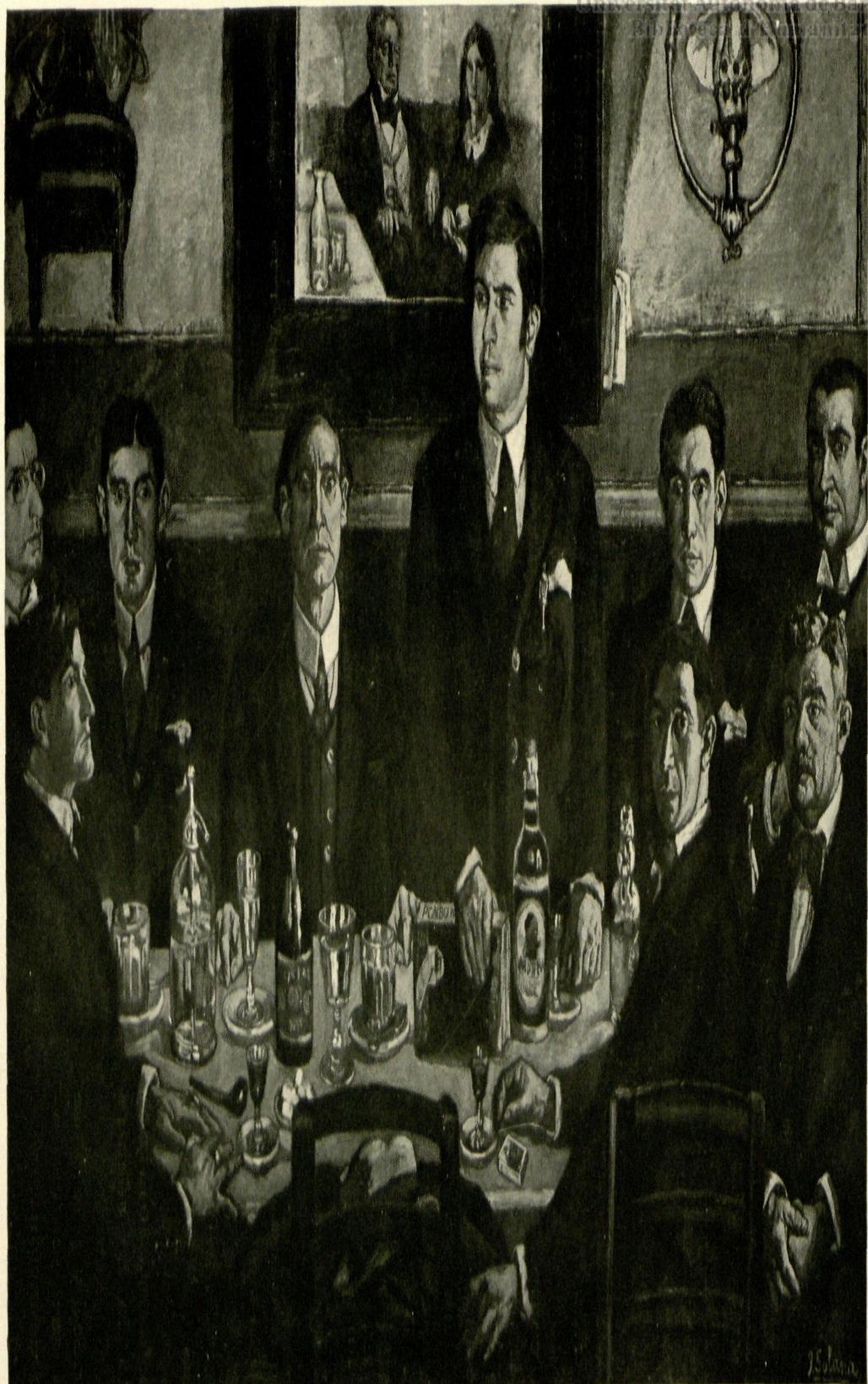
mente a lo que suele ocurrir en la pintura modernísima, hay en ellas inefable serenidad. Se echa de ver que fueron pensadas, recogidas dentro del alma del artista, a quién debieron acompañar largo tiempo antes de separarse de él; son graves, en la más amplia aceptación de la palabra, con la gravedad de



GUTIÉRREZ SOLANA

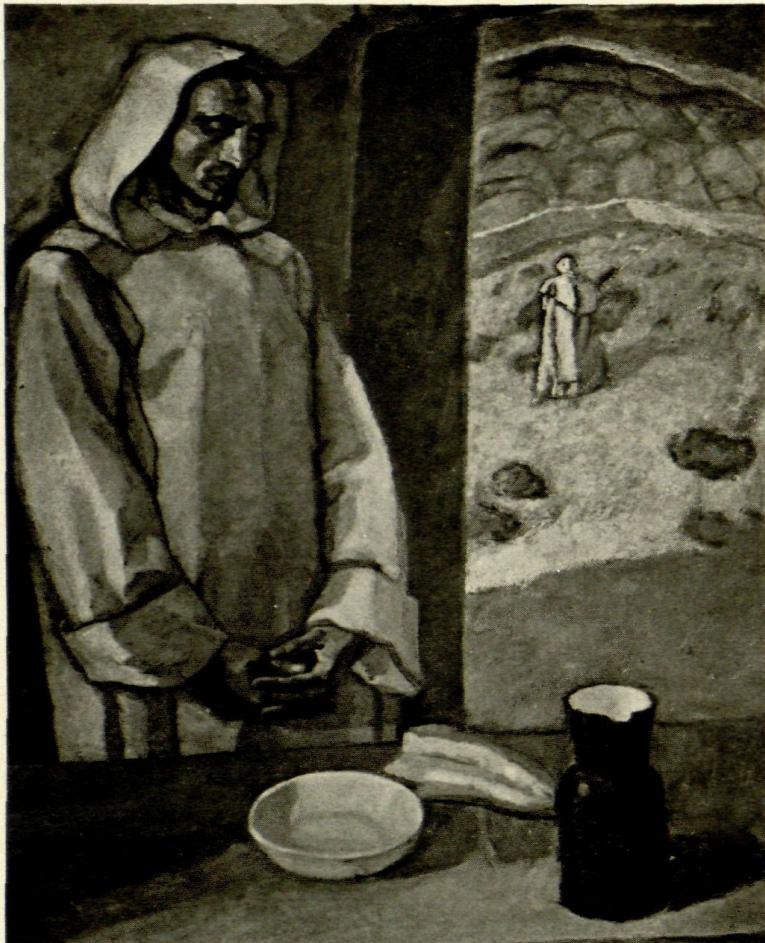
LAS PEINADORAS

LA TERTULIA
DEL CAFÉ DE
POMBO,
POR G. SOLANA



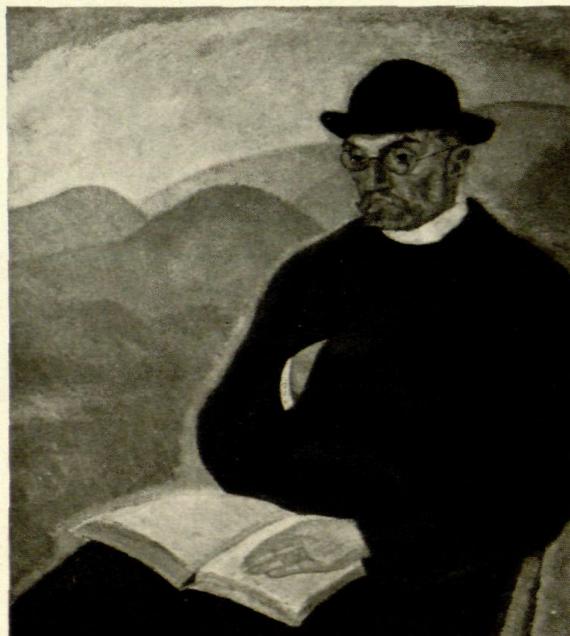
los sentimientos muy profundos que no vacilan en su ruta. Y son puras y sencillas, con la pureza y la sencillez de la obra hecha por necesidad propia, sin miras a impulsos exteriores. *El Cartujo*, sin duda, es la más completa de las tres; pero la *Madre* tiene una emoción deliciosa, y el retrato de Unamuno una gran fuerza de caracterización.

Gustavo de Maeztu es el polo opuesto, salvo en sinceridad. Aquí el sentimiento en lugar de recogerse, avasalla. La fuerza en lugar de emocionar, domina. Todo lo de adentro sale al exterior y se difunde, y gira y se arrebata: sentimiento, ordenación, color, todo es triunfo dionisiaco. Y todo se equilibra, porque la estructura, fría y fuertemente pensada, lo sostiene todo. ¿Obra decorativa? Sí; pero no según la fórmula admitida, sino según la



VÁZQUEZ DÍAZ

EL CARTUJO



VÁZQUEZ DÍAZ

UNAMUNO (MUSEO DE BILBAO)

primitiva definición; para decorar. Dadle a Maeztu paredes; dadle grandes superficies por llenar con su apasionamiento, que estas superficies se animarán entonces con la misma vibración de la vida; una vida que tiene los pies sujetos a este mundo; pero la cabeza en un mundo ideal de ensueños, refulgentes y macizos.

Y he dejado expreso a Solana para la última anunciada de estas tres personalidades originales. Ya no estamos frente a un ensueño: que muchos se encuentran frente a una pesadilla. Nosotros, no; a no ser que sea pesadilla la realidad disecada. Las mesas de disección no huelen nunca bien; los cuadros de Solana tampoco; pero dicen más verdad que la vida. ¿Llegará Solana a ser nuestro pintor del día, como algunos imagineros torturados lo fueron de otro tiempo? No sería ello im-



ENSUEÑO, POR YNURRIA



GUSTAVO DE MAEZTU

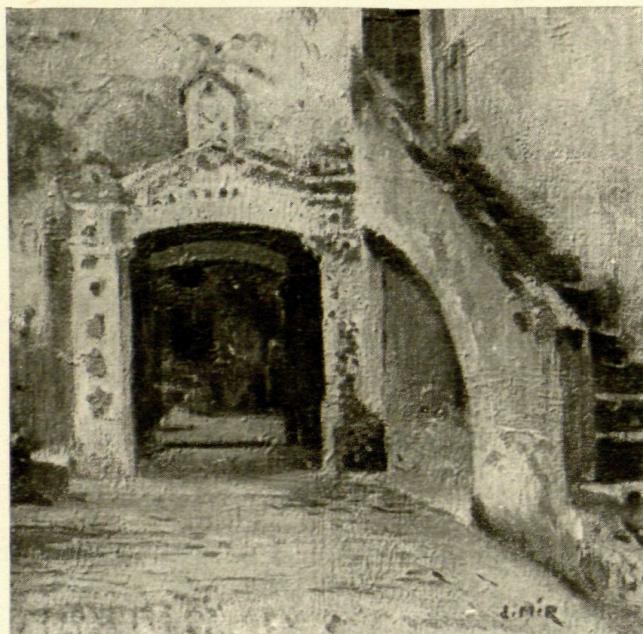
EL ORDEN

possible, lo cierto es que Solana evoca de nosotros un fondo que no tenemos más remedio que reconocer verdadero. Síntesis cruel y despiadada; pero la emoción de Solana no pretende ser compasiva. La fuerza que así se impone, tiene que ser tremenda, y no hay quizás más que ciertas producciones de Picasso — los *Apaches* — que puedan rivalizar en absoluto, en totalidad con estas *Peinadoras*, estos *Clowns* o esta *Tertulia del Café de Pombo*.

J. MIR

Vázquez Díaz, Maeztu y Gutiérrez Solana son, indudablemente, las figuras más interesantes de la exposición. Esto no quiere decir que sean las únicas; pero las otras dignas de estudio, como, por ejemplo, Mir y Hermoso, no necesitaron este momento para revelarse con tanta energía y, además, no se presentan aquí en su aspecto significativo.

En escultura mencionaremos tan sólo los nombres de Ynurria y de Clará, que se han



EL PATIO ROSA

presentado con obras de escasa importancia, con relación, claro está, a sus autores. Y una señora, Eva Aggerholin de Vázquez Díaz, presenta una cabeza y una arqueta de estilo bizantino que no dicen cuánto sabemos que su autora puede realizar.

Y terminaremos mencionando, entre las obras de la sección retrospectiva, un retrato admirable de Eduardo Rosales, nueva prueba del genio de este maestro singular, uno de los más gloriosos de nuestra escuela, y del arte pictórico español del siglo XIX. Seguramente el tiempo le elevará a una consideración todavía mayor de la que goza, porque es uno de esos contados artistas que, al contrario de lo que a algunos otros les ocurre, a medida que pasan los años, más crece su prestigio. Y se explica fácilmente. Su labor posee entraña tan profundamente pictórica, su visión es tan personal, que sin duda



JOSÉ CLARÁ

TERNURA (BRONCE)

alguna, por mucho que cambien los gustos y el concepto que se tenga de la pintura, no podrá menos de reconocerse que Rosales tuvo vigoroso temperamento de artista.

Pero, aún con ser todo momento apropiado para hablar de los grandes pintores del pasado, no es esta ocasión para extenderse respecto a la briosa personalidad del famoso autor del lienzo *El testamento de Isabel la Católica*.

De lo que se trata, únicamente, es de recoger lo que fué y representó, en Madrid, el Salón de Otoño. Sobre ello ahí queda nuestra opinión particular, que valga lo que valiere, tiene siquiera el valor de la sinceridad con que manifestada resta. Admítase como tal. Con echar una mirada a los grabados de las producciones a que aludimos, se

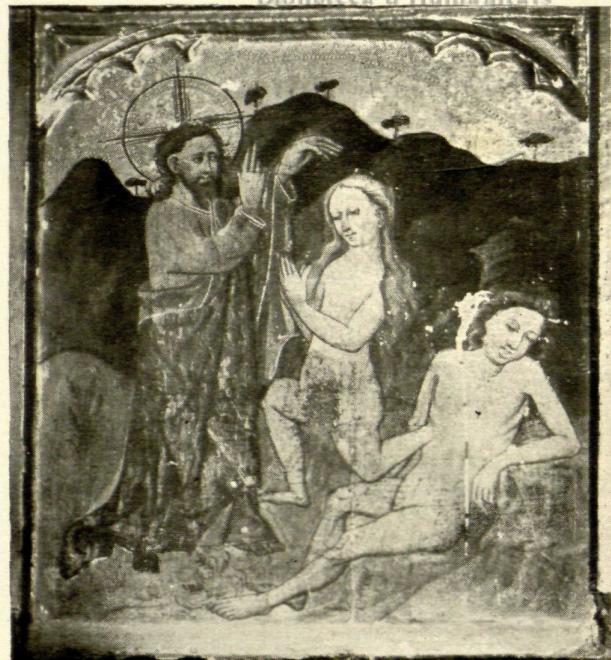
verá si en lo que llevamos manifestado presidió o no el acierto — MARGARITA NELKEN

RETABLO DE "LA CREACIÓN"

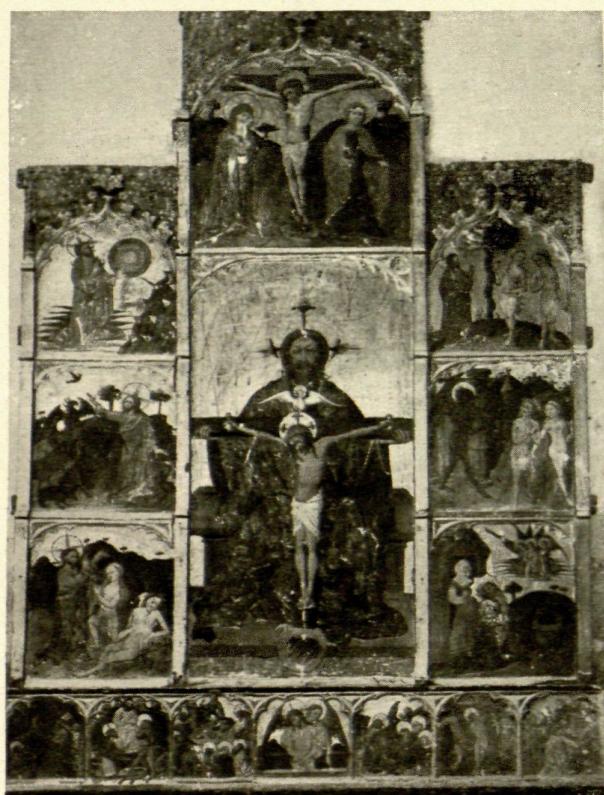
GALLARDA muestra del arte cristiano son los retablos de Rubielos de Mora. El arte gótico, lleno de convencionalismos y gráficas expresiones, es de admirar en esa joya pictórica, de indiscutible mérito, y aun inédita.

Retablos notabilísimos se conservan, aun, en Rubielos: obras magistrales de Jacomard, el notable maestro, fundador de la primitiva escuela valenciana del siglo xv, que tan notables retablos legó. Pero de todas esas pinturas se ocupó ya extensamente el profesor y crítico en Historia del arte, don Elías Tormo; y fuera vana pretensión en mi, volver sobre tema tan admirablemente tratado, en un libro contemporáneo, seguramente conocido por los lectores de *MVSEVM*. Por eso me limitaré a dar a conocer el retablo cuya denominación intitula estas líneas, ilustradas por las fotografías de don Enrique Cardona.

El retablo, existente en el convento de Agustinas, es de ignorado autor primitivo, constituido por tres cuerpos y rudimentaria



EVA SALIENDO DE UNA COSTILLA DE ADÁN
(UNA DE LAS COMPOSICIONES DEL RETABLO)



LA CREACIÓN

RETABLO

ornamentación en la talla del encuadrado. El cuerpo de enmedio muestra, en su tabla central y mayor, la Santísima Trinidad con el Padre Eterno sentado, sosteniendo el simulacro de la Crucifixión y apareciendo el Espíritu Santo en forma de paloma, entre las cabezas del Padre y el Hijo. En la tabla superior de la espina, vese la imprescindible escena del Calvario. Los cuerpos laterales, constan de tres tablas cada uno, desarrollando el tema de la Creación en sus escenas de: *Dios creando el firmamento; Creación de los animales; Creación de Adán y Eva; Prohibición de la fruta del bien y del mal y Escena de la tentación; Nuestros primeros padres arrojados del Paraíso*, etc.

En la pradela o rebanco, figuran siete tablitas, con otras tantas escenas de la *Pasión y muerte de Jesús; La última cena; el Ecce-Homo; La oración del huerto; La flagelación; La calle de Amargura*, etc.

Lo más curioso sin duda alguna (y para mí sin precedentes), de este retablo de Mora, es la tabla inferior del lado izquierdo, donde se representa el acto en que Dios saca de una costilla de Adán a Eva.

DR. CARLOS SARTHOU C.

ECOS ARTISTICOS

AUGUSTO HENAUT. — Este artista, autor de la pintura *Gitana*, que reproducimos, ha sido una de las víctimas de la pasada guerra. Ella vino a tronchar una vida que, a juzgar por las obras del malogrado joven, hubiera sido gloriosa para el arte. Fué Henault discípulo de la Escuela de la Casa Lonja, de Barcelona, donde no tardó en sobresalir, alcanzando diversos premios, entre ellos una Bolsa de Estudio y de Viaje, por oposición, a los diez y ocho años de edad. El joven pensionado sacó gran provecho de sus estudios en el Museo del Prado, y de retorno pudo mostrar una serie de lienzos, entre los cuales había algunos interesantes retratos, que pregonaban el adelanto conseguido por el autor durante los meses en que estuvo consultando, en el expreso museo, a los grandes maestros de la pintura.

Cuando más lleno de ilusiones vivía, cuando soñaba en las producciones con que había de alcanzar fama, sorprendióle el aviso de que había de incorporarse a filas. Y se marchó a Francia, en cumplimiento de su deber. Fué de los primeros en morir por la patria. Para que salvárase su regimiento, en una retirada, una sección de él debía sacrificarse, a fin de que los demás lograran ocupar un lugar estratégico. El teniente Henault no vaciló un segundo y ofrecióse de los primeros, y pereció a poco con los que siguieron tan noble ejemplo, en favor de sus compañeros. En el parte de ese heroico rasgo, se dice: «Valiente oficial muerto por el enemigo el 8 de Septiembre de 1914 en Croix-Idoux.» Había obtenido la Cruz de guerra con palma. Honra póstuma fué la otorgación

de la Legión de Honor. Contaba Augusto Henault, al morir, veintisiete años.

Equilibrado, de claro juicio, entusiasta del arte que cultivaba, trabajador en alto grado, todo permitía esperar de él a un artista destinado a obtener triunfos definitivos en su carrera.

EN BÉLGICA. — Uno de los espectáculos más interesantes de los que se organizan, con motivo del viaje de los Reyes de España, será la apertura

del Salón de Arte español, en el que serán expuestas todas las obras de los artistas belgas inspiradas en asuntos españoles. Se cuenta ya con cuadros de Meunier, Claus, Hermans, Wytsman, Van Rysselberghe y otros artistas belgas, así valones como flamencos.

UN ROBO EN LA ARMERÍA REAL. — En la Secretaría de Su Majestad el Rey se ha facilitado la siguiente nota:

«Al poco tiempo de dar entrada en la Real Armería ayer, lunes — 4 de Abril de 1921, — se advirtió que estaba violentada una vitrina, en la cual, entre otros

objetos, se hallaban los que constituyan parte del tesoro visigodo, hallado en Guarrazar en 1860.

Los objetos que faltan en la vitrina descerrajada son los siguientes:

Corona del rey Suintila. Está formada por dos semicírculos de doble chapa de oro, unidos con bisagras, y el aro, que resulta tiene 22 centímetros de diámetro y 6 de altura. La chapa interior es lisa; en los bordes de la exterior hay dos centros de relieve, con perlas y zafiros pulimentados, y otro en el centro, más ancho, cubierto de roseto-



AUGUSTO HENAUT

GITANA

nes calados, enriquecido con engastes de igual pedrería.

Pendiente del borde inferior tuvo la corona, cuando la ofrecieron, una cruz y veintidós letras: las necesarias para formar esta dedicatoria:

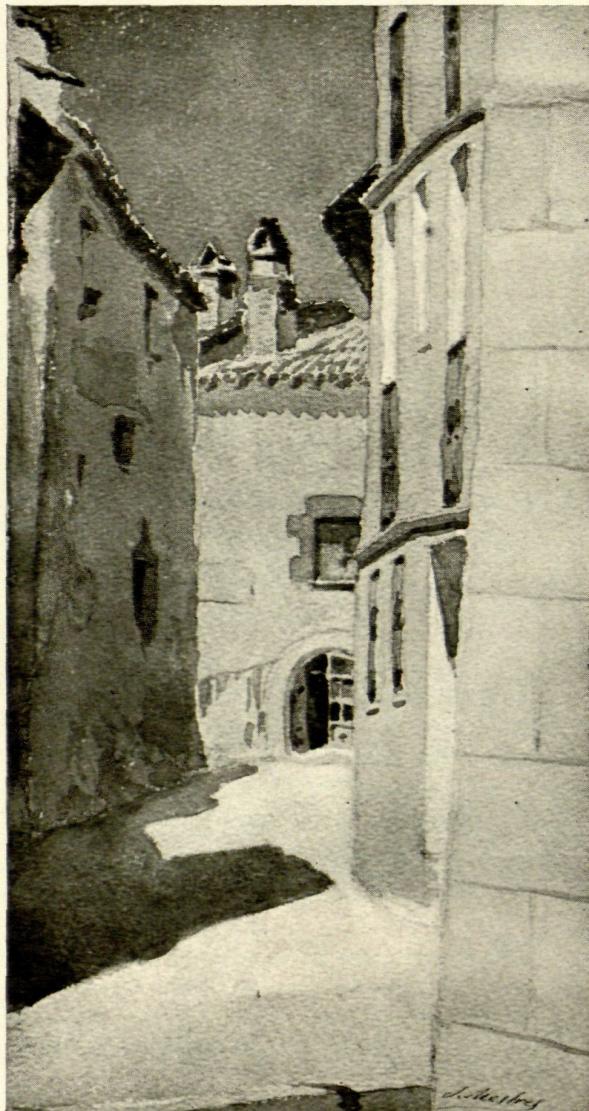
Suinthilañus rex offeret.

Eran todas y cada una de dichas letras verdaderos joyeles, llenos de vidrios de colores, a manera de esmalte, alveolados con chatones, perlas y záfiros periformes, pendientes los záfiros de las perlas y las perlas de los chatones.

Hay en la corona cuatro cadenas, y está cada una formada con cuatro eslabones; imitan hojas de peral caladas, y van unidas a un hermoso florón hecho con dos azucenas de oro, contrapuestas y separadas por un trozo de cristal de roca facetado. De una de las cadenas pende una hermosa cruz, formada con los trozos de otras dos de idéntica hechura, que debieron pertenecer a dos distintas coronas.

Florón, de oro y piedras preciosas, de una corona votiva grande, en todo parecido al remate de la de Suintila. El trozo de cristal de roca facetado que separa las dos azucenas se hundió a consecuencia del incendio de 1884.

Trozo de corona votiva, de oro. Pende del florón anteriormente descrito, un enrejado formando cuadros que resultan de tres líneas horizontales y seis verticales, unidas entre sí por medio de chatones de piedras, perlas y pastas de colores, de que sólo quedan los engastes, y lleva el objeto unos záfiros en el centro de cada cuadro y varios en el borde inferior. Había varias piedras sueltas de diferentes tamaños, de las que faltan diez y seis, y un florón central de una cruz votiva, compuesta de un záfiro engastado en oro, con orla de aljófar.



J. MESTRES

EL CALLEJÓN

El objeto más voluminoso es la corona de Suintila; pero como está construido de chapas de oro, calado, pudo el ladrón ocultarlo fácilmente, aplastándolo, y así lo demuestran algunos detalles encontrados, como son: una perla rota y algún fragmento de oro que había en el suelo.

El valor material de lo robado es pequeño en relación con el arqueológico.»

MONUMENTO A MONTAÑÉS.— Han empezado las obras en la plaza del Salvador, de Sevilla, para la erección de la estatua al gran imaginero sevillano Martínez Montañés, autor de las maravillosas efigies del Señor de Pasión, del Gran Poder, de Cristo del Amor, y de tantas otras, que son orgullo de los sevillanos y admiración del mundo.

Inició la idea don Enrique Garro, y la secundan el Ayuntamiento y la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Pasión, que encargaron la estatua al notable escultor sevillano señor Sánchez Cid, quien ya ha presentado el proyecto, que ha merecido la aprobación de la Academia de Bellas Artes y los elogios de todos.

S. M. el Rey don Alfonso ha contribuído a la suscripción abierta para sufragar los gastos, la cual alcanza ya una fuerte suma.

DISPOSICIÓN OFICIAL.— La Gaceta publica la siguiente Real Orden del ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes:

«Siendo frecuentes los casos que por los Museos provinciales, Corporaciones o demás Centros a quienes se conceden obras en depósito, procedentes de los Museos nacionales del Prado y de Arte Moderno, no se hace efectiva la retirada de dichas obras, quedando, por tanto, en una situación especial que perjudica al ordenado funcionamiento



DETALLE DE LA CAPA PLUVIAL INGLESA
DEL OBISPO BELLERA (1352 A 1377)

de dichos Museos nacionales, y con el fin de evitarlo en lo sucesivo,

Su Majestad el Rey (q. D. g.) ha tenido a bien disponer que, transcurrido el plazo máximo de un año para la retirada de las obras de referencia, ca-duca la concesión si dentro de este plazo no se hubieran retirado.»

DEL MUSEO DEL PRADO. — Ha sido publicada la Memoria correspondiente al año 1918, presentada por el Patronato del Museo del Prado.

Se ocupa el documento da las diversas obras realizadas, entre ellas la reapertura de la sala de Ribera, después de retirar de ella algunos lienzos de menos segura autenticidad y después de haber tapizado los muros de un color bayo, propio para hacer resaltar las pinturas, y de colocar un espejo que permita ver cómodamente el techo, pintado por Vicente López.

En la rotonda central se ha colocado un cuadro de caoba, donde se consignan en letras de oro el nombre de las personas que han hecho donativos al Museo. En el taller de restauraciones se han restaurado, con respeto absoluto del cuadro, sin aumentar ni repintar, obras de Sassoferato, Teniers, Panini, Snayers, Orley, Gouvi, Patinir, Lanfranco, Murillo, Goya, una copia de Correggio y diferentes cuadros de escuelas española, flamen-ca y holandesa.

Las copias de cuadros efectuadas en el año fueron las siguientes:

De Murillo, 201; de Velázquez, 179; de Goya, 178; de Tiziano, 69; del Greco, 58; de Rubens, 33; de Van Dyk, 26; de Ribera, 24; de P. Verónés, 12; de Menéndez, 11; de R. Madrazo, 9; de Tintoretto, 7; de Teniers, 5; de Alonso Cano, 5; de Mengs, 4; de Castiglioni, 4; de Giordano, 3; de Giovanni Battista Tiepolo, 3; de Zurbarán, 3; de P. de Vos, 3; de Ranc, 3; de Watteau, 2; de Cas-

tillo, 2; de Guercino, 2; de Correggio, 2; de Mazo, 2; de Fra Angélico, 2; de L. de Vinci, 2; de A. de Sarto, 2.

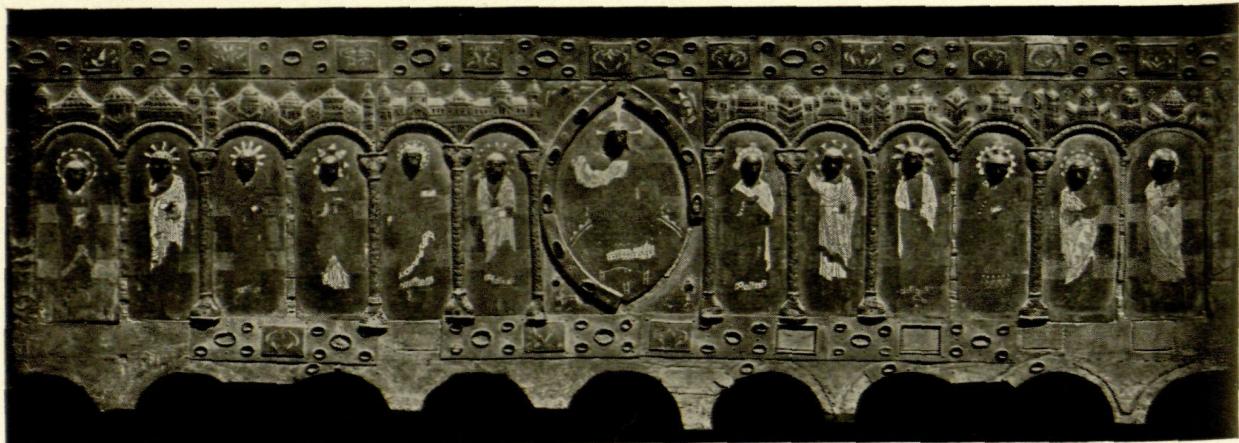
Y una sola copia de Morales, Jacobo, Bassano, Rembrandt, Memling, Espinosa, Pereda, Spada, Padovanino, Nattier, Utevael, Esquerra, G. Dou, Van Kessel, Giovan Domenico Tiépolo, Guido Reni, B. Crespi, Durero, Furrini, Claudio Coello, Nocret, Holbein, Herri Mea de Blas, C. Procaccini, March, Moro, Jordáns y Navarrete.

El número total de visitantes durante el año fué de 134.911. De éstos, 10.911 mediante el pago de la entrada, y 124.000 gratis.

MONUMENTO A JULIO ANTONIO. — Varios admiradores de este malogrado escultor han regalado un busto del mismo, con su pedestal, ejecutado por don Enrique Salazar, para ser emplazado en los jardines del Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid.

El Director general de Bellas Artes ha aceptado la donación y concedido permiso para el emplazamiento de la obra en el lugar que se pretendía.

LA RADIOGRAFÍA Y LA PINTURA. — Se ha descubierto un medio de conocer a la perfección si en un lienzo o tabla que se nos vende como legítimo, hay o no fraude. La aplicación de los Rayos X a la pintura, permite saber qué colores se han empleado y qué tiempo llevan aquellos colores en el cuadro. No hemos de entrar en detalles técnicos. Baste saber que la acción de los Rayos X sobre los colores no es la misma si éstos son antiguos o modernos. También la radiografía permite averiguar en los óleos las figuras borradas para pintar otras encima, los palimpsestos de la pintura, vamos al decir. Se trata de establecer en el Louvre una estación radiográfica para examinar los cuadros que lleguen y saber en ocasiones a qué atenerse.



BURGOS. MUSEO PROVINCIAL

FRONTAL DE ALTAR, EN BRONCE ESMALTADO. (SIGLO XI)