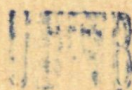


REVISTA ESPA- ÑOLA DE ARTE

AÑO II PASEO DE
NUMERO 5 RECOLETOS
MARZO MCMXXXIII 20 MADRID



Revista de Arte y Arquitectura

Revista de Historia y Literatura
San de Pineda

Continuación del Boletín ARTE ESPAÑOL, cuya publicación ha proseguido durante más de veinte años, la Sociedad Española de Amigos del Arte.

ESTA REVISTA

se propone reflejar la renovación de la Sociedad, que a la vez ha ensanchado el campo de su interés más allá de límites territoriales, dándole propósito de atender al arte de todo el mundo y más allá de las convencionales fronteras cronológicas, sin cerrar la puerta, por consiguiente, a lo moderno.

EN ESTA NUEVA ETAPA

la REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE será predilectamente mirada por la Sociedad, como uno de sus órganos de trabajo más esenciales. Órgano de difusión a la vez, con el privilegio y la responsabilidad de ser, hoy por hoy, la única Revista de arte de carácter general que se publica en España. Aceptará también la suscripción de los no pertenecientes a la Sociedad y la venta por números sueltos.

APARECERÁN CUATRO NÚMEROS ANUALES

con propósito de llegar, más tarde a una periodicidad más frecuente. Estos números estarán copiosamente ilustrados y darán, en sus páginas de guarda, el resumen de los artículos en alguna lengua extranjera.

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN ANUAL DE 4 NÚMEROS: 25 PTAS. EXTRANJERO: 30 PTAS.

PRECIO DEL NÚMERO SUELTO: 7 PTAS. EXTRANJERO: 8 PTAS.

Forman el Comité de Publicaciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y editan por consiguiente la Revista, los Sres. D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. EUGENIO D'ORS, D. LUIS BLANCO SOLER, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND y D. JOAQUÍN ENRÍQUEZ.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN DE LA REVISTA: S. E. A. A. PASEO DE RECOLETOS, 20,
PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Presidente honorario: SR. DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

EL MARQUÉS DE LEMA, *Presidente*.—EL MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS, *Vicepresidente*.—D. FRANCISCO BARNÉS, *Vicepresidente*.—D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, *Director de Publicaciones*.—D. EUGENIO D'ORS, *Bibliotecario*.—EL MARQUÉS DE ALEDO, *Tesorero*.—DUQUESA DE PARCENT, CONDE DE PEÑA-RAMIRO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND, D. MIGUEL DE ASÚA, D. LUIS BLANCO SOLER, EL CONDE DE FONTANAR, D. JOSÉ FERRÁNDIZ Y TORRES, D. JULIO CAVESTANY y SR. VIZCONDE DE MAMBLAS, *Vocales*.—DUQUESA DE DATO y D. JOSÉ M.^a SERT, *Vocales correspondientes*.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Secretario*.—D. JOSÉ PEÑUELAS, *Secretario*.

LISTA DE SOCIOS

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de; Alba, Duquesa de; Almenas, Conde de las; Amboage, Marqués de.—Bauzá, Vda. de Rodríguez, María; Beistegui, D. Carlos de.—Castillo Olivares, D. Pedro del; Cebrián, D. Juan C.; Comillas, Marquesa de.—Finat, Conde de.—Genal, Marqués del.—Ivanrey, Marquesa de.—Lerma, Duquesa de.—Mandas, Duque de; Max Hohenlohe Langenburg, Princesa; Medinaceli, Duque de; Maura, Duque de.—Parcent, Duquesa de; Pons, Marqués de.—Romanones, Conde de.—Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarzuza, D. Felipe; Acevedo, D.^a Adelia A. de; Acevedo Fernández, D. Modesto; Agrupación Española de Artistas Grabadores; Aguiar, Conde de; Aguirre, D. Juan de; Albarrán Sánchez, D. Lorenzo; Albayda, Marqués de; Albuquerque, D. Alfredo de; Alcántara Montalvo, D. Fernando; Aledo, Marqués de; Alella, Marqués de; Alesón, D. Santiago N.; Alhucemas, Marqués de; Almenara Alta, Duque de; Almunia, Marqués de la; Alonso Martínez, Marqués de; Alos, D. Nicolás de; Alvarez Buylla, D. Amadeo; Alvarez Buylla, D. Gonzalo; Alvarez Net, D. Salvador; Allende, D. Tomás de; Amezúa, D. Agustín G. de; Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de; Amo y del Amo, D. Bruno del; Amposta, Marqués de; Amuriza, don Manuel; Amurrio, Marquesa de; Araujo Costa, D. Luis; Argüelles, Srta. Isabel; Argüeso, Marquesa de; Arias de Miranda, D. Santos; Aristizábal, D. José Manuel de; Artiñano, D. Pedro M. de; Arriluce de Ibarra, Marqués de; Asúa, D. Miguel de; Ateneo de Cádiz; Aycinena, Marqués de.

Bailén, Conde de; Ballesteros Beretta, D. Antonio; Bandelac de Pariente, D. Alberto; Bárcenas Conde de las; Barnés, don Francisco; Barral, D. Emiliano; Barrio de Silvela, D.^a María; Basagoiti, D. Antonio; Bascaran, D. Fernando; Bastos Ansart, D. Francisco; Bastos Ansart, D. Manuel; Bastos de Bastos, D.^a María Consolación; Bañer, D.^a Rosa de Landañer, viuda de; Beistegui, D.^a Dolores de Iturbe, viuda de; Beltrán y de Torres, D. Francisco; Bellamar Marqués de; Bellido, D. Luis; Benedito, D. Manuel; Benicarló, Marquesa de; Benjumea, D. Diego; Benlliure, D. Mariano; Benlloch, D. Matías M.; Berges, Srta. Consuelo; Bermúdez de Castro Feijóo, Srta. Pilar; Bernar y de las Casas, D. Emilio; Bertrán y Musitu, D. José; Bérriez, Marqués de; Beúnza Redín, D. Joaquín; Bibesco, Príncipe Antonio; Biblioteca del Museo de Arte Moderno; Biblioteca del Nuevo Club; Biblioteca del Palacio Nacional; Biblioteca del Senado; Bilbao, don Gonzalo; Birón, Marqués de; Bivona, Duquesa V. de; Blanco Soler, D. Luis; Bofill Laurati, D. Manuel (Barcelona); Boix Sáenz, D. Félix; Bordejé Garcés, D. Federico; Bosch, D.^a Dolores T., viuda de; Bóveda de Limia, Marqués de; Bruguera y Bruguera, D. Juan; Byne, D. Arturo.

Cabarrús, Conde de; Cabello y Lapiedra, D. Luis María; Cáceres de la Torre, D. Toribio; Calleja, D. Saturnino; Camino y Parladé, D. Clemente (Sevilla); Campillos, Conde de; Campomanes, D.^a Dolores P.; Canillejas, Marqués de; Cardona, Srta. María; Carles, D. D. (Barcelona); Caro, D. Juan; Carreras Obrador, D. José; Carro García, D. Jesús; Cartagena, Marqués de (Granada); Casa-Aguilar, Vizconde de; Casajara, Marqués de; Casa Puente, Condesa viuda de; Casa Torres, Marqués de; Casa Rul, Conde de; Casal, Conde de; Casal, Condesa de; Casino de Madrid;

Castañeda y Alcover, D. Vicente; Castell Bravo, Marqués de; Castellanos Arteaga, D. Daniel; Castillo, D. Antonio del; Castillo, D. Heliodoro del; Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro; Cavestany y de Anduaga, D. José; Cavestany y de Anduaga, D. Julio; Caviedes, Marqués de; Cayo del Rey, Marqués de; Ceballos, D. Antonio de; Cebrián, D. Luis; Cedillo, Conde de; Cenia, Marqués de; Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier; Cerralbo, Marqués de; Cierva y Peñafiel, D. Juan de la; Címera, Conde de la; Cincúnegui y Chacón, D. Manuel; Círculo de Bellas Artes; Coll Portabella, D. Ignacio; Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla; Compiani, don José Eugenio, Buenos Aires; Conradi, D. Miguel Angel; Conte Lacave, D. Augusto José; Corbí y Orellana, D. Carlos; Coronas y Conde, D. Jesús; Corpa, Marqués de; Cortejarena, D. José María de; Cortés, D.^a Asunción; Cortezo y Collantes, D. Gabriel; Corral Pérez, D. Agustín; Correa y Alonso, D. Eduardo; Cos, D. Felipe de; Coullaut Valera, D. Lorenzo; Crosa, D. Bernardo de S.; Cuba, Vizconde de; Cuervo-Arango y González-Carvajal, D. Ignacio (Avilés), Asturias; Cuesta Martínez, D. José; Cuevas de Vera, Conde de; Chacón y Calvo, D. José M.^a; Champourcin, Barón de; Churrua, D. Ricardo.

Dangers, D. Leonardo; Demiani, Alfred; Des Allimes, D. Enrique; Díaz Agero, D. Prudencio; Díez, D. Salvador; Díez de Rivera, D. José; Domínguez Carrascal, D. José; Durán Salgado y Lóriga, D. Miguel.

Echeandía y Gal, D. Salvador; Echevarría, D. Venancio (Bilbao); Eggeling Von, D.^a Ana María; Enríquez y González Olivares, D. Francisco; Escoriaza, D. José María de; Escoriaza, Vizconde de; Escuela de Artes y Oficios Artísticos (Granada); Escuela de Artes y Oficios de Logroño; Escuela de Bellas Artes, de Olot; Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Madrid); Escuela Superior del Magisterio; Esteban Collantes, Conde de; Estrada, Jenaro; Eulate de Urquijo, D.^a María de la Concepción; Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.

Fernán-Núñez, Duque de; Fernán-Núñez, Duquesa viuda de Fernández Alvarado, D. José; Fernández Ardavin, D. César Fernández de Castro, D. Antonio; Fernández Clérigo, D. José María; Fernández de Navarrete, D.^a Carmen; Fernández Nóvoa, D. Jaime; Fernández Rodríguez, D. José; Fernández Sampey, D. Dionisio; Fernández Tejerina, D. Mariano; Fernández Villaverde, D. Raimundo; Ferrándiz y Torres, D. José; Ferrer y Güell, D. Juan; Figueroa, Marqués de; Foncalada, Condesa de; Fontanar, Conde de; Foronda, Marqués de; Fuentes, señorita Rosario.

Gálvez Ginachero, D. José; García Condoy, D. Julio; García Guereta, D. Ricardo; García Guijarro, D. Luis; García Gambón, D. José; García de Leániz, D. Javier; García Mercadal, D. Fernando; García Moreno, D. Melchor; García Olay, D. Pelayo; García Palencia, señora viuda de García Rico y Compañía; García de los Ríos, D. José María; García Sanchiz, D. Federico; García Tapia, D. Eduardo; Garnelo y Alda, D. José; Gayangos, viuda de Serrano, D.^a María de; Gaytán de Ayala, D. Alejandro; Gil Delgado, D. Luis; Gil e Iturriaga, D. Nicolás María; Gil Moreno de Mora, D. José P.; Gili, D. Gustavo; Gimeno, Conde de; Giner Pantoja, D. José; Gómez Acebo, D. Miguel; Gomis, D. José Antonio; González Castejón, Marqués de; González y García, D. Generoso; González de la Peña, D. José; González Herrero, D. José; González Simancas, D. Manuel; Gordón, don Rogelio; Gramajo, doña María Adela A. de; Gran Peña; Granda Buylla, D. Félix; Granja, Conde de la; Groizard Coronado, don Carlos; Guardia, Marqués de la; Güell, Barón de; Güell, Vizconde de; Guillén, D. Julio; Guinard, D. Paúl; Guisasola, D. Guillermo; Gurtubay, D.^a Carmen; Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.

Harris D. Tomás (Londres); Hardisson y Pizarroso, D. Emilio; Heredia Spinola, Conde de; Hermoso, D. Eugenio; Herráiz y Compañía; Herrera, D. Antonio; Herrero, D. José J.; Hidalgo,

D. José; Hoyos, Marqués de; Huerta, D. Carlos de la; Hueso Rolland, D. Francisco; Hueter de Santillán, Marqués de; Huguet, D.^a Josefa; Hyde Mr. James H.

Ibarra, Conde de (Sevilla); Ibarra y López de Calle, D. Antonio de (Bilbao); Infantas, Conde de las; Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tübingen; Institut of The Art Chicago; Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.

Jiménez de Aguilar, D. Juan; Jiménez García de Luna, don Eliseo.

Kybal, D. Vlastimil.

Laan, D. Jacobo; La Armería, Vizconde de; Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla; Lafora y Calatayud, D. Juan; Laiglesia, D. Eduardo de; Lamadrid, Marqués de; Lambertze Gerviller, Marqués de; Lanuza, D. Adriano M.; Lapayese Bruna, D. José; Laporta Boronat, D. Antonio; Laredo Ledesma, D. Luis E.; Lauffer, D. Carlos; Leguina, D. Francisco de; Leigh B'gh, D.^a M. de; Leis, Marqués de; Leland Hunter, M. George; Lema, Marqués de; Leyva, Conde de; Linaje, D. Rafael; Linares, don Abelardo; Londaiz, D. José Luis; López Robert, D. Antonio; López Rodríguez, D. Daniel; López Soler, D. Juan; López Suárez, D. Juan; López Tudela, D. Eugenio; Luque, D.^a Carmen, viuda de Gobart; Luxán y Zabay, D. Pascual.

Llanos y Torriglia, D. Félix de; Lloréns, D. Francisco.

Macaya, D. Alfonso; Macaya, D. Román; Maceda, Conde de; Magdalena, D. Deogracias; Mambblas, Vizconde de; Manso de Zúñiga, D.^a Amalia; Marañón, D. Gregorio; Marco Urrutia, D. Santiago; Marfá, D. Juan Antonio (Barcelona); Marichalar, D. Antonio; Marinas, D. Aniceto; Mariño González, D. Antonio; Marquina, Srta. Matilde; Martí, D. Ildefonso; Martí Gispert, D. Pablo; Martí Mayobre, D. Ricardo; Martínez Garcimartín, D. Pedro; Martínez de Hoz, D.^a Julia Helena A.; Martínez y Martínez, D. Francisco; Martínez y Martínez, D. José; Martínez de Pinillos, D. Miguel; Martínez Roca, D. José; Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan; Martorell y Tellez Giron, D. Ricardo; Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, don Luciano; Matos, D. Leopoldo; Maura Herrera, D.^a Gabriela; Maura Herrera, D. Ramón; Mayo de Amezúa, D.^a Luisa; Mazzuchelli, D. Jacobo; Medinaceli, Duquesa de; Megías, D. Jacinto; Megías, D. Jerónimo; Meléndez, D. Julio B.; Meléndez, D. Ricardo; Melo, D. Prudencio; Méndez Casal, D. Antonio; Meneses Puertas, D. Leoncio; Mendizábal, D. Domingo; Mérida y Díaz, D. Miguel de; Messinger, D. Otto E.; Miguel González, D. Mariano; Miguel Rodríguez de la Encina; D. Luis; Miranda, Duque de; Moisés, D. Julio; Molina, D. Gabriel; Moltó Abad, D. Ricardo; Monge, D. Felipe L.; Monserrat, D. José María; Monteflorido, Marqués de; Montenegro, D. José María; Montesión, Marqués de; Montortal, Marqués de; Montilla y Escudero, D. Carlos; Mora y Abarca, D. César de la; Moral, Marqués del; Morales, D. Félix; Morales, D. Gustavo; Morales Acevedo, don Francisco; Morán, Catherine; Morenés y Arteaga; Srta. Belén; Moreno Carbonero, D. José; Muguero, Conde de; Muguero y Gallo, D. Rafael de; Muntadas y Rovira, D. Vicente; Muñiz, Marqués de; Masaveu, D. Pedro (Oviedo); Murga, don Alvaro de; Museo del Greco; Museo Municipal de San Sebastián; Museo Naval; Museo Nacional de Artes Industriales; Museo del Prado.

Nájera, Duquesa de; Nárdiz, D. Enrique de; Narváez y Ulloa; D. Luis María; Navarro Díaz-Agero, D. Carlos; Navarro y Morenés, D. Carlos; Navarro, D. José Gabriel; Navas, D. José María; Nelken, D.^a Margarita; Noriega Olea, D. Vicente; Novoa, Srta. Mercedes.

Obispo de Madrid-Alcalá; Ojesto, D. Carlos de; Olanda, don Luis; Olaso, Marqués de; Olivares, D. Alfonso; Olivares, Marqués de; Oña Iribarren, D. Gelasio; Ors, D. Eugenio de; Ortiz y Cabana, D. Salvador; Ortiz Echagüe, D. Antonio; Ortiz de la Torre, D. Eduardo.

Padul, Conde del; Palencia, D. Gabriel; Palmer, Srta. Margaret; Páramo y Barranco, D. Anastasio; Pardiñas, D. Alejandro de; Peláez, D. Agustín; Peláez Quintanilla, D. Luis; Pemán y Pemartín, D. César; Penard, D. Ricardo; Peña Ramiro, Conde de; Peñafior, Marqués de; Peñuelas, D. José; Perera y Prats, D. Arturo; Pérez Bueno, D. Luis; Pérez Gil, D. Juan; Pérez Gómez, D. Eloy; Pérez Linares, D. Francisco; Picardo y Blázquez, D. Angel; Piedras Albas, Marqués de; Pinazo, D. José; Pinohermoso, Duque de; Pío de Saboya, Príncipe; Pittaluga, D. Gustavo; Plá, D. Cecilio; Polentinos, Conde de; Pons, Marquesa de; Prast, D. Carlos; Prast, D. Manuel; Príes, Conde de; Prieto, D. Gregorio; Proctor, D. Loewis J.

Quintero, D. Pelayo (Cádiz).

Rafal, Marqués del; Rambla, Marquesa viuda de la; Ramos, D. Francisco; Ramos, D. Pablo Rafael; Real Aprecio, Conde del, Círculo Artístico de Barcelona; Real Piedad, Conde de la; Regueira, D. José; Remedios, Vizconde de los; Retana y Gamboa, D. Andrés de; Retortillo, Marqués de; Revilla, Conde de la; Revilla de la Cañada, Marqués de; Rey Soto, D. Antonio; Rico López, D. Pedro; Riera y Soler, D. Luis (Barcelona); Río Alonso, D. Francisco del; Riscal, Marqués del; Rodriga, Marqués de la; Rodríguez, D. Antonio Gabriel; Rodríguez, D. Bernardo; Rodríguez Delgado, D. Joaquín; Rodríguez Hermanos, R.; Rodríguez Mellado, D.^a Isabel; Rodríguez de Rivas y de Navarro, D. Mariano; Rodríguez Rojas, D. Félix; Rodríguez Porrero, don Claudio; Romana, Marqués de la; Rosales, D. José; Roy Lhardy, D. Emilio; Ruano, D. Francisco; Ruiz Balaguer, D. Manuel; Ruiz Carrera, D. Joaquín; Ruiz Messeguer, D. Ricardo; Ruiz y Ruiz, D. Raimundo; Ruiz Senén, D. Valentín; Ruiz, V. de Ruiz Martínez, D.^a María.

Saco y Arce, D. Antonio; Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis; Sáinz y de la Cuesta, D. Enrique; Sáinz de los Terreros, D. Carlos; Sáinz Hernando, D. José; Sáinz de los Terreros, don Luis; Salobral, Marquesa del (Jerez de los Caballeros); Saltillo, Marqués del; San Alberto, Vizconde de; San Esteban de Cañongo, Conde de; San Juan de Piedras Albas, Marqués de; San Pedro de Galatino, Duquesa de; Sánchez Carrascosa, don Eduardo; Sánchez Cantón, D. Francisco J.; Sánchez Cuesta, D. León; Sánchez Guerra Martínez, D. José; Sánchez de León, D. Juan (Valencia); Sánchez Pérez, D. José Augusto; Sánchez de Rivera, D. Daniel; Sanginés, D. José; Sanginés, don Pedro; Sangro y Ros de Olano, D. Pedro; Santibáñez, D.^a Matilde D. R. de; Santa Elena, Duquesa de; Santa Lucía de Cochán; Marqués de; Santo Mauro, Duquesa de; Sanz, D. Luis Felipe; Saracho, D. Emilio; Sardá, D. Benito; Sastre Canet, D. Onofre; Schallburg, D.^a Sigrun; Scherer, don Hugo; Schlayer, D. Félix; Schumacher, D. Adolfo; Schwartz, D. Juan H.; Segur, Barón de; Sentmenat, Marqués de; Sert, D. Domingo; Serrán y Ruiz de la Puente; D. José; Snumacher, D. Oscar; Sicardo Jiménez, D. José; Silvela, D. Jorge; Silvela y Casado, D. Mateo; Silvela Corral, D. Agustín; Sirabegne, D. Luis; Sizzo-Noris, Conde de; Solaz, D. Emilio; Soler y Damians, D. Ignacio; Sorribes, D. Pedro C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Sotomayor, Duque de; Suárez-Guanes, D. Ricardo; Suárez Pazos, D. Ramón; Sueca, Duquesa de.

Tablantes, Marqués de (Sevilla); Taboada Zúñiga, D. Fernando; Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la; Terol, D. Eugenio; Thomas, Mr. H. G. (Cambridge); Tierno Sanz, Vicente; Toca, Marqués de; The New-York Public Library (New-York); Tormo, D. Elías; Torralba, Marqués de; Torre Arias, Condesa de; Torre de Cela, Conde de la; Torrecilla y Sáenz de Santa María, D. Antonio de; Torrejón, Condesa de; Torrellano, Conde de; Torre y Angolotti, D. José María de; Torres Reina, D. Ricardo; Torres de Sánchez Dalp, Conde de las; Tovar, Duque de; Trauman, D. Enrique; Trenor, D. Fernando.

Ullmann, D. Guillermo; Universidad Popular Segoviana; Urcola, D.^a Eulalia de; Urquijo, D. Antonio de; Urquijo, Conde de; Urquijo, D. José María de; Urquijo, Marquesa de; Urquijo, Marqués de; Urquijo, D. Tomás de; Urzáiz y Salazar, D. Isidoro de.

Vado, Conde del; Valdeiglesias, Marqués de; Valderrey, Marqués de; Valero de Bernabé, D. Antonio; Valle y Díaz-Uranga, D. Antonio del; Valle de Pendueles, Conde de; Vallellano, Conde de; Vallespinosa, D. Adolfo; Vallín, D. Carlos; Van Dulken, D. G.; Varela, D. Julio; Vega de Anzó, Marqués de la; Vega Inclán, Marqués de la; Vegue y Goldoni, D. Angel; Velada, Marqués de; Velarde Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel; Velasco, D.^a Manuela de; Velasco, Srta. Rosario de; Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de; Veragua, Duque de; Verástegui, D. Jaime; Verdeguer, D. Pablo; Verretera Polo, D. Luis; Viguri, D. Luis R. de; Vilanova, Conde de; Villa Antonia, Marqués de; Villatorcas, Marquesa de; Villagonzalo, Conde de; Villahermosa, Duque de; Villar Grangel, D. Domingo; Villares, Conde de los; Villarrubia de Langre, Marqués de; Viudas Muñoz, D. Antonio.

Weibel de Manoel, D. Eduardo; Winstein, D.^a Alice; Weissberger, D. Herberto; Weissberger, D. José.

Yáñez Larrosa, D. José; Yecla, Barón de.

Zarandíeta y Miravent, D. Enrique; Zárate, D. Enrique (Bilbao); Zenete, Condesa de; Zomeño Cobo, D. José; Zomeño Cobo, D. Mariano; Zubiría, Conde de; Zuloaga, D. Juan; Zumel, D. Vicente; Zurgena, Marqués de.

EDITORIAL LABOR, S. A.

MADRID - AYALA, 49, DUPL.

**LA CASA EDITORIAL
MÁS IMPORTANTE DE ESPAÑA**

**COLECCIÓN LABOR - BIBLIOTECA
DE INICIACIÓN CULTURAL - MÁS DE**

300

VOLÚMENES PUBLICADOS

**ARTE-LAS GALERÍAS DE EUROPA EN COLORES
GOYA-JOYAS DE LA PINTURA RELIGIOSA**

HISTORIA DEL ARTE LABOR

**14 VOLÚMENES CON CERCA DE 600
ILUSTRACIONES CADA UNO,
LUJOSAMENTE ENCUADERNADOS**

**HISTORIA DEL ARTE LABOR
ACTUALMENTE EN PUBLICACIÓN**

SE SIRVE EL CATÁLOGO GRATIS

Pérez de León

Fotografía Artística
al óleo

MADRID
Carrera de San Jerónimo, 32
Teléfono 18 645

MUEBLES Y
DECORACIÓN

•

S.

Santamaría y C^{la}

Jovellanos, 5
Teléfono 11 258
MADRID

T MUEBLES

O modernos y de estilo
R DECORACIÓN

R

R

E

S

EXPOSICIÓN:

Ríos Rosas, 26
Tel. 50 532

MADRID

Arxiv "MAS"

EL MÁS

IMPORTANTE ARCHIVO

de fotografía artística
en España

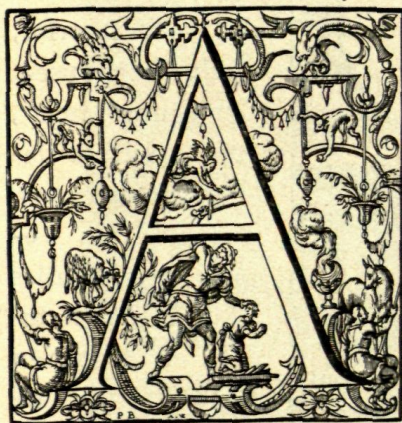
PINTURA — ESCULTURA
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

■

Frenería, 5
BARCELONA

EXPOSICIÓN DE LIBROS ESPAÑOLES EN EL MUSEO PLANTÍN

POR FRANCISCO HUESO ROLLAND



CTUALMENTE se celebra en el Museo Plantiniano de Amberes una Exposición de los libros impresos en español durante los siglos XVI al XVIII, en los Países Ba-

jos; manifestación cultural de especial significación, que demuestra la influencia ejercida por España durante su dominación en Flandes, y que ahora, con entusiasmo sincero y una profunda erudición, han organizado los bibliófilos belgas para el mejor estudio de estas publicaciones.

El lugar escogido para su presentación no ha podido ser más acertado: es en la antigua imprenta, hoy convertida en museo, establecida por Cristóbal Plantín, y de la que salieron una gran parte de los libros que ahora se exponen y que fueron impresos durante los tres siglos que se trabajó en este establecimiento.

La vida singular y algo azarosa del fundador es bien conocida: nacido cerca de Tours (Francia) por los años 1514 al 1520, se dedica desde su juventud a los libros; su oficio es encuadernador, y también hace trabajos en cuero; se sabe de su

La letra capital enpleada procede de la Imprenta Plantiniana.

paso por Lyón, por Normandía, París y, finalmente, se establece en Amberes el año 1550; una vez aquí, continuó su primitivo oficio, que le ocasionó un fortuito accidente que le obliga a dejarlo, y entonces se dedica a la imprenta, aplicando a ella todas sus actividades. Encerrando su persona la doble característica de artista y de industrial, soñador y práctico a la vez, valiente y atrevido en sus empresas, unido todo ello a una arraigada probidad comercial, es el hombre que se adelanta a su tiempo y llega a simbolizar en su persona las cualidades que le hacen acreedor a la fama que al fin habrá de alcanzar.

Encontró, además, en su camino, egregios protectores, sabios eminentes, artistas de su época y hasta modestos colaboradores, que dirigidos por él, realizan la obra magistral que en el museo se puede estudiar, ya que dentro está toda encerrada; tuvo también la suerte de hallar en su familia y en su patria, quienes han sabido continuar primero, y conservar después, toda su labor, que ha sido guardada en el museo que perpetúa su nombre.

Fallecido Plantín en el año 1589, deja un hogar familiar, cultural, artístico y técnico que sabe continuar Juan Moretus (Moerentorf); casado éste con una de sus hijas, sigue esta nueva rama con la casa, conservando su esplendor y gloria como modelo de imprenta tal como la fundó su predecesor.

Este Moretus, hijo político y asociado a la

obra de Plantín, sigue por el mismo camino trazado, cuenta con la protección de Felipe II, quien concedió la exclusiva a esta imprenta para el suministro de todos los libros litúrgicos para sus dominios; por su parte, la familia Moretus consigue un título de nobleza y vincula en la familia la tradición de la imprenta, transmi-

tiéndola de generación en generación hasta su clausura, pero escogiendo al hacerlo así al más apto y eliminando a veces familiares que, teniendo mejor derecho, no sentían el entusiasmo necesario para continuar con la empresa; así siguió esta imprenta hasta que, suprimido en el siglo XVIII el privilegio citado, comenzó su decadencia, llevando una vida lánguida que termina cuando, con ocasión del centenario de Plantín,

Amberes adquiere el edificio con todas sus colecciones y lo convierte en museo, dedicado a glorificar la memoria de Plantín y formar a la vez un espléndido y rico museo desde el punto de vista artístico, histórico y profesional.

En el "Marché du vendredi", sitio el más típico del viejo Amberes, se encuentra la casa y locales de la imprenta Plantiniana; éstos han variado a través de su larga historia y sucesivas transformaciones, pero el viejo "compás de oro" conserva su estructura primitiva y el vetusto edificio guarda siempre el carácter que le dió su fundador y continuadores; sobre la

puerta de acceso, un medallón ostenta la marca de la casa: es una mano emergiendo de una nube, y teniendo un compás, éste se apoya con una punta, y con la otra traza un cuarto de círculo, siendo la divisa "Labore et Constantia"; dentro ya del patio sigue floreciendo la parra milenaria que cubre los muros y une como

en estrecho lazo los bustos que lo decoran, y que representan a muchos de los artistas que allí trabajaron.

En el interior, todo es un museo: en primer lugar, una vivienda flamenca, siglo XVI, conservando todos los detalles de quien la habitó, es también una tienda de venta, con su oficina; se conservan las salas, dormitorios, bibliotecas; algunas piezas decoradas con los ricos cueros de Córdoba; en las paredes si-

guen colgados retratos del fundador, sus familiares, amigos y artistas colaboradores.

Las demás salas son las piezas afectas a la imprenta: el cuarto de las prensas, el de grabados, la sala de caracteres, la de correctores, la fundición con todos sus útiles; todo se conserva en tal estado, que permite hacer uso de todos los instrumentos y utensilios. En otras salas ya propiamente museo, se guardan los dibujos que hicieron Rubens, Pontius, Jordaens, Van Dyck, etc., con más de 10.000 originales; la sala de cobres conserva hasta 2.737 planchas; la de grabados en madera, miles de piezas; está



Phototypie

JOS. MAES. ANVERS

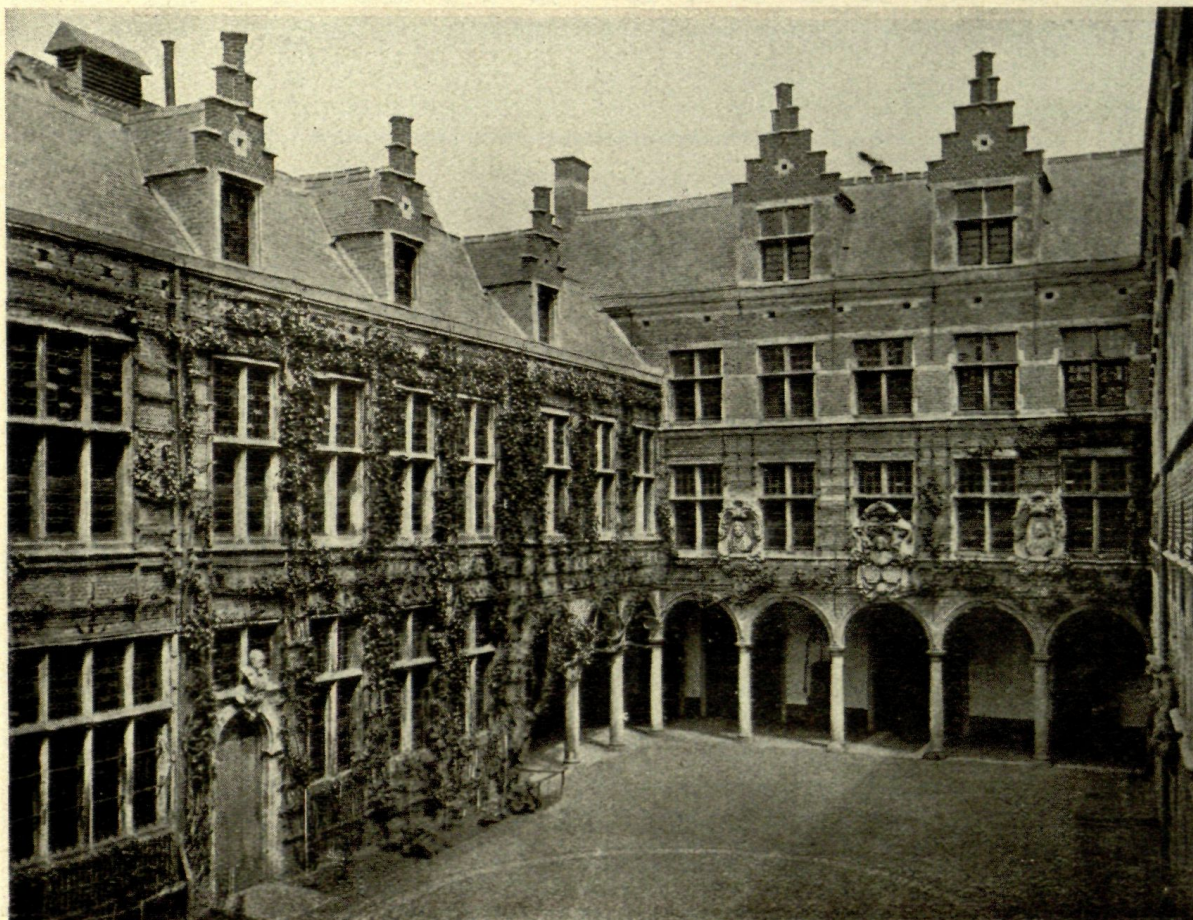
Cristóbal Plantín.

la sala de privilegios y, por fin, las dos bibliotecas, con unos 12.000 volúmenes, entre los que se conserva la Biblia miniada del 1402, pieza joya de la colección.

Libros españoles impresos por Plantín hay muchísimos; el primero de ellos fué una traducción de L. Anneo Séneca hecha del latín por

interesante esta impresión por ser la primera que lleva el pie Plantiniano; después fueron muchos los libros impresos en español, especialmente a partir del privilegio ya citado.

Pero el libro sin par, el que dió gloria a Plantín, fué la publicación de la Biblia Sacra, hecha del 1569 al 1572, con la protección del



Patio del Museo.

Juan Martín Cordero Plantín (1555), valenciano de origen, de paso por Amberes, y que ha dejado escrito un curioso relato (1). Es doblemente

(1) Juan Martín Cordero, natural de Valencia (1531), salió en compañía de otros estudiantes, y siguiendo el viaje por Tortosa, Poblet, Barcelona, Narbona, Beziers, Nimes, Lyon, llega a París; traduce el libro de Séneca y sigue diciendo en sus Memorias: "Vineme a Amberes a imprimirlo y me concerte con el librero..." "y hice que Christobal Plantino me encuadernase un libro, porque era de Paris y muy pido encuadernador de libros"... "y sabedor de la boda del Principe Dn Felipe con la Reina Maria de Inglaterra pense regalarselo". F. Martín Grajales: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Poetas Valencianos*. Madrid, 1927.

Rey y la colaboración de Arias Montano, venido expresamente a Amberes para esta finalidad; escrita en hebreo, latín, griego y caldeo, tirada en ocho tomos en folio, con la natural variedad de caracteres, representa un esfuerzo incomprendible, mucho más si se tienen en cuenta los medios de que entonces disponía la técnica. Además, hubo una serie de luchas, religiosas con el Papa, políticas con el Rey, y hasta con el Senado de Amberes; a ello unido la escasez de dinero para tan magna empresa, pero todo fué vencido por la constancia, la energía y tenacidad de Plantín, que pudo ver terminada su obra;

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

de ella se hicieron 13 ejemplares para el Rey (en compensación de los 21.000 florines que adelantó, uno para el Papa, otro para el Duque de Alba y otro más para el Duque de Saboya).

Todas las impresiones Plantinianas distínguense por la elegancia de su composición, la belleza de sus caracteres, la brillantez de sus

ros belgas de los siglos XVI al XVIII se aprovecharon de ese ambiente" (1).

Con motivo de la inauguración de esta Exposición, el Sr. Sabbe dió una notable conferencia, exponiendo un cuadro sistemático del proceso seguido por las impresiones españolas en los Países Bajos.



Sala de la imprenta, en donde se conservan las prensas y útiles de la época.

tintas, excelente calidad del papel, que después de tres siglos conserva toda su solidez y sonoridad; la ilustración era semejante, siendo toda la ambición de Plantín el realizar obras espléndidas y de inestimable valor.

* * *

Esta Exposición de impresos españoles en los Países Bajos "demuestra la influencia ejercida en Bélgica por la civilización española, que ha sido lo bastante profunda y duradera para permitir suponer *a priori*, que el libro español tomó parte en ella y que los impresores y libre-

La proclamación de Carlos V como soberano en aquellos países, y a la vez en España, abre una serie de relaciones políticas y comerciales entre los dos países y con este motivo es preciso conocer los idiomas respectivos, y de ahí que la primera publicación sea el «Vocabulario para aprender Franches, Espagnol y Flamenco—Guillaume Vorsterman—Anvers, 1520».

Después —sigue diciendo— continúan las publicaciones de obras religiosas, las ediciones de la Biblia, las obras místicas de Santa Teresa

(1) M. Sabbe, Conservador del Museo Plantín.



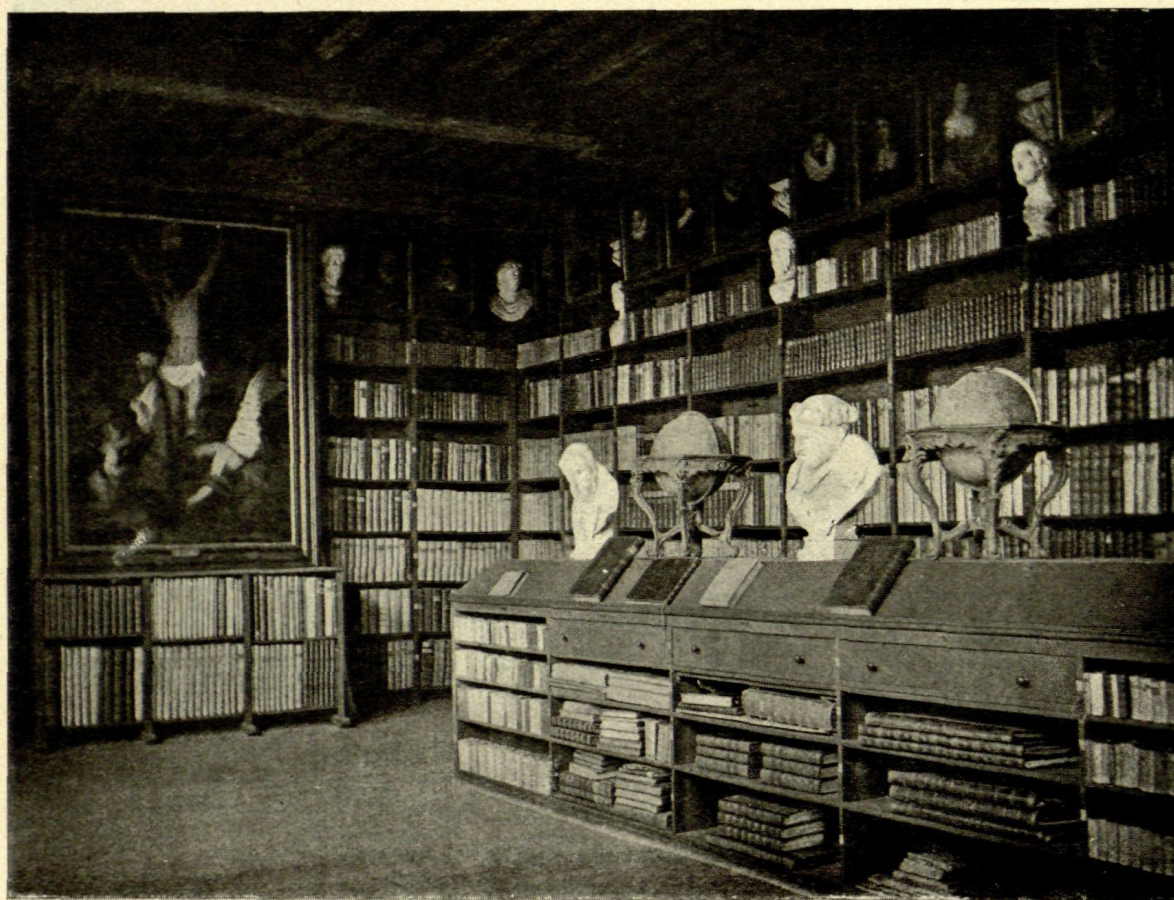
Primer frontispicio de la Biblia de Plantin, compuesto por Luis Manrique, dibujado por P. van der Borcht y grabado por P. van der Heyden ou America.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

de Jesús, María de Jesús Agreda, traducciones de San Agustín, el Kempis, adquiriendo gran importancia estas publicaciones.

Luego vienen las obras de carácter militar publicadas por los capitanes españoles que allí residían, imprimiéndose trabajos sobre artillería, caballería y demás disciplinas técnicas. En este as-

guno; ya hemos visto la traducción de Séneca hecha por el valenciano Cordero, impresa y encuadernada por Plantín; luego siguieron todas las obras de la época: el *Quijote* se publica en Bruselas el año 1607; Velpius, Verdusen, Nommaert y P. de la Calle, hacen después diez ediciones entre esa fecha y 1770; siguen luego *La Ce-*



La gran biblioteca.

pecto se destaca principalmente la personalidad de Carlos V, y con ese motivo le dedican gran número de libros explicando sus hechos de armas.

La historia de España, los viajes, descubrimientos y conquistas de Indias merecen especial atención. Son también objeto de publicación todas las ciencias exactas, la medicina, la geografía; son notables las ediciones de los atlas Ortelius, hoy piezas de singular importancia en toda biblioteca.

Por fin es en la literatura donde se desarrollan más los trabajos de aquellos impresores; son los clásicos antiguos y los modernos, sin límite al-

lestina, que adquiere especial éxito; Calderón, Quevedo, Lope de Vega, Antonio de Guevara, Góngora, los *Cancioneros* y, en general, todas nuestras obras clásicas y también las extranjeras, que son traducidas al español.

De esta manera el Sr. Sabbe hace una sucinta exposición de la tipografía española en aquel país, explicando el gran interés que presenta para la historia de sus relaciones con España y reconociendo la gran influencia ejercida sobre su literatura en aquella época.

Refiriéndose a los impresores, estudia cómo después del *Vocabulario*, de Vorsterman, sigue

Nutius, que imprime 159 obras españolas; luego Steelsius, con 62; los Verdussen, que en los siglos XVII y XVIII son los principales impresores, que publicaban un catálogo especial de sus ediciones españolas —en el Museo Plantín se conserva un ejemplar—, llegan a 90 impresiones; por último son las casas en Bruselas que

Exposición, se publicará otro definitivo con la totalidad de los mismos y su debida descripción.

El éxito de esta exposición ha sido evidente; pero su importancia extraordinaria es mucho mayor teniendo en cuenta el avance que representa para el estudio que se ha de hacer después de terminada, por los bibliófilos e historiadores;

AMPLISSIMO HOC APPARATV ET PVLCHRO ORDINE
POMPA FVNEBRIS BRVXELLIS Á PALATIO AD DIVÆ
GVDVLÆ TEMPLVM PROCESSIT CVM REX HISPANIARVM
PHILIPPVS CAROLO.V. ROM IMP PARĒTI MŒSTISSIMVS
IVSTA SOLVER ET



Ilustración de «La magnifique et sumptueuse Pompe Funebre faite aux obsèques de l'empereur Charles cinquieme celebrés en la ville de Bruxelles le XXIX jour de mois de decembre de MDLVIII». Plantin, 1559. Dibujado por J. Cock y grabado por Jean et Luc de Duetecum.

tenían los Velpius, Foppens y Mommaerts

De todas las publicaciones hechas en los Países Bajos, solamente se exhiben aquellas impresas en español, y se han buscado en el Museo Plantín, en la Biblioteca Principal de Amberes, en la Real de Bruselas, en las Universidades de Gante y Lovaina y en la Abadía de Postel; en total, se han conseguido 450 volúmenes; hay que añadir, además, la aportación bibliográfica de 1.485 títulos de impresiones conocidas; estas referencias figuran en un avance de catálogo (1); terminada la

la cifra de poco más de un centenar de libros salidos de la Imprenta Plantiniana (comprendiendo también que los hizo Plantín), que se citan en el catálogo, son una cantidad mínima, si se tiene en cuenta la importancia de las relaciones de todas clases que la unían a España; ya se ha dicho el privilegio que han disfrutado, primero Plantín y después los Moretus, para el suministro de libros litúrgicos a todos los dominios —un tanto extensos— y que ha durado varios siglos; ese dato nos da a entender que debe existir todavía una enorme cantidad de publicaciones completamente desconocidas; además ya se sabe de diversas

(1) J. Peeters-Fontainas: *Bibliographie des Impressions Espagnoles des Pays-Bas*, Amberes, 1933

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

ediciones que no figuran en el catálogo del señor Peeters Fontainas, más las que sucesivamente se conocerán, especialmente después del amable llamamiento que se hace, para que cuantos conozcan nuevas impresiones de esta naturaleza, las comuniquen, para su perfecto estudio y catalogación.

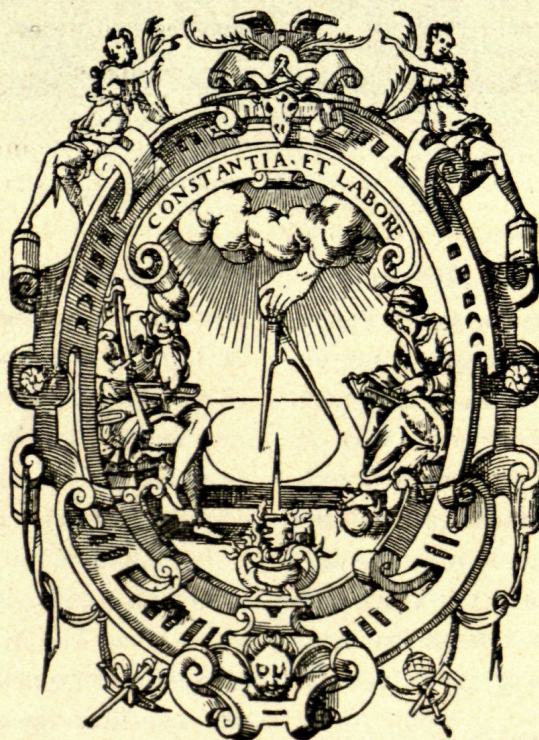
Igualmente ha de ocurrir con otras más, procedentes de los Elzevir, Laurenti, Tartaz, Jacobi, Nicolai y otros impresores que trabajaron en los actuales Países Bajos, unidos a los ya citados más arriba, y otros tantos más, bien conocidos: son muchas las lagunas existentes y que paulatinamente se irán llenando, y era preciso estimular y atraer la atención hacia esas ediciones, hechas durante tan largo espacio de tiempo, en castellano y en países lejanos a España, en cuya circunstancia se aprecian razones de afecto y tradición que continúan después de pasado bastante tiempo.

Es a España también a quien corresponde coadyuvar a esta labor, ya que, lógicamente pensando, es aquí en donde habrán de hallarse mayor cantidad de impresos de esta característica; además, lo mismo que aquellos países, está

interesada en conocer el alcance e importancia de esta labor y saber hasta dónde llegaron las ediciones y los libros que divulgaron su historia y su literatura y para cuyo trabajo queda ancho camino abierto con la Exposición que se celebra en el Museo Plantín en estos momentos.

Es un justo deber consignar la aportación valiosísima para esta Exposición, de Mr. Maurice Sabbe, Conservador del Museo Plantín, quien ha estudiado las referencias concernientes a los impresores y al desenvolvimiento de su comercio con España; la de Mr. J. Peeters-Fontainas, ilustre colaborador, que se ha encargado de la bibliografía propiamente dicha y, finalmente, ha sido Don A. R. Rodríguez Moñino el que ha estudiado la importancia literaria y científica de cuantos libros han formado esta Exposición.

Todos estos trabajos habrán de contribuir seguramente para que esta bibliografía llegue a ser lo completa que merece y se conozcan, andando el tiempo, todas las impresiones realizadas, que demostrarán la importancia de la tradición dejada por España en aquellos países.



Marca de la Imprenta Plantiniana.

GOYA, EN EL ESCORIAL

POR DANIEL SANCHEZ DE RIVERA

PARA el que marcha en la vida con los ojos del espíritu bien abiertos, y por temperamento está libre de la servidumbre que la sugestión de opiniones consagradas imprime en los mediocres, la vacación en El Escorial colma afanes y ansias investigadoras.

Pues tras la calma y aparente soñar que da a la serranía la gran obra Herreriana, hay un estímulo, un acicate de hallazgos inagotables, en los tesoros de arte respetados al sagrado de los muros del Monasterio y a la vigilancia inteligente y cuidadosa de la comunidad agustiniana.

Quizá en los meses fuertes del estío hay unos días de padecer aquel público *municipal y espeso* de que hablara el gran Rubén en su soneto autumnal al Marqués de Bradomín; pero ello suele ser tan breve como *verdura de las eras*. Y de nuevo la calma y serenidad ganan este delicioso retiro y el espíritu cabalga a sus anchas por el *paisaje psíquico* de pinturas, manuscritos y pergaminos, algunos únicos en el mundo... Pero hablemos ya de Goya.

Nuestra perplejidad al tener que hablar de cuadros que la casualidad desveló ante nosotros su temporal incógnita, desaparece en cuanto asoma el nombre de Goya.

Porque de Goya hay mucho por descubrir todavía. Casi toda la obra de juventud; su enfermedad, y el porqué, la génesis de gran parte de la producción en aquella etapa de su vida que su psiquis sufriera la influencia del morbo desconocido...

Es cierto que a cada momento surgen datos nuevos, obras inéditas, que alumbran facetas inexploradas y que unidas a las ya conocidas, servirán algún día para hacer el libro completo —todavía no escrito (siquiera los de Beruete,

von Loga, Mayer, Sánchez Cantón, Frederic, Charles Terrasse, etc., sean muy estimables)— sobre el gran artista aragonés.

LOS CONOCIDOS

Ya de antiguo aparecen catalogados y descritos en casi todas las obras sobre Goya, los dos cuadritos que se guardan en la llamada Casita del Príncipe. Los dos en tabla, del mismo tamaño y análoga entonación y asunto.

Uno representa la fabricación de pólvora; el otro, de balas, en Aragón, en la sierra de Tardienta. Cuadros muy conocidos, de escasa importancia en la obra global del artista; no merece la pena de perder tiempo en su descripción y menos con las fotos que se acompañan. Sí diremos, que el de la fabricación de balas es más fino y rico de color; tanto, que el verde de los árboles (centrales, de más importancia en esta tablita que en la compañera) es de una finura de esmalte, lograda por la técnica de las transparencias y veladuras que tan maravillosamente dominaba Goya.

Citemos también este embozado que aparece en segundo término, dirigiendo o contemplando la faena de los obreros y que es quizá la vez primera que surge en la obra goyesca, para seguir dando fe de la predilección que por él tuvo el maestro casi toda la vida. Algo análogo —por citar ejemplo— al caballo blanco de Vouverman, que no falta en casi ningún paisaje animado del pintor flamenco.

Estos fueron hasta ahora los goyas escurialenses.

¿No es extraño —pensábamos nosotros— que en este selecto Museo que fuera y es todavía El Escorial, residencia favorita de Carlos IV



GOYA: *Fabricación de pólvora. El Escorial.*

y María Luisa en su etapa de recién casados, y cuando Goya era ya pintor de cámara, no existiera más muestra, más breve señal del paso por aquí del gran artista, que las dos febles tablitas ya citadas?

Y tercamente surgía en nosotros esta idea una vez y otra, cuando recorriamos los claustros altos, la sacristía, las salas capitulares...

Y un día que, con las mismas meditaciones, pasábamos con el que fué Director del Colegio en Málaga, por la galería que conduce a la de Convalecientes, surgió el hallazgo.

Allí estaban, frente a nosotros —compensándonos de la rebusca inútil tanto tiempo— dos obras goyescas inconfundibles. Y que satisfacían ampliamente nuestras reflexiones: María Luisa y Carlos IV, uno en cada lienzo de pared y con el atuendo cortesano. Cuadros sucios, empolvados, con algún desperfecto, pero dejando *adivinar* la paleta del gran Goya.

Y ante la sorpresa, el comentario... El Rector del extinto colegio malagueño tuvo la respuesta lógica: «Serán copias, si acaso. Llevan ahí tantos años... y sin hacer la menor atención de

ellos. Si fueran Goyas, ¿cree usted que los señores técnicos del Estado y tantos como han desfilado por aquí, hubieran dejado en esta galería, al aire, al sol y polvo, unas obras de Goya?...»

LOS HALLADOS

MARÍA LUISA.

Lienzo de 1,43 por 0,84.

La casquivana señora se nos presenta aquí joven, agradable y casi bella, pese a su fantástico atavío. Con sus ojillos redondos, negros, y las mejillas sonrosadas, en rictus de satisfacción, parece adivinarse que está encantada de la existencia —esa existencia endulzada por los pequeños placeres del mando y la adulación cortesana.

Nada hay que refleje en su fisonomía seriedad, la más leve sensación de la responsabilidad de su alto cargo. Banalidad y amaneramiento de muñeca feliz que acaba de heredar un trono nuevo... para ella.

En pie. El brazo derecho extendido con un abanico minúsculo en la mano. El izquierdo, caído, un poco rígidamente —como para no

chafar los encajes de vuelillos de la ajustada manga. Viste traje de corte de tono azulenco con adornos plata. En el lado izquierdo del corpiño y encerrada en medallón de pedrería, la cruz. Adornos de gasa o encaje finísimos, en ese gris blanco tan característico de Goya. El cabello, negro, en tirabuzones, cae sobre los hombros, después de escaparse del monumental sombrero o pamelita de encaje con adornos azules, que se yerguen arriba, junto a un airón de plumas blancas, también excesivas... Sombrero enorme de todos modos y que hace emerger con mayor brío la carita, sonrosada, de la real muñeca con sus ojillos buídos, picarescos...

Como fondo, un cortinaje verde que cruza oblicuamente el lienzo de derecha a izquierda. La corona real sobre una mesa o bufetico situado a la derecha y cubierto con el manto de armiños. Nota de blanco que da valor, categoría a las otras tonalidades finísimas del lienzo.

Y todo el cuadro, de gran empaque y colorido. Como de pintor si no joven (que ya no lo era Goya) no muy maestro, no consagrado todavía, ni absolutamente dueño en la técnica,

pero que desea agradar a los *modelos* y que no puede desdeñar la utilización de recursos, efectos y colorines.

CARLOS IV.

Con las mismas dimensiones que el anterior.

También de pie. Mira al observador con sus ojos vacunos y su cara inexpresiva.

Casaca roja con adornos plata y banda azul, de la que pende el Toisón.

Encaje de vuelillos cubre parte de la mano derecha, de técnica irreprochable. La izquierda se oculta en la cadera. Bajo la casaca asoman los gavilanes de la espada con rica pedrería en la empuñadura.

A pesar del aire vetusto que da la moda de la peluca empolvada, se ve al hombre joven aún, aunque se inicie la sotabarba fofa que aquí no es vejez sino huella de la característica banal, gastronómica quizá, de una vida inútil, ajena a espirituales inquietudes.

El mismo fondo de cortinaje verde, que aquí cruza en sentido inverso el lienzo (de izquierda a derecha), e idéntica situación de la real coro-



GOYA: Fabricación de balas. El Escorial.

na... Absolutamente idéntica, no. Aquí más esbozada... Como si el subconsciente del pintor adivinase el poco valor que en este reinado había de tener la realeza masculina... Y el mismo armiño, en fin, también menos acusado que en el retrato de la reina.

¿Cuándo fueron pintados estos lienzos por Goya? Posiblemente en los últimos años del decenio

1780 a 1790. Carlos III muere en 1777 y Goya, pintor del rey desde 1786, no es nombrado de cámara hasta 1787. Y de estos años son los retratos, pintados en el mismo Escorial seguramente. Es cierto —como ya decía Beruete en su obra— que existen de los reyes numerosos retratos de esta modalidad: medio busto prolongado, traje de corte y con las características de los aquí descritos. Pero la frescura del color, el cuidado de los detalles, nos hacen creer debieron ser éstos de mano del artista y los primeros de la *serie*. Serie que había de continuarse después a petición de Corporaciones, Gobiernos civiles y Ministerios.

EL SAN LORENZO.

De otro cuadro queremos ocuparnos, no tan goyescamente típico como los citados. Y que por ello y su colocación en el claustro alto, contribuyó a pasar desapercibido. Es *El Martirio de San Lorenzo* (lienzo de 1,96 por 1,53).

Aparece el santo en el centro, de pie. La cabeza erguida y mirando al cielo, con expresión mitad mística y temblorosa; los cabellos rubios, ligeramente ondulados, la barba rala, la transparencia de las sonrosadas carnaciones dan un aire femenino a esta cabeza de adolescente.

El cuello y hombro derechos aparecen desnudos y el resto cubierto del alba, arrollada, de un gris azulado que sujeta con el brazo y mano izquierda, a la altura del pecho. El resto del cuerpo, hasta por cima de las rodillas, aparece cubierto de una túnica de tonos rosados, ya un poco desvaídos por la acción de la luz (muy intensa en esta galería). La pierna derecha, mórbida, con dedos del pie finos, lo mismo que las manos, confirman la impresión de



GOYA: La reina María Luisa. El Escorial.

feminidad que da toda la figura al primer examen.

El alba cae junto a los pies, en unos plegados suaves, cuidados, y en los que el gris *goya* destaca por su proximidad a los tonos vivos de la casulla o capa pluvial pisoteada por el verdugo junto a la víctima.

Otras dos figuras más tiene el cuadro.

A la derecha, el verdugo —de conformación anatómica ruda, brutal, violenta, más acusada por el escorzo— haciendo fuerza para acabar de desprender el alba del cuerpo del mártir. La cabeza, de pelo negro, enmarañado y revuelto, lo mismo que la barba, y el tono rojizo tostado de la cara, acentúan su dureza y nos dan el tipo acabado de esos hombres feroces que tanto pintara Goya. El estudio de los contrastes en ambas figuras es meticuloso en actitud, anatomía, colorido, ritmo y hasta tono de los paños, para llegar a obtener en cada una la representación espiritual, la resultante anímica maravillosamente expresadas. Estudio psicológico pocas veces de admirar en Goya o al que llegó sin proponérselo...

A la izquierda del mártir otra figura varonil, agachada, lleva un brazado de leños a la hoguera, cuyas llamas lucen ya debajo de la negra parrilla que espera a los pies del Santo el comienzo del sacrificio.

Y a lo lejos, bajo un cielo gris, cúpulas y edificios de una ciudad en neblina, Roma sin duda, donde el santo recibiera el martirio el 10 de agosto del año 258, por orden del emperador Valeriano.

Algunos desconchados dejan asomar la imprimación roja de la tela. Numerosas craqueladuras en tela de araña esparcidas por todo él. Y algún corte de *navaja* y alguna *inscripción* con lápiz en el lienzo, hablan de las épocas de



GOYA: *El rey Carlos IV. El Escorial.*

vandalismo; recuerdan la historia, accidentada y tumultuosa a veces, por que pasaron las joyas del Monasterio hasta llegar a la cuidadosa guarda por los agustinos en los actuales momentos. El forrado y una discreta limpieza (es el clamor *vital* de este y muchos lienzos como éste esparcidos por galerías y dependencias...) darían al cuadro su vida y magnífico aspecto primitivo.

¿Por qué pintó Goya como un adolescente rubio, casi un niño, a San Lorenzo? Seguramente en su incultura básica, desconocía que San Lorenzo fué aragonés: paisano suyo, natural de Huesca, donde estos tipos de rubios debían ser poco frecuentes. Y que ya hombre, marchó a Roma (también como él, sólo que con diferentes ideales e impulsos...). El papa San Sixto le hizo por sus méritos Arcediano —entonces el primer cargo en la Iglesia romana— y poco después sufrió la persecución y martirio.

Y menos mal que tuvo noticia Goya de su dignidad eclesiástica, como lo atestigua el alba y la casulla o capa que se ve a los pies de víctima y verdugo, aunque confusamente. No estaba muy seguro de la clase de ornamento y quizá por ello lo colocó como un despojo, en desorden, que lo mismo podía justificar la ira del verdugo... que la ignorancia del artista.

Más aún; la crónica religiosa dice que antes del fuego lento en que muriera el Santo, fué

sometido al tormento del potro, donde las carnes se despedazaban con escorpiones y los huesos y articulaciones saltaban como el cristal. Y así,

este joven de carnes sonrosadas y piel fina e inmaculada y línea perfecta de hermoso efebo, ¿de dónde surgió, sino de la imaginación del artista? Goya vino al Escorial en los alrededores de 1780 para hacer los retratos de los jóvenes monarcas, Carlos IV y María Luisa, recién elevados al trono por la muerte de Carlos III. Retratos que van aquí estudiados.

El Escorial se edificó pensando en San Lorenzo y todo él está impregnado del santo aragonés. Y Goya vió —tuvo que ver en sus días de estancia aquí— las numerosas obras dedicadas al santo patrono. Desde el cuadro central del



GOYA: *Martirio de San Lorenzo. El Escorial.*

altar mayor, obra de Cincinato, a la escultura romana que posa en la hornacina de arriba, junto al coro. Y por inspiración propia (no olvidemos lo puntilloso y amigo de enfrentarse con sus hermanos en arte...) o quizá por

sugestión ajena, él hizo también su San Lorenzo.

Pero Goya entonces —digamos mejor todavía—, no era el Goya del siglo XIX. Y a este cuadro llevó cuanto poseía: las influencias de Bayeu, Tiépolo, Jordán y Mengs... El academicismo de Mengs, sobre todo.

Pero no hay que olvidar —pues ello es absolutamente indispensable para ver a Goya en los cuadros religiosos de esta época suya— que al lado de la dulzura y suavidad en carnes y ropajes y colorido, que dan por resultante ese *aire* de feminidad (a que ya hicimos mención) en sus ángeles siempre y aun en algunas otras figuras, está el zarpazo del genio, la pincelada macho del pintor recio; que en este cuadro, es la figura del verdugo y el revoltijo de la vestidura del santo.

Muchos cuadros conocemos con estas características. De momento recordamos un pequeño lienzo que ha poco estaba en el mercado artístico madrileño. Representa San Roque, en pie, con un báculo en la mano derecha y a sus pies el perro con un pedazo de pan en la boca.

La cabeza del Santo, admirablemente construida, firme, el obscuro de la esclavina en el gris suyo característico, las pinceladas amplias corridas, aceitosas, la manera de envolver... no dejan la menor duda de que es un goya típico; pero el gris azulado de la túnica, el naranja del manto y el sonrosado y morbidez de las piernas al descubierto... sinfonía admirable de color, que da un encanto indefinible al pequeño lienzo, y aun la misma actitud un poco

teatral, despistarían y harían dudar en la atribución al poco familiarizado con las pinturas en esta *modalidad*, del artista de Fuendetodos. Esta misma razón, sin duda alguna, contribuyó a que el San Lorenzo que estudiamos pasara como obra anónima para tantos, Rotondo entre ellos, que lo describe en su obra como procedente de la «Casa del nuevo rezado» y de «Escuela Española», pero sin atreverse a atribución definitiva.

Quizá por ello es más de admirar la vista y decisión de unos pocos —y citemos al P. Zarco entre estos pocos— al sospechar que en este lienzo, un ya desvaído y algo maltratado por el tiempo (y... por la plebe, cuando fueron suyos estos dominios), se ocultaba una obra de la primera época —y por ello doblemente interesante— del gran Goya.

Digamos también, para terminar, que la afirmación del mismo Rotondo de que el Carlos IV y María Luisa eran copias; a pesar de que el P. Bermejo que es posible viera los retratos recién pintados por Goya, y a él se los atribuye en su obra de 1820 y Quevedo, y todos los escritores del Escorial de la primera mitad del XIX los catalogaron como originales, despistó a críticos y artistas, que fiando en la afirmación gratuita de Rotondo, arrinconaron estos lienzos en lugar subalterno, donde han estado muchos años y donde hubieran acabado por fenecer sin la providencial oportunidad de su descubrimiento y atribución primitiva.

El Escorial y Madrid, 1932.

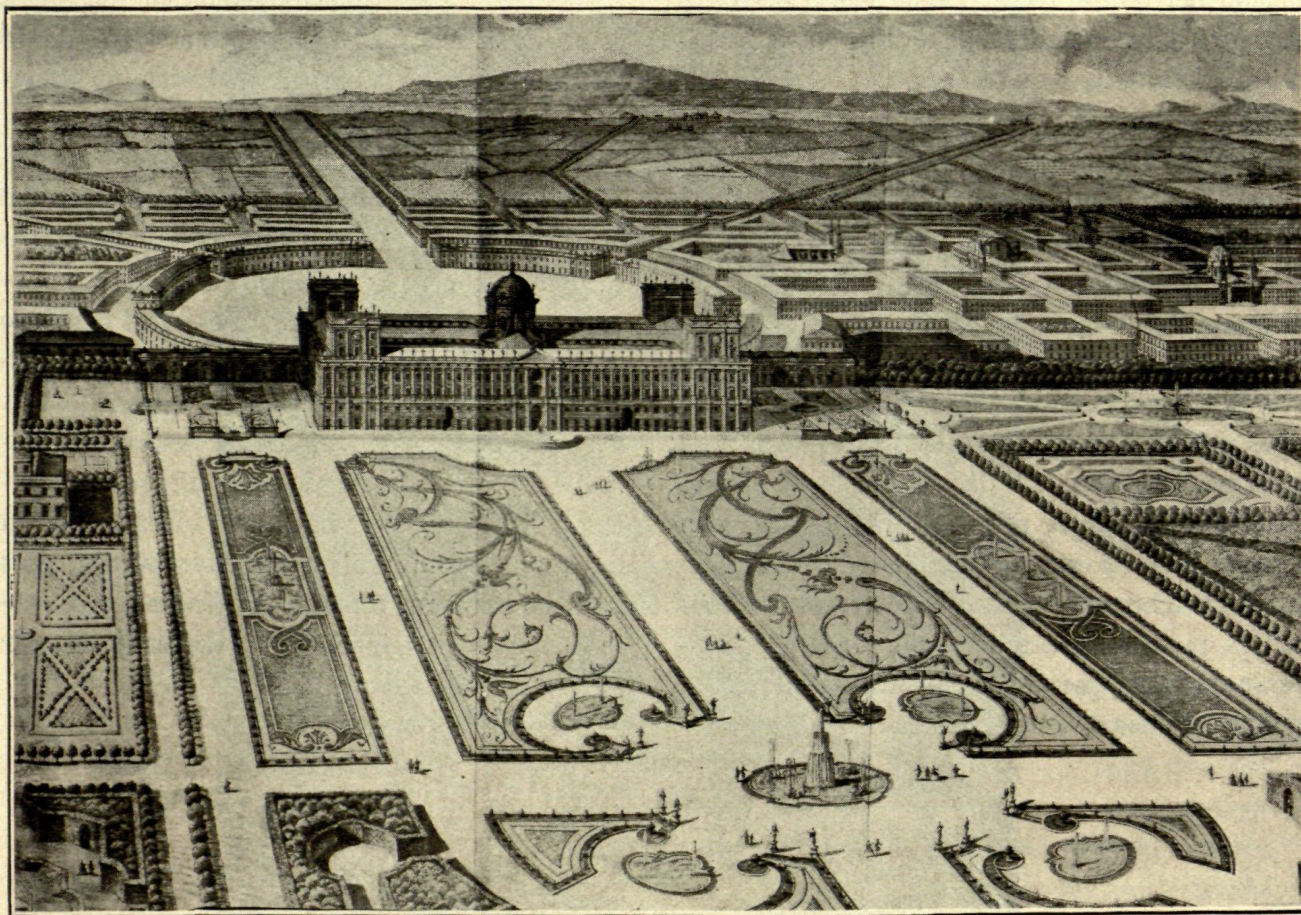
LOS JARDINES DEL PALACIO DE ORIENTE
Y EL DERRIBO DE CABALLERIZAS

POR JAVIER DE WINTHUYSEN

POR limitación del concepto de los grandes conjuntos urbanos o por las circunstancias especiales en que fué fraguándose el antiguo Madrid, al llevarse a cabo la construcción del Palacio de

otros espacios libres que, relacionándola con la ciudad, la dejasen al par debidamente destacada.

De una parte, la Plaza de la Armería no fué terminada hasta fines del XIX. En los terrenos



Palacio de Caserta, en Nápoles, contemporáneo del de Oriente y solución de los espacios que lo rodean.

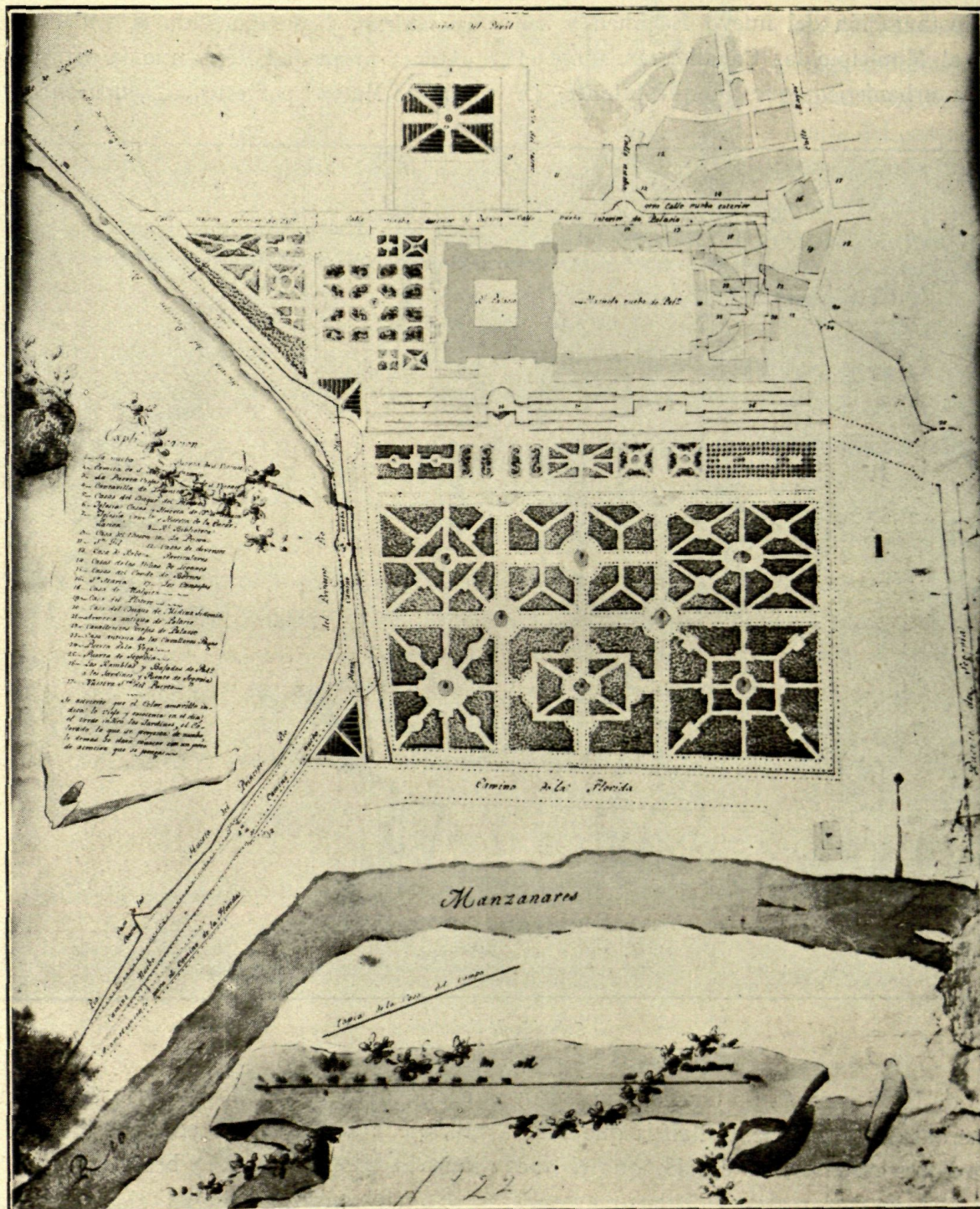
Oriente sobre los restos del viejo Alcázar, no respondían los espacios que lo rodeaban al orden que deberían tener para realzar la suntuosidad de tan magnífica obra que, asentada sobre la colina y dominando los amplios y bellos horizontes, necesitaba el complemento de los

fronteros a la fachada oriental, existían edificaciones que fueron derribadas durante la dominación francesa, no ordenándose hasta el reinado de Isabel II los jardines decorados con estatuas que forman la Plaza de Oriente como se halla en la actualidad, si bien desaparecidos

los dibujos de su parterre central y últimamente la verja que los encerraba.

Para resolver la decoración del otro costado

la vista de dicha terraza, del arranque soberbio del Palacio y del panorama que limita el horizonte, con el murete que forma la línea de la



Solución de Sabatini.

existían unos proyectos de parterres de fines del XVIII que no llegaron a plantarse, quedando cerrada esta terraza en el ángulo que forma la calle de Bailén y la Cuesta de San Vicente, con las construcciones de Caballerizas; perdiéndose

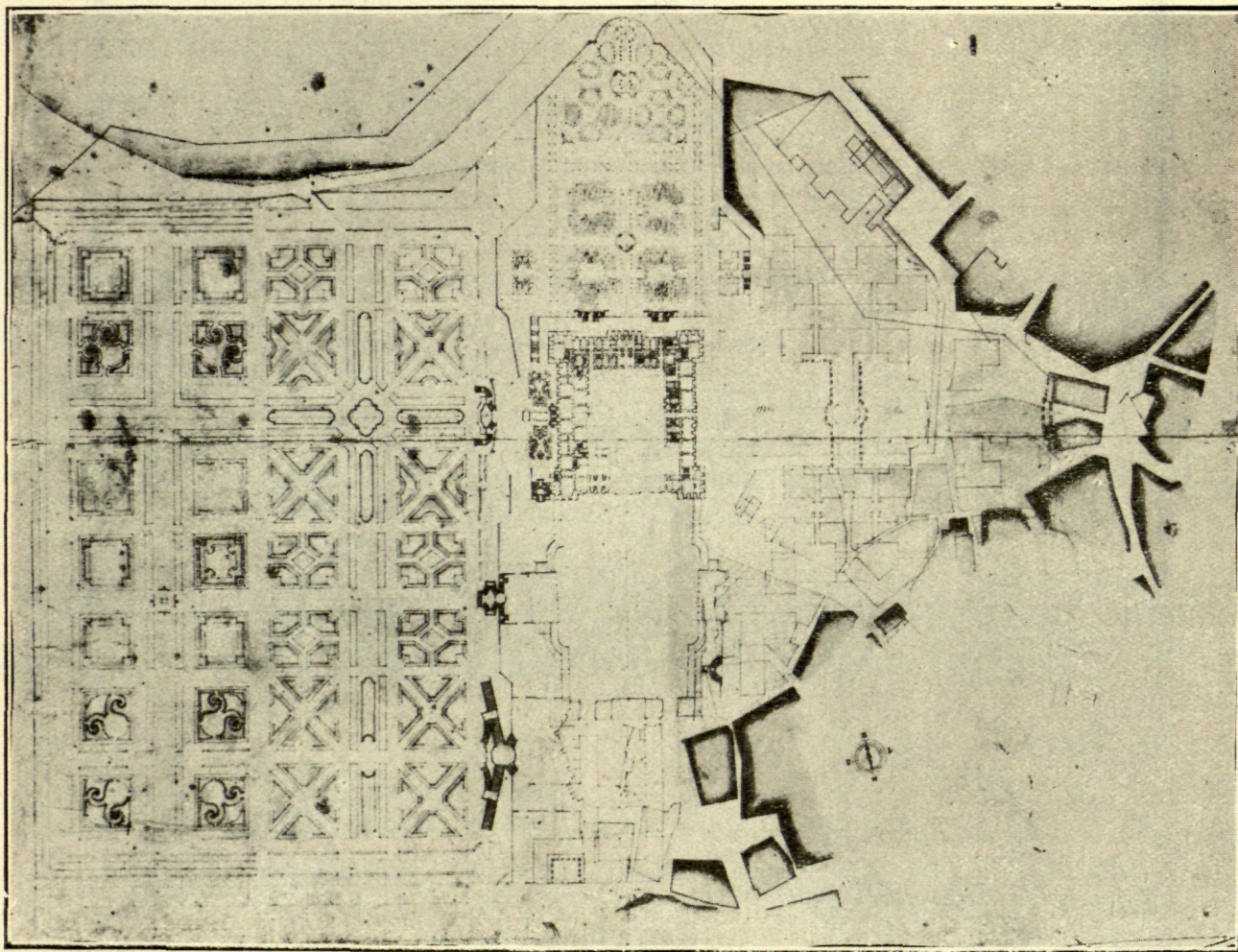
calle de Bailén. Es decir: que la ordenación de los espacios para realzar la obra relacionándola con el conjunto urbano, se fué llevando a cabo fragmentariamente y en grandes lapsos de tiempo, sin un plan de conjunto que co-

nozcamos y quedando mal resuelto el lado de Caballerizas.

Al pasar al Estado actualmente el Palacio por la instauración del nuevo Régimen y ser cedidas al Municipio las Caballerizas, surge el problema urbanístico, que aunque latente, en

que no impidiese la vista del bello conjunto.

Ahora la cuestión cambia de aspecto. El sentido urbanístico moderno da una importancia grande a los espacios verdes que a la ciudad encuadran, y desaparecido el valladar que la extensa propiedad Real suponía para la expansión de Madrid por este lado, nos encontramos



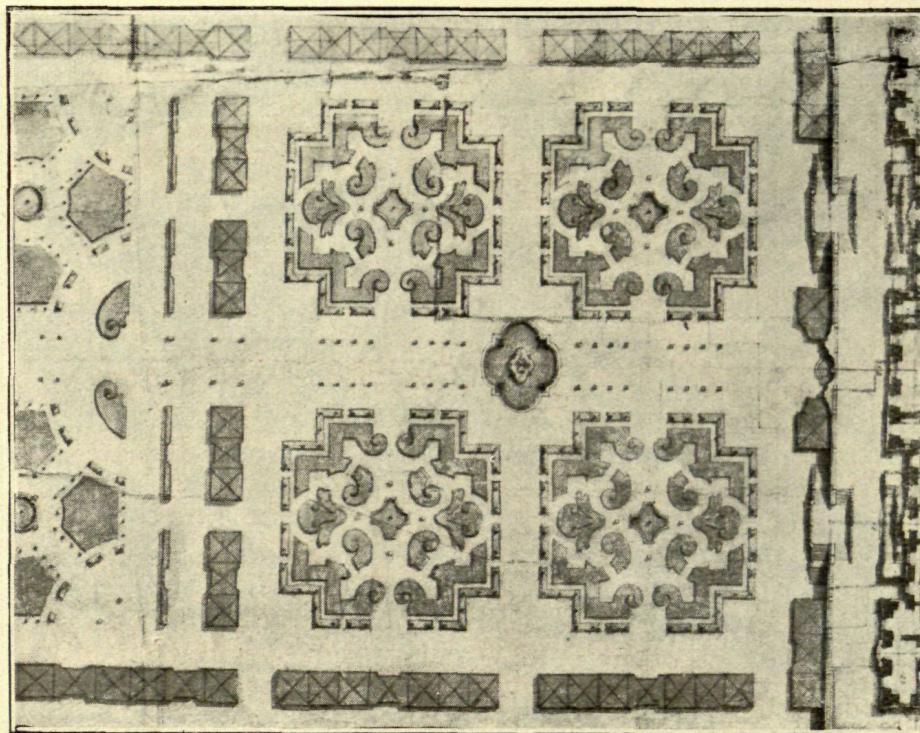
Solución de Sabatini.

tiempos de la Monarquía no era dado abordar; pero que además actualmente habría que enfocarlo con otro criterio más amplio que el que hubiese bastado para realzar el Palacio, cuando éste y sus grandes expansiones (comprendida la Casa de Campo) era coto cerrado del Patrimonio Real.

En aquel caso, la solución de los parterres proyectados en el XVIII resolvía la cuestión ornamental, y no había más que ejecutarlos y rebajar el murete de la calle de Bailén para

con que todo aquello que constituía un límite, viene a convertirse en la posibilidad de extensión más importante y bella.

Difícil será que ciudad alguna posea este magnífico *balcón* que preside nuestro Alcázar. Su gran ordenación salta a la vista de una ojeada al plano general. El acceso principal a este gran conjunto desde el núcleo central urbano, está en el eje que torpemente se taponó con el antiguo teatro Real. Desde aquí, se abren las líneas de edificaciones abrazando el Palacio



Detalle del Parterre de Saqueti.

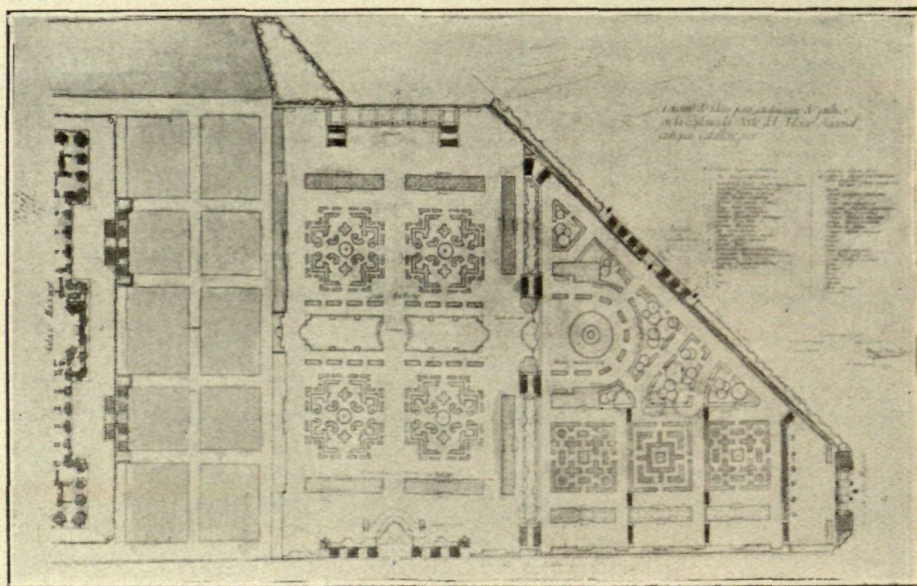
entre las cuestas de San Vicente y de la Vega, bajando en pendiente los jardines del Campo del Moro y de la Tela hasta la alameda de la Virgen del Puerto, parque del Manzanares, que por numerosos puentes habrá de unirse en toda su extensión con el incomparable "parque natural" que forma la dilatada Casa de Campo.

Enfocado así el problema de conjunto, todas las obras que se ideasen deberían de responder a él principalmente, sin caer en el vicio inveterado de reducir la cuestión a cosas parciales.

Al querer resolver el espacio de Caballerizas, hay que mirar en primer término al enlace con este gran conjunto. Lo de menos es ahora la solución de simple jardinería, ya resuelta en el XVIII, pues el bloque edificado de Caballerizas (que muchos criterios eran partidarios

de conservar), al ser acordado su derribo, sólo podría sustituirse por otro bloque vegetal, porque la misma razón estética que obliga a realzar el Palacio, impone también fijar el límite del conjunto, y necesariamente habría que aislar éste de las fealdades de la cuesta de San Vicente, a menos que se realizase el proyecto magno de correr el *balcón* del Occidente de Madrid, con la Plaza de España y Montaña del Príncipe Pío, hasta el Paseo de Rosales. Pero de esto no se trata ahora.

Reducida la cuestión a Caballerizas, el problema consiste en dejar que la vista abarque el panorama desde la calle Bailén y disponer por medio de rampas y graderías la posible unión de la ciudad con estos espacios que forman su mejor expansión, quedando reducida la jardinería a llenar los sitios que la arquitectura les designara para el realce, frescura y color con que se llenara la extensa aridez.

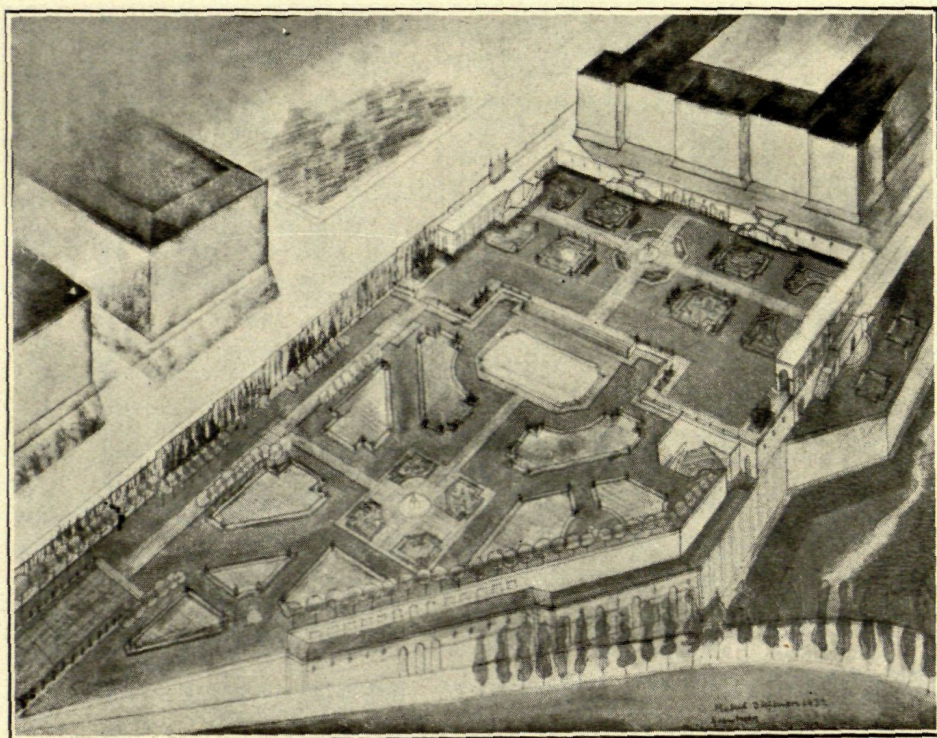


Proyecto de los Sres. Durán, Aníbal y Pérez Calvet.

La solución de esto no es ningún problema, ni el jardinero tendría otra misión sino realizar lo que la arquitectura le señalase; que tampoco podría ser otra cosa que la formación de parterres, de los que tenemos ejemplos sobrados (aparte de los ya citados) en los de Aranjuez y Escorial.

Al haberse convocado por el Ayuntamiento un concurso llamado de jardinería, se han subvertido los términos, convirtiendo en principal lo accesorio, y los concursantes han dado rienda suelta a su fantasía, presentando la mayoría de ellos proyectos jardineros que nada tienen que hacer sino estorbar en aquel sitio.

Ni vamos a analizarlos, ni esta es la idea

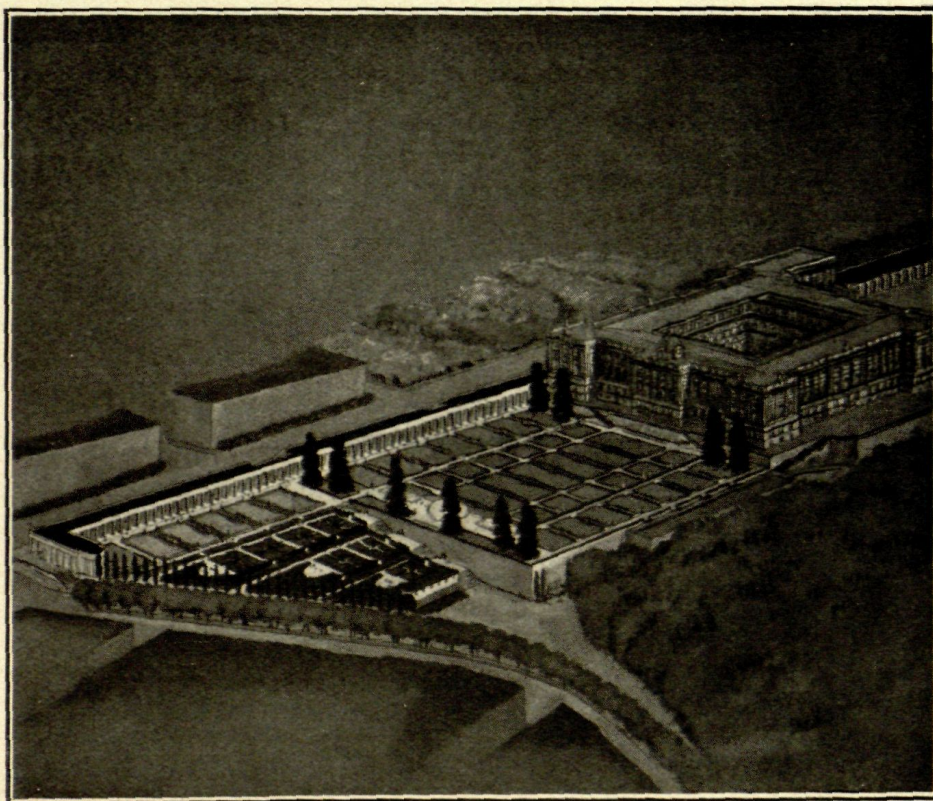


Proyecto de los Sres. Wangüemert y C. Alarcón.

que nos mueve en este artículo, que no tiene otro objeto que señalar cómo se llevaron a cabo las obras del Palacio sin un proyecto total de los espacios de su contorno; cómo se han ido

formando luego, y cuál es la importancia que en la actualidad tienen, enfocados a su relación con la expansión de la ciudad; llamando la atención sobre la trascendencia urbana que pudiera tener cualquier obra que se emprendiese sin mirar a la totalidad del conjunto.

Para el conocimiento general (y por si de este concurso pudieran derivarse realizaciones de obras), conviene hacer públicas las tendencias principales que aparecen en estos proyectos. Unas que, honestamente, se relacionan con los repetidos proyectos de Saqueti y Saba-



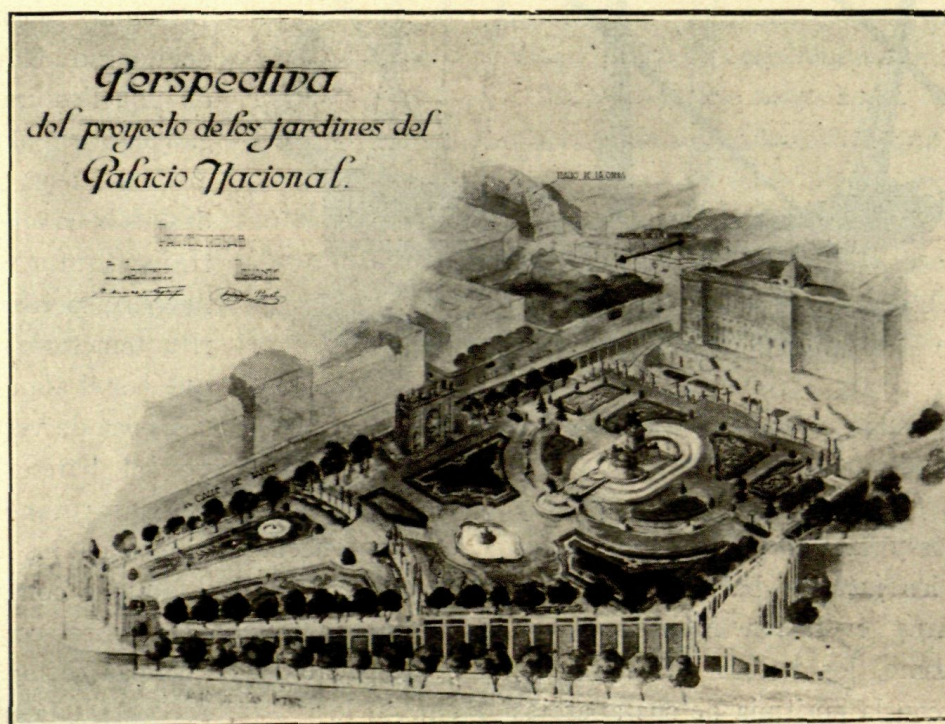
Proyecto de los Sres. Ortiz y Fleischer.

tini; otra que, poniéndose a tono con la Armoría, construye una galería cubierta al hilo de la calle Bailén tapando el panorama, y otra, en fin (que citamos por temor al triunfo del absurdo), que después de destruir la Plaza de Oriente (ordenación central a tanta costa conseguida) destruye también el efecto de la más bella y castiza de nuestras esculturas, trasladándola de su buen emplazamiento a la terraza desde donde se miraría a vista de pájaro.

Como, de otra parte, el concurso convocado es sólo para "ideas", que el Municipio queda en libertad de recoger o no, sea cual sea la solución que dé el Jurado a este concurso, nos quedamos en la misma situación que antes. Es decir, sin existencia de proyecto y expuestos a que el Municipio dé una solución con un criterio de sus actuales técnicos y munícipes influyentes, a lo que por su trascendencia sólo debería intentarse realizar con la amplitud y la garantía con que se resuelven en todas partes del mundo los grandes problemas que han de quedar como

jalones de la cultura en la Historia. Convocándose un Concurso nacional de proyecto definido para su realización con la cooperación de todas las eminencias técnicas y artísticas nacionales y garantizándose la obra por un patronato.

De otro modo, el desdichado concurso actual (desdichado por las bases que contiene, por no obligar a nada y por la falta de idoneidad de un jurado compuesto en su mayoría por elementos legos), implicaría solamente un inadmisibles truco para que el Municipio, escudándose en él, pudiera continuar la ejecución de obras sin planes sancionados por la opinión general, y que ya sabemos el resultado que dan, teniendo en cuenta tantos y tantos desaciertos irremediables como continuamente se han señalado y cuya simple enumeración no cabría en estas líneas. La solución de conjunto que presenta el Palacio de Caserta en el gráfico que reproducimos, pone de relieve la sencillez (difícil sencillez) con que se resuelven estos problemas que la ignorancia involucra.



Proyecto de los Sres. Alvarez Naya y Prast.

MODELOS RETRATO

POR JULIO F. GUILLÉN
SUBDIRECTOR DEL MUSEO NAVAL

POR verdadera pulverización, con la terca rebeldía de la gota de mercurio, pronta a rehacerse, sucumbe la Marina de vela. De aquellos soberbios navíos y "fragatones" no queda sino el polvillo actual, blancas palomas de la mar de Andalucía y Levante, que son las *galeras* del Condado y de los Puertos, las pintarrajeadas *jábegas* de Gata

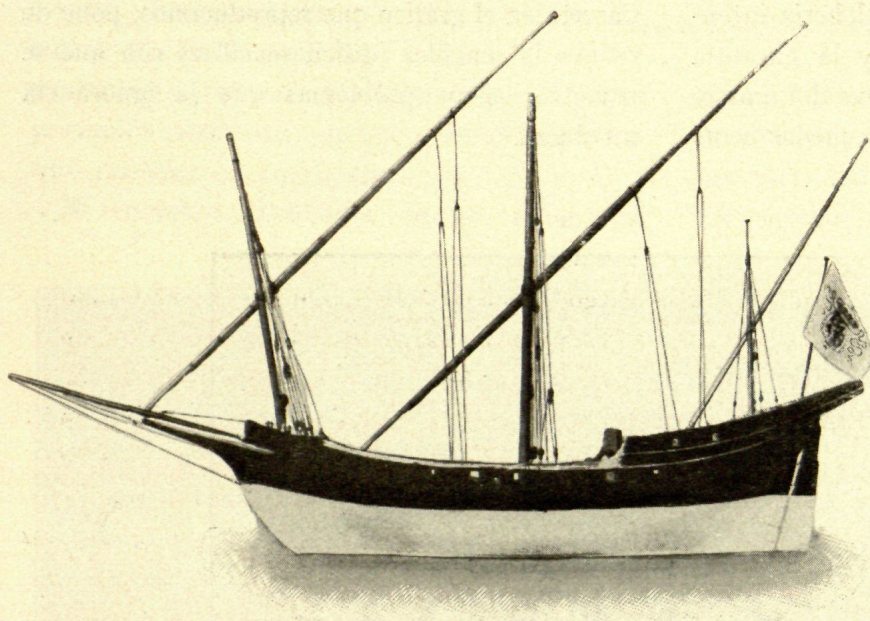
aquella comparación del Sabio Rey en las Partidas (1).

La Marina romántica: aquella de infinitas dinastías de pequeños armadores; la individualista por excelencia, y aquí es un individuo más el barco: *hermano barco*, que hubiera dicho cinco siglos antes Fray Francisco; las de aquellas compañías de padre e hijo con un solo

buque por flota y patrimonio, al que el nieto, ya grumete, y su futuro capitán, se ligaba de por vida en toda la trágica extensión del vocablo; la del *Faraón*, el arrogante Edmundo Dantés, las intrigas de D'Anglars y las inquietudes del honrado Morell; la Marina de aquellos minúsculos bergantines y goletas paseando arrogantes sus colores por todos los mares del mundo; contrabandista a veces y hasta negrera, pero más por espíritu temerario de aventuras que por el afán del flete caro.

Epoca de verdadera pasión por el barco que tuvo su

debida exaltación en los rotundos versos de un Espronceda; tiempos en los que el buque se adentra en las familias como uno más y su imagen invade las casas comenzando por el despacho hasta ocupar el lugar preferente, allá en la penumbra de la sala, todo unción y misterio, en enorme fanal sobre la consola, cabe el retrato en donde un mozo o un viejo enlevitado de mirada franca y recio continente, se yergue catalejo en ristre.



MUSEO NAVAL. *Jabeque de guerra.*

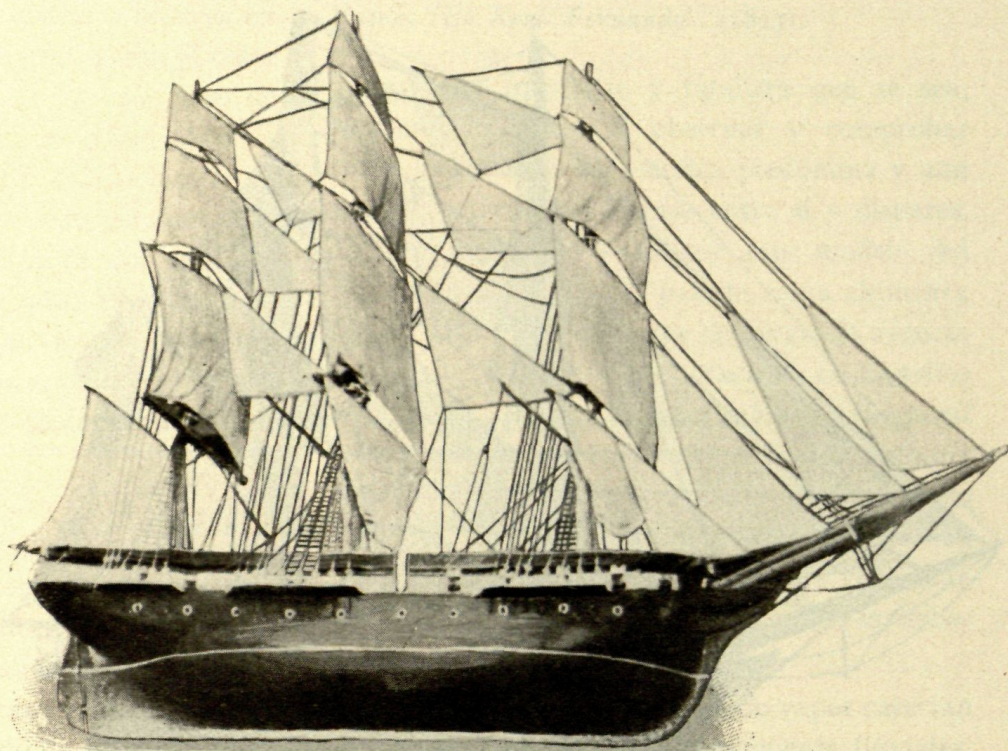
a Marbella, los *faluchos*, *barques de mitjana* y *llauts* valencianos y catalanes, y — ¡oh, manes de Barceló! — los *jabeques* baleares.

Y como galana evolución intermedia, en pleno romanticismo, los barcos ochocentistas, oro de la vela, con la euritmia de sus aparejos de cuchillo, esbeltos como esos estirados caballos de las viejas estampas ahora en boga, éstos y aquéllos salidos del mismo, y entonces novísimo lápiz litográfico, como feliz trasunto de

Como en el grabado de Durero, representando el estudio de un filósofo, en el barquito de esta sala, reside su mayor atracción y constituye el centro de gravedad espiritual del severo y panzudo decorado, en donde no faltan esos acristalados ramos hieráticos y fúnebres de pálidos y complicados nácares.

El tal barquito, siempre con nombre femenino, ya no presenta la tosquedad del ex-voto popular y, más fino de técnica, por serlo así de líneas, no es una reproducción exacta, pero como quiere ser *él*, el que sus dueños y familiares reconocerían entre mil, por expresar una manifestación de cariño que avive el recuerdo o recree el espíritu, cual la miniatura buena o mala, tosca o fina; el modelo de esta clase debe de satisfacer un ansia fundamental: *la del parecido*. Por esto los llamo *barcos-retrato*, que no pueden confundirse ni con los exvotos, que son impresión, ni con los modelos a escala, que son minuciosidad.

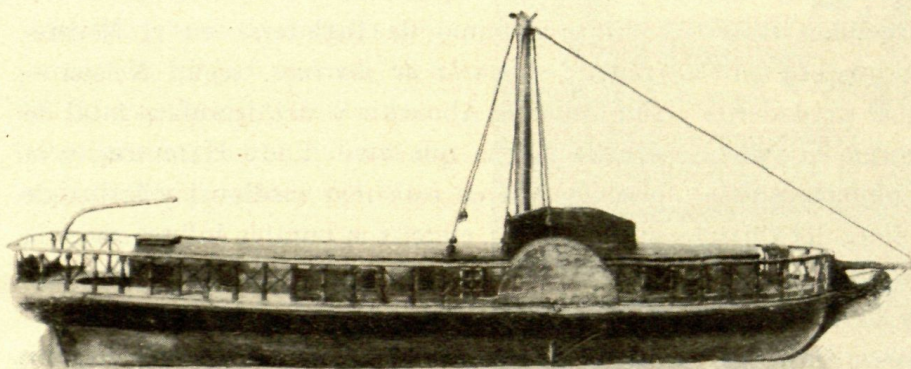
Armonía, emoción y exactitud son las sensaciones que, respectivamente, producen estos



MUSEO NAVAL. *El barco de Sorolla.*

tres tipos fundamentales, sensaciones que, naturalmente, no se generan siempre absolutamente separadas y que al mezclarse dan lugar a límites fundidos y confusos, aunque existan, sin embargo, modelos genéricamente bien definidos.

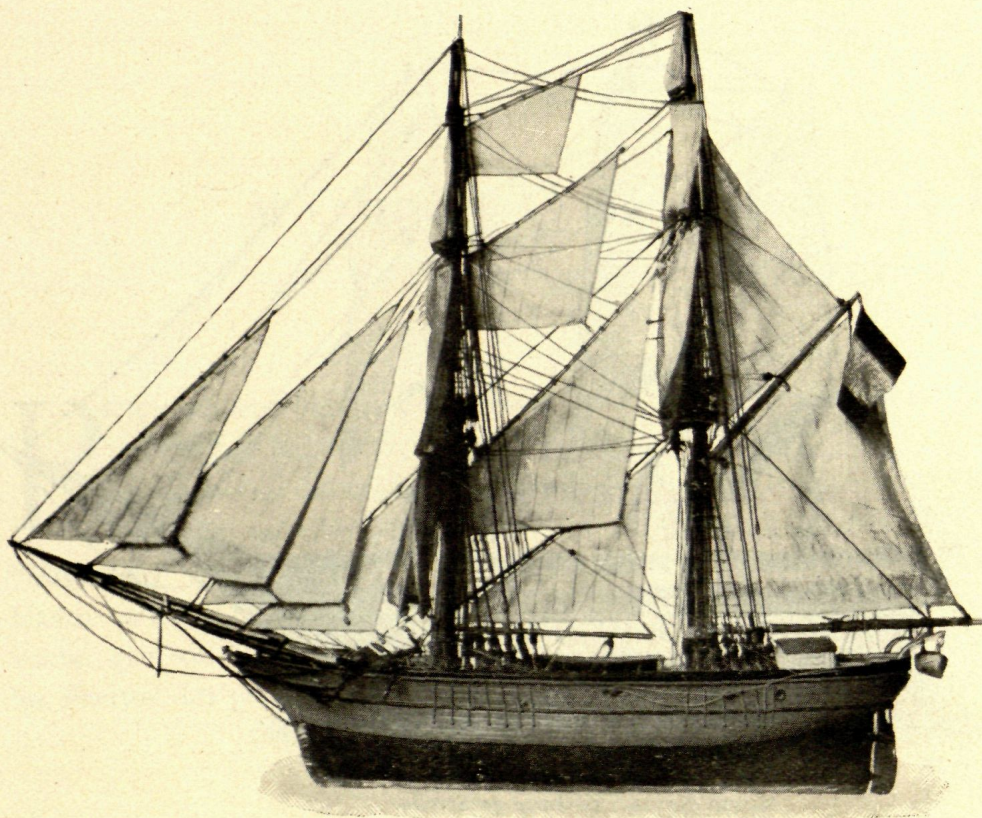
El modelo era, sobre todo, obra de un individuo de la dotación o de algún viejo del lugar buen conocedor de la Marina de su ribera; más tarde, cuando este oficio pudo constituir, más que pasatiempo de inválido, modesto modo de vida, el modelo retrató, mercantilizado, falta de espontaneidad la mano guiada sin cariño, además, fué perdiendo la gracia y simpatía que ahora apenas consiguen los seudos exvotos que llenan los escaparates, algunos de rasgos característicos y faltos por completo de propiedad.



MUSEO NAVAL. Vapor "El Real Fernando". 1817.

Jabeque
de fines del siglo XVIII.

Si fuera preciso investigar el origen del neoromanticismo en la Marina, lo buscaría



MUSEO NAVAL. Bergantín redondo. Siglo XIX.

en el jabeque y seguramente encontraría su Chateaubriand precursor en aquel que inspiró el cantar:

Tengo que pasarme al moro,
yo tengo que renegar.
Tengo de hacerme más célebre
que Barceló por la mar.

D. Antonio Barceló, el *capitá Antoni*, como fué conocido de sus paisanos los mallorquines, piloto, primero, de un jabeque correo, incorporado más tarde a la empingorotada Armada Real por los méritos estupendísimos de sus felices encuentros con moros y argelinos, trasponiendo aquel dintel democrático que el Cuerpo General tenía siempre abierto al verdadero mérito, Barceló, digo, volvió a resurgir en nuestro país las escuadras numerosas de minúculos bajeles y, como tantos siglos atrás, a fines del XVIII la escaramuza cotidiana substituyó a la batalla, la guerra de corso a la regular, y de nuevo la vela latina volvió a impulsar embarcaciones, ya que no buques, del Estado.

Parecía no haber pasado el tiempo y hasta

galeras volvieron a construirse. En política, volvieron a estar Africa y el Turco en primer plano y numerosas fuerzas sutiles se movilizaron en expediciones o sitios que constituían verdadera remembranza de aquellos medievales o poco más modernos.

El descubrimiento de América, que no fué sino un episodio de la Marina renacentista, anuló el Mediterráneo, dando al traste con el remo e imponiendo el imperio de la vela cuadra y aparejo redondo; tres siglos más tarde de-

bería, sin embargo, de presentarse el fenómeno inverso: el Mediterráneo influenciando la forma del velamen, produciendo los esbeltos parejos de *cuchillo* —talle alto en los palos, en lugar del miriñaque—, al propio tiempo que el afán por un impulso más disciplinado que el tornadizo viento, produjo ese moderno remo que fué la rueda de paletas y es la hélice.

Y, como es natural, de mano con la literatura, y como una consecuencia del empleo de fuerzas sutiles, la vuelta al personalismo como elemento de inspiración y de acción (2).

El predominio de Inglaterra en el Mediterráneo —*escuela de marinos*, según Nelson— aun antes de Abouckir y del desenlace fatal de aquella novela que vivió Lady Hamilton, y la permanencia en esta mar medieval y latina de sus escuadras, ejercieron notable influencia en la técnica velera de aquel país, romántico por excelencia, que como prestigioso e indiscutido portavoz pudo imponerla a su vez a todo el mundo.

Así, en los barcos, el estilo Imperio —grandes masas frías, blanco en lugar de almazarrón,

en las amuradas; las líneas negras y blancas en los costados sustituyendo al rojo, y aun al color del alvero — no nos llegó de Francia, sino de Inglaterra, a través de lo que se llamó *Nelson's fashion*, quien pudo crearla directamente en Egipto y en Nápoles. El período romántico, a su vez, no fué sino la conquista que sobre el vencedor ejerció el sojuzgado Mediterráneo. He aquí cómo me explico la victoria espiritual de la vela latina en una de esas batallas inéditas del libro por escribir sobre filosofía de la vela.

* * *

No vacilo en presentar aquí este modelo, intermedio entre el exvoto de Bermeo, conocido ya de los lectores de esta Revista (4), y los más fríos y minuciosos del Louvre, que aun son barrocos los más; es de admirar su gálibo esbelto y fina forma, como de sentir la falta de velas. De tenerlas, erguida y graciosa la mayor, de la pena al car, diríase una Mme. Récamier, dulcemente sentada en el ligero sofá del casco.

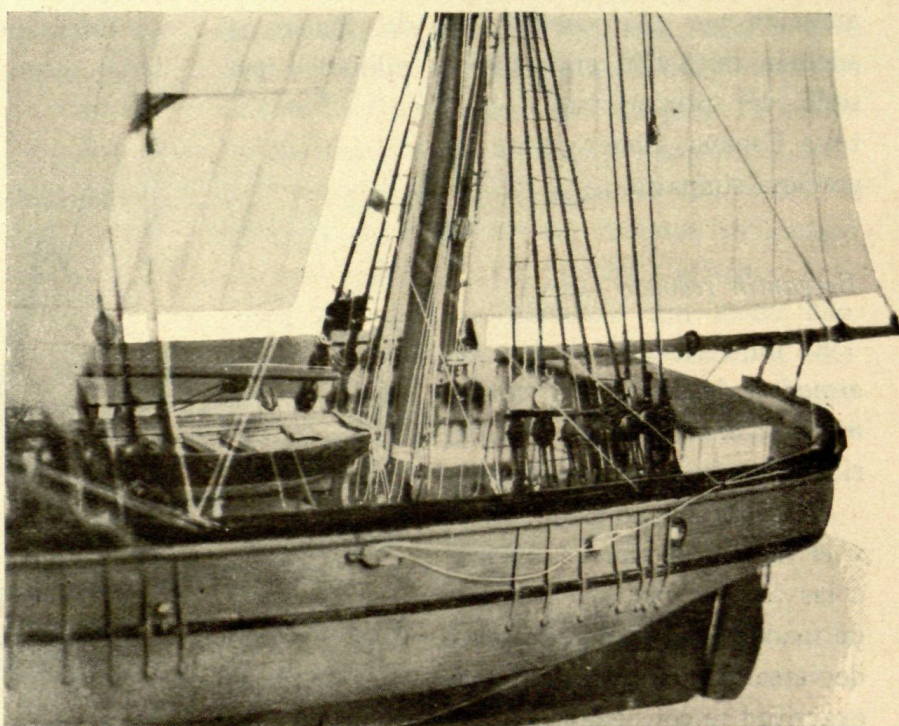
El tajamar y su espolón son de galera, y su forma, definitiva e insuperadamente bella, marcó un prototipo estético — proa de violín — plasmada en todos los veleros desde la segunda mitad del pasado siglo, continuada en los yates, aun de vapor o motor, y que ahora es ya consustancial de los modernos buques de guerra rápidos.

La popa, con superestructura muy lanzada a la mar y, con toda seguridad, de mucho estorbo en los movimientos de cabezada, recuerda el de las cajonadas de los barcos medievales de que hablé y de la que constituye excelente muestra el grabado de la portada del *Viajem que fez a Nao Sancta Maria*, muy reproducida en relaciones análogas salidas de las prensas lisboetas de Marcos Boraes por mil quinientos cincuenta y tantos.

Vapor "El Real Fernando" (1817).

Por muy ignorante y fatalista que se sea, sorprende a veces el observar y comprobar cómo una misma ley estética predomina y aun preside actividades lejanas entre sí o dispares. Tal me sucede al examinar este modelo del primer cuarto del siglo pasado, cuya chimenea semeja alta *chistera* y cuyo deslavazado aspecto sólo pudo florecer y ser gracioso en aquellos tiempos en que la absurda *gabina* o *campanil* — verdadero símbolo indumentario del siglo del vapor — triunfaba como preciado artefacto en lo más alto del petimetre y aun tocando la cabeza del marinero, quien incluso con este charolado sombrero trabajaba por los altos de la arboladura (5).

Y como los primeros barcos de vapor carecían de velas, por ser casi exclusivamente fluviales, me explico la extrañeza del público marinero al ver fondear por primera vez en Cádiz, camino de Sevilla, a este *Real Fernando*, primer vapor que tuvo nuestra flota mercante, pues a la vista está el contraste de esta triste figura, que aun perdura por nuestros parques y paseos por no sé qué extraña tradición de los vendedores de



MUSEO NAVAL. Bergantín redondo. Siglo XIX. Detalle.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

cacahuets, con los majestuosos navíos de entonces.

La guerra que se le hizo al vapor originó un folleto ditirámico, curioso y raro ya, en el que un tal Doctor Mármol pretendió contrarrestar los argumentos pueriles, y aun ridículos, que — dice — *suenan con algazara y risa sardónica en corrillos de plazas, o en las tertulias de cafés*, describiendo, entre otras cosas, una navegación por el Betis, pintoresca por demás, encomiando las enormes ventajas de sus seguras siete millas — no superadas grandemente por su sucesor actual —. y todo tan "de contaduría", que hasta la chimenea no constituía sino cañón de *moderada altura*, y la cámara (de color de perla con cojines negros) era apreciada como digna de potentados, con una percha dorada para el sombrero por asiento, y *hasta dos puertas, que — ¡pásmate, lector! — puede cerrar o abrir, según le acomode, el pasajero*.

Su calado era insignificante, como todos sus congéneres contemporáneos, y su obra muerta poco saliente del agua; su eslora, 28 varas justas, con cabida para 120 (!) pasajeros, cuyo billete denominábase *flete*.

Obsequio de la Compañía del Guadalquivir, armadores del barco, el modelo fué de los primeros que llegaron al Museo a raíz de su inauguración por 1840 en la *Casa del Platero*, y además de tener gran interés episódico por serlo del primer vapor que tuvo España, tiene ya cie a graciosa simpatía.

Bergantín redondo (1870)

Es un verdadero modelo de *armador*, de los que el mismo *mestre d'aixa* o carpintero de ribera fabricaba para el dueño.

La proa aun no es de *violín* y el mascarón aun se afirma a las amuras por los brazaes de madera. En el detalle puede verse cómo sin llegar a la exactitud se consigue la minuciosidad del parecido.

Falucho de guerra (1840).

Idéntico a los faluchos de *travesía* o *barques de mitjana*, de Levante, aun tiene la línea blanca del estilo Imperio, aunque aquí no sirve para marcar la batería, y las pequeñas portas del costado, verdaderas *falucheras*, no son sino para sacar los remos.

El modelo es finísimo y, por sus escasas dimensiones, casi podría ser comprendido en el grupo *virtuosista* del que algún día se tratará.

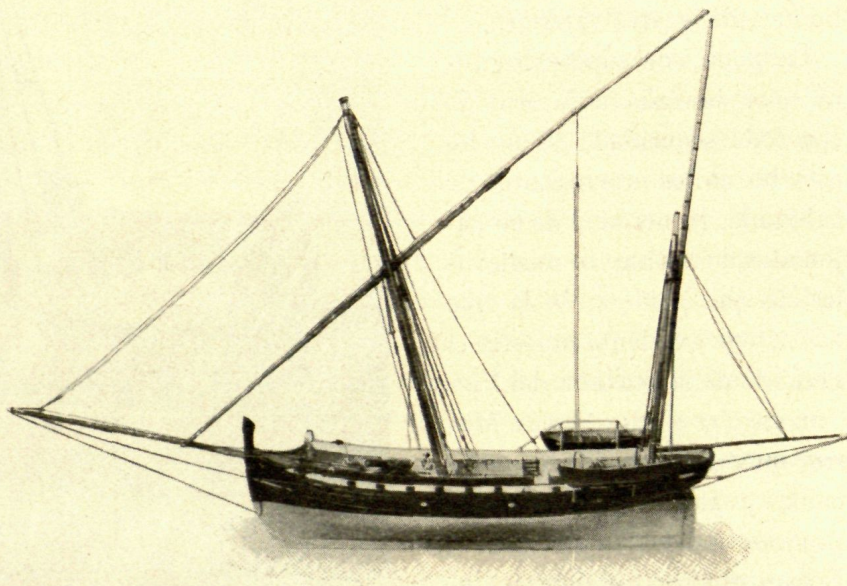
Bergantín polacra "La Esperanza" (1860).

Es un medio modelo que figura entre los exvotos del Santuario de Nuestra Señora de la Cisa, en Premiá de Mar, y está firmado y fechado.

Nótese la elegancia de las líneas del casco, con finos en la proa muy característico de la construcción barcelonesa, primera que adoptó la proa de *violín* o *clipada*, en catalán, que carece de mascarón y remata de la misma manera que la voluta del ástil de aquel instrumento.

Polacra goleta "Rosalía" (1900).

Existe en la ermita de la Guía, de Ribadesella, y a no ser por la tosca vitrina, el fondo natural de la entrada de aquella ría con las aguas tran-



Falucho de guerra. 1840.

quilas de la barra, le da una sorprendente realidad. Diríase un barco fondeado en espera de marea o de viento para entrarse en el Sella.

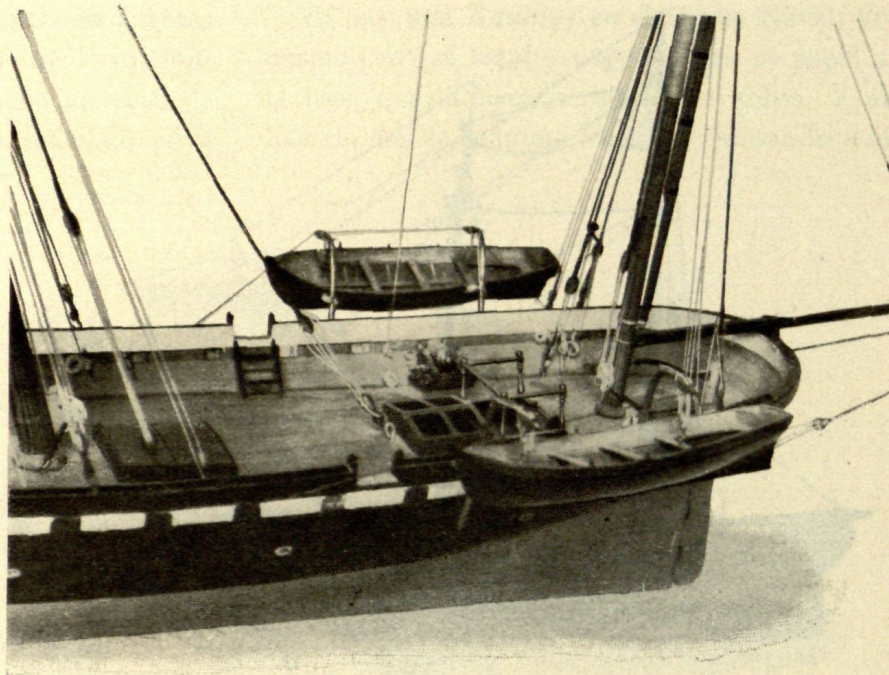
Este modelo, aunque por su tosquedad linda con el exvoto popular, y lo es en realidad, presenta un *no sé qué* comparable al gesto justo de los retratos parecidos, y aun a la frescura y desembarazo de todo lo pintado a lo vivo.

Modesto e insignificante, y hasta moderno, no dudo en incluirlo en esta cortísima relación como un verdadero prototipo del tema de este artículo.

La fragata de Sorolla.

Pintaba por entonces D. Joaquín ese palmeral alicantino de la Huerta del Carmen, que a orillas de la mar y camino de Elche constituye para el viajero cumplida esperanza preparatoria de la bíblica visión de la ciudad del *Misteri*. Muy pocos fuimos los testigos admitidos para presenciar el milagro de esa pintura de la Hispanic Society, acontecido hace catorce años, y uno de ellos — el más maravillado, por supuesto — era nada menos que yo mismo, que así gocé, verdaderamente, mi licencia de fin de carrera.

Gustaba D. Joaquín de charlar de cosas de la mar, y cuando por la tarde manchaba su cotidiano apunte en el puerto, que aun era bosque de arboladuras, jarcias y aparejos al oreo, expresaba siempre su ilusión por tener un *barquet de vela* para su estudio, de esos salidos verdaderamente de manos marineras. Dilo en buscar, y cuando con toda ilusión se repasaba y recorría lo que con tantas dificultades por fin había encontrado, apareció en la Prensa aquel retrato de la Malvarrosa, en donde el mago



MUSEO NAVAL. *Falucho de guerra. 1840. Detalle.*

pintor se notaba ya herido de muerte, sin expresión los ojos, sin la llama de la frente, inertes ya las manos y el cerebro. Murió al poco tiempo, y el *barquet de vela*, ya por antonomasia *el barco Sorolla*, lo remití al Museo Naval.

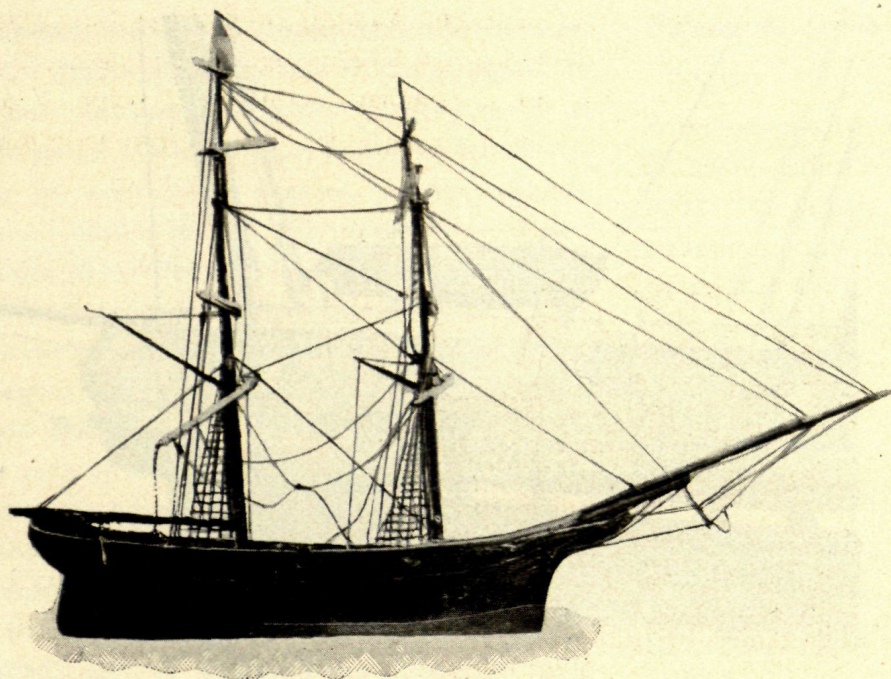
* * *

A mediados del siglo pasado, el capitán de la fragata mercante *La Carmen*, que hacía la travesía a Filipinas, encargó en el taller de velamen de La Carraca un juego completo de velas, del que quedó tan satisfecho por su corte y calidad, que a la vuelta del siguiente viaje redondo obsequió al Almirante del Arsenal, su amigo, con este modelo, retrato de *La Carmen*.

Con sus baterías pintadas aún como una urraca y a la moda de Nelson, recuerda este modelo los navíos de fin del siglo anterior, aunque por la popa y el aparejo de proa corresponde a una fragata sólo anterior al 1830.

La corbeta "Nautilus".

El Museo Naval carecía hasta hace poco de un modelo de este barco-escuela, conocido en todo el mundo y popular hasta en nuestro país. Había que subsanar esta falta construyendo uno,



Bergantín polacra "La Esperanza". Medio modelo. Premia de Mar.

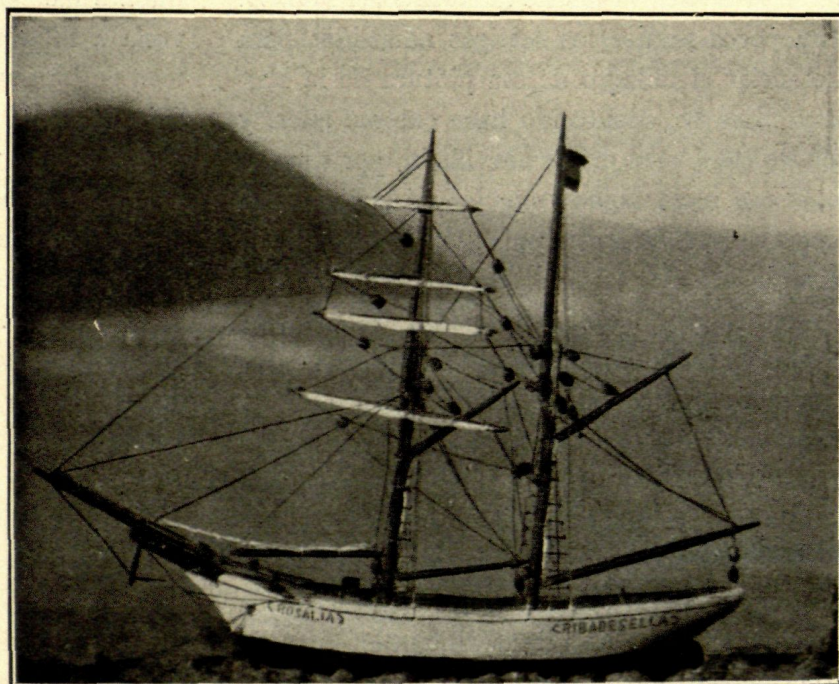
y en lugar de la copia fidelísima que hubiera podido ser, existiendo aún el original y planos, quise aprovechar la feliz coincidencia de tener a mano personal que navegó varias campañas en aquel barco, quienes con todo cariño y mínima intervención han podido recrearse construyendo lo que di en llamar un modelo retrato.

Su construcción constituyó más un pasatiempo que una obligación, con todos los caracteres de un rito, al que concurrían a menudo más de un jefe o compañero; cada dimensión, cada detalle, fueron producto de consideraciones sin cuento, que daban lugar a sinfín de anécdotas situadas a muchas millas unas de otras, por todos los climas del mundo, truculentas algunas, a veces picantes como esos *cuentos de camareta* nuestros, que los ingleses llaman *to spin a yarn*, caracterizados por cierta exageración *sui generis*. La amenidad de un Mendivil que pisó la *Nautilus* en todos sus empleos y alcanzó a mandarla,

y bien, aun en momentos bien azarosos, hubiera encontrado cortos los seis meses de construcción para matizarlos con cuentos de su cosecha en tan largo embarque como aquellos que llenaron sus novelas y *Los Contemporáneos*, y que, nuevo Loti, tanto contribuyeron a la formación de esa frase tan vulgar en las puestas de sol, en pleno saao marítimo: "¡Si fuera hombre, sería marino!"

Corbeta *Nautilus*, que para muchos significa recuerdos de juventud y vueltas de vals, que ahora

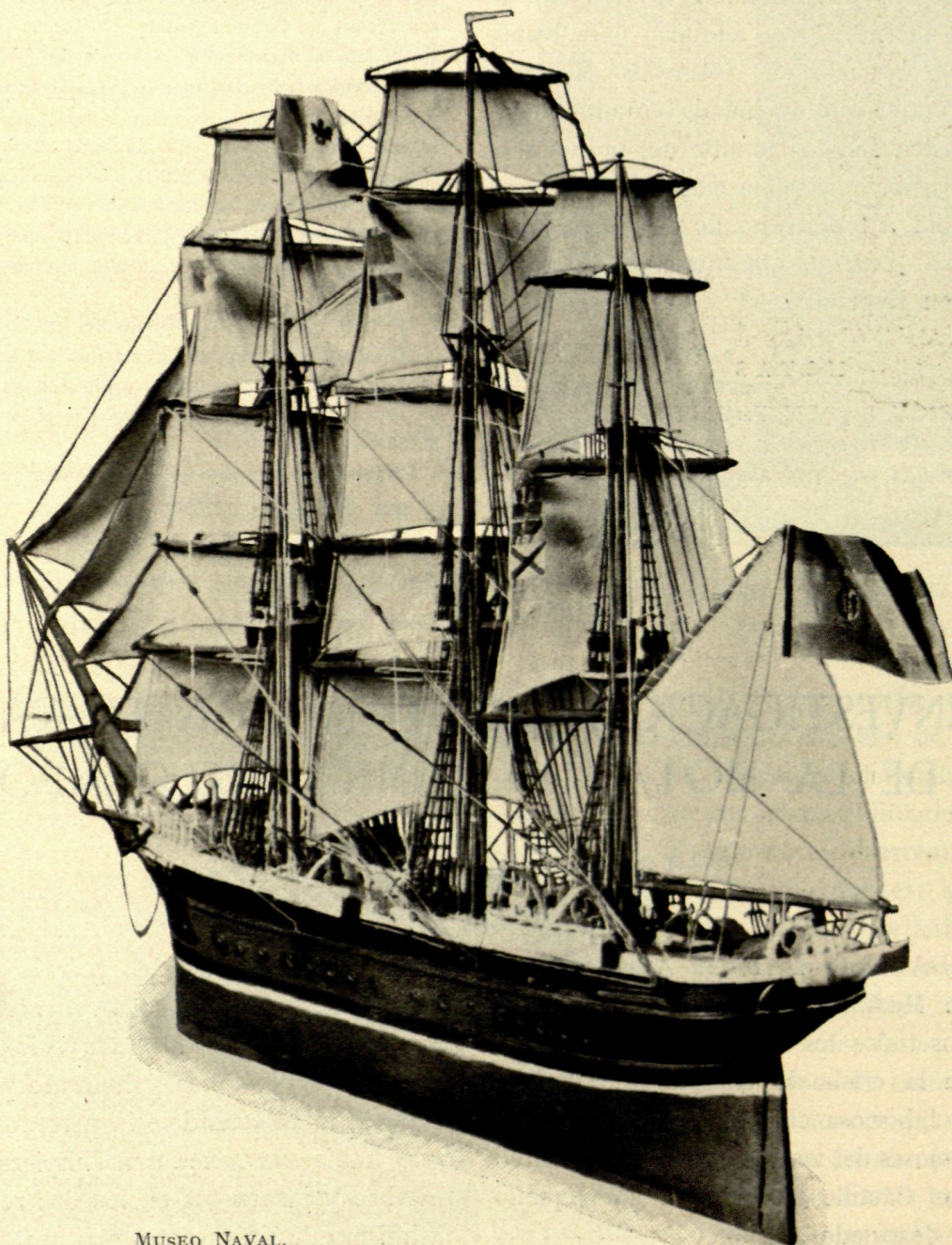
vuelve sin la cortesía del de antes; tiempos de años mozos, sí; pero iniciación de sufrimientos, con sus largas jornadas de navegación, que para algunos constituía la eterna y última con un lingote cosido a los pies; tiempos endemoniados y prolongadas angustias de que hablan con elocuencia la docena cumplida de laureadas ganadas en su arboladura en acción marinera.



Ribadesella.

Corbeta *Nautilus*, cuya presencia en lugares recónditos e inverosímiles constituyó para muchos compatriotas la única prueba material de que nuestro país era aún una realidad; cuya

Ya hay una *Nautilus* en el Museo Naval; yo mismo cerré el fanal y pegué la tira de papel a la base que la hará hermética al polvo. Y al hacerlo con la máxima unción y pensando que



MUSEO NAVAL.
Modelo de la Corbeta "Nautilus".

bandera recibió tanto homenaje de emocionante sencillez y sinceridad, y cuya arena de baldeo, por creerla española, solía ser preciadísimo obsequio para esos íntegros españoles que llenan las Américas y nunca faltan, ni en el más pequeño islote del Pacífico.

más bien era para que no se escapara su espíritu, bien hubiera querido que su atmósfera fuera su hálito propio, traído allá de El Ferrol, en donde la grande, la de verdad, como hace veinte años la *Numancia*, sufre el ridículo y la falta de sensibilidad de una subasta.

Prefiero la suerte de la barca:

Juventud trabajada y vejez quemada.

* * *

La *Nautilus* era un clipper aparejado de fragata, con gavias dobles; hacía la travesía de Inglaterra a la India, y se adquirió para transformarlo en Escuela de Guardias Marinas. Su primer viaje, que lo fué de circunnavegación, lo hizo en 1893 al mando del inolvidable Villaamil; pasaba por ser la más velera y marinera que había. A todo trapo, no vi jamás estampa tan bonita. ¡Lástima que nunca haya habido marinistas en España!

NOTAS

(1) Título XXIV, Ley VIII, Partida II:

Cabalgaduras son los navios a los que andan sobre mar, así como los cauallos a los que andan por tierra; ca bien así

como el cauallo que es luengo, et delgado, et bien fecho, es ligero et mas corredor que el que es grueso et redondo, otrosi el navio que es fecho desta manera es mas corriente que el otro...

(2) La Marina no escapa a ese afán nuevo en sentir las cosas de la antigüedad, y la iniciativa del gran ministro Valdés promueve los trabajos de Vargas Ponce y de Navarrete, base del romanticismo literario marítimo. El mismo Washington Irving no hubiera podido escribir su obra sobre Colón, sin la copiosa documentación que recopiló Navarrete.

(3) Nuestros barcos fueron a Trafalgar pintados de negro y amarillo, contra la opinión general que cree fueron de blanco y negro. Hasta 1790 nuestros navíos se pintaban de almazarrón, y así estaba pintada la escuadra de Córdova que ayudó a la francesa de Luis XVI.

La moda Nelson, suya o de su tiempo, fué malamente aceptada por los ingleses, que decían que los barcos parecían urracas.

(4) En 1928, en un artículo del Sr. Cavestany.

(5) La *chistera* la uso la marinería desde antes de 1800; probablemente este nombre surgió del dialecto de a bordo ya que existe un arte de pesca parecido de forma y así llamado.

En Aranjuez aun se conservan algunas junto a las Falúas.

UNA INVESTIGACIÓN FRUCTÍFERA EN EL CASTILLO DE LA MOTA, DE MEDINA DEL CAMPO

POR ANTONIO PRAST

CUIDADOSO el Ilustre Ayuntamiento de Medina del Campo en procurar, por todos los medios, la disminución de la crisis de trabajo que aquella simpática y laboriosa ciudad venía padeciendo durante los meses del verano de 1931, determinó invertir en el Castillo de la Mota un pequeño crédito a él destinado.

No ignorando que por ser la fortaleza monumento nacional, les estaba vedado tocar el inmueble, y conociendo los trabajos, escritos y proyectos que sobre su restauración y reedificación vengo realizando desde hace tres años, como colaborador a la patriótica iniciativa de doña Mercedes Sáinz de Vicuña, el señor Alcalde tuvo la atención de escribirme solicitando mi

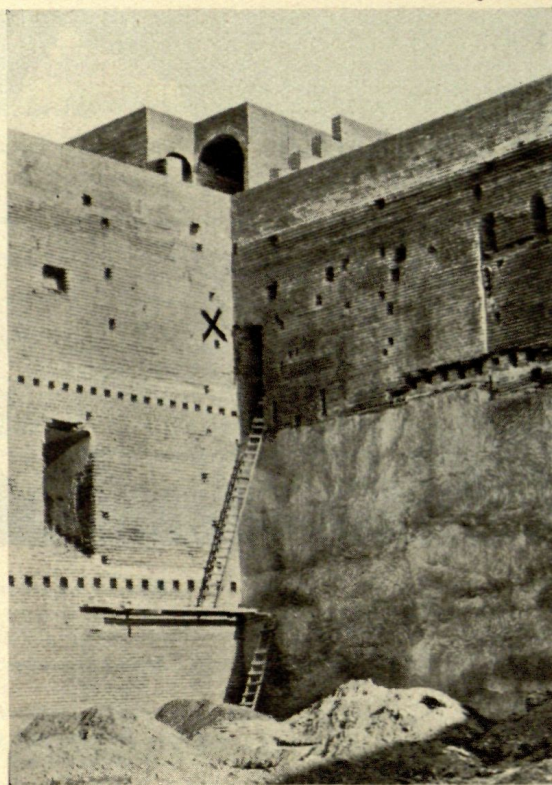
opinión, para hacer algo práctico en beneficio de los obreros parados, sin contravenir las ordenanzas de la Junta de Excavaciones.

Contesté presuroso y honrado por su atenta súplica, manifestándole la perentoria necesidad que había, de hacer una limpieza general de hierbas y jaramagos en los dos recintos, como asimismo de los cascotes que obstruían el paso, tanto en la superficie como en las galerías subterráneas y escaleras de la barbacana, dedicando también una minuciosa atención a la limpieza de una estancia que en la cortina del lado NE. del segundo recinto existe; pero que por estar a 14 m. del suelo y sin medios de acceso, desde tiempo inmemorial, había de tener sin duda alguna algo digno de estudio. Aceptó el Ayunta-

miento mi consejo y apresuradamente comenzó la labor, suplicando mi presencia para dirigirla. El presupuesto o crédito era insignificante, 1.800 pesetas, y la Junta pro Isabel la Católica de Medina del Campo, de la que es presidente el Alcalde como tal autoridad, dedicó una preferente atención al trabajo, coadyuvando patrióticamente a la iniciativa del prestigioso Alcalde.

Ningún hecho digno de mención se desarrolló durante la limpieza de los recintos. Se procuró movilizar la tierra en los lugares en que se suponía debían existir cimientos del derruido palacio, y en efecto, se logró levantar el plano exacto de toda la estructura, dimensiones del patio de armas y anchura de las crujías. En el curso del movimiento de tierras se encontraron residuos de cerámica; pero, desgraciadamente, todo ello era de valor nulo. Lo mismo sucedió en las galerías subterráneas de la barbacana; los escombros allí acumulados eran producto del constante transporte que los muchachos realizan a su interior jugando, echándolos también desde el foso por las troneras.

Tocó el turno a la estancia *inédita* (permítaseme la frase), a la cual se subió por un sencillo andamio, empezándose a retirar la masa de



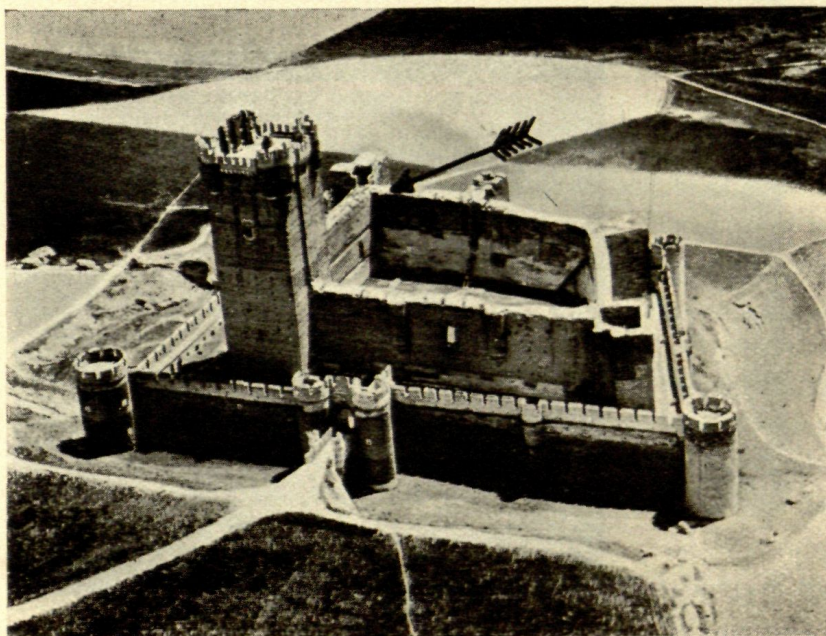
× Estancia donde se encontraron los objetos.

Fot. Prast.

escombros y polvo que existía, cerca de un metro, y después de evacuar de ella casi la mitad, el resto se trasegó al espacio libre, con sumo cuidado (las disponibilidades no daban para tanto acarreo).

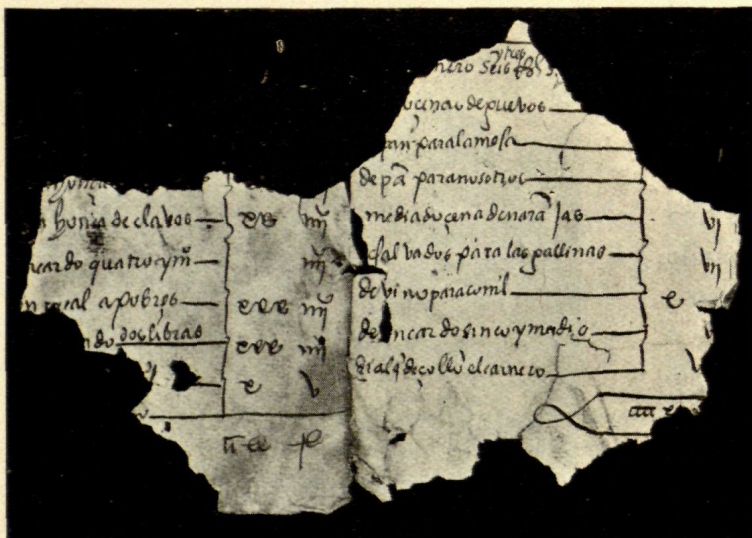
Hasta entonces, y debajo de toda la tierra, se había encontrado un *servidor de arambre* (bacín de niño), de fines del siglo xv; varios platos, rotos, de color melado; trozos de cerámica variada de los siglos xv y xvi; una jarra morisca de barro rojo, casi entera, y varias escudillas blancas, rotas, de distintos tamaños, también de loza ordinaria.

Mi decepción era grande; la labor llegaba a su término, y no habíamos encontrado nada, ni siquiera alguno de esos tesoros cuya existencia aseguran las leyendas. Sólo se encontraron tres monedas de cobre, una de Enri-



Castillo de la Mota. Vista tomada desde un avión. La flecha indica el lugar donde se encontraron los objetos.

Fot. Alonso.



honça de clavos
cardo quatro ym°
un rreal apobres
rdo doslibras

doçenas deguebos
pan paralamesa
de pan paranosotro
media doçena de naranjas
salbados para las gallinas
de vino paraconil
de nardo cinco y medio
di al que deçollo elcarnero

Fot. Prast.

que IV, otra de los Reyes Católicos y otra de Felipe III.

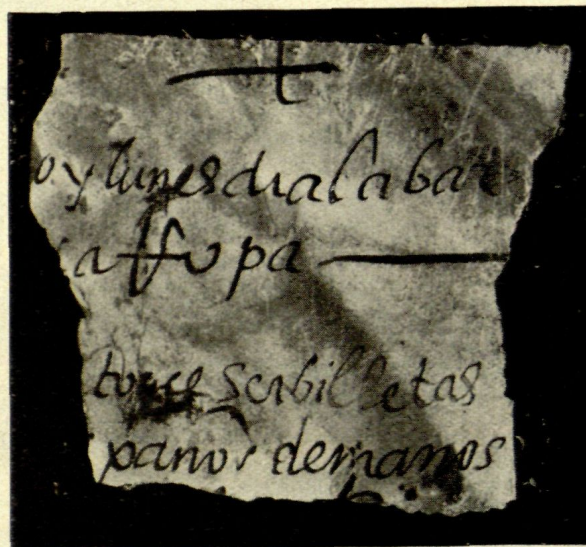
Sin embargo, la Providencia nos tenía preparada una sorpresa. Al llegar a una desviación de la estancia que venimos mencionando, y después de quitar toda la tierra, encontramos un desnivel producido por cinco hiladas de ladrillo, y ya creíamos haber dado con el firme del piso, cuando se advirtió que aquellas hiladas no eran para salvar el desnivel de una parte a otra, sino una simple separación que utilizarían como basurero, cosa que puede juzgarse al advertir los objetos que fuimos sacando de una masa de tierra o polvo finísimo, parecido a la ceniza. Sin duda, aquella estancia fué cocina o despensa. Se fué retirando el polvo poco a poco, encontrándose un cascabel, un naipe (el seis de oros), varias bolitas de piedra y un platillo de cerámica, cosas todas propias de los juegos infantiles. Además, varios trozos de ladrillo pulimentado, en forma de disco, como los que hoy se utilizan para jugar al chito; varios huesos (vértebras de pescado grande), sueltos y agujereados, para servir ensartados como cuentas de examen de conciencia; una hoja de cuchillo grande, sin puño, oxidadísima; escudillas rotas

y trozos de cerámica: jarras y platos; varios fragmentos de manuscritos; gran cantidad de trozos de vidrio, restos pequeñísimos de copas de distintos colores, y en el fondo de todo, un peine de madera de boj, magníficamente hecho, aunque roto. Quedaba todavía un obstáculo cubierto de tierra, en un rincón, y de allí salió un fardo de paja envolviendo la trenza vegetal de una ristra de ajos; una bacalada ensartada, ocho o diez pescados abiertos (de la familia de los escualos, tiburones) y media cabeza de jabalí, todo ello momificado en forma que parece cartón de color gamuza claro.

Entre bromas y algazara de los obreros, se sacó todo aquello, y nadie le atribuyó valor alguno. Aparentemente no lo tenía, ni intrínseco ni artístico;

sin embargo, para mí su valor era inestimable, y eso que entonces no podía advertir concretamente sus detalles.

Quedaban 200 pesetas del crédito, habían transcurrido dos meses y medio, trabajando como minimum seis obreros y a veces hasta diez, y no teniendo labor que hacer dentro del castillo, decidí que se hiciesen dos calas en el foso,



oy lunes dialabar
la vropa
torce serbilletas
paños demanos

Fot. Prast.

al azar, con tanta fortuna, que en cada una de ellas se encontró un cañón: uno de 1,80 m. y otro de 2,40, como asimismo varias *pelotas* de hierro y algunas puntas de flecha.

Se recogió todo cuidadosamente, hice un recibo que entregué al Ayuntamiento, y traje a Madrid, excepto los cañones, aquel bagaje de papeles, vidrios, etc., y 50 kilos de trozos de loza, elementos todos para ulteriores estudios, que me han llevado a poder hacer las afirmaciones que a continuación expongo:

El peine. El abate Martigny hace notar en su *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, como Viollet-le-Duc en el suyo de *Mobilier Française*, que el *peigne* se usaba ya en la antigüedad, utilizándose con preferencia en su ejecución el marfil o el boj.

En el siglo XII el peine entraba en el número de objetos litúrgicos, y en la primitiva Iglesia formaba parte del mobiliario sagrado, porque el sacerdote había de presentarse al servicio divino cuidadosamente peinado.

Claro es que aquellos peines eran piezas artís-

ticas, labradas con más o menos lujo, y el objeto de nuestro estudio es sencillísimo; pero ello no es inconveniente para juzgarle como de alguna dama de alto linaje, pues a pesar de su sencillez,

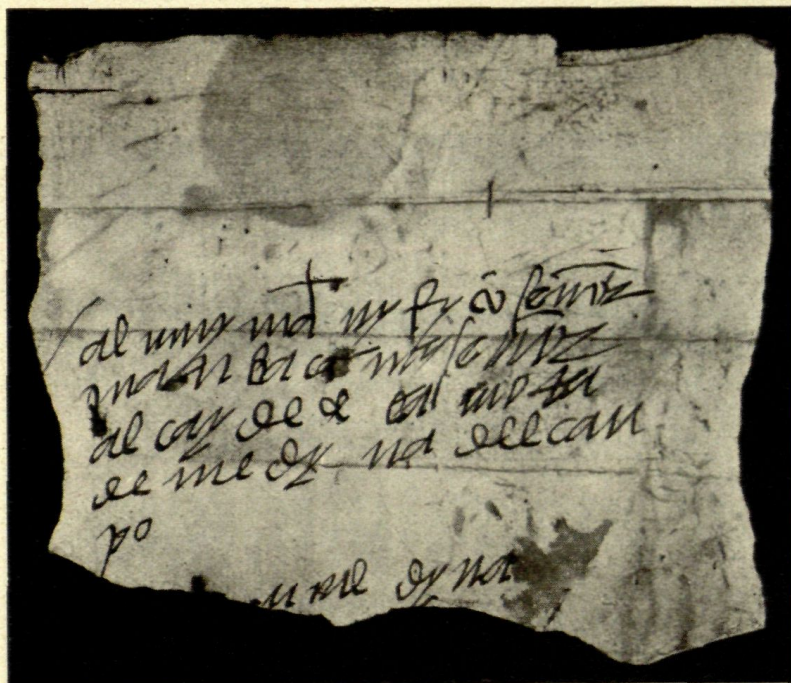


Filigrana de los papeles manuscritos encontrados en la estancia del Castillo.

es un objeto perfectamente labrado que no estaría en aquellos tiempos al alcance de cualquier doméstica. Es lástima no haber encontrado el trozo que falta, juzgándose por otros de la época, que es la mitad de su tamaño corriente. Yo creo que este peine es de fines del siglo XV o principios del XVI, opinión basada en su estructura, y al comprobar la época de los demás objetos con él encontrados, como se verá más adelante.

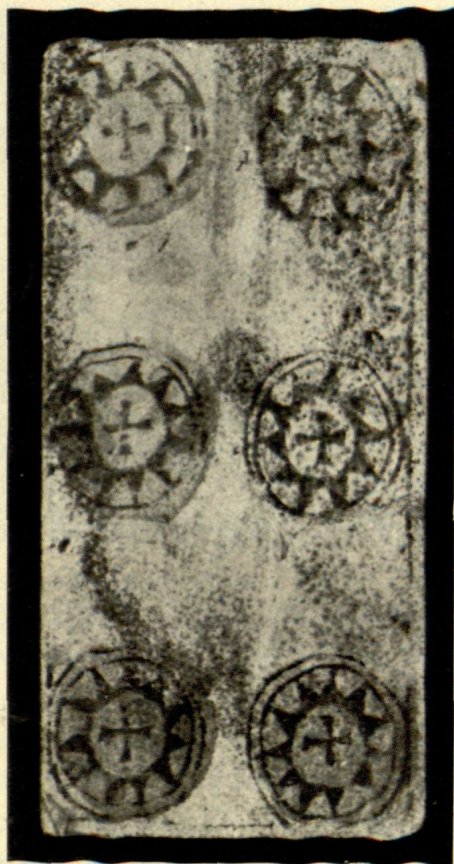
El naipe (seis de oros). No deja de ser de gran interés este naipe. Lo he estudiado con detención y entusiasmo para obtener su posible edad y procedencia, y tuve el presentimiento de que sabiéndose la costumbre de representar en el palo de oros las monedas de la época, no sería difícil aclararlo.

Sin embargo, estudiadas las im-
prontas numismáticas, no ví la marca exacta de nuestro naipe en ninguna colección, aunque muy parecida es la de la moneda de vellón de Enrique III, año 1406. Juzgando que esta fecha era excesivamente anterior a su verdadera época, recorrí las de los reinados de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos, sin encontrar repetido ese cuño, surgiendo ya con Doña Juana y D. Felipe la Cruz de Jerusalén, en lugar de la equilateral de nuestro naipe. La obra numismática, impor-



al muy ma ny ty co señor
Juan Baca my señor
al cay de de la mo ta
de me dy na del can
po

me dy na



Naipes 6 de oros (tamaño natural).
Fot. Prast.

tantísima, de Aloiss Heirs, no me aclaraba nada, y ya dudaba de poder saciar mi curiosidad de aficionado a la *Arqueología*, cuando encontré la baraja hallada en el Palacio de los Lujanes, de Madrid (1), que reproduce exactamente nuestra impronta, pudiéndose leer en una de sus cartas, clara y terminantemente, la fecha de 1574.

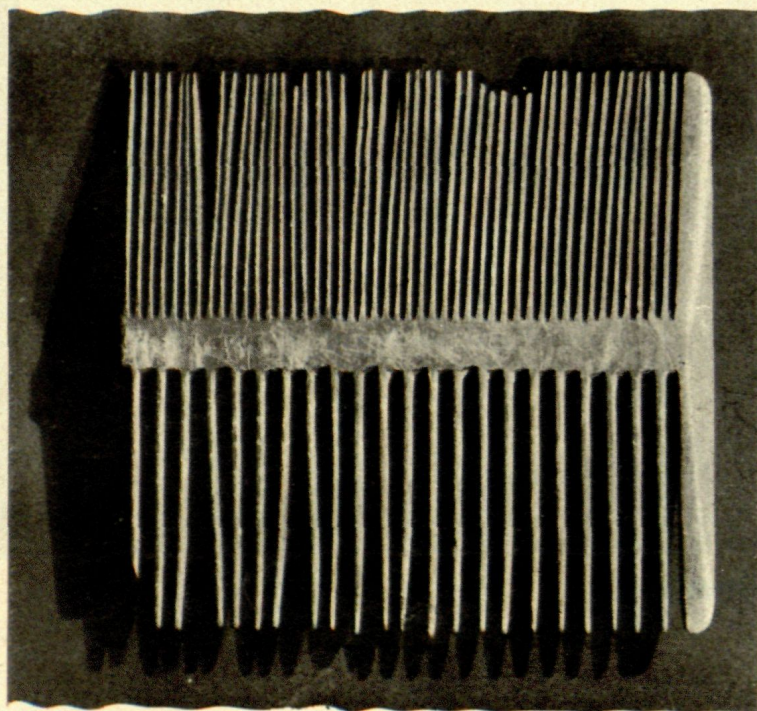
Es indudable que nuestro naipes, distinto esencialmente de su estructura y tamaño, no es de esa fecha, sino anterior a ella, conservando — como la de los Lujanes — reminiscencias de monedas anteriores, fáciles de representar, pues el estar hechos a mano obligaría a los artistas a escatimar trabajo en ellos, pues las monedas de los Reyes Católicos, época probable del naipes, eran muy complicadas para este uso.

(1) Existente en la Academia de la Historia.

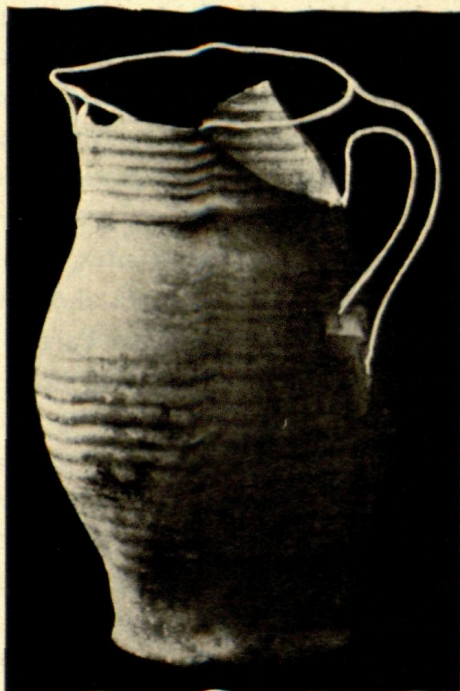
Ninguna duda ofrece la existencia en esa fecha de los naipes, por cuanto ya en el reinado de Juan I, en 1387, en una de sus Ordenanzas decía "...que ninguno de los de nuestros reinos sean osados de jugar dados ni naipes, así en público como en escondido, bajo severas penas", ordenanza dada en Briviesca y que después repitieron los Reyes Católicos en Madrigal, en 1476.

Los manuscritos. Estos son restos de apuntes de gastos de la cocina y lavado de ropa, detalles que, con los que siguen más adelante, desmienten rotundamente las afirmaciones de algunos historiadores y críticos de arte modernos, de que en el Castillo de la Mota no hubo nunca Palacio Real, y sí solamente Prisión de Estado, negando la posible morada de Isabel I en aquella fortaleza.

He tenido la suerte de encontrar completa una de las filigranas de los papeles, la conocida entre los eruditos de esta materia por *La Serpiente*, y esta marca, si no idéntica, parecidísima, la tenemos en los documentos del Emperador, en Valladolid, año 1542. Dato que bastaría para comprobar su fabricación si no tuviéramos también, en uno de ellos, referen-



Peine de madera de boj (tamaño natural).
Fot. Prast.



Jarra de cerámica roja morisca.
(Altura 16 centímetros.) Fot. Prast.

cias del Emperador Carlos V y de su hija Doña Juana, pudiéndose comprobar mis afirmaciones viendo el grabado de nuestra filigrana, en los tratados de Bofarull y Briquet.

Pero si interesante era saber la época, no lo es menos saber el contenido y referencia de sus escritos, cosa que el lector puede comprobar en los grabados, pues con ellos se demuestra de una manera terminante que allí vivían personajes de alta alcurnia, a juzgar por la ropa que se lavaba y por lo que se comía, pues entre otros detalles se ve que había pan de dos clases, *pan para la mesa* y *pan para nosotros*, y de ropa, lavado de manteles, servilletas, paños de manos, sábanas, almohadas, etc., prendas que en aquella época sólo utilizaban los próceres. También sabemos por uno de dichos fragmentos manuscritos, que el alcaide del Castillo era Juan Vaca, detalle interesante para nuestras investigaciones posteriores. Pero habiendo de limitarme al estrecho espacio de que dispongo, he de terminar, reservando para el final, el objeto que tiene mayor trascendencia para la historia del Castillo de la Mota; ella sola afirma, categóricamente, que allí, en el Castillo, vivió Isabel la Católica, y si vivió, es lógico que

pudo morir en él, pese a cuantos historiadores afirman sin pruebas que murió en el *Palacio Real de la Plaza de Medina*.

Se recogieron también multitud de vidrios, restos de copas finísimas y alguno con grabados de oro; vidrios que, según el ilustre erudito D. Pedro Artíñano, fueron de copas de príncipes, pues sólo ellos en aquella época podían tenerlas; restos que, clasificados, pueden ser de las antiguas fábricas de Cadarso y Segovia, en Castilla, o de alguna de Cataluña, y otros, sin duda, de origen veneciano. Restos todos que ratifican también mi afirmación de que allí existió un Palacio Real.

Y ahora dediquemos nuestra atención a los objetos de cerámica, algunos de los cuales reproducimos, reconstruídos después de ir cotejando uno por uno cada trozo de los cincuenta kilos que se recogieron.

Esta cerámica encontrada es de origen morisco, sin duda. ¿Toledano? ¿Aragonés? No se puede afirmar: cerámica basta; pero muy característica. Yo no he podido encontrar modelos similares en ninguno de los Museos de Madrid, en sus vitrinas, y a pesar de la respetable opinión de los arqueólogos Sres. Pérez Bueno,



{ Jarro de cerámica morisca. Fondo blanco y adornos verdes.
(Altura 15 centímetros.) Fot. Prast.



*Jarra de cerámica morisca, blanca con el asa verde.
(Altura 14 centímetros.)*

Fot. Prast.

D. Luis; y Ferrándiz, D. José; para mi criterio son piezas de singular interés para la historia de la cerámica medieval.

La jarra de dos asas con picos formando una cruz a cada lado, y la jarrita pequeña, con un asa, son de proporción y líneas esbeltas.

En cuanto a la escudilla, merece que la dediquemos un párrafo aparte, porque ella es, como afirmé anteriormente, un documento interesantísimo y de gran trascendencia para la historia del Castillo de la Mota y de Isabel la Católica.

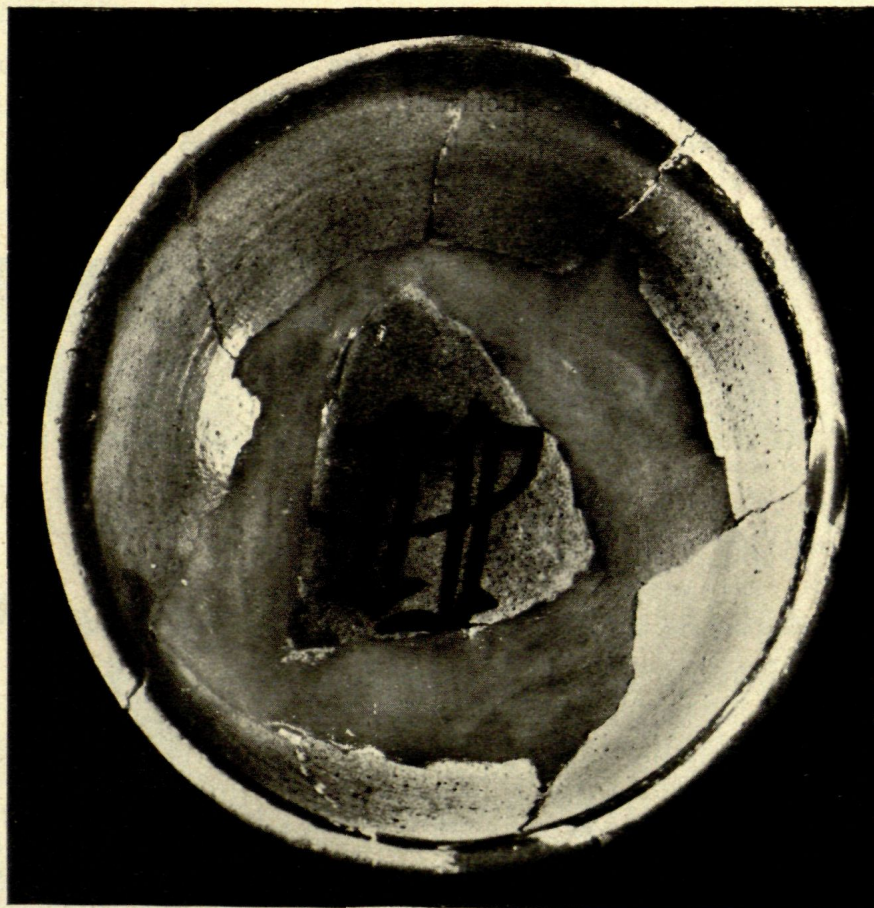
Esta escudilla, de indudable origen morisco, también, tiene en su fondo las iniciales góticas I. F., Isabel y Fernando, pieza vulgar y ordinaria que pertenecería al servicio de los Reyes, pues es indudable que ellos, a se-

mejanza de la Reina María de Aragón, que ya tenía en 1454 vajillas de Manises de piezas *doradas por dentro e por fuera*, las tendrían también.

Esta escudilla, encontrada en otro cualquier lugar, tendría interés para la historia de la cerámica solamente; pero mientras no se encuentren otros documentos fehacientes, ella es la demostración más palpable hasta ahora de que en el Castillo de la Mota existió Palacio Real, y de que en él vivió Isabel la Católica.

De los cañones encontrados en el foso creo poder afirmar que uno es una bombardita y el otro caña de bombardita, cañones de hierro forjado, con grandes anillas, del siglo xv, como asimismo varias *pelotas* de hierro con ellos halladas y además puntas de flecha.

Esta es, a grandes rasgos, la labor fructífera realizada en una somera investigación en el Castillo de la Mota, en Septiembre de 1931, hallazgos que me hacen presumir que una lim-



*Escudilla de cerámica morisca melada con ribete verdoso y letras negras.
(Diámetro 17 centímetros.)*

Fot. Prast.

pieza del foso sería ocasión de reunir valiosos elementos de estudio y de juicio para la historia de la época medieval.

Réstame significar lo mucho que me honra el que la ilustre Corporación de los Amigos del

Arte haya puesto a mi disposición su prestigiosa Revista para poder ofrecer a la curiosidad de sus lectores las primicias de esta investigación que me llena de orgullo y satisfacción haber podido realizar.

JUAN RODRÍGUEZ Y JIMÉNEZ, "EL PANADERO"

POR BERNARDINO DE PANTORBA

COMO este pintor andaluz no figura en la divulgada *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, de D. Manuel Os-

sorio y Bernard, mucha gente — la mayoría de la gente que se ocupa de arte — no sabe nada, o sabe muy poco de él.

Juan Rodríguez y Jiménez nació en Jerez de la Frontera el 6 de Febrero de 1765.

Hijo de un tahonero de la localidad, créese fundadamente que ejerció en su juventud el mismo oficio de su padre. Alguna vez firmó sus obras agregando a su nombre y su primer apellido este mote: "Panadero", escrito en forma abreviada. Así, en un lienzo suyo que guarda el Museo Romántico de Madrid: el titulado *De palique*.

Con el trabajo de la tahona alternaría probablemente el estudio de la pintura, para el que se dice que mostró felices aptitudes desde sus primeros años y en el que le inició un fraile mercenario, el P. Palma, que no pasó de la

modesta categoría de aficionado, si bien logró cierto prestigio artístico en el Jerez de la segunda mitad del setecientos. Cuadro de su mano,

el mejor que salió de ella, sin duda, es el *San Cristóbal* que guarda la jerezana iglesia de San Miguel, en el cual hay quien ha notado la colaboración del *Panadero*.

Marchó éste, el año 1804, a Cádiz, en cuya Escuela de Bellas Artes continuó sus estudios. Cinco años después fechaba en dicha ciudad el *Embarque del Marqués de la Romana y sus tropas*, obra que hoy figura, con otras de su pincel, en el citado Museo Romántico y de la que se hablará más adelante.

Muchos de los cuadros que Rodríguez pintó en aquella primera época de su producción fueron llevados a Inglaterra,

donde se dice que tuvieron favorable acogida. De dos tipos son esos cuadros hechos con propósito de exportación no inconfesado: de tipo religioso y de tipo costumbrista español, o, más concretamente, andaluz.



JUAN RODRÍGUEZ "EL PANADERO": "El Empecinado".
Prop. de D. Emilio Sola. Cádiz.

Años después, en 1819, trasladóse el *Panadero* a Sevilla, donde copió a varios maestros de la escuela hispalense, principalmente a Murillo, y pintó, por encargo del príncipe de Angola, la bóveda del presbiterio de San Agustín, que se estima como una de sus decoraciones más acertadas.

Tras un tiempo de permanencia en Sevilla, volvió a Jerez y vivió allí hasta 1824, en que, "llamado por la fama de su nombre", fuese a Lisboa, y luego, a Oporto. En ambas ciudades portuguesas trabajó diversas decoraciones y cuadros de género.

De Portugal tornó a España, yéndose a Cádiz, donde murió, de enajenación mental, el 26 de Noviembre del año 1830.

Dícese que era hombre de temperamento excesivamente nervioso. Casado dos veces — la primera, en Jerez, con doña Ana López; la segunda, en Cádiz, hacia 1814, con doña Benita García — tuvo

de ésta un hijo, llamado como él, Juan, que también fué pintor y que nació en Cádiz, en 1816. Es el Juan Rodríguez, a quien dedicó unos párrafos Ossorio y Bernard en su mentada *Galería*.

Carecemos de un catálogo, ni aun incompleto, de las obras del *Panadero*. Que éste pintó mucho sabémoslo por testimonios de algunos de sus contemporáneos. Precisamente en la pérdida de su razón influyó, según D. Diego Ignacio Parada y Barreto, su laboriosidad, "el trabajo nunca interrumpido — dicho con palabras suyas — y la predisposición que a tales estados

llevan siempre consigo el cultivo de las artes de imaginación".

De los comienzos de la vida artística del *Panadero* se conservan en Jerez — en su iglesia colegial — varios cuadros religiosos: una *Santa Catalina*, un *San Caralampio*, *El Cordero*, *El Buen Pastor* y una copia del *Martirio de San Lorenzo*, de Rubens. Los dos primeros, en

las capillas de Santa Catalina y San Caralampio, respectivamente; los siguientes, en la capilla del Sagrario; la copia, en la de San Lorenzo.

En la Casa de Huérfanos de la misma ciudad hay, también de sus comienzos, un *San Luis Gonzaga*, y una *Concepción*, de gran tamaño, en el ático del altar mayor de la iglesia de Capuchinos.

Otras obras de este pintor, existentes en Jerez, podemos citar: varias — una, decorando la puerta del Sagrario — en la iglesia de San Juan de Letrán; un *San José*, la *Virgen de la Rosa* y algunas

más que poseía hace años el juriconsulto jerezano D. Ramón de Torres.

Pintó Rodríguez dos telones de boca: uno en el Teatro Principal de Cádiz, representando el "Parnaso", y otro en un coliseo de Oporto.

En Lisboa dejó una bóveda en la iglesia de la Encarnación, "monumento — dicho con palabras de Parada — que constituye el más acabado timbre de su celebridad".

Amador de los Ríos, en su *Sevilla pintoresca* (1844), registraba del *Panadero* una *Concepción* en la Galería Larrazábal de dicha ciudad.

La Colección López Cepero, también de Sevi-



JUAN RODRÍGUEZ "EL PANADERO": *El general Menacho.*
Prop. de D. Emilio Sola. Cádiz.

lla, guardaba una copia de la Virgen de la Servilleta, de Murillo.

La influencia de este maestro — o, si se quiere, la de la escuela sevillana — es evidente en la débil personalidad artística de Juan Rodríguez. Nos lo revelan casi todos los mencionados cuadros religiosos.

Tampoco deja de asomar la influencia murillesca en el paisaje del lienzo, ya indicado, *Embarque del Marqués de la Romana y sus tropas*. El libro de don Angel Vegue y Goldoni y D. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Tres salas del Museo Romántico*, tan útil para el estudio de nuestra pintura de esa época, describe detenidamente la obra y el hecho que narra. Se supone que el *Panadero* la pintó para el concurso que sobre tal suceso — "uno de los más románticos, precisamente, de nuestra historia de comienzos del siglo XIX" — anunció la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, en Octubre de 1808, y anuló poco después, ignoramos por qué causa, encargando directamente a Fernández Cruzado la ejecución del cuadro en que hubiera de celebrarse el suceso.

Los señores Vegue y Cantón juzgan la mentada obra de Juan Rodríguez con estas palabras: "Entonación caliente, pintura fácil y sincera; a pesar de lo ingrato del tema y lo complejo y convencional de la composición, *de encargo y por receta*, está tratado el asunto con entusiasmo y cierto calor *narrativo*."

Superiores, en nuestro concepto, a ese frío cuadro histórico son las simpáticas escenas

costumbristas del *Panadero*. En el mismo Museo hay tres — *De palique*, *El baile del farol* y *Camino de la feria*, sus títulos —. Sólo la primera está firmada. La última, atribuida. Ingenuas y graciosas estampas románticas, muy pobres de oficio, pero no exentas de espíritu. Ellas, con todas sus hermanas, valieron al autor el que se le llamara, con acierto, "padre del

costumbrismo andaluz del siglo XIX", o, dicho con frase de otro crítico, "precursor del costumbrismo andaluz al gusto romántico". También a esas escenas debió el apelativo de "Goya andaluz", apelativo, como se ve fácilmente, un tanto exagerado, y más si se le agregan las palabras de Don Pelayo Quintero, cuando, refiriéndose a este pintor, escribió: "De haber vivido en la corte, quizá hubiera llegado a la altura del maestro español que inició el renacimiento del arte moderno".

El *Panadero* cultivó también el retrato. Hizo varios de guerrille-

ros contemporáneos suyos, como el absolutista D. Martín de la Carrera, mariscal de campo, y el propio Marqués de la Romana. Estos dos retratos pintados durante su primera estancia en Cádiz, se conocen por grabados de Enguñanos y Esteve. Otros hizo allí, que hoy están en poder de D. Emilio Sola. Retrató igualmente, en 1815 y en una tabla muy pequeña (13 por 11 cm.) a D. Antonio Rodríguez Doblas, personaje que fué alcalde de Córdoba. Esta miniatura se encuentra hoy en el Museo de Bellas Artes de Cádiz. Alguien ha advertido en ella cierta influencia goyesca. Otras



JUAN RODRÍGUEZ "EL PANADERO": El guerrillero Ballesteros.
Prop. de D. Emilio Sola. Cádiz.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

miniaturas pintó Rodríguez. Solía firmarlas con sus tres iniciales: J. R. J.

Valdría la pena de que en las ciudades andaluzas donde este pintor jerezano vivió se hicieran pesquisas encaminadas a ampliar el catá-

logo, deficientísimo por hoy, de sus cuadros conocidos. Tiene que haber algunos, si no muchos, en poder de particulares. Dése con ellos y se prestará un señalado servicio a la historia de nuestra pintura.

JARDINES CHINOS

POR RICARDO MARTORELL Y TÉLLEZ-GIRÓN

INTRODUCCIÓN

DESDE mediados del siglo XIX, cuando comerciantes y misioneros eran los únicos europeos que vivían en China, el arte del país despertó el interés de estos últimos. Los primeros trabajos a ellos se deben; más tarde, arqueólogos e historiadores del arte, franceses, ingleses y alemanes, ahondaron en esta clase de estudios, formando la bibliografía, relativamente abundante, del arte chino, concediendo la importancia que en aquel país tienen artes como la cerámica, de magnífico historial, juzgada por nosotros en situación de inferioridad respecto de las llamadas Bellas Artes.

No se puede decir lo mismo del arte de la jardinería. La bibliografía europea es pobre por demás; el libro *China Mother of Gardens*, de Ernest H. Wilson, estudia los jardines chinos casi exclusivamente desde un punto de vista botánico, y una segunda obra, *Chinese Gardens*, publicada por la Editorial Chung-Hua, de Shanghai, ha debido pasar a la categoría de libro raro, ya que ni en librerías ni en bibliotecas del país he podido encontrarla. De artículos en revistas, conozco uno, aparecido recientemente en el *magazine* americano *Asia*, trabajo de tipo descriptivo, muy conciso, estudio sistematizado, de vulgarización, en fin.

Como fuentes para el estudio de los jardines chinos tal vez existirán obras, más o menos antiguas, dedicadas a esta modalidad del arte

en el Celeste Imperio: algo como el *Tchu-King-Yuan* (siglo X); el *Hsüang-hohuapu* (siglo XII); o el *Hui-Tsung*, repertorios biográficos los dos primeros; catálogo de obras pictóricas del emperador Hui-Tsung el último; o, finalmente, el *Kuhua-p'in-lu*, código de ideas estéticas, por no citar sino algunas de las más principales fuentes literarias, imprescindibles para el conocimiento del arte de la pintura entre los chinos.

El libro de Dyer Ball, *Things Chinese*, pequeña enciclopedia a la par que repertorio bibliográfico sínico, cita en el artículo "jardines" la siguiente obra: *An old Chinese Garden*, de Wen-Chen-Ming, Kate Kerby y Mo-Zung-Chung; ignoro si se trata de una edición de algún libro antiguo o un ensayo sobre este arte en China; desde luego el nombre de Kate Kerby hace suponer que se trata de una obra más que añadir al escaso repertorio bibliográfico ya citado. En esta ocasión, como en otras muchas, el investigador tiene que lamentar la falta de materiales.

* * *

El jardín chino difiere bastante de los dos tipos fundamentales de jardinería europea: el francés de André Le Notre o el inglés de William Kent, aunque este último presente algunas concomitancias con aquellos objetos de nuestro estudio, por representar ambos la Naturaleza, aunque interpretada distintamente.

"El principio fundamental — se dice en la introducción del libro de Jiro Harada, *The Gardens of Japan* — estriba en crear el efecto

de un paisaje; pequeñas corrientes, casi escondidas, formando vueltas o recovecos, con guijarros y pequeñas montañas; árboles y arbustos en reducidas florestas, dando la impresión de una vista natural."

Ignoramos cuándo empezó a cultivarse el arte del jardín en la China antigua. Sin embargo, cabe suponer que fué en época temprana. Las artes alcanzaban ya cierto grado de perfección en los días de la dinastía Han (206 años antes de Jesucristo hasta los 8 después), y la agricultura, factor interesante a este respecto, era practicada con la pericia de un pueblo de agricultores desde una época mucho más remota.

Los jardines pasaron de China a Corea y al Japón; a este último país en los días de la Emperatriz Jingo-Kogo, en los comienzos del siglo III de nuestra era. Fuentes literarias japonesas de la época nos describen los jardines importados de China "como lagos, con una isla en medio, unida a las orillas por varios puentes; de donde se deduce el nombre de *shima*, es decir, isla, con que se les conoció entonces" (1).

Las artes han evolucionado muy lentamente en el Extremo Oriente, sin renovarse, como en Europa, los elementos decorativos y constructivos por el constante contacto con influencias diferentes que determinaban así distintas formas o estilos — y decimos esto a propósito de las transformaciones experimentadas por el jardín chino en el transcurso de los tiempos —. La isla central a que aluden los textos japoneses de tan temprana edad, sigue siendo hoy elemento importantísimo, especialmente en la China Media o Valle del Yantze-Kiang. No sería aventurado suponer que el jardín se enriqueciera con nuevos elementos decorativos, en la época de esplendor del arte budista, en el imperio de los hijos del cielo (siglo V después de Jesucristo).

En las ilustraciones de diferentes obras de literatura, como la colección poética titulada *Cien poemas*, precioso manuscrito de la Biblioteca Nacional de Pekín (2), código catalogado como perteneciente a la época Ming (1367-1644),

pueden estudiarse los jardines de aquella edad, y, como veremos más adelante, se diferencian poco de los que aun existen.

Plataformas de mármol sobre lagos, con elegantes pabellones y cenadores; puentes de tan precioso material; otros rústicos, según su longitud; patinillos o verdaderos jardines con vegetación escogida: pinos, sauces, cerezos y hermosas flores, crisantemos, lotos, peonías; rocas horadadas naturalmente (elemento este importantísimo en el jardín chino); arriates y macetas floridas; cercas de bambú, frágiles, ligeras, como aun pueden admirarse en los jardines japoneses; tapiales coronados de tejas vidriadas.

En las ilustraciones citadas puede apreciarse también cómo el jardín ocupaba un papel importante en la vida familiar y social, pues era un lugar de esparcimiento, de reposo, para visitas y reuniones; tomándose ceremoniosamente el té en aquellas terrazas o en los primorosos pabellones de frágil apariencia.

En las pinturas correspondientes a la última dinastía (T'Sing, 1644-1911), aparecen las características galerías, de las que hemos de hablar extensamente en el curso de este estudio. Salvando las diferencias existentes entre la China del siglo XVIII, rica y espléndida, y la Francia de la misma época, es curioso destacar el hecho de aparecer en pinturas y grabados de uno y otro país, que coinciden en la misma época, las escenas de una vida galante en el escenario florido y caprichoso de los jardines.

Para estudiarlos mejor, dividiremos los jardines de China en dos regiones geográficas bien caracterizadas: la China Media (Valle del Yantze) y la China Septentrional (Valle del Hoan-Ho).

JARDINES DE LA CHINA MEDIA

JARDINES DE SUCHAU

"Arriba, el cielo y abajo, Suchau y Hanchau", dice el proverbio chino; algo así como lo que pudo decirse de la bella ciudad del Guadalquivir en tiempos mejores: "De Sevilla al cielo"; y en uno y otro caso manifiesta el privilegio de

(1) Jiro Harada, *ob. cit.*, pág. 3.

(2) El texto literario es de la dinastía Sun (960-1269).

ser "ciudades únicas", privilegiadas para atraer sobre ellas la admiración de propios y extraños.

Suchau es la ciudad de los hermosos jardines y de las más bellas mujeres del antiguo imperio, circunstancia que explica otro proverbio (cualquier chino tornearía ventajosamente con nuestro gran Sancho Panza; tan riquísima es la colección de refranes que poseen): "Cásate en Suchau." Y su dialecto local es, para aquellos que conocen más de un idioma de los numerosos hablados en China, de una belleza y suavidad que muchos le colocan sobre el *mandarín*, la lengua oficial y literaria del imperio milenar.

Suchau tiene muchos más títulos para reclamar un puesto de honor entre las ciudades de la China histórica; pero nuestro propósito de ampliar cuanto sea posible el estudio de sus incomparables jardines nos obliga a terminar esta introducción encomiástica de la ciudad que fué un día capital del reino de Wu y centro del saber de China.

Más de quince jardines reclaman la atención del viajero en la ciudad de Suchau. Por desgracia, no todos abren sus puertas a los curiosos; sin embargo, lugar hay para estudiarlos y gustar de sus bellezas: desde el Liu-Yuan, es decir, jardín de Liu, el más hermoso y celebrado, hasta los modernos, contruídos en nuestros días por comerciantes emigrados que han hecho fortuna.

Antes de describir uno por uno los jardines que pude visitar en mis dos viajes a Suchau (1), anotaré los elementos que contribuyen a darles carácter, distinguiéndolos de los restantes de China, justificando así la diferenciación establecida.

A) *Galerías y celosías*. Una de las características del jardín de Suchau (Yuan), es la división del recinto total en otros menores, como patios separados por tapias, a los que podríamos llamar paredes medianeras. A estos tapias se arriman galerías de formas variadas, pero que pueden reducirse a los siguientes tipos:

a) Galerías con techumbre de tejas, pero con calados y barandilla de madera. b) Galerías o corredores con tapias a un lado y al otro, pero con celosías en uno o en ambos tapias. c) Galerías dobles, es decir, pared medianera, pared con celosías y galería del tipo a).

A estos tipos pueden añadirse como complementarios: 1) Galerías de madera que no están adosadas a muro alguno, abiertas, por tanto, a ambos lados. 2) Dentro del tipo anterior hay algunas cerradas por un lado (aunque no continuamente) con tapias en los que se abren celosías. 3) Paredes medianeras sin galerías, es decir, simples, pero en las que se abren celosías de modelos variados.

Al describir cada uno de los jardines, lo haremos también de estas galerías con todo detalle. Su nombre, en el chino de Suchau, es Tin-szu.

A las celosías a las cuales nos hemos referido varias veces en párrafos anteriores, les damos este nombre como podíamos denominarlas persianas; de ambas maneras cabe hacerlo, de acuerdo con el vocabulario del arte, pues la traducción de la palabra china *Hoa-don*, es decir, agujero, solamente de una manera muy vaga puede referirse a nuestras celosías.

El material empleado para dar forma a los dibujos variadísimos de las celosías, fué primeramente escayola, que por su ductilidad se prestaba fácilmente a hacer con ella toda clase de filigranas. Algunos de estos dibujos, por su naturaleza y sencillez (círculos, entrecruzados unas veces, otras formando como estrellas, etc.), podían ejecutarse mejor con fragmentos de tejas: objeto tal vez de una manufactura especial. Hoy se practica un procedimiento que presenta menos dificultades técnicas. Por otra parte, los dibujos preferidos en la actualidad se prestan mejor a la nueva factura, reducida a hacer con alambres las líneas sinuosas, que parecen arrancar del centro (aunque no de un punto central) a la periferia; las flores y sus tallos, a más de otros motivos que estudiaremos a su debido tiempo, simplemente con alambres, por vía de esqueleto o armadura, revestidos luego de escayola.

(1) En Mayo y Octubre del año 1931.

Interesa hacer notar que en algunos tapiales de estos jardines existen asimismo huecos sin celosías propiamente dichas; éstos no reciben el nombre chino de Hoa-don (agujero), sino el de Shong, es decir, ventana; y en consecuencia, de esta manera los denominaremos nosotros.

B) *Montañas de rocas y rocas aisladas.* Las montañas artificiales, formadas combinando distintas piedras, algunas de tamaño colosal, o ejemplares de éstas colocados en los jardines por sus formas extrañas o sus dimensiones, unido a alguna otra característica especial, no es privativo de los jardines de Suchau, como sus galerías y celosías; son elementos que existen en otros jardines de distintas provincias del antiguo imperio; sin embargo, el hacer aquí especial estudio de unas y otras, es precisamente por la maestría con que se desarrollaron tales elementos en el arte de la jardinería de Suchau, llegando en esta ciudad a la mayor riqueza de temas y mayor perfección y complejidad.

El verdadero valor de estas piedras, cuando se exhiben aisladas, estriba en que la mano del hombre no haya intervenido para nada. Sus rugosidades, agujeros y finas aristas cortantes, han de ser absolutamente naturales, trabajadas por la larga labor de las aguas, socavando las entrañas de las grutas de donde proceden. Los ejemplares existentes en Suchau proceden de Tai-wo, lugar no lejos de la ciudad; llamándose por extensión con este mismo nombre las rocas "artísticas", aunque algunas famosas tengan un nombre propio, como la célebre de Liu-Yuan: Kua-ink-Fong.

El ingenio del hombre interviene cuando estas piedras forman una composición: pequeñas montañas artificiales, laberintos, galerías que discurren en las entrañas de tan singulares montañas.

Suchau guarda aún el nombre de varios artistas, diseñadores y ejecutores de tales obras, consideradas en China como un verdadero arte. El príncipe de todos ellos fué Ni-Yun-Lin, cuya obra maestra, el laberinto de Shih-Tzu-Ling, ha sido recientemente destruido y vendidas las Tai-wo para materiales de construcción.

Al estudiar los jardines de Hanchau (Chan) expondremos nuestro punto de vista, que no pasa de ser una sencilla hipótesis, respecto del origen de los "jardines de rocas" existentes hoy en todas las comarcas del antiguo Celeste Imperio.

C) *Lagos.* En la mayoría de los jardines de Suchau juegan un papel muy importante los lagos y ríos o canales artificiales: irregulares todos, unidas las márgenes opuestas por puentecillos de madera o de piedra. Sirvan de ejemplo los lagos de Liu-Yuan, Si-Yuan, Tsang-Lang-Tin, etc.

LOS DISTINTOS JARDINES DE SUCHAU

I. Liu-Yuan. Liu-Yuan es uno de los jardines más hermosos de Suchau.

Hay testimonios de su existencia desde los primeros años de la dinastía T'Sing (siglo XVII), en cuya época pertenecía a la poderosa familia Liu, de la que tomó el nombre. Hoy es jardín público, aunque se exija para entrar en él una pequeñísima cantidad destinada a su conservación.

A la entrada puede verse un plano dibujado sobre pizarra, que da idea de su complejidad. La representación un tanto caprichosa y confusa al dibujar conjuntamente planta y alzado, dificulta no poco el servirse de él. Además, le supongo anticuado; en el jardín han debido introducirse modificaciones que no figuran en él.

En la actualidad, el jardín puede dividirse en tres recintos: anterior, central y posterior. Si consideramos que su solar es un rectángulo



Taiwo, Shong y Hoa-don en Liu-Yuan. (Suchau.)

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

perfecto, y dividimos éste en otros dos (la línea divisoria paralela a los lados mayores), y a su vez dividimos la inferior en otras tres, la posterior ocupará el rectángulo posterior más la extrema izquierda del rectángulo inferior. Y luego la central y la anterior. Por tanto, la parte más amplia es la posterior. Allí crecen los árboles más corpulentos (cipreses, castaños, plátanos), accidentándose artificialmente el terreno para formar pequeñas montañas, sobre las cuales se levanta un quiosco (*lankan*). Hasta ellos se llega por caminos en trinchera, pues las Tai-wo se alinean a un lado y al otro, encajonando el senderillo. Otras veces siguen a los tapias altos, enjalbegados, las galerías de madera, muy abandonadas en esta parte del recinto.

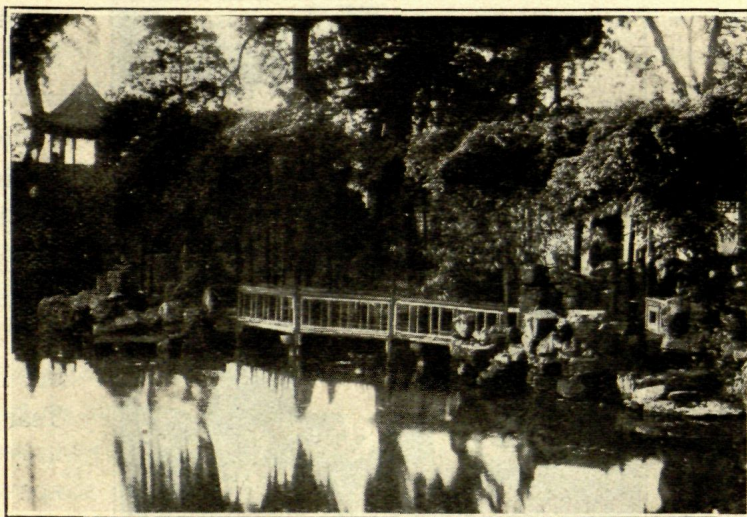
Un muro alto, recortado su borde superior en forma ondulada, le separa del recinto central. Puertas caprichosas, muy frecuentemente redondas, que simbolizan la luna llena, franquean el acceso al recinto principal; pero como estos círculos tienen un diámetro de 2 m. aproximadamente, para que sobre ellos no quede un gran espacio del tapial encalado, el camino va ascendiendo hasta llegar a la puerta netamente china, y como si fueran cada uno de los recintos dos Estados a los que separara una cordillera, pasado el círculo de deslinde por la galería pegada al tapial; atrás quedó el recinto posterior; el que recorreremos ahora ofrece nuevas perspectivas, nuevos motivos del arte de la jardinería en China.

La parte más interesante es la central. Ocupa el centro un gran lago de forma irregular. Sus márgenes están formadas por rocas,

en general poco apreciadas por no presentar ninguna de las particularidades que hacen de ellas verdaderas obras de arte, en opinión de los chinos.

A veces, las orillas rompen su continuidad para dejar desaguar en este mar del jardín riachuelos no menos artificiales; pero la pérgola sigue su curso, atravesándole con puentecillos de madera. La pérgola es pobre, los palos pintados de rojo, sustentando todo el ramaje, que cae como greñas despeinadas, deseosas, al parecer, de mirarse en el espejo de las aguas.

Uno de los rincones más típicos y hermosos del jardín es la galería encalada, que divide este recinto central del anterior; pero los muros lucen las telarañas de sus celosías. Luego se prolonga dicha galería empalmando con uno de los numerosos pabellones, tal vez



Gran lago de Liu-Yuan. (Suchau.)

de los más amplios y bien alhajados de Liu-Yuan.

Los Hoa-don de este jardín no son ni con mucho los más interesantes de Yuan; por eso prescindimos de su descripción.

El recinto que hemos denominado *anterior*, se distingue por las rocas o Tai-wo, principalmente dos piezas: la ya citada Kua-ink-Fong, de más de 6 m. de altura, horadada en su parte superior por un gran agujero, dijérase que carcomida en sus distintas facetas con huecos de osamentas monstruosas, y a veces con rugosidades de piedra pómez. Otro ejemplar muy celebrado, aunque no de tan gran tamaño, parece ser estatua vista de perfil de un personaje tocado con extraño casco de grandes aletas, amplio manto con cola, de abdomen prominente. Imagine el lector algunas de las piezas más conocidas de nuestras incomparables grutas mallor-

quinas, como *La Estatua*, *La Mare de Deu* o el busto de un conocido político (aunque el origen geológico de las estalactitas y de la Tai-wo sea distinto), como motivo ornamental de nuestros jardines, y juzgue la diferencia.

También es interesante el pequeño lago casi cuajado de lotos, con sus hojas enormes como pamelas invertidas sobre las cabezas de invisibles sirenas. Y es de notar que las márgenes de este lago, con ser mucho más pequeño que el anterior, presentan un aspecto más agreste: las rocas, escalonadas, parecen recordar los acantilados de las costas, y el ramaje de los frondosos árboles les da un aspecto de sombría majestad.

En este último recinto que hemos llamado anterior, existen patios pequeños, donde crecen como bosquecillos de bambúes, algunas palmeras y ejemplares Tai-wo de poco tamaño, pero de valor artístico. El principal interés de estos pequeños recintos está en la diversidad de formas de sus puertas y ventanas, Shong, no Hoa-don, ya que existe tan sólo el bastidor sin mamel alguno.

Algunas ventanas se abren en galerías del tipo b) de nuestra clasificación, con sus entrepaños correspondientes y de formas simples; pero existen otras que, por ser variante del mismo tipo b), no hemos analizado hasta ahora. Se trata de galerías cerradas con celosías, de techo incompleto en el desarrollo longitudinal y barandilla de madera en su lado interior, sobre un pretil bajo de obra de albañilería. Queda, por tanto, un estrecho callejón entre el tapial y este pretil, cortado perpendicularmente por un muro horadado por puertas y vanos esencialmente decorativos. Estas puertas son a veces

altas y estrechas, matados sus cuatro ángulos con pequeñísimos lados y formando de esta manera un octógono desigualísimo; otras son casi cuadradas, suprimiendo los ángulos rectos de la misma manera, redondas no pocas, según queda dicho. Algunas ventanas tienen forma de vasija, muy larga de cuello y de esfera reducida; otras parecen grandes hojas, de bordes caprichosamente lobulados...

Los pabellones están amueblados lujosamente: muebles con incrustaciones de nácar y marfil, tableros de alabastro y mármol; porcelanas, tallas, caligrafías, divanes - fumaderos de opio, bronce...

II. **Yuan-Wang.** Son estos jardines muy célebres en Suchau y considerados como de los más antiguos de la ciudad. Deben su renombre a las composiciones afortunadas de rocas, que forman



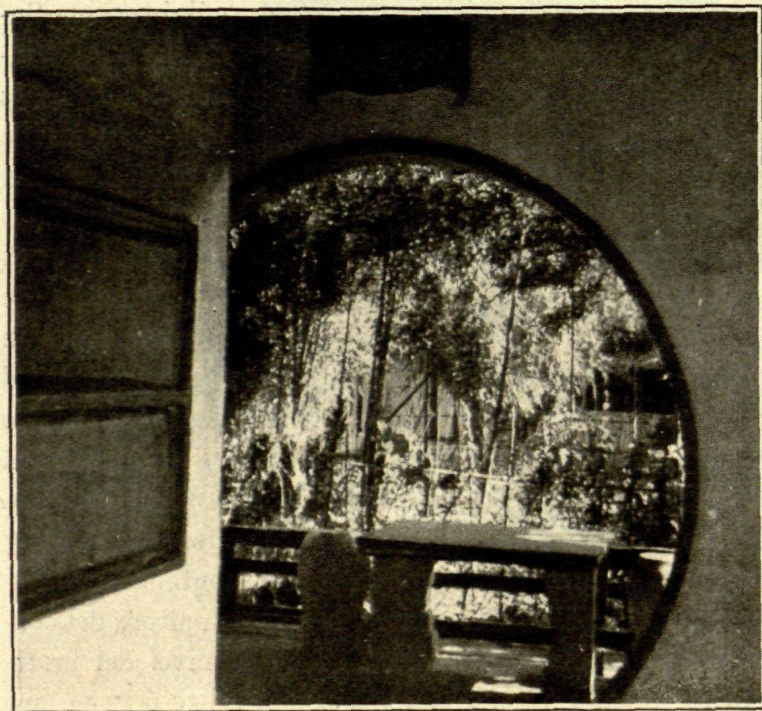
Un rincón de Liu-Yuan. (Suchau.)

verdaderas montañas; sin embargo, como el recinto donde están emplazadas, aun siendo el más espacioso, es reducido, el artista, al proyectarlos, se valió de una treta para poder desarrollar cuantos elementos apetecen los chinos para adornar tales montañas, evitando, al mismo tiempo, la excesiva altura del conglomerado de rocas: rebajó el nivel del jardín unos 5 m., y de esta manera los 12 ó 13 m. que tiene de altura "no pesan", ahogando el recinto.

Rodea la mole de piedras un foso, seco en la actualidad, destinado a que por su cauce corrieran las aguas, llegando por canalillos estrechos, aunque bien visibles, hasta las profundidades de la montaña. Lo interesante de este Tai-wo colosal, es que sus entrañas rocosas están socavadas por pasos subterráneos, gargantas, como grietas de este conglomerado artificial, desfiladeros de

esta sierra minúscula, pero agreste y misteriosa. El visitante caminaría por ese sendero estrechísimo, y abajo, las aguas, entenebrecidas por los tonos oscuros de las rocas, semejarían un precipicio profundo, del que difícilmente se podría salir. Pero hoy, querido lector, está seco, como el foso circundante. La lobrete se conseguía solamente por las basuras hacinadas en aquellas oquedades, convertidas en vertederos del antiguo jardín.

El artista consiguió hábilmente que la montaña, maciza, al parecer, en su aspecto exterior, esté hueca; aprovechando el espacio interior, no solamente para las gargantas ya descritas, sino también para un intrincado laberinto de galerías, siguiendo el cual podía llegarse desde los miradores de la parte superior (disimulados por afuera) hasta las profundidades del foso.



Perspectiva en Wang-Yuan. (Suchau.)

Esta es la parte más interesante de Wang-Yuan. También merecen atención las galerías del tipo c) por los dibujos de las celosías y la forma de su marco. Algunos Hoa-don tienen la forma de un ojo de gato, y los mameles se asemejan a las líneas horizontales y verticales que sirven para representar en las esferas geográficas

los meridianos y los paralelos. Otras celosías se ajustan a un bastidor de ángulos rectos, suprimidos por lados menudos, presentando un aspecto semejante al dibujo que en heráldica se conoce con el nombre de papelonado; no faltando algunas de marco en jambaje acodado.

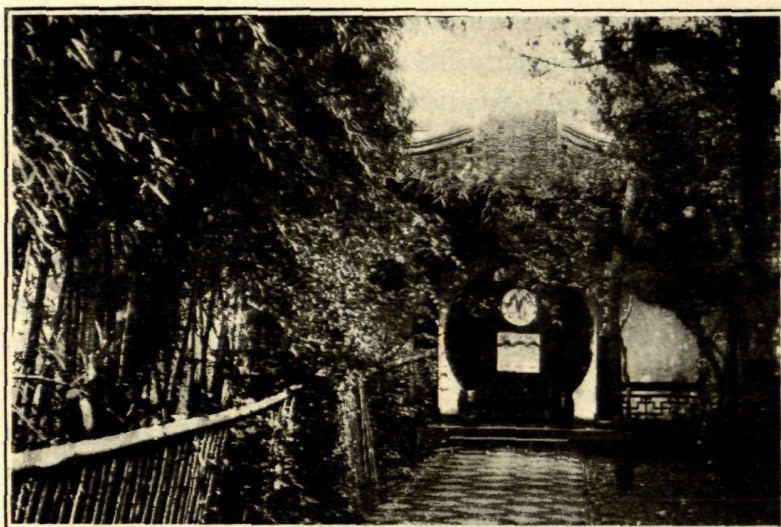
Debajo de cada uno de estos Hoa-don hay una pequeña cartela, con inscripciones en chino, en la que se refiere la historia del jardín.

Finalmente, describiendo Wang-Yuan, merece ser citado un tapial que separa el recinto principal de un pequeño patio al sur del jardín: la proporción entre su altura, su extensión, la puerta de luna, abierta en su centro y las tres celosías que, como friso, coronan el muro, con mameles de barro vidriado en verde, forman un conjunto acertado, contribuyendo no poco el juego de colores: brillante el verde, destacándose sobre el enjalbegado del tapial.

III. **I-Yuan.** Perteneció a la familia Koo y es tenido por uno de los más hermosos de Suchau. Cuando florecen las peonías no hay otro que le iguale en belleza. A nosotros nos interesa especialmente por la enorme variedad de sus celosías.

Como en el jardín anterior, gran parte del recinto central está ocupado por un gran Tai-wo, en cuya descripción no vamos a ocuparnos para no incurrir en repeticiones; sólo diremos a este propósito que son muy celebradas por los conocedores del jardín chino sus galerías, cuyas salidas están hábilmente disimuladas por la falta de luz, y así, el visitante no cree encontrarse a punto de estar afuera de aquel laberinto.

Este jardín es muy amplio, concediéndose mucha importancia al elemento botánico y habiéndose conseguido efectos singulares, pues se ven, a través de las celosías de los Hoa-don, el ramaje de los árboles o los bosquecillos de bambúes. Es de advertir que aunque existen galerías del tipo b), el más frecuente en los jardines



Bambúes en I-Yuan.

de Suchau, la mayoría de los recintos de I-Yuan están separados por tapias sencillas, frecuentemente de alzado en línea quebrada y la parte superior con ondulaciones.

Describiremos algunas celosías: en primer lugar figuran aquellas cuyos dibujos se llaman de "hielo roto", es decir, formadas por una serie de líneas quebradas, que determinan triángulos y otras figuras irregulares, remedando, con gran sentido decorativo, el resquebrajamiento de una placa de hielo al quebrarse.

En I-Yuan aparece una forma decorativa de la cuadrifolia, motivo muy usado en los jardines chinos, ya en los Hoa-don, ya en los Shong; en el caso que nos ocupa se viste con elementos adicionales, apareciendo como composición original. Las cuadrifolias quedan inscritas en losanges, recordando la composición decorativa a las *serbkas*, que el arte almohade introdujo en España, y luego se incorporaron a la rica colección de motivos decorativos mudéjares.

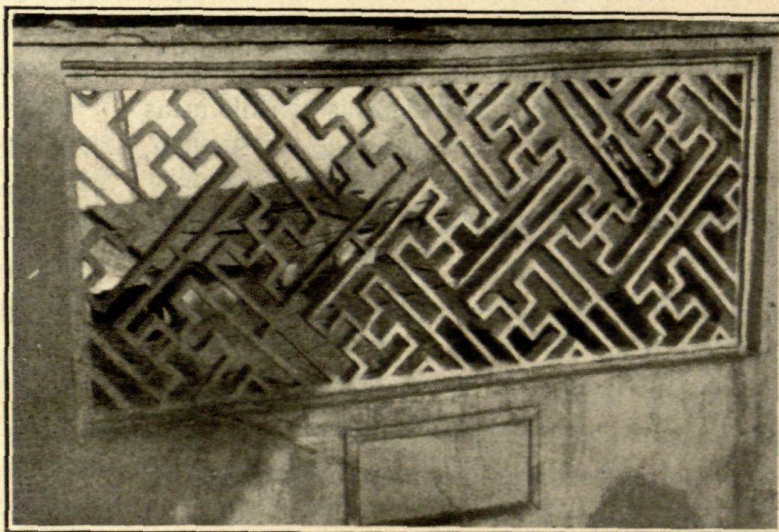
Otras afectan tipos más vulgares y llenan el bastidor de polígonos hexágonos, roto en el centro por rectángulo de ángulos redondeados. Muy original es una celosía, a la que se ha llevado el motivo decorativo conocido por los chinos con el nombre de *laque*, empleado principalmente en obras de carpintería (barandillas, doseles de ga-

lerías, frontispicios, etc.), consistente en líneas quebradas, aunque siguiendo en su desarrollo las líneas perpendiculares y paralelas. En este caso particular, y sin duda con objeto de dar a la composición más valor decorativo, se ha complicado el diseño con las cruces gamadas que adornan el pecho de algunas imágenes de Buda (el Fo de los chinos).

En las galerías cerradas (tipo *b*) he podido admirar una decoración simple, pero muy indicada para la iluminación de estas Tin-szu. Consiste en barrotes delgados verticales, repartidos

simétricamente en el vano, cortados por figuras geométricas oblongas de extremos redondeados. Y citemos, para terminar, otras no menos simples de barras cruzadas, formando cuadros, y alternadamente en una sí y otra no de estas intersecciones, pequeños losanges dentellados. Otras en las que con unas simples líneas quebradas se consiguen efectos decorativos que no desdeñarían los dibujantes modernos para sus creaciones ornamentales.

A veces, paseando por estas Tin-szu orientadas al Norte, sombrías en su interior, los dibujos complicados de las celosías se miran en la penumbra negra del suelo, destacando en el cuadro luminoso los dibujos complicados, como encajes de manos femeninas unas veces, como



Celosía en I-Yuan. (Suchau.)

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

aristas que determinan las facetas de un diamante, tallado, otras.

IV. **Tsang-Lang-Tin.** Primitivamente jardín de la residencia del ermitaño Soo-Tze-Mei. Los pabellones típicamente chinos, y otros contruídos últimamente, albergan en la actualidad una de las escuelas nacionales de arte.

Lo más pintoresco de este jardín es la entrada. Un canal rodea el recinto de rocas, al que se llega por un puente de madera, repitiéndose la montaña de rocas y el canal en el centro.

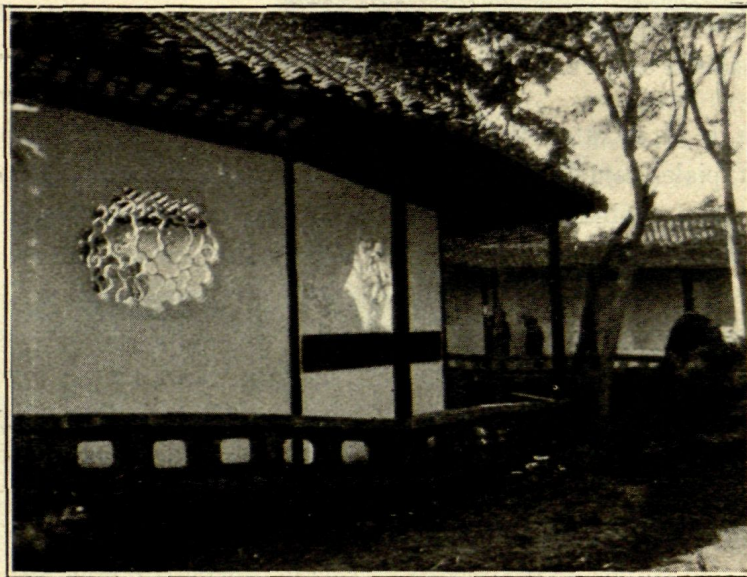
Este Yuan es abierto, no existen los tapias ni los pequeños patios tan característicos del jardín chino. Aunque sea reputado como uno de tantos Yuan del antiguo Suchau, hay en Tsang-Lang-Tin no pocos elementos restaurados que ya no responden al tipo tradicional. Así, por ejemplo, la gale-

ría límite del jardín, en su parte exterior, es del tipo de los jardines modernos de la ciudad. Han desaparecido los barandales bajos de madera con dibujos de laque, siendo sustituidos por pretilas de cemento, horadadas con grandes agujeros. Las celosías son distintas a las de los jardines más interesantes de Suchau, ya por las formas mixtilíneas de sus marcos, ya por dibujos sin abolengo en el arte del jardín en China, ya, en fin, por la factura de los mameles ejecutados con alambre grueso, revisitiéndoles luego con escayola. Representan pájaros, flores, tallos con frutos y otros dibujos, inspirados, al parecer, en el arte occidental. Respecto a los marcos, hay alguno original, muy semejante a los escusones.

V. **Ke-Yuan.** Este jardín está desnaturali-

zado, pues se aleja en varios aspectos de lo que significa para los chinos esta palabra. No existen las colinas de rocas, y un altozano artificial de tierra no tiene ni un simple Tai-wo; llegándose hasta arriba, no por los senderos laberínticos característicos, sino por una escalera de cemento con barandillas de hierro, como las de los barcos. Son concesiones hechas a la moda occidental, sin el menor sentido artístico.

Merece especial mención la galería del tipo 2), única en este jardín.



Galería en Tsang-Lang-Tin. (Suchau.)

VI. **Cho-Chen-Yuan.** Presenta cierta semejanza con Liu-Yuan o I-Yuan, aunque sea notoriamente más pobre, y el estado de abandono en que se halla le haga desmerecer grandemente. No faltan los lagos con lotos, las galerías con celosías variadas y las mon-

tañas de rocas artificiales de escaso valor.

Abunda la vegetación en este jardín, ya de ejemplares de pinos enanos, sobre macetas, como los que adornan los *toconomas* (1), ya otros gigantescos, que se apoyan en pérgolas rústicas.

VII. **He-Yuan.** Jardín antiguo, pero remozado hace pocos años por su actual propietario, el señor Pang de Wukianghsien, generoso plutócrata que, aun reservándose la propiedad para atender a su conservación, le ha ofrecido a la ciudad de Suchau.

Diríase recién terminado: las galerías están enlucidas con una blancura deslumbradora; reluciente el barniz de las maderas de barandillas y

(1) Rinconada con tarima baja, en las habitaciones de la casa japonesa, dedicada a colocar sobre ella plantas u objetos decorativos, porcelanas, bronce, etc.

tejaroces, y aunque no faltan los detalles de mal gusto, hay en este jardín rincones hermosos que le hacen comparable a los clásicos de la ciudad.

Está rodeado de una tapia blanqueada, muy alta, con celosías de barro vidriado, verde, en su parte superior. En el interior no faltan los macizos de rocas artificiales, con sus galerías interiores y caminos exteriores. Tin-szu, con celosías, que a los motivos de los mameles de abo-lengo verdaderamente chino, se unen otros como los ya descritos al hablar de Tsang-Lang-Tin.

En He-Yuan se conservó el trazado primitivo del jardín, existiendo los pequeños recintos, los patios reducidísimos, en los que crece una planta aislada, un diminuto bosquecillo de bambúes, o se exhibe una pieza aislada de Tai-wo. Estos patios y galerías se comunican por puertas originales, en forma de cuadrifolias; otras, con la parte superior como un corazón, pero rematada la inferior por dos jambas regulares, redondas, de luna en creciente apenas comenzado, poligonales; todas ellas con un marco de cemento imitando piedra.

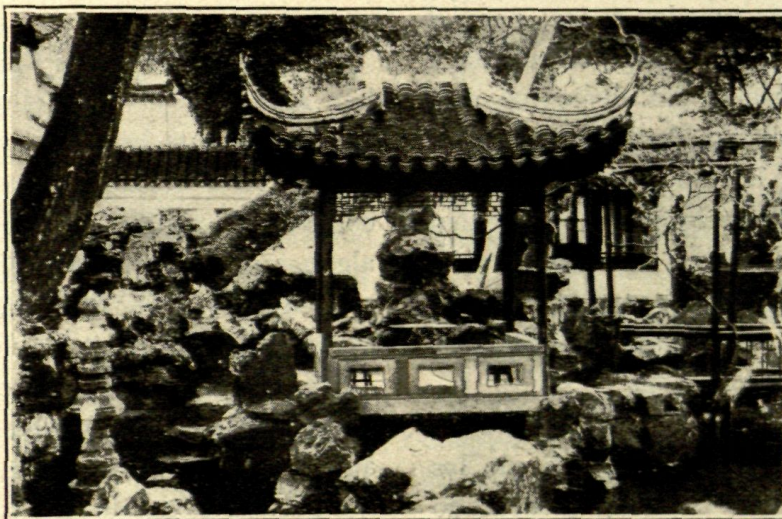
Todo cuanto hay de mal gusto en He-Yuan son concesiones a la moda occidental: barandas como las de los barcos; cristales de colores en los pabellones, y en sus salas aparatos de luz eléctrica, modelos baratos de bazar; barandas de armadura de hierro en los pabellones de cemento, con paredes que imitan los sillares de nuestros edificios.

VIII. Si-Yuan. Jardín que ocuparía un lugar preeminente entre los más hermosos de la ciudad, de no hallarse en lamentable estado de abandono. Perteneció, y aun pertenece, al Monasterio budista del mismo nombre. Es no-

table por su amplitud. Un ancho canal le recorre por entero, desembocando en un estanque, más que lago, de márgenes regulares. Se huyó en este caso de dar un aspecto paisajista a las orillas y, en general, a todo el jardín. En el centro de esta piscina colosal hay un quiosco sobre una eminencia de rocas, netamente chino. Pero hay en este jardín demasiada regularidad, demasiada geometría en su trazado, que no es ciertamente un rasgo diferencial del Yuan.

No hay en Si-Yuan los patinillos encantadores de que he hablado al describir otros jar-

dines; aquellos muros, llamados por mí "medianeros", aun cuando existen, desempeñan un papel decorativo secundario. Ciertamente es que no faltan celosías originales semejantes a las ya descritas. Merece especial mención la serie de Hoadon circulares, con archivoltas,



Kiosko en Cho-Chen-Yuan. (Suchau.)

que recuerdan los rosetones de nuestras iglesias góticas.

JARDINES DE HANCHAU

Hanchau es, con seguridad, el rincón más hermoso de la inmensa China. Sus lagos tranquilos, sus montañas, embellecidas con la vegetación abundante del privilegiado lugar que ocupa, hacen de la ciudad visitada por Marco Polo en el siglo XIII un paraíso acogedor, que ahora el chino cuando, después de haberle visto, se encuentra ausente, muy lejos, en comarcas en las cuales es un extraño aun viviendo en su patria.

El refranero chino expresó en un acertado proverbio toda la devoción que inspira esta ciudad a los hijos de Han: "Muérete en Hanchau";

y este aforismo, que nada nos dice a nosotros, y tal vez amenace de *jettatura* a los supersticiosos, encierra para ellos la significación de la importancia de este hecho, capital en la vida del chino. A última hora sus ojos deben contemplar un escenario hermoso, para que guarden esta impresión grata en su largo viaje de ultratumba.

Volviendo a los jardines, no podemos conceder a los de Hanchau la importancia que tienen en Suchau. Participan de las singularidades de estos jardines por un lado; y en algunos casos, de las características de los jardines de la China del Norte. Cautivan al viajero por el marco maravilloso del paisaje que los rodea; pero el jardín, propiamente dicho (Chan), no iguala a los Yuan en la variedad de sus elementos, desarrollados en Hanchau con menos originalidad y sin la riqueza que en la ciudad de Ni-Yun-Lin. Y al evocar el nombre de este artista, a quien debe la jardinería de Suchau uno de sus elementos más característicos, esbozaré mi opinión respecto al origen de los Tai-wo, conocidos en Hanchau con el nombre de Tong.

Existe en las inmediaciones de la ciudad un santuario budista famoso: "El templo de los Reyes del cielo." Dándole frente, y separado sólo por el cauce alborotado de un arroyo que se despeña, descendiendo por la garganta, se hallan las grutas de Fi-la-i-fon; en ellas se esculpieron en los primeros años del siglo VII, época de la fundación del Monasterio, toda una enorme serie de Budas, Boditsaawas, Lo-Han (1) (es decir, santones); y como presidiendo, la efigie, sonriente y obesa, abiertos los brazos para recibir idealmente a los peregrinos que hasta allí llegan, sin arrugar el entrecejo ni empañar su satisfacción cuando turistas y viajeros irreverentes se encaraman para hacerse retratar en los brazos del "Dios de la felicidad".

Siguiendo las rocas en cuyo frente se labraron, si no toda, al menos gran parte de la jerarquía budista adaptada al credo chino, se hallan las grutas, poco profundas, pero ricas en ornamen-

tación natural de oquedades y filigranas de los Tai-wo y los Tong.

Como lugar de peregrinación, estos lugares tuvieron gran importancia en los tiempos esplendurosos del budismo en China. No lejos de éste y otros Monasterios se encuentra la tumba de Hui-Li, monje que llegó de la India, allá por el año 260, estableciéndose en la frondosidad de las montañas maravillosas que rodean Hanchau. No obstante, se ocurre preguntar: ¿No pudo nacer en la imaginación de algún peregrino artista la idea de llevar a los jardines las rocas con superficies caprichosamente corroídas como encajes de piedra?

Pero en Hanchau los "jardines de rocas" no han alcanzado el desarrollo que en Suchau, ni he visto en esta primera ciudad las composiciones de rocas formando un conjunto armónico como en Wang-Yuan o I-Yuan. Se agrupan, sí, algunas piezas o Tong, dispuestas como barreras, en unos casos; haciendo las veces de marcos de puertas y ventanas, en otros.

De los jardines de Hanchau, los más peculiares, y por ello más dignos de mención, son aquellos que adornan las islillas de su lago incomparable: generalmente como los ya descritos. Los caminos están orlados de sauces gigantes, y a un lado y al otro las aguas, como planchadas a brillo, con una tersura almidonada; las galerías de madera, de planta en doble frente, que se levantan sobre pilares mohosos, como de viviendas lacustres.

Pero no son estos los únicos jardines de esta hermosa ciudad; hay algunos en su recinto urbano, en los antiguos Monasterios (el templo Yoh, por ejemplo), aunque por sus características se parecen más a los jardines de la China del Norte.

JARDINES DE SHANGHAI

Prescindiremos en esta somera descripción de los jardines, con rasgos más o menos chinos, de tantas viviendas suntuosas de comerciantes extranjeros establecidos en la primera ciudad del Extremo Oriente, y pasaremos también por alto algunos de abolengo altamente nacional que

(1) Debiera escribir esta palabra en plural para que concordara con las anteriores; sin embargo, como ignoro su formación en chino, excúsome al transcribirla en singular.

existen en el recinto de la vieja ciudad llamada Nantao hasta hace poco y hoy conocida vulgarmente con el nombre de Ciudad China; concretando solamente nuestra referencia al llamado Jardín del Mandarín (siglo XVIII).

Blasco Ibáñez, el maravilloso pintor de la hermosa Valencia, describió el viaje alrededor del mundo con no pocas de sus cualidades de gran escritor; pero también con no pocos yerros. Uno de estos errores fué confundir la famosa casa de te Wu-Sing-Ding como si fuera el Jardín del Mandarín, cuando en realidad son cosas distintas.

Este jardín tiene grandes semejanzas con los de Suchau: las grutas, las rocas aisladas, los pabellones, etc., aunque falten las galerías con sus primorosas celosías. Existe en las paredes que limitan el recinto, a una altura conveniente, una serie de relieves sobre la piedra como incrustados en los muros. Los pabellones son numerosos y ricos.

Para terminar el presente apartado quiero decir algo de los pabellones de los jardines de la China Media (Suchau, Hanchau, Shanghai). Su estructura es, al parecer, más frágil (como en general la arquitectura) que la de los de la China del Norte. Sus tejados, respingados en los extremos, les dan cierta gracia, aproximándolos a los monumentos de la Indochina geográfica (Birmania, Siam y la Indochina francesa). La parte alta de estos pabellones, viviendas suntuosas a veces, presenta bastante semejanza con los mucharabís egipcios y tunecinos: listones de madera cruzados formando un freteado. La parte baja, rodeada frecuentemente de galerías y barandillas de madera con decoración de laque y grandes ventanales en octógono, de lados desiguales (cuatro a cuatro), con piezas de finas láminas de madreperla, que por su transparencia se usaron en vez de nuestros cristales. Frecuentemente estas ventanas tienen un marco de "hielo quebrado".

Pero la iluminación no se consigue sólo por estos ventanales; frecuentemente, y sobre todo en la planta baja, los listones de madera, formando cuadrados o losanges, hacen las veces de

armadura, rellenándose los huecos por piezas de estas madreperlas (1); consiguiéndose hermanar la utilidad, ya que los interiores resultan más iluminados, con el efecto decorativo que así se consigue.

JARDINES DE LA CHINA DEL NORTE

DIFERENCIAS CON LOS DE LA CHINA MEDIA

El jardín de la China del Norte es más monumental que los Yuan y Chang, estudiados en los apartados anteriores. Los más interesantes y ricos son verdaderos parques, mucho más extensos que los de las más celebradas cortes europeas y sitios reales de Inglaterra, Alemania, Austria, España y Francia. Los Emperadores chinos acometieron obras verdaderamente gigantescas con el solo propósito de hermosear sus jardines, como, por ejemplo, los llamados "Tres Mares", dentro del recinto de la Ciudad Imperial (Pey-Hay, Mar del Norte; Nan-Hay, Mar del Sur, y Chung-Hay o Mar Central), y el lago inmenso del Palacio de Verano; construyendo magníficos puentes y malecones de mármol, que hicieran de dignos marcos para tanto esplendor.

En estos jardines existen, desde luego, las galerías, tan típicas en la jardinería china; pero la serie de variedades descritas al estudiar los Yuan quedan aquí reducidas a los tipos *b)* y *d)*, aunque estos últimos, llamados en pekinés (mandarín) Lang-Tsé, alcanzan en los parques de Pekín (Palacio de Verano, jardín del antiguo palacio del Príncipe T'ao) una amplitud y grandiosidad que los hace mucho más hermosos y artísticos que los de Suchau.

En las galerías del tipo *b)* no existen celosías, es decir, los Hoa-don con artísticos mameles, sino los vanos secundarios de formas rebuscadas, en los que nos ocupamos especialmente al tratar de Liu-Yuan. (Merecen especial mención las galerías del Pey-Hay, Fuente de Jade y jardines de los lagos de Tsinanfú.)

Las composiciones de rocas, que culminaron

(1) En Filipinas, principalmente en Manila, se hacen muy diversos objetos con este material, arte que aprendieron seguramente de los chinos.

en el Yuan, con los diseños de Ni-Yun-Lin, se reducen en la amplia cuenca del Hoan-Ho (río Amarillo o China Septentrional) a agrupar las rocas, de manera que queden repartidos simétricamente macizos y vanos (Jardín del Príncipe T'Ao y Parque Central de Pekín); a disponerlas formando barreras de formas caprichosas: circulares (patios del Palacio de Chen-Lung, en Jehol); dispersas simplemente en una ladera, como peñas naturales abandonadas en lomas y praderas (Pey-Hay y parque de la Gran Lama-sería Sin-gún en las proximidades de Jehol); como grutas en pasajes casi subterráneos, que reciben la luz por sus agujeros, que seguramente desgarró la piqueta (Pey-Hay). No faltando, finalmente, aquellos dispuestos como macizos rocosos (muy distantes de los ejemplares magníficos de Wang-Yuan), sobre los que se asientan pequeñas terrazas y balconadas (Pey-Hay y jardín Kun-Ning-Men).

Una observación más quiero hacer por lo que se refiere a estas rocas: en los jardines de Pekín y sus inmediaciones, o en los de Jehol, son casi siempre piezas, peñascos o rocas que el buril de la Naturaleza casi no trabajó, *apenas están desgastados*. No muestran sus ojos de calavera, la malla de pequeñas oquedades corridas a lo largo de una pieza, el filo de sus aristas, los menudos agujerillos, como si la roca se apollara, o los desgarrones de su carne pétrea. Están muy lejos de los Tai-wo de Suchau o los Tong de Hanchau. Solamente en el jardín Kun-Ning-Men, al Norte de la Ciudad Prohibida (1), hay alguna pequeña montaña de cierto valor, pues las piezas de categoría se exhiben en el mismo jardín sobre pedestales de mármol; desde luego, por su tamaño y también por su importancia no son comparables al Kua-ink-Fong de Liu-Yuan (2).

Un elemento decorativo existe en los jardines

(1) Parte del antiguo Palacio de Pekín o Ciudad Imperial, destinada exclusivamente al Emperador y a la que no podían llegar sino los oficiales más importantes de Gobierno y la servidumbre más íntima.

(2) En el idioma mandarín reciben los nombres de Chia-shan, es decir, montes artificiales (literalmente falso monte), o también Shan-tse-shih: gruta.

del valle del Yantze-Kiang que por alcanzar un desarrollo precario no hemos estudiado antes; pero juega un papel muy importante en estos otros del Norte: las *cajas de flores* (1), plataformas de piedra, mármol o cerámica, de formas distintas; dentro de ellas crecen arbustos y flores diversas, constituyendo un factor obligado en los jardines y parques de Pekín.

En los jardines de Suchau y Hanchau — lo repetimos — las hay también; pero no alcanzan la riqueza de ornamentación que en los jardines que ahora estudiamos. Por otra parte, se encuentran aislados en tal o cual jardín: Wang-Yuan, una simple plataforma rectangular de albañilería, encalada, mas sin decoración alguna; I-Yuan, de sillería y de igual sencillez; Cho-Chen-Yuan, menudas, de forma octogonal; jardín del templo Yoh de Hanchau, etc.

Estudiemos algunos ejemplares de cajas de flores (2).

Una de las más interesantes, famosa por guardar el árbol favorito de la Emperatriz, esposa de Kuang-Hsu (1875-1908), llamado en chino Taiping-Hua (*Philadelphus pekinensis*), que en Mayo da hermosas flores de color de marfil y de muy delicado aroma, es también, por sus dimensiones, de las más importantes, pues forma un cuadrado de 7 m. de lado y algo menos de uno de altura; su decoración es variada, a base de bandas de ladrillos de diversos colores (amarillo, verde y azul), con palmetas del mismo material, resultando muy acertadas la policromía y la combinación de los elementos decorativos.

En el mismo jardín Kun-Ning-Men existen diversos tipos de cajas de flores. Algunas parecen estrechos canalillos, encerrados en pretils de piedra, decorados con pequeñas almenas distanciadas. En otras la decoración es más rica: la piedra está cuajada de una red espesa reproduciendo los relieves en losange.

Un ejemplar muy singular de estas cajas de flores puede admirarse también en el mismo

(1) Como los arriates de los jardines españoles.

(2) En chino Hua-T'ai: Hua = flores; T'ai = mesa, estrado, terraza.

jardín: afecta la forma de trapecio circular, y es un caso de adaptación de las balaustradas de mármol que han enriquecido los monumentos del norte de China en los años de la dinastía Ming (1367-1644). Esta balaustrada ostenta como pequeñas bolas de coronamiento (y así guarda las proporciones) unos leoncitos machos (1). Los pedestales dividen el lienzo corrido en varios entrepaños, decorados con distintos temas: dragones, nubes, árboles, pájaros y flores.

En este y en otros jardines las cajas de flores son simplemente rectángulos de esquinas achaflanadas, decorados sus frentes con baquetones y cornisas.

Mención especial merecen las *cajas de flores* con escalinatas para dividir los bancales. Pueden citarse, como tipo, las del Palacio de Verano, próximo a Pekín, restauradas recientemente con cemento, revestido de tejas curvadas de barro vidriado, de colores, la parte superior. (Cajas de flores escalonadas existen también en el jardín del templo Yoh, de Hanchau.)

Según puede colegirse por grabados y pinturas murales, debieron emplearse aún en la pasada centuria, con aplicación análoga a la de las cajas de flores, grandes vasos de bronce con figuras fundidas en relieve, representando los eternos temas simbólicos; o en cobre, con un fuerte baño de oro, como todavía existen en el Templo del Cielo y en la gran terraza del patio principal de la Ciudad Prohibida; aunque éstas fueran empleadas para los sacrificios de animales en las grandes festividades de los días del imperio. Los recipientes a que me refiero harían, por tanto, las veces de nuestras macetas, y en ellos se conservarían y exhibirían crisantemos, peonías y especialmente lotos.

Los lagos de los jardines de la China Septentrional no afectan la forma de los Yuan o los Chang; son a veces enormes, como lagunas natu-

rales, y a éstos ya nos hemos referido, o son pequeños estanques, verdaderos pilones, muy frecuentemente de forma semicircular con un puente en el centro (Fuente de Jade; y en Hanchau, jardín del templo Yoh). Otros son rectangulares, con un gran pabellón-puente en el centro (Kun-Ning-Men). Más amplios son los que, próximos a la gran galería Lang-Tse, existen en el Palacio de Verano, cerca de Pekín. Generalmente, apenas si se ve en ellos el agua, cubiertos como están por las amplias hojas de los lotos.

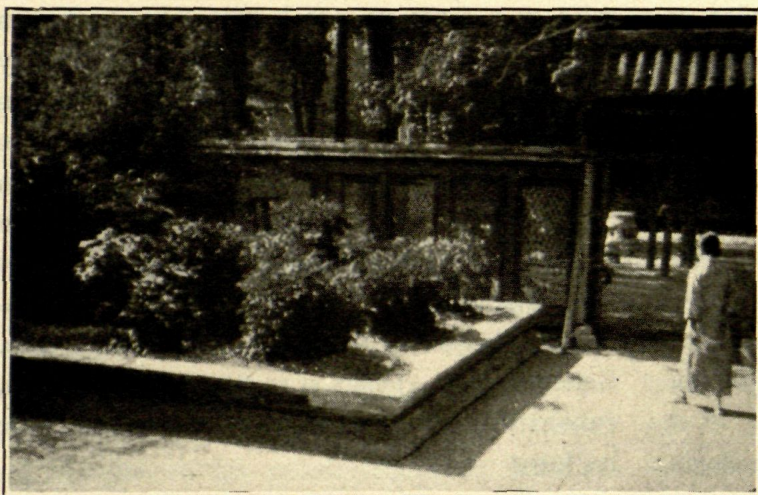
PARTICULARIDADES DE ESTOS JARDINES

I. **Kun-Ning-Men.** Dentro del recinto de la antigua Ciudad Prohibida, éste es el único jardín al que puede dársele este nombre. Sí, existen aún varios patios interiores surcados por canales de pretils labrados y de puentes con joroba; pero no queda en ellos elemento alguno de verdadera jardinería. En los patios más exteriores se han plantado varios árboles alineados y setos de boj; y todo esto no puede ser más antagónico al verdadero jardín de China.

Al describir el jardín de Kun-Ning-Men prescindiremos de varios elementos en los que ya nos hemos ocupado con anterioridad (cajas de flores, rocas...).

El jardín, sombreado por cedros de formas extrañas, que alargan sus ramas casi horizontalmente, sin la rígida verticalidad de nuestros cipreses, tiene un encanto especial de recogimiento deleitoso. Los macizos de rocas lucen, al parecer suspendidos, entre sus rugosidades como de escoria, balcones y terrazas amplias con barandales de mármol y escalinatas marmóreas también. Los pabellones, prolijamente decorados con sus pinturas desvaídas sobre plataformas del mismo tipo, ofrecen al viajero las anécdotas de los caprichos y excentricidades de aquellos soberanos, prisioneros en la suntuosidad de su mansión. En las rinconadas, las pérgolas, deslucidas, casi borradas las galas de su decoración, aguantan la carga pesada de los troncos retorcidos, como los de las vides: apelotonado el ramaje, en algunas partes; con vanos en otras,

(1) El león, representado con cierta artificiosidad en el arte chino, ya en bronce, cerámica o piedra, pero con un gran sentido decorativo, reviste dos formas. Uno tiene bajo su garra izquierda una bola (macho). Otro un pequeño cachorro (hembra).



Caja de flores en el Jardín Kun-Ning-Men. (Pekín.)

de aquella floresta de hojas menudas. La parte baja de los machones conserva aún muestras de haber estado pintada imitando el mármol: de rojo lo restante del fuste, y de grecas angulosas lo alto.

Más lejos, una curiosa empalizada, de rejilla de bambú, cercaba un pequeño recinto, destinado únicamente a las cajas de flores.

En el centro del jardín agrupábanse alrededor de una mesa de mármol los conocidos escalones de porcelana, usados desde la época de la dinastía Ming en el ornato de los jardines. Más tarde se hicieron también de mármol, y recientemente hasta de cemento, decorándolos con imitaciones de troncos y ramas de árboles.

II. **Pey-Hay.** Como queda dicho en otro lugar, el Pey-Hay es uno de los "tres mares" que existen dentro de los muros de la Ciudad Prohibida; pero el Pey-Hay es asimismo uno de los parques destinados en tiempos del Imperio al recreo del Emperador y abiertos al público en los días de la República.

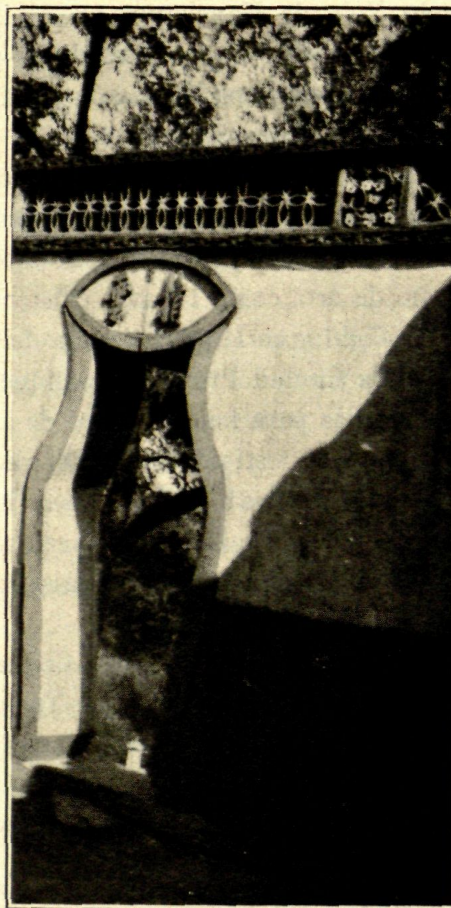
En este parque, "Mar del Norte", podemos admirar los dos tipos del jardín chino: uno, amplio, sin tapiales que reduzcan su recinto, análogo en conjunto al jardín paisajista, o, mejor aún, naturalista del siglo XIX; otro, cercado por muros, casi hacinados los elementos que constituyen el jardín mismo.

El primero de estos tipos es propiamente un parque y ocupa las laderas de la montaña (a excepción de una parte de la del Norte, solar del

jardín que responde al segundo tipo). En la cúspide está la *Dagoba Blanca*, de forma de botella, construida el año 1652 para conmemorar la estancia en Pekín del entonces Dalay Lama.

En el parque no faltan los indispensables quioscos y grupos de rocas; escalonándose a veces y formando de esta suerte veredas que ascienden por la ladera. La vegetación es abundante, ya de árboles corpulentos, ya de arbustos. Son muchas las rocas abandonadas en la pendiente,

de hierbas agostadas y sedientas, en un alarde de naturalismo, como si se pretendiera remedar los diseños de la Naturaleza. Y en tal cual lugar del parque, una gran lápida de mármol cuajada de inscripciones, sobre plataforma con barandales que responden al tipo repetidas veces descrito, recuerda al visitante que se



Una puerta del Pey-Hay.

halla frente a una composición "artificiosamente natural".

Los tapias rasgan sus muros con puertas caprichosas. Adentrándome por una de ellas me encuentro en los recintos dijérase inundados por la corriente de lava procedente del cráter de la *Dagoba*, repentinamente solidificada, y, ¡caso raro!, alumbran sus entrañas los robustos troncos de cedros y cipreses que abovedaban aquel lugar al entrelazar sus ramas añosas.

Hay en el Pey-Hay una galería que, suavizando ligeramente la pendiente de la ladera, divide por el lado opuesto del tapial de las puertas caprichosas los dos tipos de jardines mencionados. Ya hemos aludido a sus características en los preliminares de la presente crónica; ahora sólo hemos de insistir en otra descripción más amplia: está cerrado su paramento interior sin huecos ni celosías, y bordea la orilla del gran lago correspondiente a la ladera occidental de la montaña.

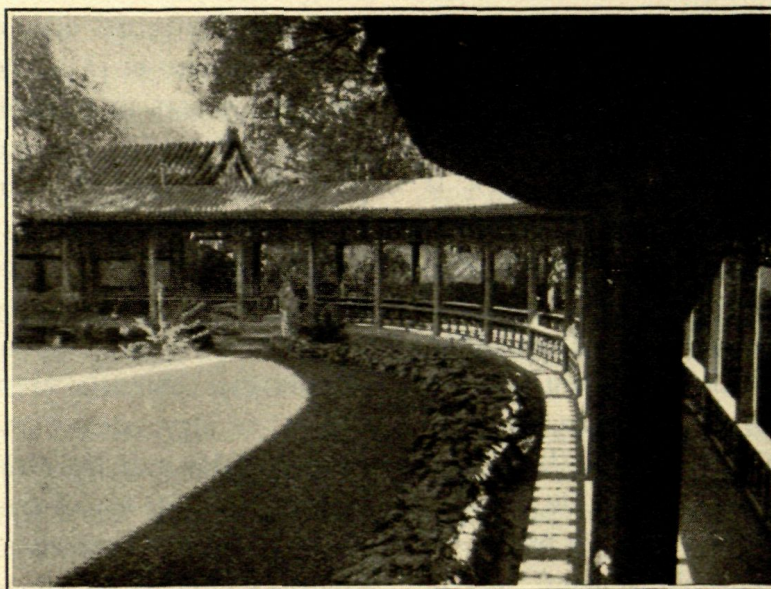
El gran lago que da nombre al parque aparece ante mi vista como una gran pradera de lotos, dividida por el puente de mármol que asoma sus ojos en los claros de esa vegetación acuática. Por él discurre el tráfico de la singular ciudad: peatones, *rickshas*, algún automóvil como nota discordante en aquella muchedumbre peculiarísima, se dirigen al Oeste de la ciudad, a Shungai-Men-Street, la gran arteria de aquella parte de Pekín. Las márgenes del Septentrión se respaldan con la maraña de una vegetación arbórea, reflejándose en las aguas del lago, limpias allí de hojas gigantes, y la balaustrada parece hilvanar con la blancura de

sus mármoles las negruras de la floresta y sus opacos reflejos en el agua.

III. **Parque Central.** Como el anterior, hállese en el recinto de la antigua Ciudad Imperial. Aunque modernizado por ser de los que más visitas reciben, merece que se le cite. Grupos de rocas, aislados, sin formar grandes conjuntos; algún quiosco y no pocos pabellones, convertidos hoy en *casas de té*; lagos artificiales y una galería o Lang-Tsé recientemente construída, muy inferior a otras similares de la antigua

capital; sin faltar los árboles y algunos planteles de flores. Tal es el conjunto de este parque.

IV. **Jardín del Príncipe T'Ao** (hoy Universidad Católica Benedictina). Sólo vamos a mencionar la grangalería Lang-Tsé, singularísima entre todas las que he visto, de una longitud seguramente supe-



Galería del Jardín del Príncipe T'Ao, hoy Universidad católica. (Pekín.)

rior a 100 m. En su parte central se empina remontando un macizo de rocas para formar un quiosco circular, descender luego, y ya en el nivel regular del jardín, describir una acusada curvatura y terminar en uno de los varios pabellones del antiguo parque.

V. **Parque del Palacio de Verano.** Además del gran lago, rodeado de malecones de mármol, amplísima y magnífica galería abierta, estanques y quioscos, hay en el recinto de este lujoso palacio no pocos patios reducidos, encajados sus muros y formando la albardilla con tejas vidriadas, verdes, azules o amarillas, ocupan casi por entero los patinillos las consabidas cajas de flores, repletas sus plataformas de arbustos y arbolillos.

Ya en el centro del parque, próximo a las

escalinatas y pabellones que constituyen el Palacio propiamente dicho, existen también aquí los bancales de flores, mencionados en otro lugar, las plataformas y los barandales de mármol.

Detrás del conjunto de construcciones escalonadas que forman ese gran monumento, semejante en su alzado a los asirios y caldeos — de los que como vestigios de pasadas civilizaciones aun nos quedan ruinas —, el parque aparece como libre, en cierto sentido, de los prejuicios y artificiosos recursos de la jardinería china. Aquí no hay montoncitos de rocas, ni galerías, ni lagos menudos. Los muros están distantes. El viajero puede pensar que no se halla encerrado dentro de los tapias de un recinto; y en consecuencia, los elementos utilizados en la decoración pierden esa artificiosidad empuñada que les dió el escenario reducido donde se desenvolvían, y se agrandan, pudiéramos decir. Los ríos son en esta parte verdaderos ríos, que van a desembocar en el gran lago; los bosquecillos de árboles bien pudieran crecer en la hermosa campiña al Occidente de la capital.

Original y suntuoso el Palacio de Verano, una de sus curiosidades es el famoso puente de mármol llamado "de giba de camello", por la singular curvatura de su ojo único, que, como el de una aguja, enhebra la corriente de agua de uno de los ríos del parque.

VI. Fuente de Jade. Es un verdadero parque, no muy lejos del Palacio de Verano. Toma su nombre de un manantial de aguas cristalinas. El fondo del remanso, de hierbas y malezas, da a las aguas un tono verde transparente que recuerda la "piedra jade", tan apreciada por los chinos. Los emperadores T'Sing construyeron un muro para embalsar las aguas coloreadas, que nosotros compararíamos a una gran esmeralda, surcadas por alguna nave peregrina que llevara al Emperador, a sus favoritas, a los altos dignatarios de su corte...

En los alrededores del lago crecen árboles corpulentos, de una hermosura que sólo los años pueden proporcionar. Caminos sinuosos, enlosados; rincones sombríos, plácidos. El tipo

de jardín netamente chino está muy lejos de este parque, casi europeo.

Y, sin embargo, no falta el ambiente chino en el tapial con sus puertas caprichosas; en las paredes que cierran un pequeño patio rectangular, en alguna caja de flores de escasa importancia.

VII. Thehnsiang-Shan (Parque de Caza). Se asemeja no poco al de la Fuente de Jade. Desde el punto de vista de la jardinería china, es más interesante por la variedad de los elementos decorativos, algunos verdaderamente originales dentro del arte sínico.

Muy hermoso es el estanque, de forma semicircular, con gracioso puente que le divide por igual. En el agua se aprietan las hojas enormes de los lotos, entre las que se marchita una flor tardía.

Desde allí arranca el camino pavimentado con grandes losas, retorciéndose en meandros y grecas, entre la floresta de cedros centenarios, cerrada, casi compacta; la escalinata, de amplias gradas, se eleva derechamente en largos tramos, perdidos casi los últimos escalones en la incierta visión de las alturas. Un frontispicio de amplios tableros, separados por pilastras y con frontones circulares como copetes, algo semejante a las obras urbanas de nuestro plateresco en su período de sobriedad, nos cierra el paso, que se abre en los extremos de esta pantalla, para llegar a la gran plataforma-terrazza. Desde ella se domina gran parte del Thehnsiang-Shan y la campiña que se extiende al Oeste de la capital, hermosa y serena como el campo de Burgos.

En esta terraza hay varios ejemplares interesantes de cajas de flores, y en parcelas acotadas dentro de la floresta, las combinaciones caprichosas del jardín de rocas.

VIII. Los lagos de Tsinanfu. Aunque en China sean considerados como jardines, verdaderamente no lo son. Se trata de unos campos pantanosos, bastante extensos, que lindan con el lienzo Norte de la muralla de la ciudad y que no tienen la menor apariencia de jardín.

En la maraña de cañaverales y otras plantas

acuáticas, se han abierto canales, anchos como avenidas, unos; más estrechos, otros, como travesías, que unen aquéllas, formando una red de caminos acuáticos. Por ellos discurren "barcas-casas de te"; especialmente durante las noches de los meses de primavera, verano y comienzos de otoño; entonces acuden las gentes alegres de la ciudad haciéndose acompañar por músicos y "sing-song-girls", adaptación china de las *geishas* japonesas.

En las islas de estas lagunas: pantanosas, unas; en tierra firme, otras, se levantan algunos templos y casas de te. En unos y otras no faltan como anejo los patios rectangulares, en cuyos muros se abren los *Shong*, de formas variadísimas: losanges (en número de dos) unidos, ya por su vértice superior, ya por uno de los laterales, semicírculos gemelos de la misma suerte; escusones heráldicos. Revisten otros la forma de ciertos frutos: calabaza vinatera, melones con su correspondiente cabo, faroles, etc.

Estos patios son hermanos, por decirlo así, de los ya citados de la Fuente de Jade.

IX. **Jardines y parques de Jehol.** Analizando los elementos principales, hemos aludido repetidas veces a los patios-jardines del emperador Chen-Lung y al parque de la Gran Lamasería Sin-gún. En ellos predomina el tipo "natu-

ralista" en el parque del célebre templo, réplica de aquel celeberrimo de Lhasa; las rocas agrupadas de una manera simplista y las cajas de flores en los patios-jardines.

En el Parque de Caza de Jehol existe una hermosa galería-puente sobre el gran lago.

JARDINES DE AMOY Y CANTON

No llegué a visitar Amoy, y hubiera deseado hacerlo para ver sus jardines, modernos todos, contruídos por emigrantes que, procedentes de Filipinas, y especialmente de Manila, volvieron enriquecidos a su ciudad natal. Según mis informes, más semejanza deben de tener con los Yuan modernos o modernizados de Suchau, que con los de Cantón. En la famosa ciudad del Sur construyeron nuevas vías y elevaron sus "rascacielos" con el prurito de imitar a las ciudades de Europa y América, y pretendiendo olvidarse de su tradición nacional, no hicieron sino parodiar lo extranjero. Y esto es lo que ha ocurrido con los jardines de la metrópoli cantonesa; no son sino parques, sin las fantasías, originalidades y riquezas de los otros jardines chinos que hemos pretendido estudiar; pero no por eso han sabido llevar a su ciudad las características y bellezas del jardín occidental.

BIBLIOGRAFÍA

"EL ARTE GRIEGO, HASTA LA TOMA DE CORINTO POR LOS ROMANOS" (146 años a. de J. C.), por José Pijoán. Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1932.

Tras los anteriores volúmenes, aparece este otro, el cuarto, de la magnífica *Summa Artis. Historia General del Arte*, que, dirigida por los eminentes polígrafos Cossío y Pijoán, publica Espasa-Calpe. Intitúlase dicho volumen *El Arte griego, hasta la toma de Corinto por los Romanos*, y constituye un original y sobresaliente estudio expositivo y crítico del gran período histórico del desarrollo del Arte secular, redactado con la pericia y el dominio peculiares en su autor, D. José Pijoán, quien legítimamente puede apuntarse un nuevo éxito en su ya vasta labor.

Resalta en el volumen *El Arte griego*, al igual que en los anteriores de *Summa Artis*, la riqueza gráfica del mismo, elemento indispensable, en ocasiones primordial, tratándose de este linaje de obras — a la vez de alta cultura y de divulgación —, consagradas precisamente al enjuiciamiento de la forma como expresión vital y de desarrollo del espíritu. Ese caudal de ilustraciones hacen de *El Arte griego* un museo en el que pueden contemplarse no sólo las obras maestras de la plástica — los paradigmas de Arquitectura, Escultura, Pintura, Cerámica, etc. — correspondientes a las determinantes geográficas y cronológicas de referencia, sino el curso o proceso de su génesis, desarrollo y posteriores variantes evolutivas. Setecientas noventa y una figuras en negro, diversas por su tamaño, algunas de página entera, entre el texto, y treinta y nueve láminas policromas, fuera de él, constituyen esa parte gráfica de referencia, que supone una considerable labor de búsqueda y adaptación a través de Museos, colecciones, etc., de todo el mundo, en los principales de los cuales cuentanse, en mayor o menor proporción, esas creaciones del Arte heleno, que subsisten. Todas estas reproducciones son dignas de la factura conjunta de la obra.

Puede afirmarse que Grecia, como antepuerta de Oriente y cuna de la civilización europea moderna, no ha sido hasta aquí estudiada, y menos en el aspecto genuinamente artístico, en la manera debida. Tanto en intensidad como en orientación, método y finalidad inmediata, han venido imperando esos defectos capitales, que marcaron el atraso en cuestión que al presente ofrece la labor libresca de cuantos se preocuparon de estudiar aquella vida y cultura admirables sin predominar en la misma el fervoroso anhelo de que su conocimiento trascendiese a la posteridad. Y por ello es dado comprobar esa ignorancia de los pueblos hacia los que fueron sus genitores seculares, cuya esencia espiritual perdura y ha de perdurar — aunque al pronto no lo parezca — por mucho tiempo, teniendo presente lo lento que es, en fin de cuentas, el ritmo evolutivo de la especie. *Summa Artis* constituye, a este respecto, producción que rompe los moldes preestablecidos, sin que quiera esto decir que ofrece ese prurito llamativo, estridente, que parece la única preocupación hoy día de tantos que se creen innovadores en el Arte y las Letras, pues su novedad estriba precisamente en una como integración verbal y gráfica de la vida griega, que ofrécese así íntimamente ligada a su arte, como exponente cardinal que éste es siempre de aquélla. Un trbutto exaltador — un trofeo, como dice el autor, entusiasta — erigido al recuerdo y comprensión de aquella nación ejemplar, culminación, y hasta anticipo, otrora, de la perfección susceptible de alcanzar por el hombre, polarizada, principalmente, en el sentido de lo bello y lo heroico.

Leyendo *El Arte griego* encuéntrase un profundo sentido de lo que fué en la Antigüedad el culto de la Belleza. El ilustre autor del volumen de referencia consigue cristalizar su concepto en torno a lo que él llama Estética positivista de Geografía, Economía y Antropología, comienzo de la parte atinente a la interpretación moderna

del pensamiento griego con que ábrese el sustrato formal del volumen, tras las líneas liminares, despertando desde el primer momento ese interés de sugestión hasta hoy inusitado en las creaciones de esta clase. Sus apreciaciones y sus puntos de vista, la manera de dar curso al trazado del panorama artístico griego desde su iniciación hasta su decadencia, marcan siempre con el estilo atrayente en que están trazados, ese gran valor de síntesis que conviene en apreciarse siempre en cuanto escribe Pijoán. Las líneas generales de *El Arte griego* son: Interpretación moderna del pensamiento griego; Orígenes del Arte griego (la cerámica primitiva arcaica con decoración geométrica, y las primeras esculturas griegas después de la invasión dórica); El Arte griego arcaico (las estatuas de atletas divinizadas llamadas Kuroi; Las estatuas de profesas divinizadas llamadas Korai; Estatuas arcaicas de personajes divinos; Los monumentos funerarios y estelas de la Grecia arcaica; Los comienzos de la Arquitectura griega; El Orden dórico; Orígenes y expansión del Orden jónico; La cerámica griega arcaica de figuras negras); El Arte griego en el siglo v antes de Jesucristo (Los fundidores de bronce de principios del siglo v; Los precursores de Fidias en Atenas; Los contemporáneos de Fidias: Mirón, Krétilas y Policleto. Los frontones de Olimpia. Fidias. Los discípulos de Fidias. Las estelas funerarias del v siglo y del vi siglo); El Arte griego en el siglo iv antes de Jesucristo (La escuela de Argos en el comienzo del siglo iv. Praxiteles. Scopas. Eufamio, Briaxis, Timoteo y Leocares. El mausoleo de Halicarnaso. El santuario de Asclepios en Epidaurio. Lisipo. Los retratos griegos del siglo iv antes de Jesucristo. La pintura monumental griega. La cerámica griega en el siglo iv a. de J. C.). El arte griego de la época de los Diádocos (La escuela del arte helenístico en la propia Grecia. Las escuelas helenísticas de Asia. La escuela helenística de Rodas. La escuela helenística de Alejandría).

NOTICIAS

EXPOSICIÓN DE ANTIGUAS ALFOMBRAS ESPAÑOLAS

Están muy adelantados los trabajos de esta Exposición, organizada por nuestra Sociedad, y que se inaugurará en breve.

Es la primera que se celebra con este tema, y dará motivo a la publicación de un catálogo, cuya necesidad se hacía sentir por los aficionados y coleccionistas.

Figurarán ejemplares del período comprendido entre la

Edad Media y el siglo XIX, procedentes de las fabricaciones ÁRABES DE GRANADA, MORISCAS DE ALCARAZ (con los pequeños núcleos de Chinchilla, Lietor y Letur), y CUENCA, además de las diversas etapas de la fabricación madrileña de Santa Bárbara y otras con la misma relacionadas.

La Comisión organizadora de la Exposición está formada por los señores siguientes: Conde de Welczeck, Vizconde Mamblas, D. Arturo Byne, D. Julio Cavestany, D. José Ferrándiz, D. Luis Pérez Bueno y D. Bernardo S. Crosa.

EXHIBITION OF SPANISH BOOKS IN THE PLANTIN MUSEUM, by FRANCISCO HUESO ROLLAND.—There is now being held in the Plantin Museum, Antwerp, an exhibition of books printed in Spanish in the Low Countries from the XVI. to the XVIII. centuries.

The object is to complete the listing, until now rather deficient, of the publications issued in those countries during the Spanish domination and which, naturally, had their influence on the development of their culture.

Books for the exhibition have been sought in the libraries of the Plantin Museum itself, of the city of Antwerp, the Universities of Ghent and Louvaine, the Abbey of Postel and in the Royal Library of Brussels. Altogether, some 450 books have been collected but, with the miscellaneous literature exhibited, there are as many as 1,485 titles. To these must be added those which may come to light after the preparation of the list. From these data a catalogue will be prepared for a proper study of the bibliography of these publications.

The place chosen for the exhibition is the Plantin Museum, the old printing office where the greater part of the books which appeared during our domination were edited, in particular, the Royal Bible, so-called because of the protection afforded it by Philip II. Moreover, this printing office enjoyed the privilege for three centuries of providing the liturgical books for all the Spanish dominions. To-day, it is a museum where a number of historic and artistic mementos of its founder are preserved. In this setting the books are exhibited.

GOYA IN THE ESCURIAL, by DANIEL SÁNCHEZ DE RIVERA.—The monastery of the Escorial possesses a marvellous treasury of art, in the shape of pictures, books and manuscripts, where the ardent connoisseur may still enjoy the thrills of discovery.

As regards Goya, the catalogues have always mentioned two of his pictures in the Casita del Príncipe namely, "La Fabricación de Pólvora" (The making of gun-powder) and "La Fabricación de Balas en la Sierra de Tardienta" (The making of bullets in the Sierra de Tardienta).

It was surprising that there should not be more of Goya's work in the Escu-

rial, where he resided as Court Painter with Carlos IV and his queen María Luisa during their early married life.

Señor Sánchez de Rivera has now discovered in the monastery three more of Goya's paintings which he describes. Two are portraits of Carlos IV and María Luisa. Dirty and covered with dust, they were considered as mediocre copies and were left in a gallery of the Escorial University — the objects of scant attention. After cleaning and a thorough examination, however, it transpires that they are two works of Goya himself in one of his most interesting phases.

The other picture, "El Martirio de San Lorenzo", also of the artist's first period, was found in the Upper Cloister of the monastery. The work reveals the influences of Tiepolo, Bayeu and Mengs but the delicate shading of the draperies, the ease of the modelling and the transparency of the flesh tints, give an air of feminity characteristic of the angels and many other religious figures painted by Goya at this period.

THE GARDENS OF THE EAST PALACE AND THE DEMOLITION OF THE STABLES, by JAVIER DE WINTHUYSEN.—When, in the XVIII. century, the royal palace of Madrid was built it was found impossible to lay out the surroundings in a way commensurate with the sumptuousness of the rest. The architects responsible made plans for gardens on the terrace of the North side but these did not materialise and the stables were, subsequently, built there.

Now that the demolition of the stables has been decreed, an open competition for the submission of plans has been arranged, despite the fact that the old, original plans for gardens still exist. A comparison between the ideas submitted and the old project shows that those worthy of any consideration are nothing more than imitations of the original scheme and do not provide the solution called for to-day since, as the extensive parks which were formerly private are now public property, it will be necessary to give access to them from the terrace.

The task is to co-ordinate this big expanse of green spaces as demanded by the needs of modern urbanisation. The topography of the ground and the beauty of the perspectives should provide a most extraordinary combination.

ORNAMENTAL MODELS, by JULIO F. GUILLÉN, Assistant-Curator of the Naval Museum.—After considering the psychology of the Romantic and eighteenth-century marine, the author studies a familiar type of model ship — the ornamental model — which, although not exact as is the scale model, is, nevertheless sufficiently realistic and, even if it does not arouse the same emotions as the votive model ships, lacks the characteristic coldness of the meticulously constructed model.

Sr. Guillén goes on to describe some of these ornamental models, which are illustrated.

A FRUITFUL INVESTIGATION IN THE «MOTA» CASTLE, AT MEDINA DEL CAMPO, by ANTONIO PRATS.—In September, 1931, the author took advantage of the restorations which are being carried on in this fortress to make investigations which have had most satisfactory results. Interesting pieces of Moorish pottery have been found, amongst them a gothic basin bearing the initials «I. F.» (Isabel and Fernando). Some of these objects are illustrated. At the same time, fragments of manuscripts were found relating to expenses incurred for food and the washing of clothes, a detail which presupposes the existence in the castle at that time of persons of high rank; This is confirmed by the finding of pieces of fine drinking glasses some, undoubtedly, of Venetian origin.

Sr. Prats found, also, a comb, a playing card and other interesting objects, probably of the late XV. or early XVI. centuries judging from the inscriptions on the manuscripts.

Although these objects are broken into small pieces and, consequently, have no value in themselves, their discovery is, none the less, praiseworthy because it establishes, particularly the basin with the initials of the «Reyes Católicos», that these monarchs lived there and that there existed a royal palace, a supposition denied by some historians who affirm that the castle was only a state prison.

JUAN RODRIGUEZ Y JIMENEZ «EL PANADERO», by BERNARDINO DE PANTORBA.—This little-known Andalusian painter was born in Jerez on 6th February, 1765. The son of a baker, he probably followed his father's trade

in his youth. However this may be, he sometimes added to his signature to paintings the word «Baker» abbreviated.

He received his first instruction in painting from a friar and continued his studies in the Cádiz Art School.

In 1819 «The Baker» took up his residence in Seville, where he copied various masters of the Spanish School, principally Murillo. He then returned to Jerez and, after remaining there five years went first to Lisbon and then to Oporto, coming back, finally, to Cádiz where he died on the 26th November, 1830.

«The Baker» was said to be a man of extremely nervous temperament. He was twice married and had one son. Juan, also an artist.

Although there exists no catalogue of «The Baker's» work, we learn a good deal about him from his contemporaries. His industry was amazing and his restless energy eventually caused the mental decay from which he died.

A number of this artist's works are to be seen in his native town of Jerez. His own personality as an artist was overshadowed by the influence of Murillo in his canvasses but his paintings have the virtue of preserving attractive representation of typical Spanish customs of his time, earning for him the title of «Father of nineteenth-century Andalusian customs». «The Baker» painted portraits also, including miniatures.

Pantorba suggests that it would be worth while to add to the history of Spanish painting by seeking out this

artist's pictures in Andalusian towns and making a complete catalogue of them.

CHINESE GARDENS, by RICARDO MARTORELL TÉLLEZ GIRÓN.—There are two fundamental types of Chinese garden - those of Soochow (Central China) and those of Northern China. The essential difference between them is, that the former are small, intimate retreats while the latter may better be described as parks.

In the parks, the motifs have more scope and tend to follow nature; rockeries, lakes and streams abound. Taking these natural elements, the landscape gardener gives full rein to his fancy. The rock gardens are especially artistic and in them are fashioned hidden galleries, mazes and grottos. Ni-Yo-Ling who worked in the XVII century, was the greatest of these artists but his masterpiece, the maze Shi-Tzv-Ling was recently destroyed and sold as builders' material. Sometimes, these rockeries are unadorned, their appeal lying solely in their fantastic and monstrous shapes.

Equally fascinating are the galleries, which are of several classes. One group is characterised by rustic work and a tiled roof; another has a mud wall on either side, one or both of which are pierced by latticed windows; a third may be recognised by a double gallery with a dividing wall.

The lattice windows are made of plaster and are formed with every imaginable filligree. Some of the designs

(intertwined circles; stars) used to be worked out with fragments of tiles. The modern patterns (birds, flowers, carving, sinuous lines etc.) call for a different technique. The "broken-ice" motif is a very interesting and original one. It gives a very pretty effect of a shattered sheet of ice. A pattern of concentric circles is reminiscent of the rose windows in our Gothic churches.

Characteristic of the gardens of China are the pavilions and summer-houses, constructed in harmony with the architecture of the region.

Some of the flowers which beautify our own gardens had their origin in the Celestial Empire. Chrysanthemum, peonies, lotus, iris and "taiping-hua" flourish in both the small and parklike Chinese gardens.

In the North of China flowering shrubs are planted on small terraces, or platforms, the pedestals of which are made of such materials as marble, stone or pottery. In the Kun-Ning-Men garden, to the North of the Forbidden City (formerly the Imperial Palace) these sumptuous and original flower-boxes may be seen to advantage. Plantations of bamboo etc. and such trees as cedars, cypress, pines, willows and limes give shade in the gardens and parks.

The gardens of Hankow, called "Chan" are a compromise between those of Soochow and those of Northern China. The Canton gardens are merely poor replicas of those found in Europe, with a few characteristic Chinese elements introduced.

TRADUCTOR: ARTHUR R. WILKS

GUSTAVO GILI

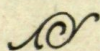
Calle de Enrique Granados, 45

BARCELONA

*

Libros de enseñanza y educación. - Obras científicas.
Libros de Medicina y Farmacia. - Historia. - Viajes
y aventuras. - Bellas Artes. - Artes industriales.

Ediciones Pantheon: Colección formada por estudios monográficos, magníficamente ilustrados, sobre temas de historia del arte europeo. Lujosamente encuadernados.



Se envía el catálogo gratuitamente, a petición.

CROSA-EGUIAGARAY

LEÓN

Telas, bordados y alfombras españolas
Paños decorativos Reposteros



Fototipia HAUSER Y MENET

CASA FUNDADA EN 1890

Reproducciones artísticas
para obras de lujo, Arqui-
tectura y Bellas Artes, edi-
ciones de tarjetas postales
en fototipia y bromuro por
nuevos procedimientos.

Especialidad en fototipia en colores

M A D R I D

Ballesta, 30

Teléfono 15914

Fototipia HAUSER Y MENET

ESTABLISHED 1890

Art reproductions for de luxe
books, Architecture and the
Fine Arts, publishers of pic-
ture post cards in photo-
engraving and bromide
by new processes.

Specialists in colour photo-engraving

M A D R I D

Ballesta, 30

Telephone 15914

J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53.-Madrid

Más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

Pintura, escultura, arquitectura, vistas, costumbres,
tipos, tapices, muebles, armaduras de la Real
Casa, ampliaciones, diapositivas, etcétera, etc.

Grabados en negro y color, marcos, tricromías y librería de arte