

REVISTA ESPA-  
ÑOLA DE ARTEAÑO  
III  
NUMERO  
JUNIO

2

PASEO DE  
RECOLETOS  
20 MADRID  
MCMXXXIV



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.

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.

*Secretario:* 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 FERRANDIS Y TORRES, D. JULIO CAVESTANY y SR. VIZCONDE DE MAMBLAS, *Vocales*.—DUQUESA DE DATO y D. JOSÉ M.<sup>a</sup> SERT, *Vocales correspondientes*.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Secretario*.—D. JOSÉ PEÑUELAS, *Secretario*.



SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de; Amboage, Marqués de.—Bauzá, Vda. de Rodríguez, María.—Castillo Olivares, D. Pedro del; Cebrián, don Juan C.—Genal, Marqués del.—Ivanrey, Marquesa de.—Max Hohenlohe Langeburg, Princesa; Medinaceli, Duque de; Montellano, Duque de.—Parcent, Duquesa de.—Romanones, Conde de.—Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarzuza, D. Felipe; Achával, D. Guillermo de; Agrupación Española de Artistas Grabadores; Aguiar, Conde de; Aguirre, D. Juan de; Albarrán Sánchez, D. Lorenzo; Alburquerque, don Alfredo de; Alcántara Montalvo, D. Fernando; Aledo, Marqués de; Alella, Marqués de; Alesón, D. Santiago N.; Alfonso, don José; Alhucemas, Marqués de; Almenara Alta, Duque de; Almunia, Marqués de la; Almunia y de León, D. Antonio; Alonso Martínez, Marqués de; Altamira, D. Rafael; Alvarez Buylla, D. Amadeo; Alvarez Net, D. Salvador; Alvarez Victorero, doña Pilar; Allende, D. Tomás de; Amezuá, D. Agustín G. de; Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de; Amposta, Marqués de; Amuriza, D. Manuel; Amurrio, Marquesa de; Argüelles, Srta. Isabel; Argüeso, Marquesa de; Arriluce de Ibarra, Marqués de; Asúa, D. Miguel de; Ateneo de Cádiz; Aza, D. Vital; Azcona, D. José María.

Ballesteros Beretta, D. Antonio; Bandelac de Pariente, don Alberto; Barnés, D. Francisco; Barral, D. Emiliano; Barrio de Silvela, D.<sup>a</sup> María; Basagoitia, Sra. viuda de D. Antonio; Bastos Ansart, D. Francisco; Bastos Ansart, D. Manuel; Bastos de Bastos, D.<sup>a</sup> María Consolación; Beltrán y de Torres, D. Francisco; Bellamar, Marqués de; Bellido, D. Luis; Benedito, D. Manuel; Benjumea, D. Diego; Benlliure, D. Mariano; Benlloch, D. Matías M.; Bermúdez de Castro Feijóo, señorita Pilar; Bernar y de las Casas, D. Emilio; Bériz, Marqués de; Beúnza Redín, D. Joaquín; Biblioteca del Museo de Arte Moderno; Biblioteca del Nuevo Club; Biblioteca del Palacio Nacional; Biblioteca del Senado; Bilbao, D. Gonzalo; Birón, Marqués de; Bivona, Duquesa viuda de; Blanco Soler, D. Carlos; Blanco Soler, D. Luis; Bofill Laurati, D. Manuel (Barcelona); Boix Sáenz, D. Félix; Bordejé Garcés, D. Federico; Bóveda de Limia, Marqués de; Bruguera y Bruguera, D. Juan; Bullón Fernández, D. Eloy; Byne, D. Arturo.

Cabello y Lapedra, D. Luis María; Cáceres de la Torre, don Toribio; Calleja, D. Saturnino; Camino y Parladé, D. Clemente (Sevilla); Camiña, D. José; Cangas, D. Pedro; Cardona, Srta. María; Carles, D. D. (Barcelona); Caro, D. Juan; Carro García, don Jesús; Casa-Aguilar, Vizconde de; Casajara, Marqués de; Casa Puente, Condesa Vda. de; Casa Torres, Marqués de; Casa Rul, Conde de; Casal, Conde de; Casino de Madrid; Castañeda y Alcover, D. Vicente; Castellanos Arteaga, D. Daniel; Castillo, don Antonio del; Castillo, D. Heliodoro del; Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro; Cavestany y de Anduaga, D. Julio; Cayo del Rey, Marqués de; Cebrián, D. Luis; Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier; Cerralbo, Marqués de; Cierva y Peñafiel, D. Juan de la; Cincúnegui y Chacón, D. Manuel; Círculo de Bellas Artes; Coll Portabella, D. Ignacio; Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla; Compiani, D. José Eugenio (Buenos Aires); Conte y Lacave, D. Augusto José; Corbí y Orellana, D. Carlos; Coronas y Conde, D. Jesús; Corpa, Marqués de; Cortejarena, don

José María de; Cortezo y Collantes, D. Gabriel; Correa y Alonso, D. Eduardo; Cos, D. Felipe de; Crosa, D. Bernardo de S.; Cuervo-Arango y González-Carvajal, D. Ignacio (Avilés), Asturias; Cuesta Martínez, D. José; Cuevas de Vera, Conde de; Chacón y Calvo, D. José M.<sup>a</sup>; Champourcin, Barón de; Churruca, D. Ricardo; Coronado y López, D. Alberto.

Dangers, D. Leonardo; Demiani, Alfred; Des Allimes, D. Enrique; Díez, D.<sup>a</sup> Josefina L.; Díez, D. Salvador; Domínguez Carrascal, D. José; Durán Salgado y Loriga, D. Miguel.

Echeandía y Gal, D. Salvador; Echevarría, D. Venancio (Bilbao); Enríquez y González Olivares, D. Francisco; Escoriaza, D. José María de; Escoriaza, Vizconde de; Escuela de Artes y Oficios de Logroño; Escuela de Bellas Artes de Olot; Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Madrid); Esteban Collantes, Conde de; Estrada, Jenaro; Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.

Fernández Alvarado, D. José; Fernández Ardavin, D. César; Fernández de Castro, D. Antonio; Fernández Clérigo, D. José María; Fernández de Navarrete, D.<sup>a</sup> Carmen; Fernández Nôvoa, D. Jaime; Fernández Rodríguez, D. José; Fernández Tejerina, D. Mariano; Fernández Villaverde, D. Raimundo; Ferrandis y Torres, D. José; Finat, Conde de; Foncalada, Condesa de; Fontanar, Conde de; Foronda, Marqués de; Fuentes, señorita Rosario.

Gálvez Ginachero, D. José; García Cabezón, D.<sup>a</sup> Prudencia; García Diego de la Huerza, D. Tomás; García Guereta, D. Ricardo; García Guijarro, D. Luis; García Gambón, D. José; García de Leániz, D. Javier; García Molíns, D. Luis; García Moreno, D. Melchor; García Olay, D. Pelayo; García Palencia, Sra. 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; 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; Giró, D. Ernesto; Gómez Castillo, D. Antonio; Gomis, D. José Antonio; González de Agustina, D. Germán; González y García, D. Generoso; González de la Peña, D. José; González Herrero, D. José; González Simancas, D. Manuel; Gordón, don Rogelio; Gramajo, D.<sup>a</sup> 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. Paul; Guisassola, don Guillermo; Gurtubay, D.<sup>a</sup> Carmen; Gutiérrez y Moreno, D. Pablo; Gutiérrez Roig, D. Enrique F.

Harris, D. Tomás (Londres); Hardisson y Pizarroso, D. Emilio; Hereck, D. Víctor; Hermoso, D. Eugenio; Hernando, don Teófilo; Herráiz y Compañía; Herrera, D. Antonio; Herrero, don José J.; Hidalgo, D. José; Huerta, D. Carlos de la; Hueso Rolland, D. Francisco; Hueter de Santillán, Marqués de; 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; Instituto de Valencia de Don Juan; Institut of the Art Chicago; Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.

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

Kalmeller y Gautier.

Laan, D. Jacobo; La Armería, Vizconde de; Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla; Lafora y Calatayud, D. Juan; Lamadrid, Marqués de; Lambertze Gerviller, Marqués de; Lapayese Bruna, D. José; Laporta Boronat, D. Antonio; Lede, Marqués de; Leguina, D. Francisco de; Leigh Bogh, D.<sup>a</sup> M. de;



Leis, Marqués de; Lema, Marqués de; Linares, D. Abelardo; López Robert, D. Antonio; López Soler, D. Juan; López Tudela, D. Eugenio; Luxán y Zabaly, D. Pascual.

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

Macaya, D. Alfonso; Magdalena, D. Deogracias; Mambblas, Vizconde de; Manso de Zúñiga, D.<sup>a</sup> Amalia; Marañón, D. Gregorio; Marco Urrutia, D. Santiago; Marfá, D. Juan Antonio (Barcelona); Marquina, Srta. Matilde; Martí, D. Ildefonso; Martí Gispert, D. Pablo; Martí Mayobre, D. Ricardo; Martínez Garcimartín, D. Pedro; 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 Téllez Girón, D. Ricardo; Masaveu, D. Pedro; Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, don Luciano; Matos, D. Leopoldo; Mayo de Amezúa, D.<sup>a</sup> Luisa; Mazuchelli, D. Jacobo; Medinaceli, Duquesa de; Megías, D. Jacinto; Meléndez, D. Julio B.; Meléndez, D. Ricardo; Melo, D. Prudencio; Méndez Casal, D. Antonio; Meneses Puertas, D. Leoncio; Miguel Rodríguez de la Encina, D. Luis; Molina, D. Gabriel; Moltó Abad, D. Ricardo; Monteflorido, Marqués de; Montellano, Duquesa de; Montenegro, D. José María; Montortal, Marqués de; Moral, Marqués del; Morales, D. Félix; Morales, D. Gustavo; Morales Acevedo, D. Francisco; Moreno Carbonero, D. José; Moret y del Arroyo, D. Julián; Muñiz, Marqués de; Murga, D. Alvaro de; Museo Municipal de San Sebastián; Museo Naval; Museo Nacional de Artes Industriales; Museo del Prado.

Nárdiz, D. Enrique de; Navarro Díaz-Agero, D. Carlos; Navarro y Morenés, D. Carlos; Navarro, D. José Gabriel; Navas, D. José María; Nelken, D.<sup>a</sup> 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; Onieva, D. Antonio J. (Oviedo); Oña Iribarren, D. Gelasio; Ors, D. Eugenio de; 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; Peña Ramiro, Conde de; Peñuelas, don 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; Pittaluga, D. Gustavo; Plá, D. Cecilio; Polentinos, Conde de; Prast, D. Carlos; Prieto, D. Gregorio; Proctor, D. Loewis J.

Quintero Atauri, D. Pelayo (Cádiz).

Rafal, Marqués del; Rambla, Marquesa Vda. de la; Ramírez Tomé, D. Alfredo; Ramos, D. Francisco; Ramos, D. Pablo Rafael; Círculo Artístico de Barcelona; Regueira, D. José; René Bonjean, D. Louis; Retana y Gamboa, D. Andrés de; Retortillo, Marqués de; Revilla, Conde de la; Rey Soto, D. Antonio; Rico López, D. Pedro; Riera y Soler, D. Luis (Barcelona); Río Alonso D. Francisco del; Riscal, Marqués del; Rodríguez, Marqués de la; Rodríguez, D. Bernardo; Rodríguez Delgado, D. Joaquín; Rodríguez Hermanos, R.; Rodríguez de Rivas y de Navarro, don Mariano; Rodríguez Rojas, D. Félix; Rodríguez Porrero, don

Claudio; Rosales, D. José; Roy Lhardy, D. Emilio; Rózpide y González, D. Antonio; 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, Vda. de Ruiz Martínez, D.<sup>a</sup> María.

Saco y Arce, D. Antonio; Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis; Sáinz Hernando, D. José; Sáinz de los Terreros, D. Luis; Salobral, Marquesa del (Jerez de los Caballeros); Saltillo, Marqués del; San Alberto, Vizconde de; San Esteban de Cañongo, Conde de; San José de Serra, Marqués de; San Juan de Piedras Albas, Marqués de; San Pedro de Galatino, Duquesa de; Sánchez Carrascosa, D. Eduardo; Sánchez Cantón, D. Francisco J.; Sánchez Cuesta, D. León; Sánchez Guerra Martínez, D. José; Sánchez de León, D. Juan (Valencia); Sánchez de Rivera, don Daniel; Sánchez Villalva, D. Apolinar; Sanginés, D. José; Sanginés, D. Pedro; Sangro y Ros de Olano, D. Pedro; Santa Elena, Duquesa de; Santa Lucía de Cochán, Marqués de; Santo Mauro, Duquesa de; Sanz, D. Luis Felipe; Saracho, D. Emilio; Sardá, D. Benito; Schlayer, D. Félix; Schwartz, D. Juan H.; Sentmenat, Marqués de; Serrán y Ruiz de la Puente, D. José; Sevillano, D. Virgilio; Sierra Pickman, D. Guillermo; Schumacher, D. Oscar; Silvela, D. Jorge; Silvela y Casado, D. Mateo; Silvela Corral, D. Agustín; Simón, D. Victoriano; Sirabegue, D. Luis; Sizzo-Noris, Conde de; Solaz D. Emilio; Solar y Damiáns, don Ignacio; Soler y Puchol, D. Luis; Sorribes, D. Pedro C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Suárez-Guanes, D. Alfonso; Suárez-Guanes, D. Ricardo; Suárez Infiesta, D. Luis; Suárez Pazos, D. Ramón; Sueca, Duquesa de.

Tablantes, Marqués de (Sevilla); Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la; Tello Giménez, D. Joaquín; Terol, D. Eugenio; Tierno Sanz, Vicente; Toca, Marqués de; The New-York Public Library (New-York); Tormo, D. Elías; Torralba, Marqués de; Torre de Cela, Conde de la Torreclilla y Sáenz de Santa María, D. Antonio de; Torrejón, Condesa de; Torrellano, Conde de; Torres Reina, D. Ricardo; Torres de Sánchez Dalp, Conde de las; Tovar, Duque de; Traumann, D. Enrique.

Ullmann, D. Guillermo; Universidad Popular Segoviana; Urquijo, D. Antonio 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; 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; Veguillas, D. Victoriano; Velardo Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel; Velasco, D.<sup>a</sup> Manuela de; Velasco, Srta. Rosario de; Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de; Veragua, Duque de; Verástegui, D. Jaime; Verdguer, D. Pablo; Verretera Polo, D. Luis; Viguri, D. Luis R. de; Vilella Puig, D. Cayetano; Villahermosa, Duque de; Villares, Conde de los; Viudas Muñoz, D. Antonio.

Weibel de Manoel, D. Eduardo; Weissberger, D. Herberto; Wissberger, D. José.

Yárnnoz Larrosa, D. José.

Zarandieta y Miravent, D. Enrique; Zayas, D. Antonio de; Zenete, Condesa de; Zomeño Cobo, D. Mariano; Zuloaga, don 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**

**VOLUMENES 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

UNB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats  
MUEBLES Y  
DECORACIÓN

S. Santamaría y C<sup>ía</sup>

Jovellanos, 5  
Teléfono 11 258  
MADRID

T MUEBLES

O modernos y de estilo  
DECORACIÓN

R

R

E

S

EXPOSICIÓN:

Ríos Rosas, 26  
Tel. 30532

MADRID

# Arxiv "MAS"

EL MÁS

IMPORTANTE ARCHIVO  
de fotografía artística  
en España

PINTURA — ESCULTURA  
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

Frenería, 5  
BARCELONA



## SUMARIO

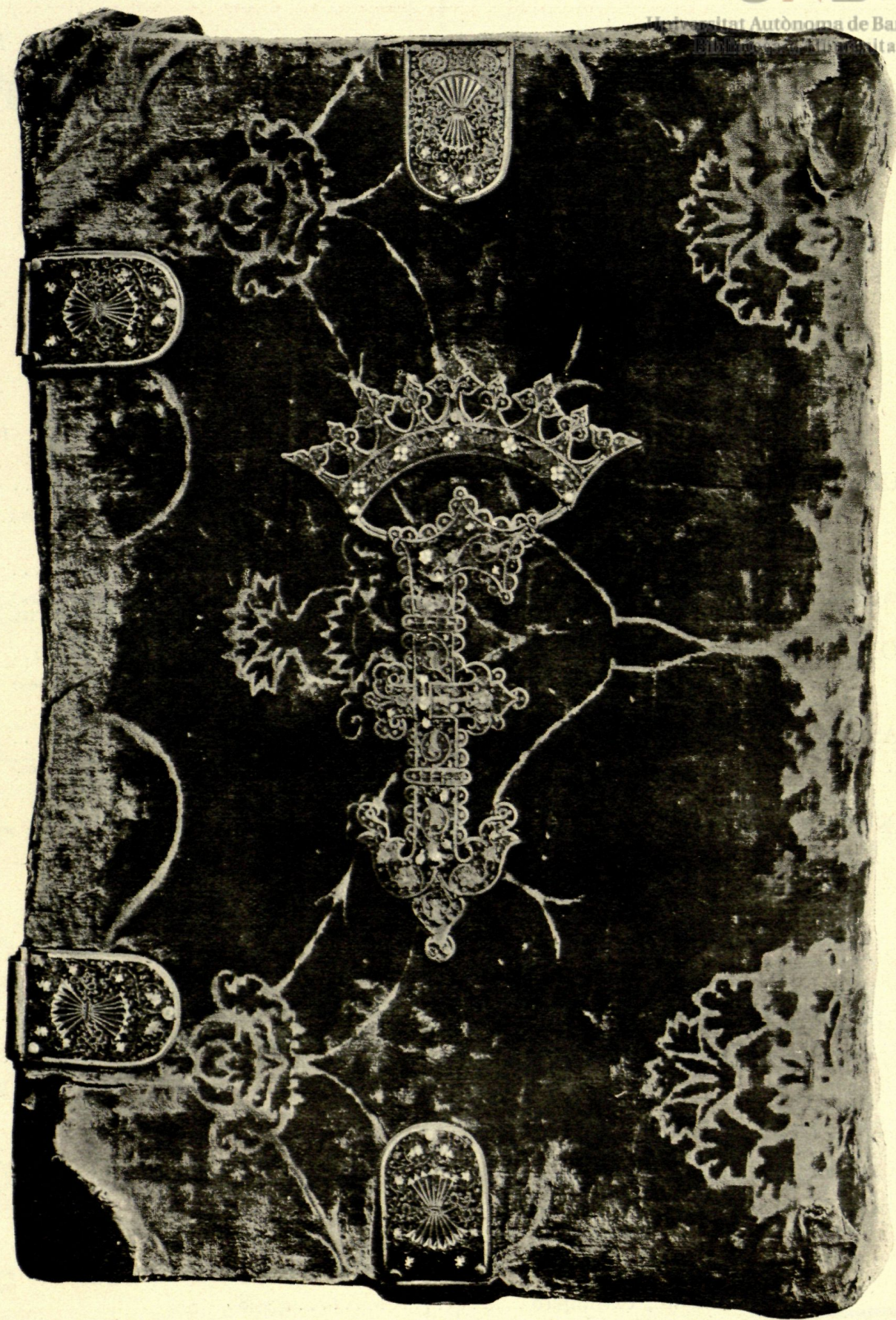
	Páginas
F. HUESO ROLLAND.—La Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas..	55
(Con 12 reproducciones.)	
LUIS M. <sup>A</sup> CABELLO LAPIEDRA.—Escultura Escorialense.....	66
(Con 15 reproducciones.)	
ANTONIO SIERRA CORELLA.—El libro ilustrado en España.....	80
(Con 9 reproducciones.)	
GELASIO OÑA IRIBARREN.—Cerámica Española.....	92
(Con 14 reproducciones.)	
Bibliografía. Resúmenes.	

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España.—Año.....	25 pesetas.
Extranjero.—Año.....	30 —
Número suelto.....	7 —
Idem íd., extranjero .....	8 —

Esta Revista, así como los catálogos de las Exposiciones, se reparte gratis a los socios de Amigos del Arte.  
Cuota anual mínima de socio suscriptor, 50 pesetas. Cuota mínima de socio protector, 250.





*Encuadernación mudéjar en cordobán rojo, estampado, con hierros gótico-mudéjares, forrado con terciopelo picado (aceituni), con las letras F-Y (Fernando e Isabel) en esmaltes traslúcidos y broches con los haces y yugos, también en esmalte, corchetes con plancha cincelada.—Ejemplar que perteneció a los Reyes Católicos y que figura en uno de los inventarios que se conservan en el Archivo de Simancas.*

*(Biblioteca Nacional. Manuscritos.)*



## LA EXPOSICIÓN DE ENCUADERNACIONES ANTIGUAS ESPAÑOLAS

POR F. HUESO ROLLAND

EL tema escogido por la Sociedad de Amigos del Arte para su Exposición del año corriente, ha sido de un singular atractivo, por tratar de un asunto no muy conocido y hasta ahora reservado a muy limitado número de personas, que habían franqueado puertas de bibliotecas y archivos, sólo abiertas por especial favor; esta circunstancia de estar guardadas las bellas encuadernaciones en lugares poco accesibles, ha sido sin duda la razón de su desconocimiento; por eso, una vez inaugurada la Exposición, el público en general demostró un interés grande por estudiar curiosísimos libros que nunca había visto y de los que no siempre había oído hablar.

Esto que ha ocurrido entre los visitantes, ha de suceder más tarde a cuantos no hayan podido visitar esta Exposición y cuando el *Catálogo* que, según costumbre publicará la Sociedad, dé a conocer los ejemplares valiosísimos, únicos y de singular valor que se han presentado, propios y extraños, apreciarán el alto grado a que llegó la encuadernación en España; muy especialmente esos países extranjeros que vienen estudiando este arte en general y que tenían un completo desconocimiento de cuanto se había producido en España, serán los primeros sorprendidos.

Cierto que hasta la actualidad, el excesivo celo con que se venían guardando estas encuadernaciones, ha sido causa de esta ignorancia; por otro lado, muy poco se había escrito acerca de este tema: conferencias, artículos en revistas técnicas y algún estudio sobre los antiguos

modelos hispano-árabes (1); esta era toda la bibliografía conocida; en estas circunstancias era explicable la afirmación hecha por un erudito, quien afirmaba conocer un rarísimo ejemplar de encuadernación hispano-árabe, y que suponía no abundaría mucho en los archivos españoles y extranjeros.

Todas estas razones son las que ha tenido en cuenta la Sociedad de Amigos del Arte, para considerar como de gran interés dar a conocer estos trabajos de un arte meritísimo, que estaba escondido y que ha estimado como un deber divulgar y darlo a conocer como se merece; en adelante, pues, los libros extranjeros que hablen del arte de la encuadernación, ya no podrán prescindir, como venían haciéndolo, de esta escuela española, en la que más de una vez han encontrado modelos y tipos que inspiraron trabajos, también meritísimos, pero con una raíz de influencia meridional, seguramente española; los arabescos, tan en boga en el siglo XVI, como su nombre lo indica, son de este origen; los trabajos en cuero, que siguen conservando el nombre de "Córdoba", así lo demuestran; todo ello indica el interés que ofrece esta primera manifestación del arte de la ligatoria en España.

El trabajo que como consecuencia se presentaba a la Comisión organizadora, era el de seleccionar entre la cantidad de libros, buscando los

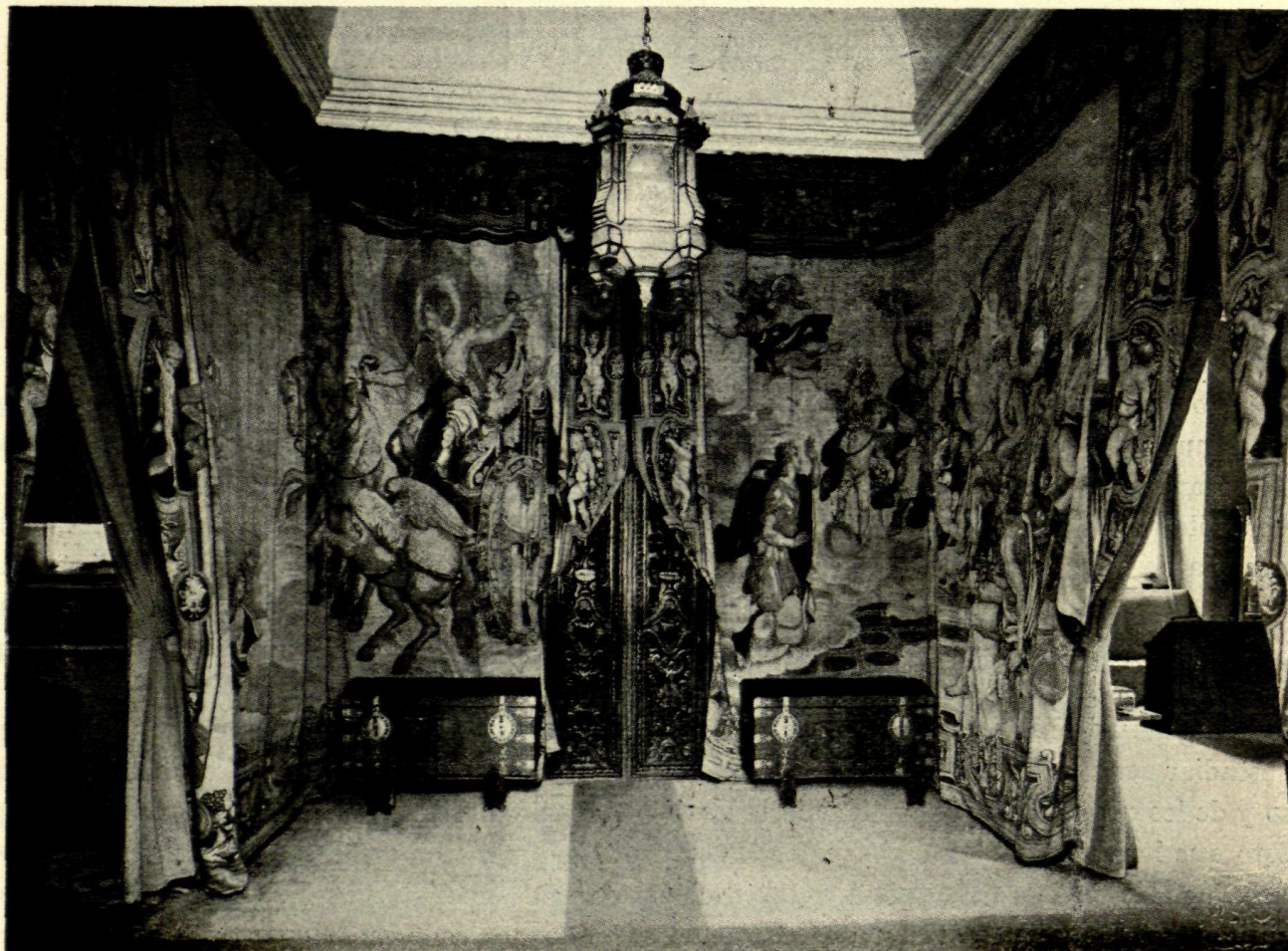
(1) R. MIQUEL Y PLANAS: *Restauración del arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros*. Barcelona, 1913.



diferentes modelos allí donde se encontrasen; así, el Archivo de la Corona de Aragón ofrecía fondos del siglo xv principalmente, en contraposición al de Simancas que, naturalmente, está especializado en el xvi; en el Nacional de Madrid, se reúnen fondos valiosos de monasterios desaparecidos y en gran cantidad; ha ocurrido

ximadamente, cantidad suficiente para poder estudiar los principales modelos realizados, cifra que ha sido preciso modificar en el momento de la instalación, pues circunstancias de lugar obligaron a dejar de presentar algún modelo ya inventariado.

Ha sido forzoso prescindir de los evangeliarios



*Entrada a la Exposición.*

con archivos particulares, como el de la Casa de Alba, en donde se ha encontrado precioso lote de encuadernaciones mudéjares, de inestimable valor; mención especial merece la biblioteca del Monasterio del Escorial, en donde la riqueza es tan enorme, que allí se encuentran representados, y con gran brillantez, los siglos XIII al XVII; finalmente, los siglos XVIII y XIX se hallan casi en su totalidad en poder de los bibliófilos y coleccionistas particulares; dentro de estas normas, se han seleccionado un número de cien encuadernaciones por cada siglo, apro-

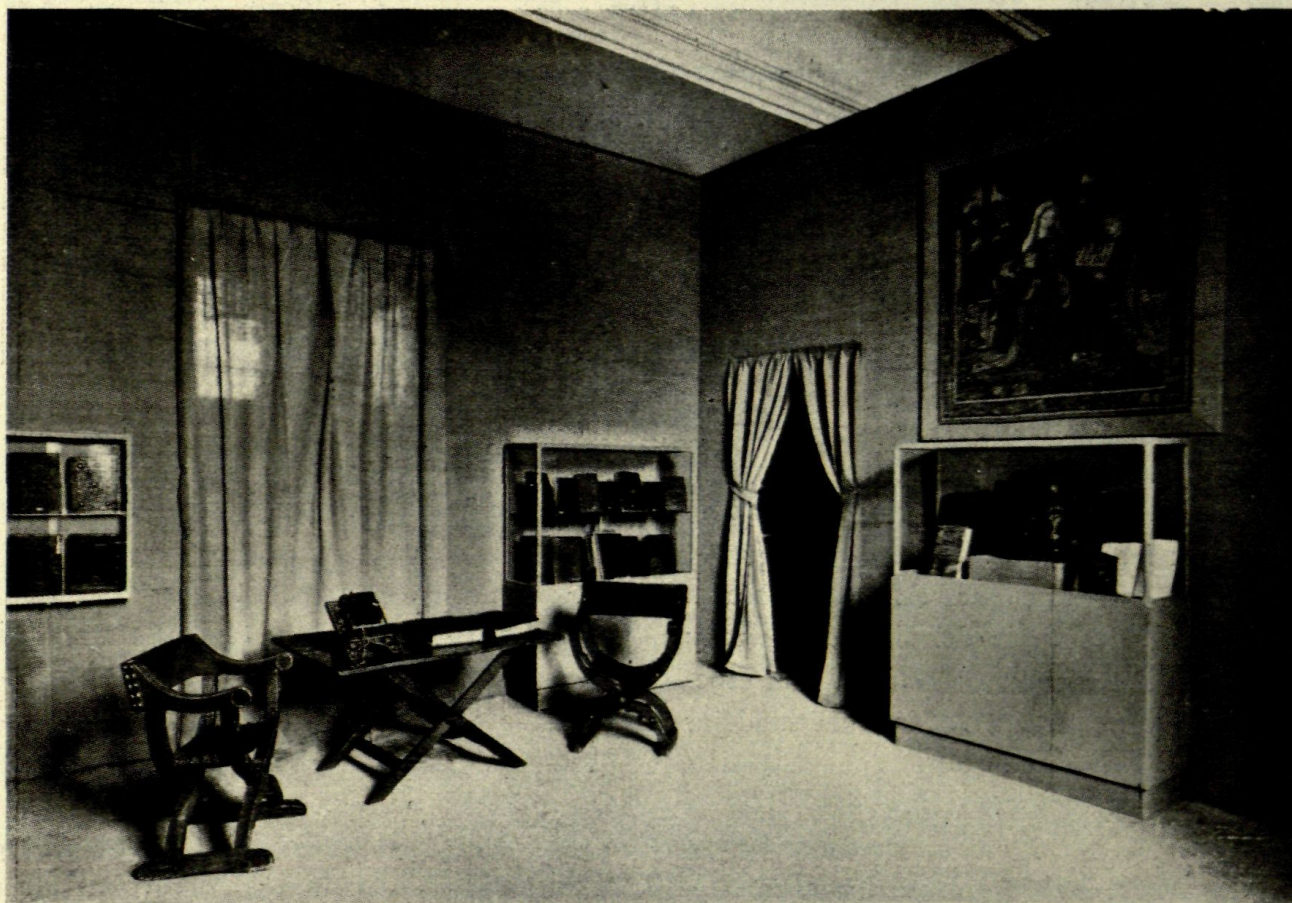
y libros litúrgicos de la Alta Edad Media, pues circunstancias de momento han determinado en sus poseedores la decisión de no enviarlos a la Exposición, que se ha visto privada de esos elementos de estudio, que hubieran servido para que fuera más completa la serie expuesta; han sido vanos todos los esfuerzos realizados por la Comisión organizadora para conseguirlos.

Para el mejor estudio del proceso seguido por este arte, se ha trazado un plan cronológico, comenzando por el siglo XIII, y a partir de esa fecha, progresivamente, se estudian los muchí-



simos que ya existen; en esa época es el predominio del arte gótico y del mudéjar en todo su esplendor; es raro encontrar tipos góticos puros, ya que con gran facilidad se manifiesta mezclado con el arte mudéjar, y desde luego lo más frecuente es la combinación de los dos; los modelos llevados a la Exposición tienen toda la técnica de este trabajo y sirven para demos-

expuesto con estos libros; es el "Libro de las cosas que están en el tesoro de los alcázares de la ciudad de Segobia en poder de Rodrigo de Tordesillas, vecino é regidor de la dicha ciudad de Segobia, el cual hizo Gaspar de Gricio, Secretario del Rei D. Fernando e de la Reina Dña. Isabel nuestros señores, por mandato de la dicha Reina nuestra señora, é vio é pasó por



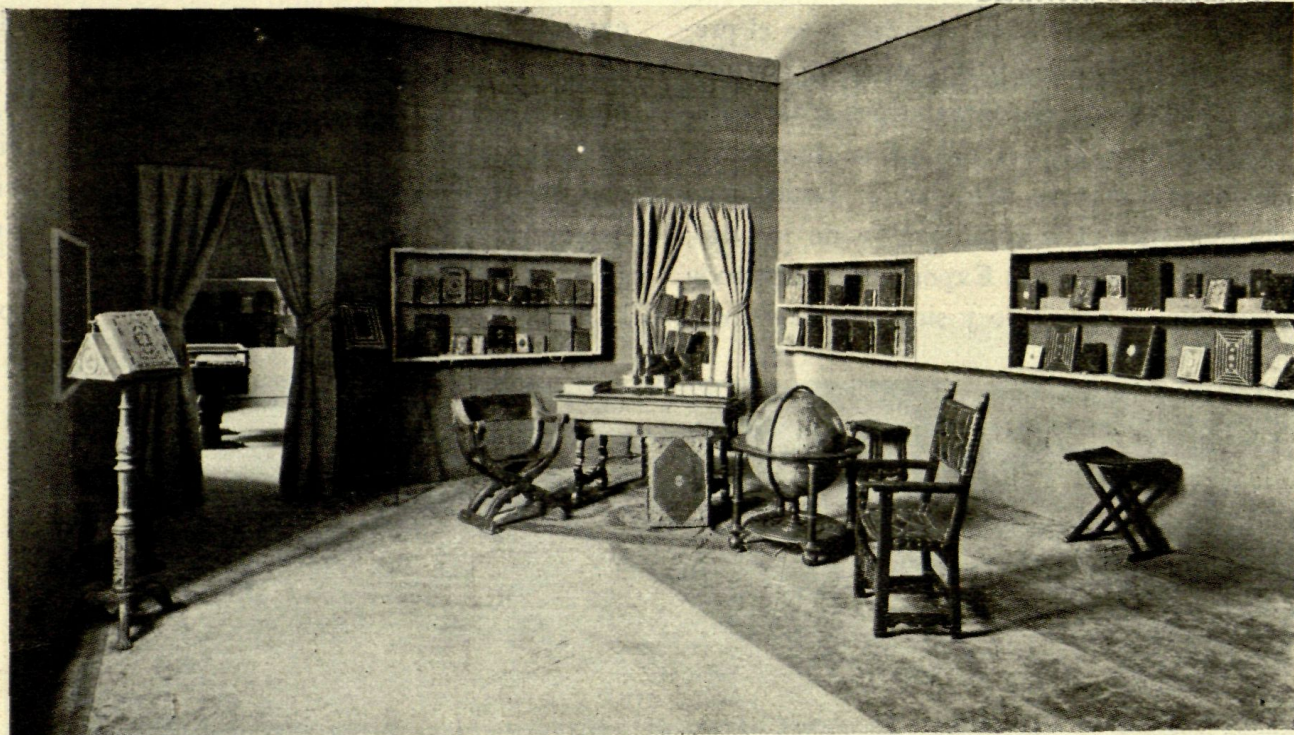
*Sala mudéjar. Siglos XIII al XV.*

trar las características propias de la época en que se hicieron, siendo su distintivo característico, inconfundible con los hechos en otros países, el más ligero observador y todavía más el erudito, apreciará las diferencias esenciales entre unos y otros, incluso con las llamadas encuadernaciones islámicas de técnica semejante.

En la misma sala se exponen los ricos y espléndidos libros que pertenecieron a los Reyes Católicos, de gran suntuosidad y de lujo extraordinario; menos aparente en su aspecto exterior, se encierra, no obstante, un valioso escrito

inventario todas las joyas e cosas que en dicho tesoro se hallaron en el mes de noviembre del nacimiento de N. Sr. J. C. de mil quinientos e tres años". En él se contiene, la descripción de los libros con una gran minuciosidad, especialmente las encuadernaciones, los ricos esmaltes, los cueros de diversos colores, las fundas y estuches, cierres en plata y cordones de seda, toda una variada decoración, que parecería exagerada de no tener a la vista algunos ejemplares que así lo demuestran; así serían las famosas bibliotecas que fundaron en Toledo, Ávila, Granada, más la particular que llevaban con-



*Sala del Renacimiento. Siglo XVI.*

sigo, y de las que no quedan más que las descripciones en las crónicas.

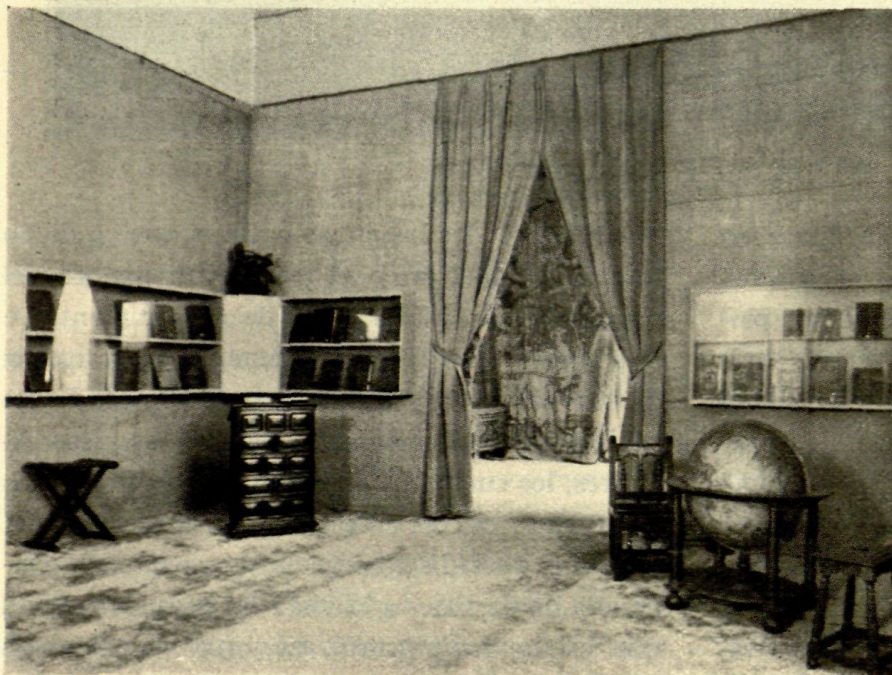
Una severa presentación de estos libros realza más su valor; rico tapiz del siglo xv y muy seleccionados muebles dan a esta sala un especial carácter; una puerta de tracería mudéjar

demuestra de una manera evidente la gran relación del Arte hispano-morisco en todas las Artes decorativas españolas.

En la Sala renacentista, es El Escorial quien domina; la política absorbente se manifiesta en las letras también y aquella maravillosa fun-

dación ha venido guardando los ricos tesoros que ahora se exponen; los preciosos libros con encuadernaciones policromadas ofrecidas a Felipe II, las hechas en Salamanca, Alcalá, Zaragoza, Toledo, Medina del Campo, etc., todas maravillosamente conservadas y marcadas con el sello en seco, representando la famosa parrilla emblema del monasterio; la riqueza, variedad y buen estado de conservación permite estudiar los variadísimos modelos, todos espléndidos y sin par.

La decoración de esta sala ha sido conseguida de una manera perfecta; una exquisita so-

*Sala del Renacimiento.*





*Libros que pertenecieron al Rey Felipe II.*

briedad, solamente interrumpida por pocos muebles, pero de la mejor época, su colocación y distribución ha sido estudiada con todo detalle, dando la sensación de un rincón de estudio en

medio de los preciosos libros, venidos del famoso Monasterio.

Los siglos XVII y XVIII están agrupados en otra sala, en donde bellos atriles de coro lucen



libros de grandes dimensiones; son muy curiosas algunas de estas encuadernaciones, por indicarse el nombre de sus autores. En una vitrina aparecen seleccionadas diferentes pastas, llamadas de abanico por la semejanza que ofrece la decoración radial, propia de esta época; son, generalmente, ejecutorias y llevan casi todas el

de la encuadernación y son muchos y muy variados los modelos que se exponen; característica de esta época es el empleo de pieles de colores brillantes: el tafiote rojo, el azul y el verde principalmente, son manejados con arte especial por los encuadernadores, para realizar obras de un gran efecto decorativo, especialmente los



*Sala barroca. Siglo XVIII.*

clásico plomo o sello, que sustituye al de lacre empleado en el siglo xv. Inmediata se halla otra vitrina, en donde se han agrupado todas las encuadernaciones ejecutadas con terciopelos, las hechas con bordados en realce, así como las decoradas con aplicaciones de plata; son una variante dentro de la encuadernación que estuvo muy en boga en aquellos siglos y que realmente produjo obras de gran valor decorativo, adecuado a los fines a que estaban destinados estos libros, ejecutorias de nobleza y libros litúrgicos principalmente.

El arte barroco se desarrolla también a través

mosaicos; las famosas imprentas de Ibarra, Sancha, unidas a la Imprenta Real, dejaron obras preciosamente tiradas, que se encuadernaron después con lujo especial, dando así más suntuosidad a estos libros que son gloria de las artes gráficas españolas de la época.

En estos momentos brillan como meritísimos encuadernadores Sancha, en Madrid, quien inspirado en la moda francesa interpreta dentro del gusto español modelos exóticos que van colocados en vitrina especial; en cambio, el valenciano Beneyto se atiene a la tradición española, *construyendo* maravillosas y perfectas en-



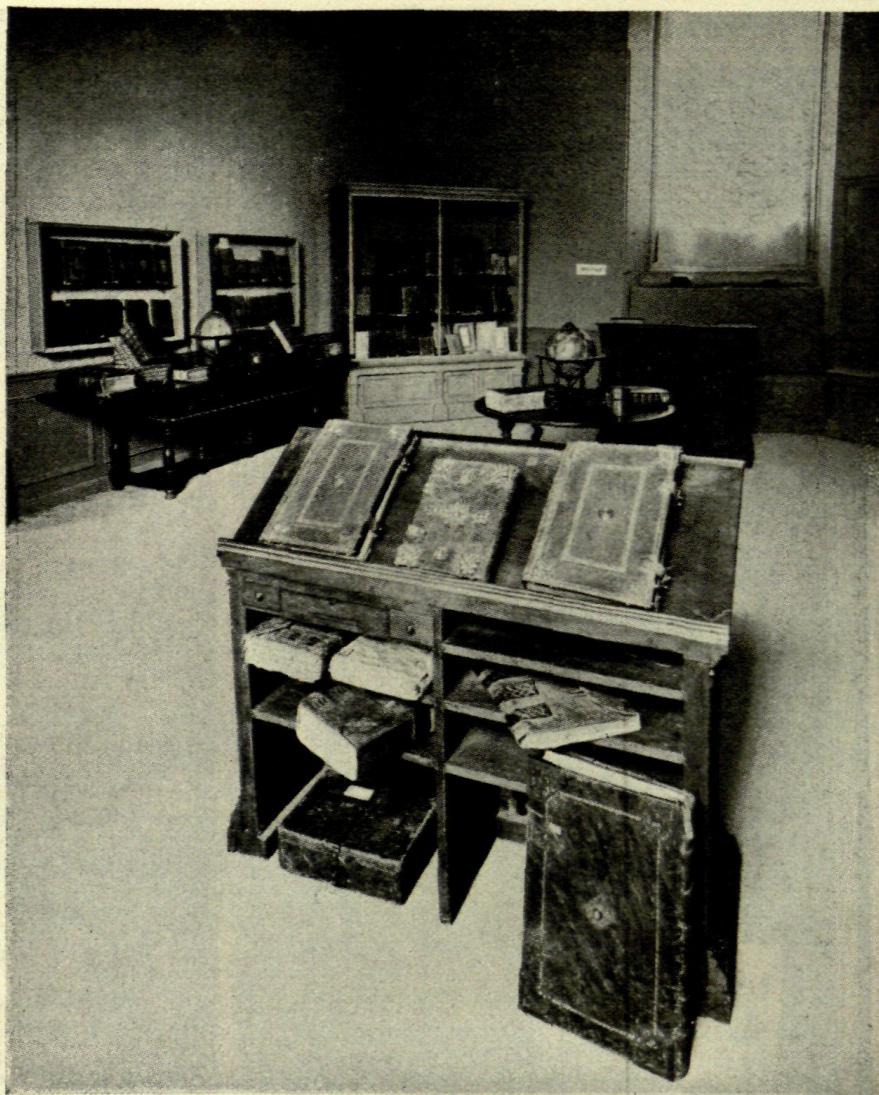
cuadernaciones dentro del tipo llamado pasta valenciana a un color, o jaspeado, imitando mármoles y trabajos hechos con pergamino pintado, produciendo ejemplares de un gran efecto decorativo y de una solidez incomparable.

Pocos muebles se han colocado en esta sala; la sobriedad sigue siendo la característica de esta Exposición, con el fin de que la atención no se distraiga del "leit-motif": algunos objetos, preciosos globitos terráqueos, arquetas trabajadas con hierros como si fueran encuadernaciones, un libro-caja que forma una capillita de viaje y atriles de época para la mejor colocación de los libros, que así lucen perfectamente sus encuadernaciones.

La época romántica ha constituido una excepción, por lo que se refiere a la instalación y decoración que en ella se ha hecho, y ha sido también otro acierto; las notas brillantes de las encuadernaciones de la primera mitad del siglo XIX, época hasta donde alcanza la Exposición requería este criterio; por esa razón se ha reconstruido un interior en donde los ricos muebles alternan con las preciosas miniaturas y porcelanas, una alfombra de la misma época, y repartidas alrededor, vitrinas encerrando las encuadernaciones que Cobo, Ginestá, Suárez, Alegría y otros muchos nos dejaron con su firma para mayor autenticidad.

En lugar preferente y dominando la sala, se ha colocado un mueble-librería, ya histórico, pues procede del famoso duque de Rivas; sus líneas, del más puro estilo romántico, del llamado tipo "catedral", recuerda los motivos ornamentales con que se decoraban las encuadernaciones de este nombre; y dentro de este

mueble se presenta una muestra de la incomparable serie de "Guías de Forasteros", formada por el erudito y exquisito coleccionista Don Félix Boix, de grato recuerdo en esta Sociedad; en la imposibilidad de presentar la completi-



*Libros corales.*

simas series por él formada, se ha hecho una selección de aquellos ejemplares más variados para que así figure un tipo de cada clase, lamentando no presentar toda la colección, que circunstancias de lugar no han permitido, pero que de todas formas está representada en todos sus modelos, desde las firmadas por Sancha, siguiendo por las ejecutadas por Ginestá y Suárez, en sus preciosos estuches que constituyen otra encuadernación, las hechas con talco, con retratos y monogramas de sus poseedores, y así



sucesivamente hasta llegar a otras más modernas con terciopelos estampados y policromados.

No debía faltar en esta Exposición, un lugar reservado para las antiguas colecciones reales, ya que los siglos XVIII y XIX han sido llenados

pleta serie de encuadernaciones de egregia procedencia.

Termina la Exposición hacia la mitad del siglo XIX, pero ha creído la Comisión que sería de gran interés ofrecer en forma de anejo, una



*Encuadernaciones bordadas y en tela con aplicaciones de plata.*

para el arte de la encuadernación por los soberanos españoles; los encargos suyos, más los obsequios que recibían, han formado una interesante serie, en gran parte esparcida, ya que son multitud de estas encuadernaciones que han salido de los palacios reales y que figuran en manos de coleccionistas, que han recogido pacientemente estos libros y permitido en esta ocasión presentar la más selecta y com-

muestra de papeles de guardas, planchas de estampación, hierros y ruedas de épocas pasadas, con las que se hicieron muchos de los trabajos expuestos; también se presentan algunas encuadernaciones modernas (fuera de *Catálogo*), obra de artistas modernos, como Arias, Brugalla, García Farach, Miquel y Rius, Leonor, Luna, Juan José García, Moya, Subirana, López Valencia, Rubio, Nicolás, Martín de



Avila, Josefina Díez, y otros varios encuadernadores contemporáneos; a la vez se ha presentado un taller en donde hábiles artistas, dirigidos por el Sr. López Valencia (sucesor de Calero), realizan ante el público todas las operaciones que constituyen el arte de encuadernar un libro; esta lección gráfica, después de recorridas las salas que forman la Exposición, es el

que domina a la perfección y que para dar más carácter ha decorado con preciosas miniaturas de su colección particular; don Julio Cavestany, marqués de Moret, una vez más ha demostrado saber armonizar la decoración de las salas, haciendo resaltar el motivo de la Exposición, procurando no distraer la atención de los visitantes, pero disponiendo una distribución ade-



*Sala romántica.*

mejor complemento que podía darse para la buena comprensión de lo que representa esta industria artística de la encuadernación.

\* \* \*

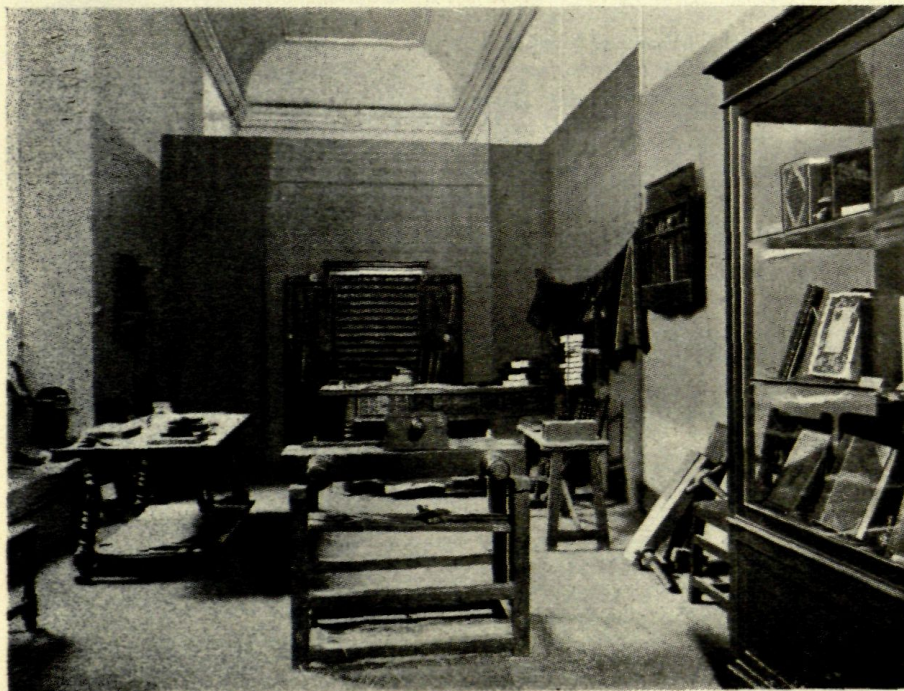
La Comisión organizadora ha puesto por su parte todos los medios que ha tenido a su alcance para conseguir el resultado apetecido; su presidente, el Sr. Marqués de Valdeiglesias, ha sabido obtener de los archivos particulares una serie de facilidades que han permitido exponer tan variados como interesantes ejemplares; el Sr. Ezquerro del Bayo ha dirigido con un gusto exquisito las instalaciones del siglo XIX, arte

cuada; por el Sr. Ferrandis se ha conseguido la aportación eficaz de Archivos y Bibliotecas, tan necesaria para esta Exposición; el Sr. Velasco ha realizado, entre otros trabajos, el de hacer un precioso cartel-propaganda, que ha tenido un verdadero éxito; D. Federico Bordeje, miembro de la Sociedad, ha colaborado en todo momento al lado de la Comisión, otro consocio, el Sr. Lapayese, artista guadamacilero, ha limpiado artísticamente las encuadernaciones para su mejor presentación, y el Secretario señor Enríquez ha desplegado una actividad y celo que ha permitido vencer las dificultades que representa la celebración de estos certámenes; al que suscribe le ha correspondido la tarea de



seleccionar, primero, y preparar, después, cuanto se refiere a la documentación básica de la Exposición.

Colaboradores meritísimos han sido D. Arturo Byne, bien conocido por sus generosas aportaciones de bellos muebles, así como el doctor Marañón, don M. Gómez Acebo, don José A. de Weissberger, D. Vicente Castañeda, el Marqués de Moret, D. Teófilo Hernando y



Taller de encuadernaciones.

otros varios coleccionistas, quienes han cedido ricos objetos para decorar las salas de la Exposición. A todos, la Comisión les agradece su simpática colaboración, que ha contribuido al mayor éxito conseguido.

Este agradecimiento de la Sociedad de Amigos del Arte se hace extensivo a todas las Bibliotecas oficiales y a los coleccionistas que han cedido sus libros, y el éxito de la Exposición a ellos corresponde, pues han presentado sus ricos ejemplares, que son los que realmente deben recoger los aplausos que se han dedicado.

\* \* \*

Estas notas, escritas estando todavía abierta la Exposición, no serían completas, si no se

indicara algún dato acerca del éxito conseguido; aparte de la unanimidad con que toda la Prensa acogió esta iniciativa, dedicándole los más calurosos elogios, ha tenido ya una eficacia de carácter práctico, y ha sido el que diversos centros culturales, bibliotecas y también algunos coleccionistas poseedores de valiosos ejemplares, de Madrid, se han creído en el deber de exponer también sus encuadernaciones; por fin se le

ha dado la importancia debida a estos trabajos, y esta profusa divulgación que ahora se realiza podrá compensar, en parte, el olvido en que hasta ahora estuvieron; del extranjero se tienen también lisonjeras noticias: la *Gazette des Beaux Arts*, de París; el *Times* y el *Studio*, de Londres; la revista de bibliofilia *Philobiblion*, de Viena, entre otras muchas, unas técnicas y otras artísticas, se han ocupado con gran interés de esta Exposición.

El *Catálogo*, solamente anunciado, ha tenido también un éxito, y son muy diversos los pedidos hechos a la Sociedad, tanto más interesantes por la

diversidad de sus peticionarios (Habana, Polonia, Biblioteca Nacional de Viena, Museo Británico, Centro de Estudios Hispánicos de París, etcétera). Todo indica el interés que en todas partes ha despertado esta Exposición, que tan acertadamente ha preparado la Sociedad de Amigos del Arte para el presente año.

\* \* \*

Dentro del terreno práctico de la Exposición, ha sido aprovechada para su detenido estudio por Centros técnicos, como el Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, que ha realizado importantes trabajos de investigación; la Escuela de Arquitectura, la de Pintura, Escultura y Grabado; la de Artes y Oficios y, en general,



por todas aquellas que tienen relación con las artes gráficas de la encuadernación.

Los Centros de enseñanza y Grupos escolares han visitado diferentes veces la Exposición, en donde se han dado cursos prácticos, lo mismo al visitar las instalaciones como al ver el taller instalado.

Entre todas estas visitas, la más importante tal vez, ha sido la realizada por los Directores de diferentes Bibliotecas europeas que se han encontrado en Madrid con ocasión de la organización de un Congreso internacional: su visita les proporcionó ocasión de conocer lo que es el arte de la encuadernación en España, y entre las diversas pruebas del interés que les demos-

tró este certamen, está la probable Exposición que en el año próximo se celebre en el extranjero, llevándose parte de los libros presentados, y que se debe a la iniciativa de unos de estos congresistas.

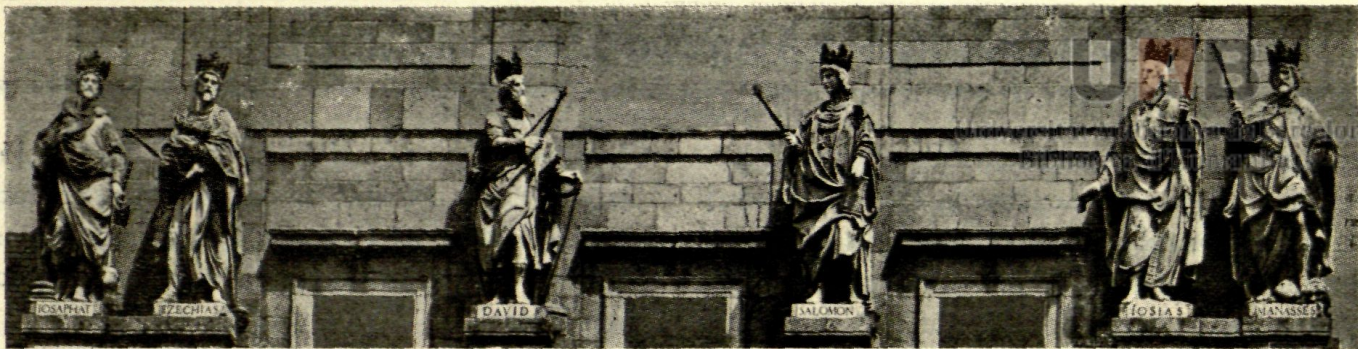
La Sociedad ha recibido diversas pruebas del interés con que ha sido acogida la Exposición en diversos medios culturales y artísticos; entre otras se encuentra las comunicaciones oficiales que le han dirigido la Academia de la Historia y la de Bellas Artes de San Fernando, felicitándola por su acierto y ensalzando la manera como ha realizado esta labor de tan gran interés en pro de las Artes españolas.



*Encuadernación en terciopelo rojo y aplicaciones de plata.*

*(Expositor: Sr. Duque de Alba.)*





*Los seis Reyes bíblicos, en el Patio de los Reyes.*

## ESCULTURA ESCURIALENSE

POR LUIS M.<sup>A</sup> CABELLO LAPIEDRA

**C**UANDO San Pablo Apóstol visitó Grecia, engalanada todavía con multitud de obras maestras del Arte pagano, su alma ardiente y fervorosa no pudo contemplar aquellas divinidades y héroes sin sentirse afectada.

Aquel espectáculo y la visión de tal estatua era un peligro, era la contraposición de los ayunos y maceraciones, de las penitencias y sacrificios que predicaba el cristianismo, y ante su incompatibilidad con el nuevo culto los llamó *Idolos*.

Desde entonces, la belleza de la forma, el ideal pagano quedó condenado.

No obstante, Roma, Constantinopla y Atenas, pudieron salvar, a pesar del furor iconoclasta, algunas estatuas y grupos, que han llegado a nosotros como reveladores de los misterios y grandezas del Arte llamado clásico, que han servido de modelos y constituyen con sus reproducciones uno de los más ricos tesoros que las naciones modernas, Italia sobre todo, conservan en sus Museos y colecciones de arte.

Porque no puede perderse de vista que la religión de Cristo representaba enfrente del paganismo agonizante — que había sido la concepción antropomórfica de Dios y la manifestación en cien maneras diferentes de los atributos, facultades y pasiones de la divinidad — otros ideales completamente distintos, el Dios

único soberanamente, absolutamente perfecto e infinito, imposible de ser representado, por esa misma perfección e infinitud.

Así, dice Gil y Zárate (1): "¿Qué podían ver los primeros fieles en esos monumentos que por todas partes offendían sus ojos? El consentimiento de la idolatría y la consagración de un perpetuo escándalo para los adoradores del verdadero Dios." .... "Semejantes testimonios de impiedad y de adoración eran intolerables para los que, animados de firmes creencias, ansiaban purificar el suelo de tantos horrores, con las manifestaciones del nuevo culto.

"Así, el Cristianismo ayudó y aun se anticipó a la obra de los septentrionales, con tanta más eficacia cuanto que, no movido por una ignorancia pasajera, hubo en su odio sistema y perseverancia."

Por eso, nada de estatuas ni de grupos desnudos, nada de representaciones divinas ni de héroes victoriosos, para perpetuar la lujuria o el orgullo; nada de belleza de la forma, tentadora infernal, sino glorificación de la carne macerada. De aquí, el *goticismo* de la escultura y la figura del Salvador clavado en la Cruz, y de su Madre acongojada por el martirio de su divino Hijo, y los Santos más famosos por sus penitencias y

(1) Discurso ante la R. A. de S. Fernando en su contestación al del Sr. Pagnucci en Noviembre de 1859.



sufrimientos, representados en cuerpos angulosos, ocultos bajo largas túnicas; de aquí esas formas flácidas, esos pliegues rígidos, reflejo todo ello de la vida contemplativa, exenta de todo materialismo.

Por eso el arte escultural estuvo durante la civilización cristiana, desde el siglo X hasta la décimaquinta centuria, sometida a ser complemento y auxiliar de la arquitectura creadora de nuestras más precias joyas monumentales, que constituyen todo el ciclo de aquel grandioso período medieval que comienza con la Reconquista y termina al implantar la Cruz redentora en los muros de Granada.

Pero el progreso es ley del Arte, como de la Historia y de la civilización de los pueblos y, por tanto, era justo y natural que la Escultura recobrase nuevos bríos para reivindicar su independencia al llegar el Renacimiento.

En esta época, enriqueciendo las diferentes partes de un conjunto arquitectónico, con imágenes aisladas o potentes creaciones del arte escultórico recobra su espiritualismo cristiano, pero con ideal más humano, como queriendo perpetuar la figura que transformó la muerte en todo el esplendor de su vida real.

El Arte escultural español permanece fiel a la tradición cristiana, y así vemos las estatuas yacentes con la expresión de grandeza y toda su imponente majestad que supieron conseguir nuestros artistas españoles; y todas las estatuas orantes, en las que reproducida la imposible vida llevan en sus manos libros de oraciones y rosarios: las damas, recordando las últimas

plegarias; los caballeros, la espada vencedora con que combatieron por la fe, o el báculo paternal con que obispos y abades gobernaron a su grey. Y todos ellos ostentando ricos indumentos y atavíos, como queriendo perpetuar la figura que representan.

La escultura española renacentista, a pesar de su influencia italiana, que no es posible

negar, conserva la expresión del sentimiento popular, inspirado en un espíritu religioso y de devoción que no perdió nunca, aun en el esplendor del Renacimiento en pleno siglo XVI, y que ha llegado a nuestros días en esas imágenes de Cristo crucificado que los artistas medievales, con tosco, pero enérgico cincel, realizaron con la natural inexperiencia en el tecnicismo del arte, consecuencia natural de la falta de modelos que imitar.

El siglo XVI tiene su apogeo al implantar su reinado en España la Casa de Austria. Son los dos colosales figuras de

Carlos V y de Felipe II las que llenan aquel período histórico; y en relación con el apogeo político y literario, el arte escultórico alcanza el sumo grado de perfeccionamiento y cultura.

Es la época en que nuestros más grandes artistas, atraídos por los esplendores y excelencias del Arte italiano, se trasladan a Roma y Florencia para aprender de los grandes maestros y difundir sus lecciones en nuestra Patria. Es la época en que las primeras figuras del Arte trabajan en España, compenetrándose con nuestro modo de ser, no, sin embargo, de tal modo que las influencias, enseñanzas y la asimilación a nuestros usos y costumbres fuesen tan decisi-



*Estatuas de Josaphat y Ezequías.—Patio de los Reyes.*



vas que no se noten las diferencias, hasta el punto de abandonar la escultura española su característica y su tecnicismo particular.

\* \* \*

Y fué en El Escorial, en ese Monumento que se eleva como emblema misterioso y sublime del poderío de Felipe II y de su espíritu religioso y político, a la par que de entusiasmo por las Artes, al ser verdadero Mecenas, tan poderoso como entendido, donde habían de cobijarse bellos y notables ejemplares de la estatuaria en España.

Porque es un hecho sabido, completamente demostrado, que la centuria décimosexta estuvo elegida por la mano invisible del Todopoderoso, y por mediación de Europa, para realizar el progreso humano y difundir la gloria de Dios, civilizando al mundo.

Ya desde los tiempos de Isabel y Fernando veníase preparando para conseguirlo. Los triunfos y victorias sobre la morisma, tras titánica lucha de siete centurias, en la que el estandarte agareno y la media luna fueron humillados por el león de España y los pendones de Castilla, lo pregonan.

Más tarde, los grandes exploradores Colón, Vasco de Gama, Magallanes, Elcano, Legazpi y Urdaneta, que surcan los mares, cruzan el Estrecho, dan vuelta a la Tierra dejando en pos de sí la estela de la civilización cristiana, y contribuyen a que la España del siglo XVI realice la gran obra del progreso, transmitiendo al mundo en todas direcciones y en alas de la Imprenta o por los hijos de Cristo, su saber y su poderío, el esplendor de sus artes y los beneficios de la religión, realizando por la Humanidad lo que no hizo nación alguna.

Por esta razón fué señora del mundo y el cetro de ambos hemisferios, obteniendo la victoria en todas las luchas y la palma de todos los certámenes de la inteligencia, siendo el brazo derecho de Dios que realizó como ningún otro pueblo el plan divino de la Tierra por medio de sus guerreros, de sus artistas, de sus sabios, de sus reyes y de sus santos.

Probado está hasta la saciedad que Felipe II no fué enemigo de las Artes ni de las Ciencias, gracias a meritisimos trabajos, tanto extranjeros como españoles, todos ellos de contrapuestas ideas; pero conformes en el fondo en considerarle indiscutible protector y aficionado a las Bellas Artes (1).

Simultáneamente con la Arquitectura, que tuvo su desarrollo característico en España como consecuencia de la edificación del cenobio filipense, la Escultura, después de haber agotado los recursos de su rica fantasía en las primorosas y delicadas labores que son fama y orgullo del último período ojival, incluso del *plateresco*, abandona aquellas formas rígidas que tanto caracterizaron su espiritualismo y sigue con enérgica resolución la vitalidad y el realismo de Miguel Angel traídos a nuestra España por el cincel incomparable de Berruguete.

Por esta razón no fué la escultura policromada, que todavía predominaba en Castilla, la que se utilizó en el templo escorialense.

La influencia italiana era demasiado avasalladora, y así tuvo que buscar Felipe — teniendo la suerte de encontrarlos, eminentes, por cierto — escultores de aquella legítima estirpe que tanto contribuyó al adelantamiento de la escultura entre nosotros después de bajar al sepulcro el famoso escultor castellano.

Felipe II tuvo para la escultura que florecía en Italia, el mismo respeto y miramiento que para su hermana la arquitectura. Protegió a

(1) Entre los extranjeros, Prescott, Gachard, Mi net, Forneron, Justi y Bratti. De los españoles, los historiadores de la Orden gerónima que de El Escorial se han ocupado, y además, Cabrera de Córdoba, Porreño y Fernández Montaña; *La Colección de Documentos inéditos* publicados por la R. Academia de la Historia. *Los discursos de ingreso* en dicha Corporación de los Sres. Fernández Navarrete, Hernández Morejón, Lafuente y Picatoste. *Los Estudios científicos y militares* de Ilacayo (D. Agustín), Sevilla, 1878, p. 24.

La Bibliografía de cuanto a Felipe II se refiere, es abundantísima y se ha completado en estos últimos treinta y cinco años con la labor realizada por los PP. Agustinos en "La Ciudad de Dios", y los eruditos trabajos del P. Zarco Cuevas. (Véase la obra del autor de este artículo: *La Batalla de S. Quintín y su influencia en las Artes Españolas*. Madrid. Ed. Voluntad, 1927.)



cuanto de notable se conocía en la época, repartiendo la obra escultórica por toda España, con encargos de muy diversas condiciones, trayendo al Escorial por su real llamamiento a los que habían de ejecutar en su presencia cuantas obras de aquel eximio arte habían de enriquecer la obra gigantesca de Juan de Mena.

Y así, Juan Bautista Monegro (1), discípulo de Berruguete, que tanto honró en España, Italia y otras naciones el nombre de su maestro, fué llamado por el Rey Felipe II—conocedor del mérito de sus obras escultóricas— para que contribuyera al esplendor del Real Monasterio de San

(1) Monegro fué discípulo de Berruguete. El P. Andrés Ximénez, en su *Vida de varios señalados artífices, inserta en la Descripción del Monasterio del Escorial*, Madrid, MDCCLXIV, página 426, así lo atestigua, y de aquí lo tomó Fernández Montaña para afirmarlo (*Nueva luz y Juicio verdadero sobre Felipe II*, t. I, Madrid, 1891).

Ni Ceán en su *Diccionario*, t. III, p. 167, habla de ello, ni los biógrafos de Berruguete, Sres. Orueta y Agapito Revilla, indican nada respecto del particular en sus obras, publicadas en 1917 y 1910, respectivamente.

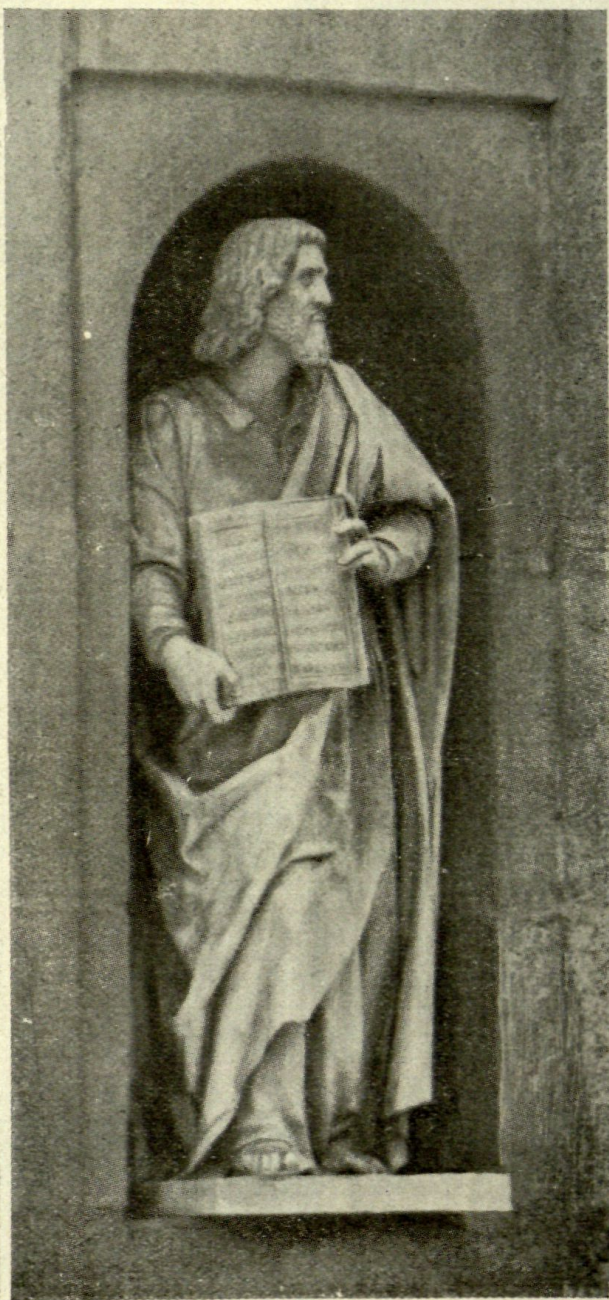
Lo que sí está fuera de duda es que Juan Bautista Monegro fué también Arquitecto, pero no el autor de la traza de la Capilla del Sagrario, toledana, como equivocadamente supone Ceán. Aquél fué otro Monegro, de profesión y nombre común, nacido también en la Imperial Ciudad, por la sencilla razón de que la Capilla del Sagrario se comenzó en 1610 y el Juan Bautista Monegro que trabajó en El Escorial falleció en 1545. También fué error padecido por Palomino el suponer que Juan Bautista de Toledo pudiese ser Juan Bautista Monegro, confusión ya desmentida y aclarada.

Lorenzo, y viniendo de Roma el escultor español, que a la sazón se hallaba en la Ciudad Eterna, ejecutando para los poderosos de la misma obras notables y perfectas.

De Monegro dejó escrito el P. Sigüenza, en su *Crónica e Historia de la Orden Jerónima* (libro 4.º, p. 701), que fué excelente artífice, del que "se hubiera hecho más caso en España si fuera italiano o venido de Grecia", y el P. Ximénez, ya mencionado, le considera digno de figurar entre los artífices de mérito.

Monegro labró en estilo miguelangelesco las seis esculturas del patio llamado de los Reyes; el San Lorenzo de la fachada principal, así como el escudo de armas reales que ostenta la misma, y además, los cuatro Evangelistas del patio de su nombre, con el templete, conjunto arquitectónico, verdaderamente artístico, de severa traza, que constituye la nota característica de aquel tan hermoso patio claustral, una de las estancias donde más se eleva el espíritu de la vida cenobita.

Las estatuas de los Monarcas de la Tribu de Judá y familia de David, que en diversos tiempos contribuyeron al esplendor o restauración del Templo de Jerusalén, representan, como es sabido, a Josaphat, Ezequías, David, Salomón, Josías y Manasés, con sendas leyendas en latín cuya paternidad se atribuye al P. Santos, porque extraviadas las inscripciones que hiciera el erudito Arias



S. Lucas Evangelista.—Patio de los Evangelistas.



Las hermosas y arrogantes estatuas de los bíblicos Reyes son para llamar la atención, por su hermosa y arrogante factura y la expresión y valiente dibujo de sus rostros (1).

Mientras Monegro cincelaba tan notables esculturas, los artistas Leoni vaciaban en bronce las estatuas del altar mayor, y el gran Jacometrezzo daba de mano en jaspe y mármol sanguíneo el soberbio Tabernáculo, joya de valor inestimable por su composición acertada y factura perfectísima.

Pero hablemos primero del retablo. Conjunto arquitectónico de primer orden, en que con severas proporciones y un acertado y detenido estudio de perspectiva

(1) Las coronas, cetros y atributos de bronce dorado de estas esculturas son de Sebastián Fernández, orfebre que trabajó en El Escorial de 1552 a 1587, según estudios del erudito P. Zarco, pues de este artífice no se ocupan ni Ceán Bermúdez ni el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones al Diccionario*.



S. Agustín. Estatua en bronce del retablo del altar mayor.



se combinan acertadamente en cada uno de sus tramos o alturas los estilos dórico, jónico, corintio y compuesto, con verdadera discreción y habilidad de artista, aunque tal condición no quieran adjudicarle a Juan de Herrera sus críticos y detractores.

En el remate del enterrerretablo de la capilla mayor de la Basílica escurialense, se halla colocada la efigie de Cristo crucificado, obra de Pompeo Leoni y no de León Leoni, su padre, como equivocadamente han supuesto no pocos escritores y críticos de arte al ocuparse del Escorial.

Establecido Pompeo en España en 1558, trabajó al servicio del rey Felipe II. Firmado el contrato para hacer las figuras del retablo, propuso al rey la idea de ejecutarlas en Milán, por disponer de más medios al lado de su padre, y con el beneplácito del monarca partió a Italia, falleciendo el autor de sus días a los tres años, cuando faltaban por modelar las estatuas de Cristo, San Juan y la Virgen, así como las de S. Pedro y S. Pablo, que no se terminaron hasta 1589.

Semejante Crucifijo, con todas las demás esculturas del admirable retablo, constituyen un hermoso complemento de tan magnífica y grandiosa obra arquitectónica, sublime alarde escultórico de un valor inestimable.

El Cristo de Pompeo Leoni, ejecutado en bronce, como toda la escultura de la Capilla Mayor de la Basílica, es, sencillamente, magistral y hermosa, no sabiendo qué admirar más, si su modelado perfecto, o la factura de sus detalles.

Los brazos, los pies y la cabeza son trozos

escultóricos de mano maestra, con apropiada expresión en el rostro de angustia y de dolor.

Idéntico grado de perfección alcanzan las demás esculturas del retablo, en cuyo modelado y estudio intervinieron León Leoni y su

nieto Miguel, auxiliados por Vilmercado y Baltasar Mariano, y en cuyas estatuas no se sabe qué admirar más, si las diferentes expresiones evangélicas, las sublimes actitudes clásicas o el estudio de ropajes.

De Pompeo Leoni y de León, su padre, son las efigies de los cuatro Doctores: San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio, en el primer cuerpo del retablo; los cuatro Evangelistas del segundo, y los apóstoles S. Pedro y S. Pablo, del tercero. Y de Pompeo Leoni, solamente los grupos de estatuas orantes de Carlos V y Felipe II, no por muy conocidos menos dignos de admiración, cuya grandiosa obra interpreta a la perfección el insigne escultor milanés, dando forma plástica cumplida y acabada a la idea sublime y grandiosa, a la par que humana, del monarca fundador.



*S. Marcos, Evangelista. Retablo mayor.*

Al hablar de Crucifijos de El Escorial, no debe pasar desapercibido el Cristo de Bernini, de mucha menos importancia que el de Pompeo Leoni, aun cuando tiene su historia, no muy conocida.

El caballero Bernini, célebre arquitecto del siglo XVII y no menos notable escultor, poseyó peregrinas aptitudes para el arte, que descubrió en él Pío V por mediación del Cardenal Mateo Barberini, que le preconizó como el Miguel Ángel de su siglo.



Sus obras escultóricas notables fueron la estatua de S. Benito, en el Sacro Speco; la de Constantino; la de Sta. Teresa de Jesús y el Cristo de que nos ocupamos.

Ignorada la fecha de su ejecución, vino al Monasterio escurialense cuando se terminó el Panteón de Reyes, trasladándole más tarde a la Capilla del Seminario (en nuestros días, Colegio de

Alfonso XII), colocándolo en el altar de sencilla composición y traza que un día mandara construir Felipe IV a tal objeto, donde se conserva.

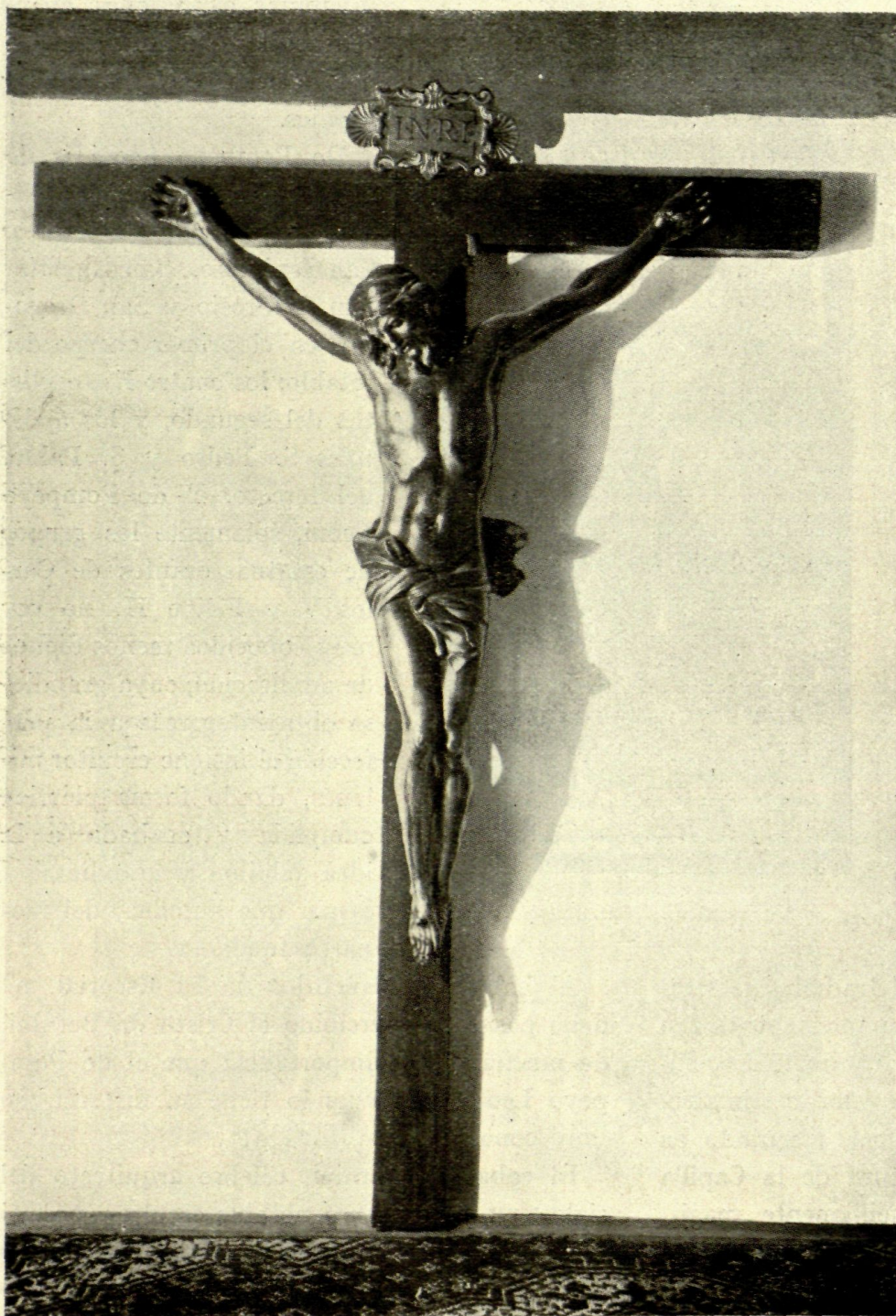
Sufrió la imagen las consecuencias de la invasión napoleónica y estuvo a punto de ser transportada a la vecina Francia por la influencia de Federico Quillet, un caballero francés conec-

tor de las bellas artes, y sobre todo de la buena fe de los monjes, pues fingiéndose turista, como diríamos hoy, con la publicación de un folleto que tituló *Napoleón sin máscara*, sorprendió a los hijos de S. Jerónimo, que le facilitaron la visita de cuanto de notable contenía el Monasterio, haciendo inventario y relación de cuanto veía en su libro de memorias, so pretexto de sus aficiones al arte.

Apenas la invasión napoleónica fué un hecho, se volvió a presentar con una R. O. por la que se le confería el encargo de trasladar a Madrid todos los objetos preciosos que existían en el Escorial, excepto las alhajas, entre otros, el Cristo de Bernini.

Descubierto su juego, apeló a medios violentos y de destrucción para conseguir su objeto, dando lugar a los deterioros que se causaron en no pocas obras de arte y valor del famoso Monasterio (1).

(1) Vid. José Quevedo: *Historia del Real Monasterio del Escorial*. Madrid, 1849, ps. 217-218.



BERNINI.—Cristo. Capilla del Colegio.



Colocada de nuevo en 1814 en el lugar que hoy ocupa, según queda dicho, puede apreciarse que como obra escultórica no corresponde a la fama y reputación del artista, ni por su factura ni por su modelado. Es una obra mediocre, aunque de marcado carácter barroco, no pasando la cabeza del Salvador de una obra correcta y acabada, pero débil de expresión, sin reflejar para nada el sentimiento de amor con que la imagen de Cristo debe aparecer ante los cristianos.

Contribuye al escaso mérito y valor artístico de esta escultura religiosa, el que, sin duda, el dorado a fuego se llevó a cabo con tan poco esmero y tan a la ligera, que actualmente está todo alterado, cosa que no ha ocurrido con los trabajos que admiramos de Pompeyo Leoni y de los suyos.

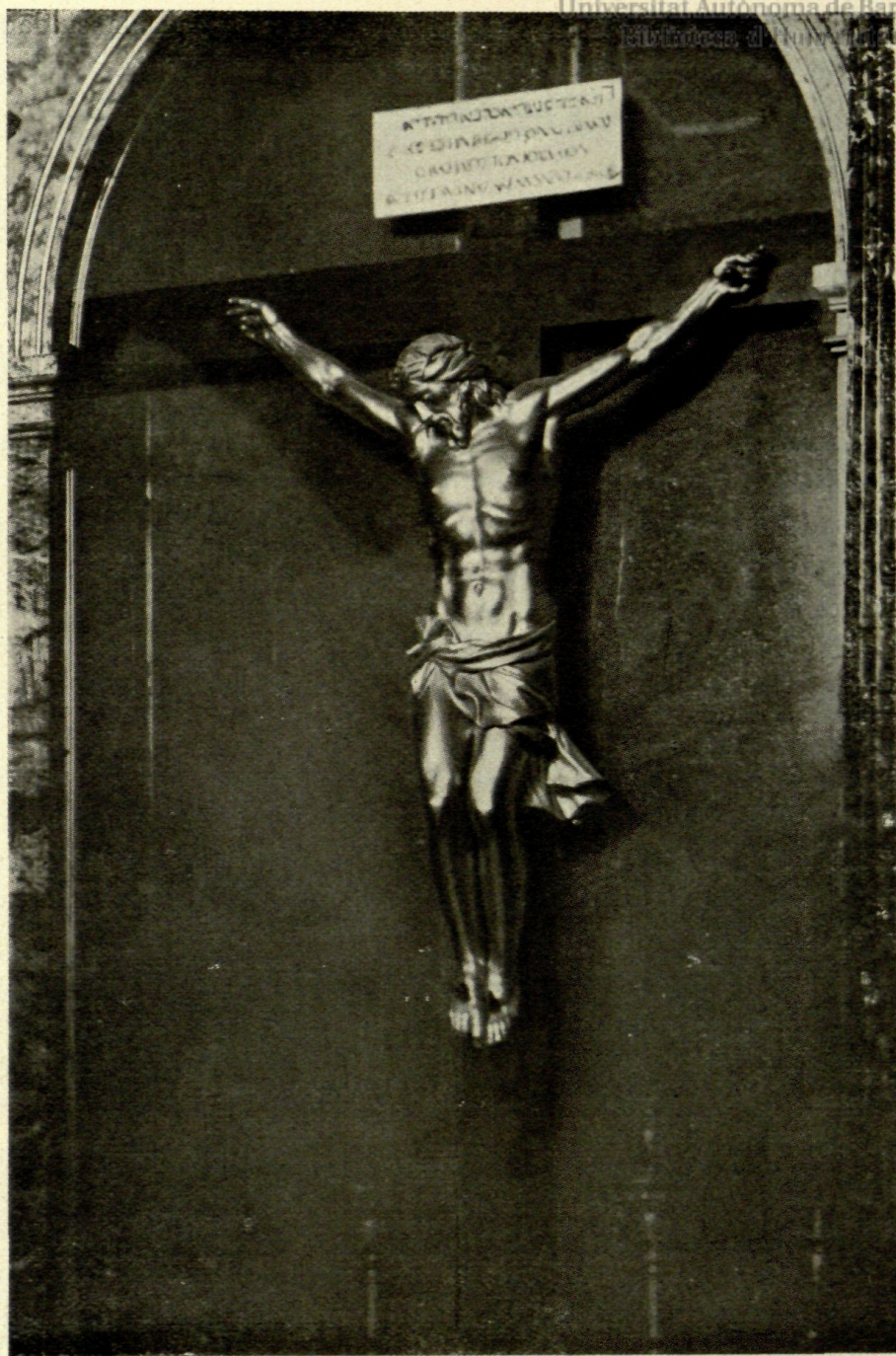
Otro Crucifijo existe en El Escorial, éste muy digno de admiración y estima.

Quiero referirme a la obra de Pedro Tacca, el notable escultor italiano de la décimosexta centuria, discípulo, en Florencia, de Juan de Bolonia.

En un segundo viaje que el insigne Velázquez hizo a Italia en busca de modelos para nuestras Academias, por orden de Felipe IV, encargó a Tacca un Crucifijo, en sus deseos de que fuera nombrado escultor de la Corte española.

Terminada la obra, Velázquez aconsejó al Rey que se quitara el Crucifijo que había en el Panteón de Reyes (que era el de Bernini) y mandase colocar el de Pedro Tacca, que hoy se admira.

La cruz es de mármol negro de Vizcaya, de



PEDRO TACCA.—Cristo del Panteón de Reyes.

excelente pulimento, y sobre ella está Nuestro Señor, cuya figura es de una delicadeza de ejecución y esbeltez, así como de una elegancia en sus actitudes que resulta verdaderamente atractiva.

El estudio anatómico está trabajado con gran conocimiento, siendo admirable la cabeza del Salvador, cuyo rostro refleja el exceso de amor por el género humano que redimió, y su contemplación produce el efecto contrario al que causa el Cristo de Bernini, lo cual demuestra que para



que la obra de arte cause la sensación necesaria, hay necesidad de sentir lo que con ella se pretende representar, y además, que el artista sea piadoso.

Recuerdo a este propósito que un laureado pintor español contemporáneo, pensionado en Roma, autor de muchas obras estimables y admiradas, pintó, por encargo, en cierta ocasión una imagen de la Virgen con destino a un oratorio.

Como uno de sus admiradores, al contemplar el cuadro, que estuvo expuesto en su estudio, le dijera que la imagen carecía de unción y resultaba tan mundana como bien ejecutada, respondió el insigne artista: "Es que yo soy protestante, y para mí es dudosa la santidad de la Virgen."

El P. Santos (1) exagera algún tanto el elogio a Tacca, al decir que "serán pocos o ninguno los que llegasen a su primor y valentía". No obstante, hay que convenir en que la obra de Tacca, admirador de Miguel Angel y Juan de Bolonia, cuyos modelos estudió, realizó una obra maestra digna de admiración, bello ejemplar de la escultura renacentista.

En el género de escultura de que vengo hablando, no es posible pasar por alto a Benvenuto Cellini, autor del Crucifijo que se admira a espaldas de la Silla Prioral del Coro, en una crujía o tránsito abierta en el macizo de la fábrica.

Dicho Crucifijo tiene la Cruz de mármol negro de Carrara, embutida en otra de madera, para mayor seguridad.

A los pies se lee la siguiente inscripción: *Benvenutus Zelinus civis florentinus faciebat* 1562 (2).

Benvenuto, escultor florentino y también orfebre, discípulo de Antonio di Sandro, ejecutó

en la ciudad de los Médicis sus más acabadas concepciones.

Este Crucifijo, que dedicó, y no fué aceptado, a la Gran Duquesa de Toscana, con la contrariedad consiguiente para Cellini, que se vió despreciado en la obra que él consideró como maestra, lo ofreció a la iglesia de Santa María Novella; pero la comunidad le negó el permiso de sepultura que solicitó a cambio de la donación, y quiere entregarlo a la iglesia de la Nunciata con las mismas condiciones.

Enterados los Grandes Duques a su regreso de Pisa inesperadamente, visitaron al artista, elogiando la obra salida de su cincel. El escultor, ante los elogios del Duque, se lo regaló, aceptando aquél el donativo, pero a condición de pagar su valor, que Benvenuto estimó en 2.000 ducados de oro.

Por circunstancias que no son del caso, y rebajado el valor de la obra a 700 ducados por los escultores tasadores Rossi y Ammaniati, comisionados para ello por los Síndicos de Florencia en 1570, nada percibió en definitiva el escultor insigne por su obra, que estuvo colocada en el Palacio Pitti hasta 1576, en que fué regalada por tan grneroso prócer al rey Felipe II.

El rey de España, a la sazón en El Pardo, ordenó que se trajera procesionalmente a hombros desde Barcelona, para lo cual comisionó a Bautista Cabrera, al frente de cincuenta peones, a fin de llevar a cabo tan piadoso cometido.

El día 14 del mes de Noviembre de aquel año llegó el Crucifijo a S. Lorenzo de El Escorial, "colocándose en la Sala Capitular, en el lienzo de la puerta, hasta que otra cosa se determinara" (1).

Este Cristo, del que dijo Benvenuto cuando lo terminó: "Habiendo concluído del todo mi Crucifijo de mármol, parecióme que enderezándolo y poniéndole unas brazas (2) más alto que el

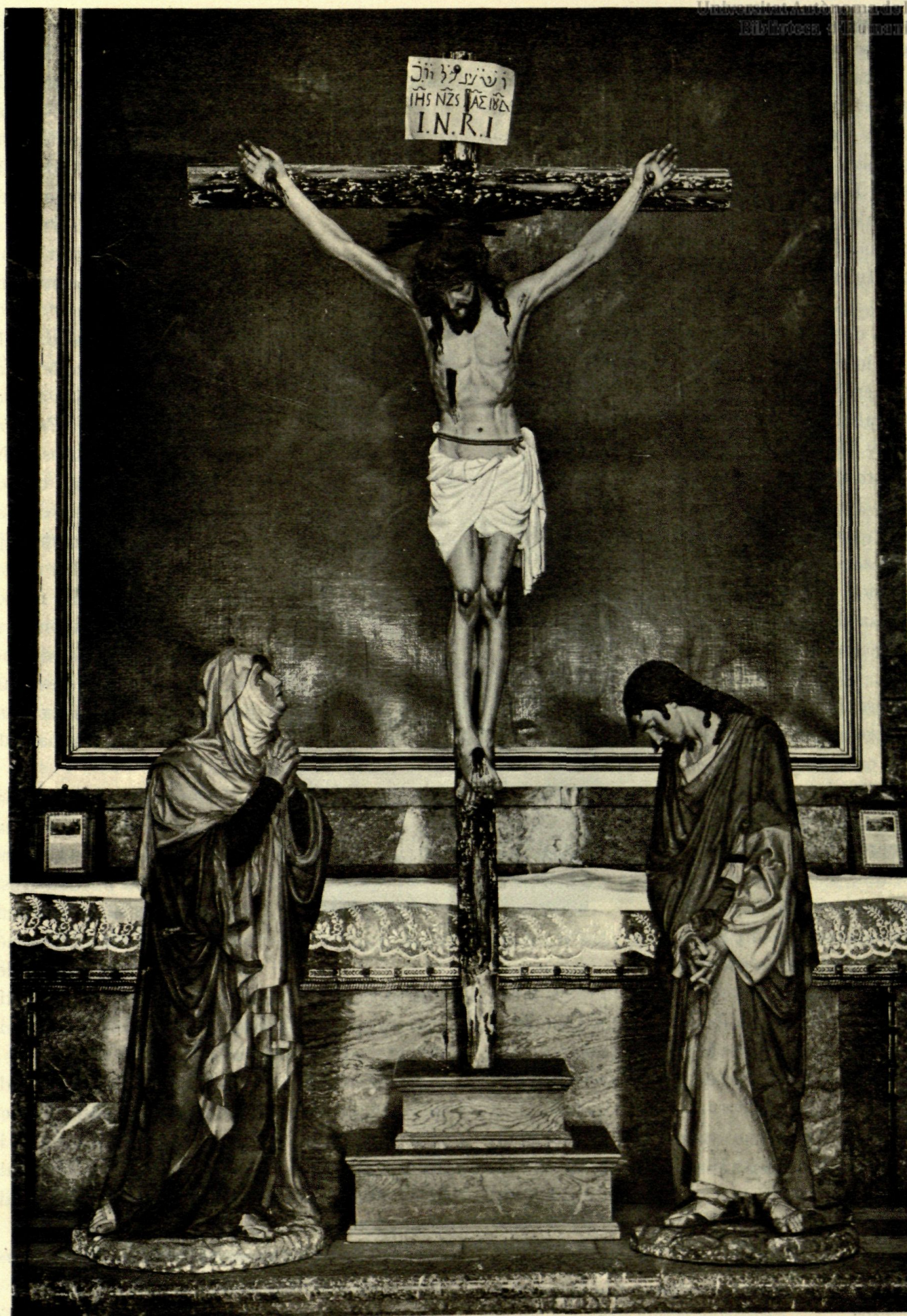
(1) Descripción del Monasterio de S. Lorenzo el Real de El Escorial, f. 138.

(2) La fecha de esta inscripción indujo al P. Sigüenza a creer que la efigie se comenzó el mismo año del replanteo del terreno para la edificación del Monasterio, siendo un error que los hechos y las investigaciones históricas han venido a deshacer.

(1) Memorias de Fr. Antonio de Villacastín. MS. Biblioteca del Escorial, f. 40.

(2) Medida de longitud equivalente a dos varas.





*Grupo del Calvario. Iglesia vieja.*



suelo, había de mostrarse mejor que con tenerlo en tierra" (1).

Colocado más tarde en el pobre y mezquino altar del trascoro, fué arrancado de allí de una manera violenta cuando los vandálicos sucesos de Quillet y sus secuaces en 1808, permaneciendo hacinado con otros objetos en la Sala de la Trinidad del Monasterio, desde donde fué trasladado nuevamente a su altar el 19 de Marzo de 1814, después de unirle los brazos, que se hallaron en Madrid, operación que realizó con todo el esmero y discreción posibles el artista Manuel Idiondo (2).

Esta imagen, que debiera ocupar por su dignidad y grandeza otro lugar más a propósito, es verdaderamente digna de admiración por su factura y tendencia artística.

La escultura cristiana, para expresar en sus obras el doble carácter de lo divino y lo humano, sólo eligió el mármol blanco para lo esencialmente ornamental.

Cellini, al elegir este material, prescindió de aquella preocupación, rompiendo con las tradiciones escultóricas, consiguiendo con la dificultad de labra, tal nobleza de expresión, tal perfección de líneas y tal soplo de vida en la materia inerte, que bien puede decirse que la naturaleza divina está velada bajo la forma humana.

La efigie de que me ocupo, maravillosamente esculpida y modelada, no infunde en su contem-

plación la expresión de dolor que padeció el Salvador del mundo al ofrecer al Padre Eterno el amargo cáliz de su Pasión para redimir a la humanidad en aquella sexta palabra consoladora: *Consumatum est!* Pero con todo es una de las obras escultóricas de más mérito del Renacimiento italiano que en El Escorial se conservan, si bien, al contemplarla no acude la oración a nuestra mente.

Ocurre lo contrario de lo que pasa ante la contemplación de los Crucifijos de Becerra, en Granada (*Entierro del Señor*), o el *Descendimiento de la Cruz*, de los Trinitarios Descalzos de Valladolid. Y es que, como dijo Bécquer, "una de las misiones del Arte ha sido, en todas las épocas, levantar el espíritu por medio de sus obras a regiones elevadas, disponiéndolo a la concepción de cierto género de ideas" (1).

Todavía existen en la Basílica de S. Lorenzo el Real de El Escorial otros dos Crucifijos que no pueden clasificarse como obra de escultura sobresaliente, después de los enumerados. Tales

son: el Cristo del altar que existe en la sacristía y el Grupo del Calvario que se conserva en la iglesia vieja del Monasterio.

El primero se contempla en el altar llamado de la Sagrada Forma, mandado construir en 1680 por Carlos II. Se halla pendiente de la clave de la bóveda y aparece como sostenido en el aire por dos ángeles, como el Cristo, de bronce dorado a fuego.

El P. Zurbitu, en su *Guía descriptiva y artis-*



S. Juan. Del grupo del Calvario. Iglesia Vieja.

(1) *Vida de Benvenuto Cellini, escrita por él mismo.* Trad. del italiano por D. Luis Marco, 2 tomos, s. f.

(2) *Diario de lo ocurrido durante la invasión francesa en el Real Sitio del Escorial*, p. 92, existente en la Biblioteca del Monasterio.

(1) Páginas desc. nocidas, t. II.



*tica de S. Lorenzo de El Escorial* (Madrid, 1929), se lo atribuye a Tacca, padeciendo, a mi juicio, una equivocación lamentable, pues a juzgar por la distancia de fechas — Tacca nació en Carrara en 1570 y el altar se inauguró en 1680 — no parece lógico que Tacca pudiera ser el autor, a no ser en edad más que octogenaria, lo cual no es presumible.

No existen noticias históricas concretas respecto de este hermoso Cristo, que el P. Zurbitu atribuye al mismo escultor que el que se admira en el Panteón de Reyes; pero es lo cierto que la efigie de alargada figura, teniendo en cuenta la altura a que se la contempla, es de un modelado admirable, de armónicas proporciones.

El grupo del Calvario que se conserva en la iglesia vieja, es una hermosa escultura, como ejecución y en conjunto. La figura del Salvador crucificado es más floja de ejecución que las dos esculturas de la Virgen y San Juan al pie de la Cruz; pero de todos modos, tiene un estudio anatómico muy digno de estima, y la fisonomía doliente del Redentor expresa la santa palabra: *Deus meus! Deus meus ut quid de reliquisti me?*

Las figuras de S. Juan y la Madre de Dios, de autor desconocido, lo mismo que la de Cristo, son dos bellos ejemplares de la escultura española del siglo XVII, que pudieran pasar por obra de Gregorio Hernández. Lástima que no estén bien policromadas y que el estofado deje bastante que desear; pero son dos esculturas de lo mejor que de la escuela española se conservan en el Real Monasterio.

Párrafo aparte merece y estudio especial requiere la obra artística de Jacome-Trezzo en El Escorial.

Jacopo da Trezzo, natural de la villa de Trezzo o de Tricio, cerca de Milán, y cuyo verdadero apellido familiar fué Nizzola, llamado en España Jacome-Trezzo y por una sinalefa Jacometrezzo — nombre que

se dió a la calle de Madrid, hoy desaparecida en su mayor parte, a causa de la reforma urbana, llamada de "La Gran Vía" —, vivió en dicha calle, que un tiempo fué Postigo de S. Martín.

En ella edificó una casa de dos pisos, cuya traza fué de Juan de Herrera (1), su entrañable amigo, y en cuyo local se labró no sólo el magnífico Tabernáculo de El Escorial, su obra maestra, sino alguna de las esculturas de Pompeyo Leoni.

Jacome-Trezzo fué un escultor y orfebre de rara habilidad, que cuando Felipe II emprendió su gigantesca obra le encomendó, entre otras varias obras, el suntuoso Tabernáculo, que le dió renom-

bre y que ejecutó con arreglo al proyecto y composición de Juan de Herrera.

Su planta es circular. Una serie de bien dispuestas columnas de orden corintio dejan ver la Custodia.

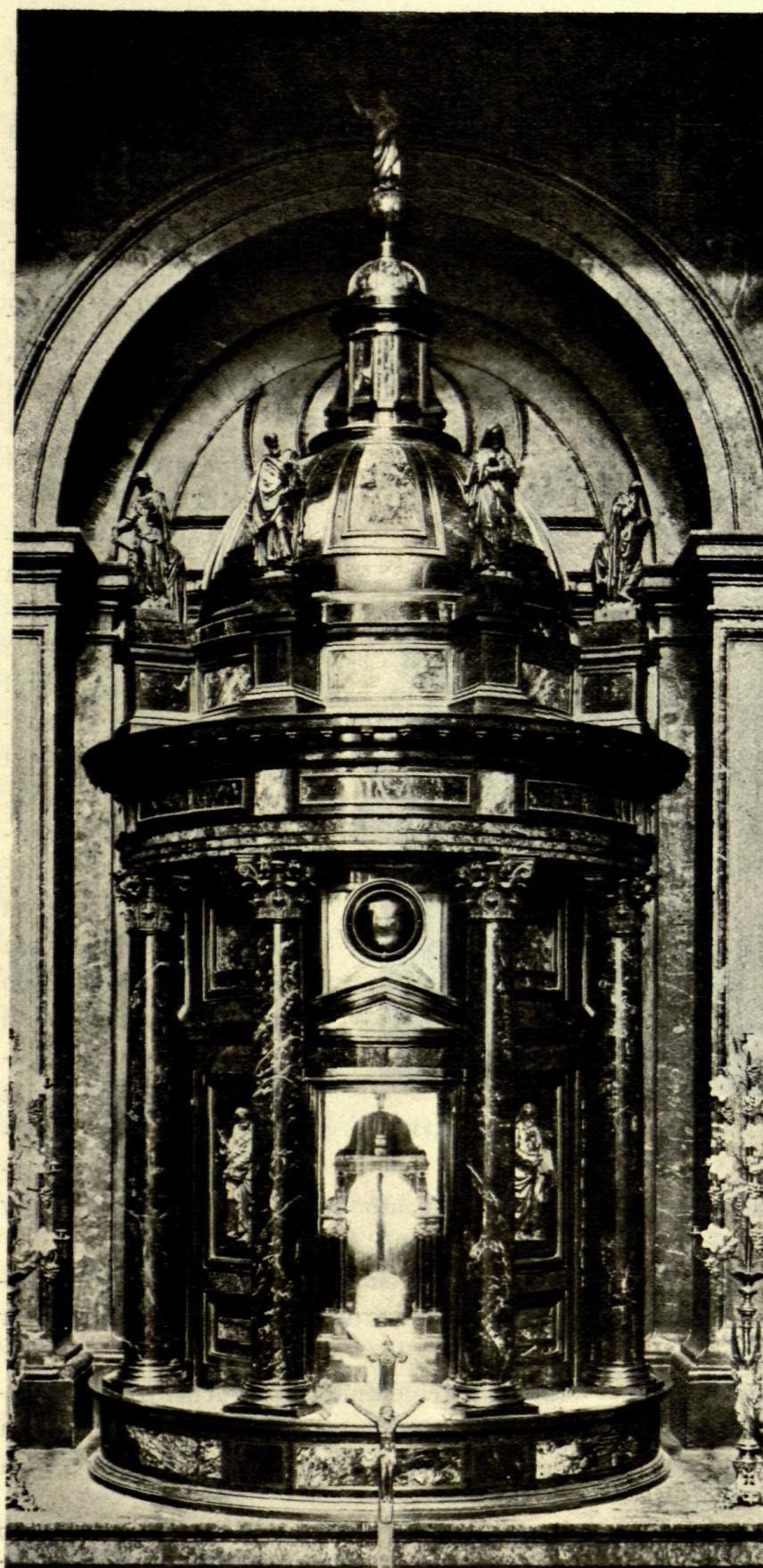
En los intercolumnios se encuentran repartidas las estatuas de los Apóstoles, elevándose la imagen del Salvador sobre la linterna que corona



*La Virgen. Del grupo del Calvario. Iglesia Vieja.*

(1) La que estuvo señalada con el n.º 15, que andando los tiempos pasó a ser propiedad, muy reformada y aumentada de pisos, del Sr. Pérez de Soto, a quien se la expropió cuando la reforma urbana mencionada





Tabernáculo del Altar mayor. Obra de Jacome-Trezzo.

la cúpula que cierra el pequeño monumento de la Basílica escurialense, que resulta de esbeltas proporciones y que, colocado en el intercolumnio central del primer cuerpo del retablo, es una de las obras de más mérito y sólida ejecución artística que existen en el mundo, en la que Jacome-Trezzo dejó huellas de la maestría de su arte (1).

El material empleado es el jaspe con filetes y guarniciones de bronce dorado, combinado con el diaspro sanguíneo — especie de ágata verdosa con manchas rojizas — de Huelva, de cuya piedra, tan fina de pulimento como dura para ser trabajada, son las ocho columnas que sostienen el entablamento sobre el cual insiste la cupulina que cierra el templete, admirable y perfectísima joya, la más rica del templo desde el punto de vista material y artístico.

Comenta el P. Sigüenza en su famosa *Historia del Monasterio*, que no hubo herramienta de templeado acero con que pudiera ser trabajado el material, teniendo que tornearse a punta de diamante.

Las basas y capiteles de las columnas son de bronce dorado, lo mismo que las estatuillas, fundidas hábilmente de una sola pieza (2).

Jacome-Trezzo y su sobrino (*El Mozo*) ocupan entre los muchos

(1) Es todo él obra de Jacome-Trezzo, sin que interviniera para nada Pompeyo Leoni, como dice Araujo (*La Escultura en España*), atribuyéndole al escultor milanés equivocadamente las estatuillas de los Apóstoles y del Salvador.

(2) Cuando los acontecimientos vandálicos de la invasión francesa, el Tabernáculo fué maltratado. Dos de los capiteles desaparecieron. Al restaurar la obra de Jacome-



artistas extranjeros que, atraídos por la munificencia y esplendor de la Corte de Felipe II vinieron a España, puesto de honor en el arte español, superando la fama del tío a la del sobrino, su poderoso auxiliar y discípulo en la obra famosa de El Escorial.

El nombre de Jacome-Trezzo va indefectiblemente unido al de Felipe II y Juan de Herrera. Los tres, se compenetraron para la realización de la obra filipense, siendo consejeros artísticos y técnicos del rey.

Jacome-Trezzo, además de artista maravilloso en el arte de tallar piedra, es notable medallista y orfebre.

Las medallas en hueco de Felipe II y Juan de Herrera, y otros trabajos que en El Escorial se conservan, así como varios camafeos similares a los que se guardan en el Museo de Viena, en el Palacio Real de Madrid y en el Monasterio de las Descalzas Reales, ponen de manifiesto las raras aptitudes artísticas de Jacome-Trezzo para estas manifestaciones diversas de la escultura.

De sus obras de orfebre, aspecto escultórico en el que sobresalió de manera notable, merecen citarse: el verdadero Sagrario que se coloca dentro del Tabernáculo descrito, que es de oro, plata y piedras preciosas; un relicario guarnecido de lapislázuli, donde se guarda un muslo de S. Lorenzo; otro relicario llevado al Monasterio en 30 de Junio de 1593, de lapislázuli también, de forma oval sobre un pie, con cubierta de igual materia, y todo él con guarniciones de oro esmaltado de diversos colores, joya que perteneció a la reina de Escocia, y entre

otras obras de que nos habla el gran biógrafo de Jacome-Trezzo, Babelon (1), se encuentra el famoso y célebre cofrecillo atribuido a este insigne artista por el arqueólogo francés E. Plon (2).

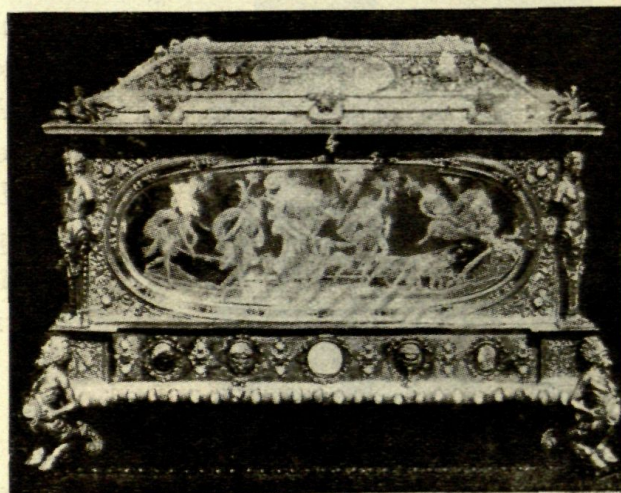
Este magnífico mueble es de pequeñas dimensiones (0,39 por 0,59 m. en su base), está construido de plata sobredorada con incrustaciones de lapislázuli, malaquita y otras piedras finas, enriquecidas con camafeos montados en oro esmaltado, que forman el marco o recuadro de cuatro tableros o placas de cristal de roca de inestimable valor, admirablemente grabadas.

En los ángulos de tan peregrino joyero se modelan cuatro cariátides exornadas con perlas y esmaltes, sirviendo de soporte a tan magnífico conjunto, verdaderamente decorativo, cuatro sátiros, acoplados en los respectivos ángulos.

Semejante guardajoyas, regalo de la duquesa de Saboya a la infanta

Isabel Clara Eugenia, no es posible atribuirselo a Jacome-Trezzo, porque aparte de que no es su verdadero estilo y modo de hacer, el cofrecillo en cuestión se ejecutó fuera de España. Obra de los hermanos Sarachi, a los que el duque Carlos Emmanuel de Saboya encomendó el grabado de los tableros de cristal de roca, la montura de toda esta pieza de sin igual riqueza fué ejecutada por Juan Bautista Croce, joyero favorito de la duquesa de Saboya (3), por cierto que, estropeado y sucio por la acción del tiempo, fué restaurado en 1885 por orden de nuestro malogrado monarca el rey D. Alfonso XII, por el joyero de París, M. Alfred André.

\* \* \*



*Cofre guardajoyas. Atribuido a Jacome-Trezzo.*

Trezzo en 1827, el artífice madrileño Manuel de Urriza tuvo que fundirlos por partes, por lo cual hoy aparecen soldados a causa de no poderlos ejecutar como Jacome-Trezzo los ejecutó.

(1) Jean Babelon: *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Ecurial*. Bordeaux-Paris, 1922.

(2) E. Plon: *León Leoni y Pompeo Leoni*. Paris, 1887.

(3) Babelon: *Ob. cit.*



Otra joya escultórica, notable ejemplar de orfebrería, conserva el Real Monasterio, señalada en el *Inventario de Alhajas, Pinturas y objetos de valor y curiosidad* (1), con el n.º 1606.

Refiérome a la Virgen llamada de S. Pío V, ante la cual oraba el venerable Pontífice en su oratorio por el triunfo de las armas cristianas, mientras se libraba, el 7 de Octubre de 1571, la famosa batalla de Lepanto.

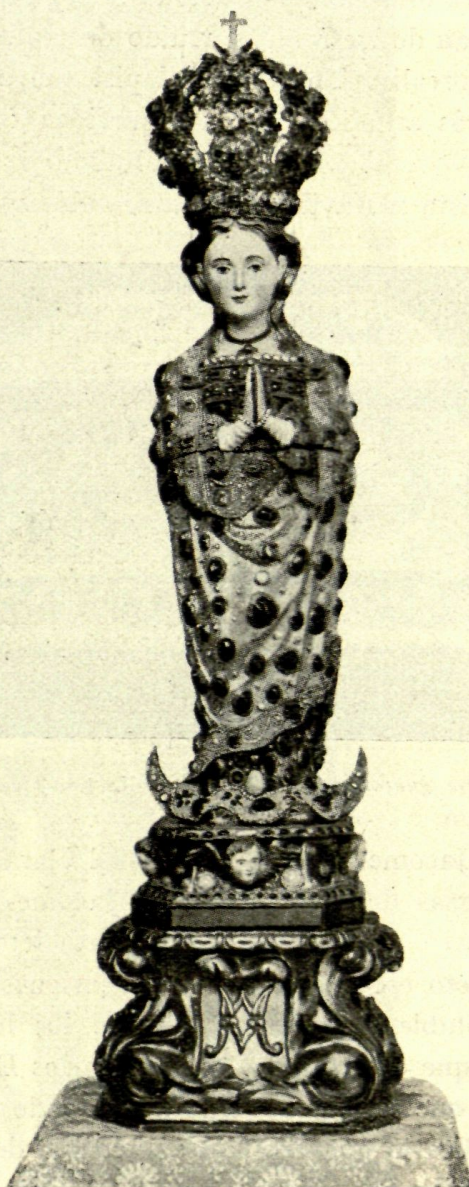
Tan bella como histórica imagen se contempla encerrada en una urna de caoba de puro estilo Renacimiento, que el modesto artista madrileño Fernando Menéndez talló admirablemente por cierto, por encargo del que fué intendente de la real casa y patrimonio, de grata memoria por su protección al Monasterio, el marqués de Borja.

Oculto, para librarla de la rapacidad del ejército francés, durante el período napoleónico, se expone a la veneración de los fieles el día 15 de Agosto, fiesta de la Asunción de la Virgen.

Según el *Inventario* referido, la imagen de Nuestra Señora es de talla. Tiene escasamente 75 cm. de altura, está engarzada en piedras preciosas, perlas y aljófar menudo, ostentando una corona de plata regalo de la reina Isabel II, y sobre ella el Sol y las Estrellas, también engarzadas de pedrería. Las manos de la escultura se abren, descubriéndose a Ntro. Señor Jesucristo Crucificado y varios episodios de la Pasión, en relieve, pintados al óleo.

(1) Publicado en los tomos XCVI y XCVII, cuadernos II y I, respectivamente, del "Bol. de la R. Academia de la Historia", año 1930, por el R. P. Fr. Julián Zarco Cuevas, y también en edición separada, en dicho año. Madrid, Imp. de Archivos.

Esta milagrosa imagen fué regalada por el Sumo Pontífice S. Pío V al rey Felipe II, siendo portador de tan valiosa dádiva el conde de Priego, mayordomo del rey, teniendo concedidas múltiples indulgencias, y se conserva en la Real Basílica en el relicario del lado del Evangelio, con la siguiente signatura: E. 4.<sup>a</sup>-69 70 I y M. L. L. r.



Virgen de S. Pío V.

En la Sala de Capas o Sacristía del Coro se conserva una interesante escultura policromada, *S. Miguel Arcángel venciendo al demonio*, debida al cincel de Luisa Roldán (*La Roldana*), hija y discípula del célebre escultor Pedro Roldán.

*La Roldana*, favorecida por su padrino D. Cristóbal de Ontañón, caballero de Santiago y mayordomo del rey Carlos II, fué escultora de cámara. Casada con el caballero D. Luis de los Arcos, tuvo dos hijos, siendo mujer de gran modestia y virtudes cristianas.

No obstante, cuenta la fábula que en esta escultura, de tamaño natural, se retrató la autora vestida de arcángel, reproduciendo en el demonio a su marido, que tenía más amistades con Leviatán que con los Santos.

A este propósito se ha hablado mucho por críticos y escritores, de cierto soneto humorístico que no ha existido, y solamente se conoce el romance de Burgos Mantilla y Bárcena, en mediano estilo, pero laudatorio para la estatua y su autora, del que nos habla Ceán en su conocido *Diccionario histórico*, y que empieza diciendo:

Fatigas de los cincelos  
Diestramente a un leño infunden  
Que al ser humano compete  
Con sacras similitudes.



Entre las esculturas que le dieron fama figuran: la de Jesús Nazareno en el convento de monjas Franciscanas de la villa de Sisante, en la Mancha, que por circunstancias especiales no tuvo acomodo en el convento de San Diego, de Alcalá, para donde fué encomendada la escultura por el rey Carlos II; las que se admiran en Sevilla en las iglesias de Santo Tomás, Montesión y parroquia de S. Bernardo, así como el grupo en barro existente en el guardajoyas de nuestro Palacio Real (1).

En la mencionada Sacristía del Coro estuvieron dos magníficos atriles en bronce, ejemplares del arte escultórico aplicado al mobiliario litúrgico.

Uno de ellos, llamado *el atril del Águila Imperial* o *el Facistol de la Parrilla*, por hallarse colocada la reina de las aves en actitud de tomar el vuelo sobre una esfera que corona un jarrón, todo ello sobre su pedestal, sosteniendo el águila en su enorme pico el atril en forma de parrilla.

El otro facistol es un ángel de pie sobre un globo y con las alas abiertas, en actitud de remontarse al cielo, sosteniendo en sus manos el atril.

(1) Falleció *La Roldana* en Madrid en 1706, joven todavía, a los 50 años de edad. De tan insigne artista se ha ocupado extensamente la Srta. Elena Amat, hija del que fué digno Secretario de la Universidad Central, estudiando su vida y obras, como tesis de su Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras. Dicha autora asegura que puede ser de *La Roldana* la estatuilla de la Virgen que sirve de remate al facistol del Coro.

Ambas piezas de escultura, de grandiosa factura, se estrenaron con motivo de la traslación de los cuerpos reales al Panteón en 17 de Marzo de 1654 y sirvieron de atriles para los libros del

Oficio de difuntos. Hoy se pueden admirar, el primero, en la iglesia vieja, y el último, en el zaguán de las Salas Capitulares.

Las dos obras maestras son debidas al escultor flamenco Juan Simón, que las ejecutó en 1571.

*La estatua de S. Lorenzo* sobre la pila del agua bendita en el antecoro, colocada en un nicho entre pilastras, es una obra escultórica en mármol blanco, de tamaño natural, de factura clásica, suponiendo algunos autores que el torso fué de alguna escultura gentilicia restaurada en la forma en que hoy la vemos.

De autor desconocido, fué hallada en las excavaciones de Roma y enviada a Felipe II por el entonces embajador de España en la Ciudad Eterna, el duque de Sessa.

Se representa al Santo, de marcada desproporción, revestido de diácono,

sosteniendo con la mano izquierda un libro y con la derecha la parrilla de bronce dorado a fuego, faltándole el adorno de la peana, la palma, en bronce también, y un dedo de la mano derecha (1).

Esta estatua, apeada por los franceses en

(1) El nimbo que rodea la cabeza del Santo es de época contemporánea, quizá de la época de Fernando VII.



LUISA ROLDAN (La Roldana).—S. Miguel venciendo al demonio.



1808 para llevarla arrastrada hasta el claustro por medio de maromas atadas al cuello de la efigie, fué colocada de nuevo en su sitio el 12 de

La obra escultórica existente en El Escorial da suficiente materia para una monografía interesante para la Historia del Arte.



S. Lorenzo. Antecoro.

Febrero de 1814, cuando se hizo cargo del Monasterio la Comunidad jerónima restablecida (1).

(1) *(Diario de lo ocurrido en el Real Sitio del Escorial durante la invasión francesa. Manuscrito inserto en la con-*

tinuación del libro 2.º de las Actas Capitulares de S. Lorenzo, t. II, año 1814 — existente en El Escorial —. El manuscrito original consta de XVII folios y se atribuye al R. P. José de Malagón.)

Se publicó dicho diario en "La Ciudad de Dios", t. 76, ps. 55-107, por el P. Miguel de Cerezal, O. S. A.



Todavía podría hablarse del famoso Descendimiento, en marfil, notable grupo escultórico del Renacimiento que se conserva en las referidas Salas Capitulares, bello ejemplar de la escultura renacentista con marcada influencia italiana, que estuvo en tiempos en las habitaciones del Real Palacio y antes en la Casita del Príncipe, siendo prodigioso que con tanto traslado no haya sufrido deterioro alguno.

Así como también de la estatua de S. Juan Bautista, en alabastro, que se conserva en el llamado Camarín de Sta. Teresa, que representa al Santo vestido de pieles, escultura finamente ejecutada, de escuela italiana, debida a un tal Nicola según puede leerse en su peana, y cuyo mérito está más en el material en que fué labrada que en la escultura misma, de fac-

tura meliflua en fuerza de querer espiritualizar la figura del Precursor de Cristo.

\* \* \*

No termina con esto la riqueza escultórica que se conserva en el Real Sitio de S. Lorenzo de El Escorial.

La escultura moderna, representada allí por Ponciano Ponzano, es muy digna de estudio, así como también toda la obra escultórica que se conserva en la llamada Casita del Príncipe, pertenecientes a las décimoséptima y octava centurias. Pero todo ello será materia para otro artículo, cerrando con lo dicho el ciclo correspondiente al siglo XVI, que podría llamarse con razón en nuestra Patria, por lo que a la Historia de las Bellas Artes se refiere, el Siglo de Oro del estilo plateresco.

Abril, 1934.

## EL LIBRO ILUSTRADO EN ESPAÑA

POR ANTONIO SIERRA CORELLA  
ARCHIVERO, BIBLIOTECARIO Y ARQUEÓLOGO

**L**A aparición del grabado en España es algo anterior a la introducción de la Imprenta, aunque se conocen muy pocos ejemplares de estas rarísimas estampas; tales son: la de *La rueda de las grandezas humanas* y la de *La Muerte asaeteando al género humano*, dadas a conocer por D. Angel María de Barcia, en la "Revista de Archivos".

Por diversas razones, este arte, en cierto modo mecánico y de carácter profesional, no tuvo aquí el desarrollo que en otros países de temperamento más disciplinado y minucioso, ni es fácil todavía averiguar el nombre de nuestros grabadores durante un espacio bastante considerable de tiempo, ya que el verdadero florecimiento de ellos es a partir del siglo XVII. Hoy apenas conocemos algún nombre, v. gr., el de Fr. Francisco Domenec, grabador de las

estampas *El Rosario* y *San Antonio Abad*, ambas del año 1488.

Nada se presta más al empleo del grabado que la difusión del libro impreso; por eso es nuestro propósito hacer un recorrido bibliográfico y dar a conocer metódicamente — aunque sin pretensiones de agotar el tema — las ilustraciones más notables salidas de las prensas españolas.

En Sevilla se editó uno de nuestros primeros incunables, ilustrado con grabados, siendo españoles precisamente los impresores, pues consta en el colofón que Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto acabaron de imprimir en Sevilla el año 1480, a su costa y por su industria, la crónica llamada *Fasciculus Temporum*, seguida de la obra de Laercio, *De vita et moribus philosophorum auctoritates extracte*.





*Atlante, rey de Libia, tenía un vergel cuyos frutos eran de oro. Sobresalía entre todos un árbol, guardado por un dargón, y la puerta de este jardín estaba confiada a tres doncellas, llamadas Hespérides, por ser hijas de Héspero, hermano del rey. Persuadidas dulcemente las doncellas, abren la puerta a Hércules que, venciendo al dragón, se apodera del codiciado fruto.*

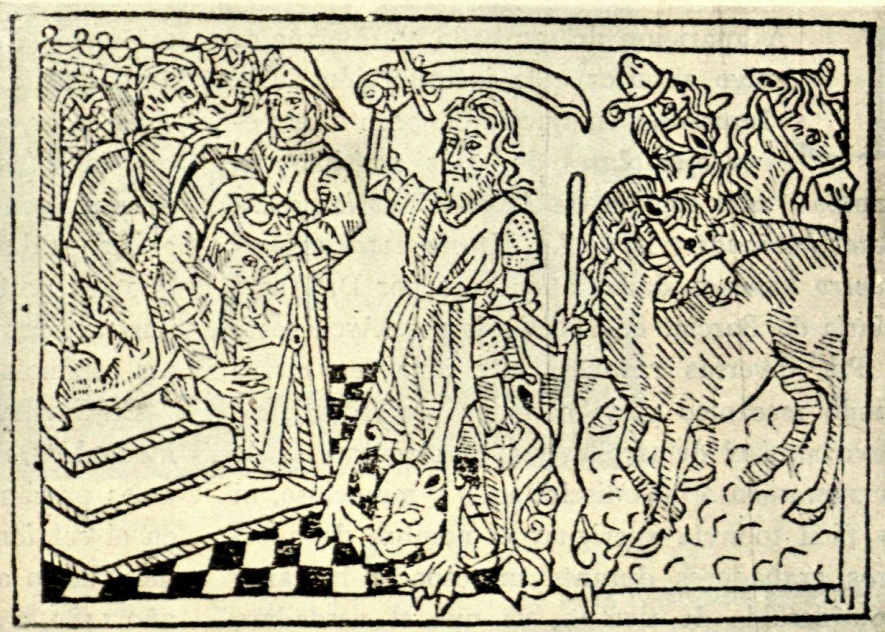
*Hércules aparece siempre vestido con la piel del león y armado de su poderosa maza.*

Antes y después de 1480 imprimióse este libro en diversos países, ya redactado en latín, ya traducido a otros idiomas. El mismo año de 1480 se imprimió a la vez en ciudades tan distantes entre sí como son Sevilla, Venecia y Colonia.

Aun sin poder negar que fueran extranjeros, alemanes especialmente y también franceses, los artistas que, discurriendo penosamente de ciudad en ciudad con el pobre bagaje de sus modestas prensas, produjeron los primeros impresos españoles, es muy aventurado el afirmar — como lo hacen Gusman, Duplessis, Olsqui y otros autores extranjeros — que fuesen casi siempre importados los materiales, tipos y planchas, y no producidos en España, originales o imitados. Por la dificultad y lentitud de las comunicaciones en aquellos tiempos, los im-

presores no tendrían a veces ocasión propicia de repónen y renovar su material, adquirido en los países de su origen, siendo de presumir que aquí algunos plateros colaborarían en la fundición de tipos; y en cuanto a los grabados xilográficos, no es su técnica tan compleja y difícil que la producción de sus negativas se resistiera a la pericia de nuestros entalladores. Nada quiere decir en contra de esta hipótesis el que se desconozcan nombres, debido a la modestia siempre notoria de nuestros artistas y obreros, y más aún a no haber sido estudiados metódicamente los documentos de ricos archivos, que podrían

arrojar luz abundante, tanto en el campo de la historia de las artes bellas e industriales, como en otros no menos interesantes. Por otra parte, es muy natural la intervención de artistas de



*Hércules mata a Diomedes, tirano de Tracia, lo descuartiza y lo da de comer a los caballos, a los que también da muerte luego, porque este tirano comecía con sus súbditos las mayores atrocidades, entre otras esta misma que con él hicieron.*





*Jóvenes de Caledonia, guiados por la virgen Atlante, persiguen una fiera, el corpulento y terrible jabalí que devastaba la región. La valerosa doncella lo hiere y Hércules lo remata, a golpes de su clava.*

riales de la edición, pero sin la cultura necesaria para interpretar artísticamente obras escritas en español, idioma que revelan no dominar siempre ellos. La idea del dibujo, por lo menos, debía de ser indígena, aunque algunos entalladores y burilistas fuesen extranjeros.

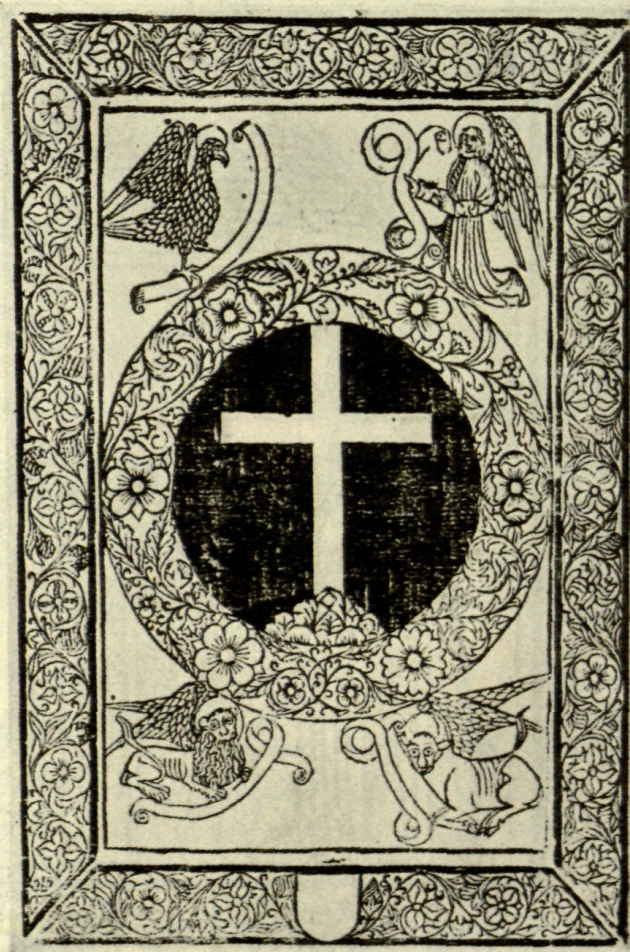
Finalmente, los mismos autores arriba citados se han visto obligados, por la luz de la evidencia, a reconocer y confesar que libros impresos fuera, v. gr., en Tolosa de Francia, mostraban en sus grabados claramente la influencia artística española, como ocurre

unás naciones en otras, obedeciendo, no al capricho deleitoso de viajar, sino a la dura necesidad de vivir en donde cada uno encuentre los medios adecuados a su actividad profesional.

Del estudio directo de los incunables españoles se llega a la conclusión de que pueden agruparse en tres clases: 1.<sup>a</sup>, libros reimprimos en España, clásicos, extranjeros traducidos a alguno de nuestros romances, o de autores españoles de renombre universal, pero anteriormente publicados en otros países; 2.<sup>a</sup>, libros puramente españoles, en castellano, catalán o valenciano, impresos por vez primera en España, y 3.<sup>a</sup>, libros impresos fuera de España, pero destinados especialmente a los españoles.

En cuanto a los primeros, es natural y a veces manifiesto el aprovechamiento de materiales tipográficos extraños, traídos en su emigración por los impresores ambulantes, siendo dignas de notar algunas modificaciones introducidas en ellos, en armonía con el gusto artístico local.

No es tan fácil probar la procedencia extranjera en las ilustraciones de los libros incunables de la segunda clase, aun constando en el colofón ser forasteros los impresores, ejecutores mate-



*El espejo de la cruz, con borde artísticamente labrado. Lámina primera, que figura en el libro de este título, como expresión gráfica del mismo.*



con el *De las propiedades de las cosas*, con profusión de ilustraciones.

Para el esclarecimiento de los puntos oscuros de nuestra historia del grabado en sus orígenes, sería práctica muy acertada la comparación de las estampas del siglo xv con las pinturas de nuestros retablos y las miniaturas de los códices contemporáneos, con la casi certeza de que se habrían de descubrir entre unas y otras elo-

cuentes y manifiestas analogías. En otro orden de menor importancia, el cotejo de las orlas y otros adornos grabados con la ornamentación de verjas, de algunos muebles de madera y objetos de marfil, y hasta de las encuadernaciones de igual tiempo y localidad, vendría en favor de nuestra tesis, aunque la fuerza suprema en esto hay que atribuirle, no a la conjetura, más o menos ingeniosa y lógica, sino a la prueba documental, a la que siempre se debe aspirar.

Son escasos los libros españoles ilustrados con grabados, anteriores al año 1490; aumentan notablemente en los diez últimos años del siglo xv; adquieren esplendor en el siglo xvi y primera mitad del siglo xvii, decayendo el arte de la Imprenta después de las desdichadas guerras del separatismo portugués, hasta que en el siglo xviii adquiere una perfección insospechada, debida principalmente a la cultura y entusiasmo de famosos impresores, en colaboración con notables artistas.

Los primeros libros impresos, o carecen de portada, o suelen tenerla muy sencilla; en cambio, son verdaderamente monumentales, espléndidas y a veces fantásticas obras de arquitectura, muchas de las que adornan los libros de fines del xvi y los del xvii. Se dan en estos últimos retratos muy estimables, que no aparecen en los primeros.

El estudio completo y



*Para darnos una lección de humildad, nace Jesús en un establo.*



metódico del libro ilustrado, impreso en España, es labor de tal dificultad, que nadie hasta ahora ha conseguido realizarla, aunque más de uno la haya concebido, no mereciendo el nombre de obra fundamental nada de lo que acerca de este tema ya se ha escrito, no obstante el mérito innegable de la publicación de Lyell James, P.R.

Averiguar los nombres de los artistas que intervinieron en la ilustración de nuestros libros incunables, es intento, si no imposible, por lo menos muy difícil de lograr, por la desorganización de la documentación en el siglo xv, hasta que la Reina Católica, en Junio de 1503, impuso a los escribanos la obligación de coleccionar en volúmenes encuadernados o protocolos las escrituras que autorizasen, debiendo pasar estos protocolos al sucesor en el cargo y no a las familias o a los particulares, como hasta entonces se acostumbraba. Así, muchos contratos de impresión de libros se habrán perdido definitivamente y otros solamente se hallarán cuando la suerte nos los depare. Mientras esto ocurre, será muy conveniente dar a conocer los grabados más notables, bien por su mucha antigüedad, bien por su interés artístico, con profusión de reproducciones.

Procediendo ahora cronológicamente, decimos que el incunable con grabados, impreso en Sevilla el año 1480, por artistas tan claramente



*La huida a Egipto es también una lección de paciencia, en el tiempo de la persecución.*

españoles como lo indican sus apellidos Segura y del Puerto, se titula *Fasciculus Temporum* y es una breve cronología que consta de 7 hojas de tabla, sin numeración ni signatura, 65 hojas con números arábigos y a continuación, siguiendo la misma foliación hasta el 71, las sentencias de Laercio arriba indicadas.

Además de algunas ciudades — representadas toscamente por un solo edificio —, el arca de





*Cristo está en la cruz, como libro abierto en el que consta toda la ley, especialmente la caridad del prójimo.*

Noé, la torre de Babel y el templo de Salomón, todo dibujado muy infantilmente, hay una curiosa lámina cuyo asunto es la institución del apostolado; es decir, que Cristo después de resucitado manda que se predique el Evangelio por todo el mundo. Este mismo libro se imprimió en Rougemont a los pocos meses por Enrique Wirzburg, natural de Vach (Baviera), y presenta notorias diferencias respecto al sevillano, aun en esta plancha, que es la principal. En el impreso en Rougemont, Cristo aparece en una sala gótica rodeado de los apóstoles; tiene en la mano izquierda la bola del Mundo con la cruz y bendice a la manera latina, mientras que en el nuestro, Jesús aparece en el campo; está solo, con amplio ropaje; lleva solamente la cruz en la mano izquierda, son la que recoge al mismo tiempo su manto, y con la derecha bendice a la manera oriental. Aquí los símbolos de los cuatro Evangelios son el ángel,

el águila, el león y el toro, mientras en aquél aparecen los evangelistas sentados ante sus atriles y escritorios, siendo también diferente el orden de colocación. Los caracteres empleados en el de Sevilla son más limpios, y el conjunto de la plancha, sin tanta ornamentación, resulta más bella que la de Wirzburg.

Zaragoza, la rival de Valencia, en cuanto a la primacía tipográfica, ofrece un libro muy bellamente impreso el año 1482, con una orla o viñeta tan graciosa, que compite con la producción italiana.

El 1483 fué un año feliz para la tipografía, por haberse impreso en Zamora el libro de los *Trabajos de Hércules*, *El qual copilo dō enrique de villena a ynstacia de mose pero pardo cauallero catalā... Estos trabajos de hercles se acabaro en çamora miercoles XV. dias del mes de henero año del señor de mill y CCCCLXXXIII años*



*Las obras corporales de misericordia, sintéticamente representadas en un solo grabado; es decir, visitar al enfermo, dar de comer al hambriento y de beber al sediento, vestir al desnudo, etc.*



*Centenera*. Treinta folios con números romanos y texto a dos columnas de 40 líneas, con 12 grabados intercalados constituyen los elementos de este precioso libro.

Son muy notables estas doce planchas, que interpretan de una manera vigorosa y realista, conforme siempre al eterno carácter del arte español, el contenido de cada capítulo; es decir, los actos extraordinarios que la mitología clásica atribuye a Hércules y que el autor moraliza, aplicándolos a diversos estados y profesiones. También se imprimió en Burgos este valioso incunable, siendo independientes las planchas y los tipos de ambas ediciones.

Un libro que tan poco se presta a la inspiración artística como es un repertorio de leyes, la *Compilación* acabada por Alonso Díaz de Montalvo, en Hute el año 1484, además de estar impreso con bellos caracteres, está ilustrado con orlas muy decorativas de follaje y de figuras en las letras capitales, que interpretan gráficamente el título y el contenido de cada capítulo del texto legal.

A instancia de Luis de Medina, veinticuatro de Sevilla y tesorero de la Casa de la Moneda, tradujo del toscano al castellano Alonso de Palencia, cronista de los Reyes Católicos, la obra titulada *Espejo de la Cruz*, habiendo acabado de adaptarla el día 21 de Junio de 1485; se terminó de imprimir a 20 de Febrero.

"El que p̄mero traxo desde ytalia a castilla este tratado impresso en toscano para que se couertiesse en rom̄ace castellano fue el Reuerendo y muy deuoto religioso fray ioh̄a melgarreio prior del monesterio de sant ysidro çerca de seuilla, el qual con zelo de la comun dotrina lo fizo imprimir despues que fue romançado, en sevilla en casa de anton martinez de la talla de maestre pedro."

Interesa este precioso libro al literato, al hombre espiritual, al amante del arte y al bibliófilo. Las planchas ilustran adecuadamente el título de la obra y varios de sus capítulos; algunos pasajes de la vida de Cristo y las obras



*Las obras espirituales de misericordia, enseñar al que no sabe, dar buen consejo al que lo ha de menester, corregir al que yerra, etc.*

de misericordia son asuntos tratados con tanta ingenuidad como belleza.

Durante los diez últimos años del siglo xv aumentó considerablemente nuestra producción editorial, hasta el punto de haberse impreso algunas obras en localidades que posteriormente, aun en los tiempos presentes, carecen de toda capacidad tipográfica.

Con la brevedad precisa se han de exponer en otra ocasión las notas más salientes de estos incunables respecto a ilustraciones y grabados, y si ahora no se tiene todavía la fortuna de hallar las pruebas documentales que con su autoridad irrefutable nos den los nombres de dibujantes y grabadores, es de esperar que más adelante el estudio de los protocolos y libros de cuentas antiguos nos ayudará a realizar esta investigación, llena hoy de dificultades casi insuperables.



## CERÁMICA ESPAÑOLA

## INEXACTITUDES HISTÓRICAS

POR GELASIO OÑA IRIBARREN

"Pero como la Historia de la Cerámica está llena de hechos singulares y contradictorios en apariencia..."

*Histoire de la Céramique,*  
par A. JAQUEMART.

EL aficionado estudioso, habrá tenido ocasión de notar el cúmulo de inexactitudes que la mayoría de los autores franceses han escrito acerca de nuestras diversas clases de cerámica, a más de la manera tendenciosa, y a veces marcado desdén, con que tratan del asunto, del cual en más de una ocasión revelan señalado desconocimiento de la materia.

Hay quien, como Ris-Paquot, sitúa un plato de finales del siglo xv, con un escudo en que aparecen unidos los reinos de Castilla, León y Aragón, en la época hispano-árabe, anterior al jarrón de la Alhambra y a 1235; inserta una lámina en colores con dos reproducciones de piezas de Talavera, y una de ellas nada tiene que ver con esta manufactura, pues no es ni española, y cuando el lector busca en el texto lo que a esta lámina se refiera, se encuentra con que no dice ni una sola palabra referente a tan interesante producción; a la fabricación de Alcora asigna las fechas de 1650 a 1660, y sabido es que esta fábrica empezó a trabajar el 1.º de Mayo de 1727.

Figura tan destacada como el barón Ch. Davilier toma por productos de la fábrica de Clérissey, de Moustiers, piezas fabricadas en Alcora y firmadas por Soliva, Cros, Miguel Vilar y

Grangel; se le presenta ocasión de desmentir la errónea atribución que expertos de su mismo país hacían, atribuyendo a *Denia* obras de Alcora, y en lugar de decir que esta fábrica no había existido y que las lozas que tenía ante la vista eran de Alcora, sólo dice que no conoce dicha fábrica; trata del color de las piezas de Moustiers, y dice que al principio era blanco azulado y más tarde blanquecino y rosado, y lo que le sucede es que no distingue las piezas españolas de las francesas, al igual que tomó por de Moustiers platos que más tarde han sido reconocidos como de Goult y como de Delft.

Una Memoria anónima dada a conocer por Esprit Calvet, sitúa en *Denia* la fábrica de Alcora, y dice que el Conde de Aranda contrató obreros en nombre del Gobierno español. Edouard Garnier, que desempeñó el cargo de Conservador del Museo de Sèvres, piezas de Alcora existentes en dicho Museo las clasifica en su Catálogo de 1897 bajo la misma denominación de *Denia o Alcora*, y el monograma de Jean Etienne Baron y la marca de la manufactura de Olerys & Laugier (fig. 1) la da en su Diccionario como marca de Alcora, añadiendo que Olerys, tanto "en Alcora como en Moustiers firmaba siempre sus obras con su monograma, una O atravesada por una L y precedida de una letra cualquiera".

Con lo antedicho demuestra este autor que el monograma de J. E. Baron, para él, no es

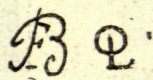


Fig. 1.--Monograma de Jean Etienne Baron, y marca de la manufactura de Olerys & Laugier, de Moustiers.

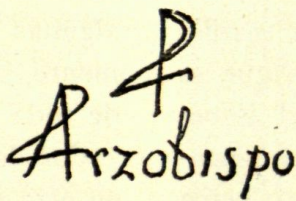


Fig. 2.— Marca de una imaginaria fábrica de Puente del Arzobispo.



más que "una letra cualquiera" (1). "¡A tal punto había llegado el desconocimiento de nuestra brillante cerámica!", dice el ilustre Conde de Casal en su conocida y bien documentada Historia.

El historiador Jaquemart, uno de los más razonables y mejor informados de los del pasado siglo, y que al nombrar al Conde de Aranda dice siempre Duque, expresa que "Miguel Soliva practicó alternativamente en Francia y en España", y este artista no salió de su país. El inglés Chaffers señala, según

da a entender que no conoce la producción alcora, pues basta que estas piezas sean groseras y ordinarias para no ser de esta procedencia. A más de decir que Soliva trabajó también en Francia, agrega que también lo hizo en Piezas, pequeño pueblo de la provincia de Almería; pero nada dice con pruebas o datos de la estancia de este artista en estos lugares.

En la curiosa *Guía Ilustrada del Museo Cerámico de Sèvres*, su autor, Mr. G. Papillon, conservador del mismo, de las diferentes clases de cerámica contenidas en sus vitrinas, hace una

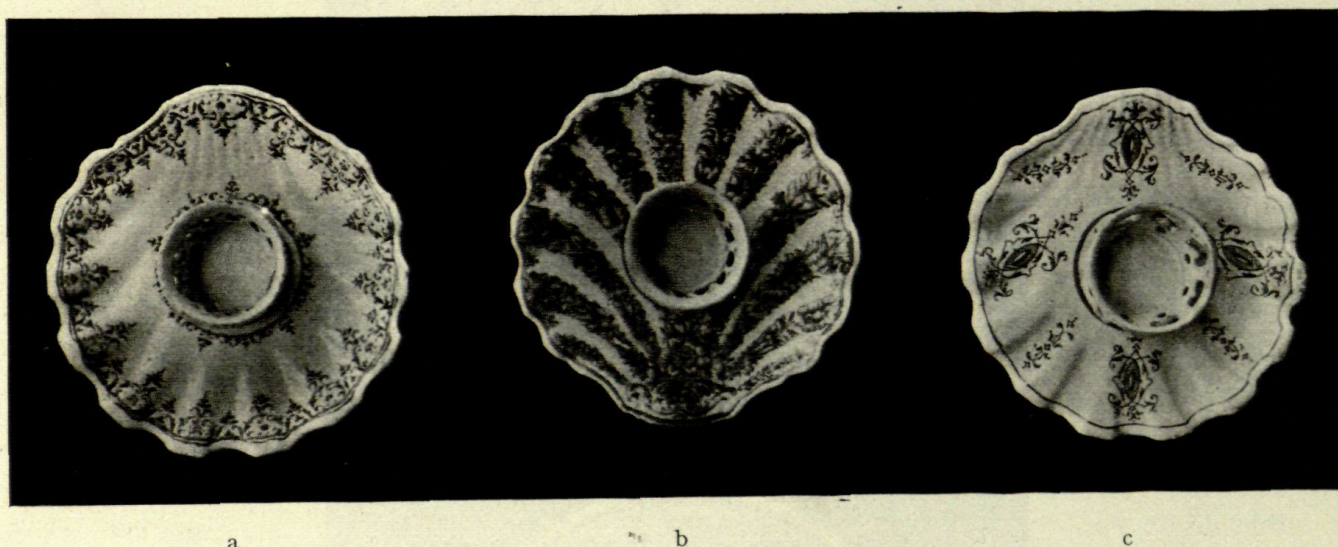


Fig. 3. — Alcora. Mancerinas monocromas, primera época: a) claroscuro azul; decorador francés. — b) claroscuro azul; decorador holandés. — c) claroscuro amarillo; decorador italiano.

Mr. Davilier, las piezas firmadas por F<sup>o</sup> Grangel, Miguel Vilar y Soliva, como parte de una vajilla ejecutada para Madame Pompadour, hacia 1745, a lo que Jaquemart contesta: "Es, desde luego, evidente que las lozas firmadas con estos nombres han pertenecido a diferentes servicios y no han podido formar parte de un conjunto." Este historiador, para no desmentir su naturaleza, escribe más tarde: "La cerámica distinguida hecha bajo la inspiración francesa, no es la única que ha salido de Alcora; hemos visto un jarrón... groseramente pintado, que aseguraban ser de esta fábrica, y otro todavía más ordinario parece del mismo origen", con lo que

reseña histórica acompañada de datos y explicaciones de gran interés; pero de nuestra célebre cerámica de Talavera, todo lo que dice en junto con la de Sevilla, es que en los siglos XVII y XVIII existieron importantes manufacturas cuya producción fué sobre todo comercial, sin más explicación ni detalles, apreciación que nos hace pensar que este autor no conoce la producción talaverana, o que si la conoce no le da importancia.

Son varios los autores que al fundador de la fábrica de Alcora le llaman "el primer ministro Conde de Aranda", confundiendo al padre con el hijo, y Ed. Garnier dice que "en 1808 la fábrica era del hijo del Conde de Aranda", tomando al Duque de Híjar por hijo del Conde.

La marca de una falsa fábrica de Puente del

(1) *Dictionnaire de la Céramique*, páginas 4 y 225. En su dicho Catálogo, el plato n.º 761, con esta misma marca, lo incluye en el grupo de Moustiers.



Arzobispo (fig. 2), que Davilier lanzó a la publicación (1), e raro el autor que no la cita.

También se encuentra citado con gran frecuencia el pasaje del relato del viaje que en 1861 hizo Davilier a Manises, tomado de su *Histoire des Faïences hispano-moresques*, París, 1861, diciendo "haber visto un simple posadero, llamado Jaime Cassans, que se ocupaba en fabricar 'obra dorada' que vendía a bajo precio", etc., acerca de lo cual el erudito Mr. Auguste Demmin, dice en su importante *Guide de l'Amateur*, etcétera, 3.<sup>a</sup> edición, París, 1867: "Fischer, viajero alemán que publicó en 1801 una *Descripción de Valencia*, habla de un Jaime Cassans, simple posadero, que fabricaba todavía muy cerca de Valencia, tazas, etc., de reflejo metálico, que vendía a bajo precio." "Mr. Davilier ha tenido la ingeniosa idea de referir este hecho, relatado por Fischer en 1801, como uno de sus propios episodios de viaje ocurrido en el año de gracia de 1861, sin haber cambiado ni el nombre del alfarero, de este Jaime Cassans, y termina su maravilloso cuento con la frase no menos in-

geniosa de 'He ahí lo que hoy (1861) es la fabricación de Manises'", con lo que el relato de Davilier queda reducido a una tartarinesca fantasía hispano-morisca, como la men-

cionada marca de Puente del Arzobispo y los platos de esta manufactura decorados a la cuerda seca, atribución desmentida por las excavaciones practicadas por el Sr. Páramo, en las que nada apareció que recordase este género de decoración ¡Así se escribe la Historia!

Este Mr. Auguste Demmin, por su parte, a más de hablar de la imaginaria fábrica de Denia, cita los nombres de los decoradores de Alcora como los mejores pintores de Moustiers. Más vale así. Y menciona un plato de la fábrica de Denia, firmado Chris. Ovaleros, que suponemos es Cristóbal Cros, de Alcora.

Entre los aficionados es muy conocido un libro que ha alcanzado varias ediciones, al que su autor, Mr. Auscher, ex jefe de fabricación de la

Manufactura Nacional de Sèvres, ha puesto el sugestivo título de *Cómo conocer las porcelanas y las lozas*, etc.; pero el curioso que a él recurre en busca de datos de nuestra cerámica, todo cuanto encuentra es lo que sigue:



Fig. 4—Alcora. Platos policromados, primera época, género Soliva.

(1) *Resumen de la Historia comparada de la Cerámica en España*, por Pedro M. de Artíñano.



de la llamada hispano-morisca, unos ligeros apuntes históricos, y sobre la de Alcora, que "lo que permite distinguir los productos de Olerys, de Moustiers, de los de Alcora, es cuando están marcados con una O atravesada por una L", y que muchos productos de Alcora tienen la marca A estampada; pero no dice que los productos marcados con A, casi siempre pintada y no estampada, pertenecen a una época decadente, y que no tienen el interés

llegue a sus manos no sólo una pieza de las que menciona, sino de las que no cita ni el nombre, tal como Talavera, Triana, Teruel, Manises, etc. Antes habla de la porcelana española, y dice: "En Alcora se produjo en el siglo XVIII porcelana tierna, cuya pasta, de un gris amarillento, es grosera...", y reproduce una pequeña jarra de la peor época, a la que ningún parentesco alcanza con los buenos tiempos de esta manufactura, en la que se produjeron las siguientes

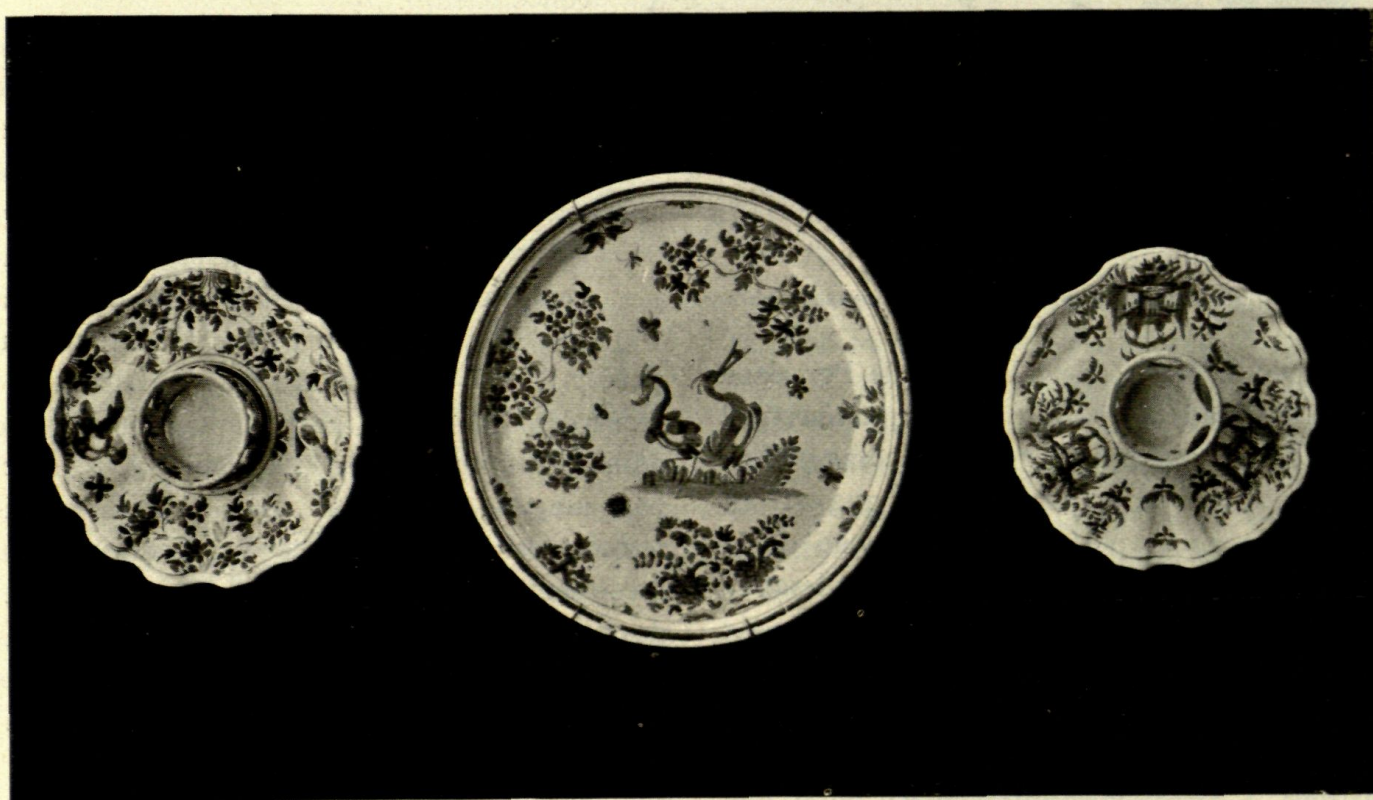


Fig. 5.—Alcora. Primera época. Otros decorados policromados compuestos también por los artistas españoles.

de los que no llevan esta marca, así como que en su gran mayoría nadie los busca ni colecciona.

En cuanto a señalar como dato único la marca de la manufactura de Olerys & Laugier para distinguir las piezas francesas de las españolas, se ve que para él no tiene importancia el color del barro, el reflejo del mismo a través del esmalte, el peso de las piezas, el vigor de las tintas, etc. Menciona a Valencia como productora de azulejos sin marca, y termina con esto todas sus explicaciones para que el aficionado pueda distinguir las lozas españolas; fácil es imaginar lo que le sucederá a quien confíe en los títulos de este libro y de su autor, cuando

clases de porcelana, según Riaño: Pasta dura de porcelana (francesa), porcelana de tres diferentes clases, llamada española; porcelana de tierra de pipa (inglesa), porcelana de tierra de pipa azul, porcelana de tierra de pipa jaspeada, búcaro pintado y dorado, loza de Strasburgo, porcelana pintada en frío, lozas jaspeadas y doradas, antes desconocidas; porcelana frita de varias clases, porcelana bizcocho, porcelana blanca y pintada, y algunas más. En cuanto a calidad, baste decir que sus figuras barnizadas y bizcochos se confunden con las del Buen Retiro.

Finalmente, después de insertar unas breves



noticias históricas muy conocidas acerca de esta última porcelana, agrega: "A veces la marca se encuentra con todas sus letras: R. F. de Por-

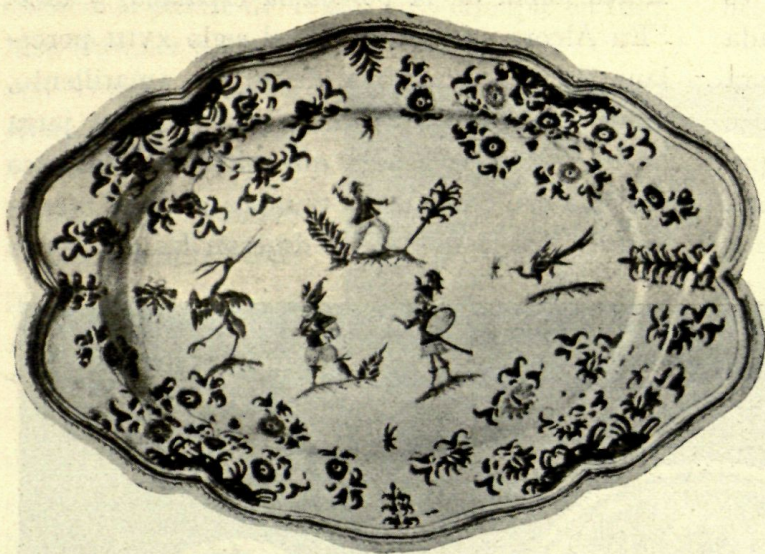


Fig. 6.—Moustiers. Fuente policromada imitación Alcora.

celana de S. M. C. (Real Fábrica de Porcelana de Su Majestad Carlos.) ¡Y son vecinos nuestros!

Un detalle que hace ver que las cosas no han cambiado todavía, es que el experto que ostenta este título en la portada del Catálogo de la venta de la importante colección de *Un Amateur Lillois*, Mayo, 1923, dice que el esmalte de las lozas hispano-moriscas es *plumbífero*, y una botella de forma de calabaza que atribuye a Alcora "con paisajes de España, numerosos castillos, y vistas marítimas", hace notar que en su fondo tiene una estrella de ocho picos, marca que nunca fué empleada en Alcora, y sí en varias fábricas extranjeras. Esto, agravado por la circunstancia de que en la misma venta había once estupendas placas decorativas indubitables de Alcora, cuatro firmadas por los buenos decoradores de esta fábrica y las restantes con inscripciones en español, todo lo cual le servía de inmejorable base de comparación. En los catálogos de estas ventas, todos bien editados y presentados, es muy frecuente encontrar atribuciones así.

Atraído el aficionado por la cantidad, consulta confiadamente la literatura francesa, y encuentra con lamentable frecuencia inexactitudes como las expuestas, que a fuerza de ser

repetidas atravesaron nuestra frontera, hasta darse el caso de que en libros españoles, al pie de una reproducción de un plato de Alcora decorado con el estilo creado por Soliva (fig. 4), que los franceses imitaron largamente en Moustiers, se lea: "Plato de Alcora, imitación Moustiers" (1), y es igualmente deplorable oír frecuentemente cosas análogas a personas que hablan de otros temas de arte con toda propiedad y conocimiento.

La atmósfera de afrancesamiento que pesa sobre la cerámica de Alcora viene de que los españoles no nos hemos ocupado de desmentir las inexactitudes de autores franceses del pasado siglo. Los artistas extranjeros que el Conde D. Buena-ventura unió a los españoles, trabajó cada uno con arreglo al estilo y gusto de su país, y de ahí que existan obras de Alcora que recuerdan diferentes fabricaciones, de las que damos tres muestras en la figura 3, a, b, c; pero ninguna pasó de ser una de tantas manifestaciones transitorias de la producción de esta manufactura, cuya base fueron los decorados representados en la figura 4, que la colmaron de fama y beneficios. Aprendimos de los artistas extranjeros procedimientos que afina-

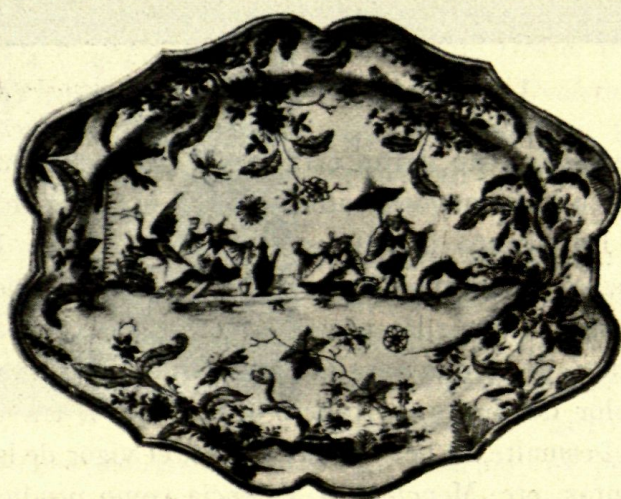


Fig. 7.—Marsella. Fuente policromada imitación Alcora.

ron nuestra fabricación, pero algunos, como Olerys, pudo llevarse a su regreso la práctica

(1) *Historia general del Arte*, Montaner, 1897.



adquirida en la ejecución de hermosos decorados policromados aprendidos de sus compañeros los españoles, que al producirlos en la manu-

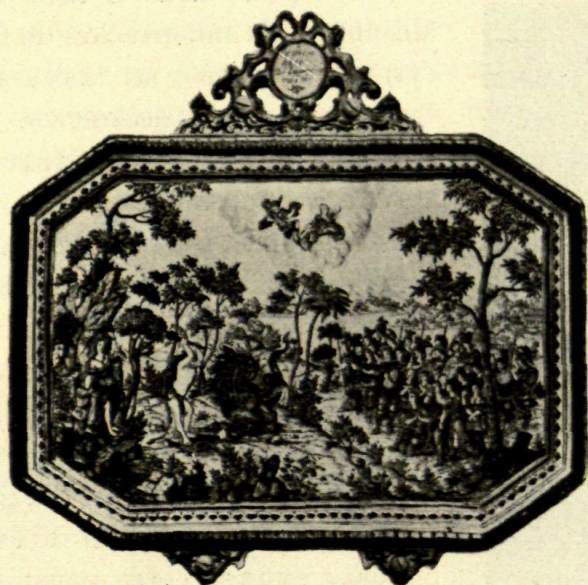


Fig. 8.—Alcora. Primera época. Placa policromada firmada por Soliva.

factura que en Moustiers instaló en compañía de su cuñado Jean Baptiste Laugier, obtuvo tal éxito, que el famoso Pierre Clérissy II tuvo que adoptarlos "para sostener así el rango de su fabricación, con lo que aumentó todavía su fama y su fortuna". Hacemos citas de autores franceses para que a nadie puedan ser sospechosas. El historiador Jaquemart, del cual son las anteriores palabras, dice: "Olerys fué uno de los que consintieron en expatriarse; pero como sólo llevó allí el decorado en claroscuro azul, pronto fué despedido, volviendo a recobrar su horno de los Bajos Alpes; pero como había visto en España practicar la pintura policroma, la aplicó a sus nuevas obras y obtuvo así extraordinaria fama." Historiador tan concienzudo como l'abbé Requin dice: "A la llegada de Olerys a Moustiers después de su estancia en Alcora, la decoración de las lozas cambia completamente. Hasta entonces, salvo las excepciones mencionadas, excepciones raras e inciertas, había sido casi exclusivamente en claroscuro azul, y convirtiéndose en policroma, y de una policromía tan especial como lo veremos más adelante." ... "Queremos decir simplemente que

este género de decoración fue importado de España por Olerys..." "Antes del regreso de Olerys nunca se había fabricado en Moustiers otras lozas que las de claroscuro azul... Fué en Alcora donde Olerys aprendió a pintar las piezas policromas, de las cuales trajo los modelos a Moustiers."

Queda, pues, fuera de duda que Olerys si en Alcora enseñó algunas cosas, aprendió otras, así como que las obras policromas que tanto se nos han discutido pertenecen exclusivamente a España en todas sus partes. El artista español no se vió nunca satisfecho con la copia o la imitación, y cuando por imposición se veía precisado a trabajar bajo modelos exigidos, su trabajo llevaba el sello de la independencia de nuestro carácter. En pintura, empezamos dependiendo de la italiana y de la flamenca; pero la aparición de la robusta escuela española no se hizo esperar; en arquitectura, al llegar a nuestras manos el Renacimiento italiano, se convirtió en el espléndido plateresco, y el fastuoso churriguesco demuestra, en la época del barroco, que nuestro carácter seguía la misma ruta.

Las guirnaldas, lazos, ramilletes y demás elementos decorativos que habían invadido al arte francés de aquella época, no acababan de

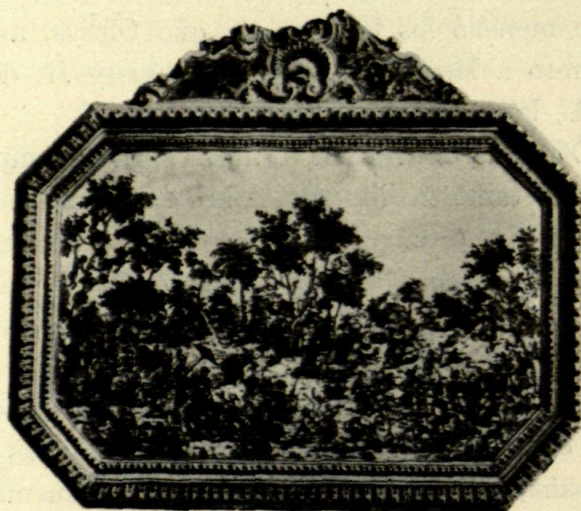


Fig. 9.—Moustiers. Placa policromada imitación Alcora.

hallar eco entre nosotros, a pesar del fuerte ambiente que exhalaban el rey francés y su corte, por lo que la aparición de un decorado



propio armonizado con el gusto que dominaba en casi toda Europa, no se hizo esperar; su creador, Miguel Soliva, autor de notables obras que

ducirá en breve una lamentable decadencia."

Sobre esto de "mal gusto", ya hemos visto que sus compatriotas del siglo XVIII no opinaban lo mismo, dado el éxito que allí obtuvo la importación de Olerys; y en cuanto a ser la causa de "una lamentable decadencia", o está mal informado u olvida las verdaderas causas de ésta.

Las notables placas decorativas también han sido igualmente imitadas en Moustiers, pero sin alcanzar el brío y perfección de las españolas (figs. 8 y 9). El abad Requín, a quien los españoles debemos gratitud por haber disipado errores y dudas, al hablar de estas placas se expresa como sigue: "Lo que permite distinguir los productos de las dos escuelas, no es tanto la diferencia de los colores (son aproximadamente iguales, aunque más cálidos los de Alcora), como

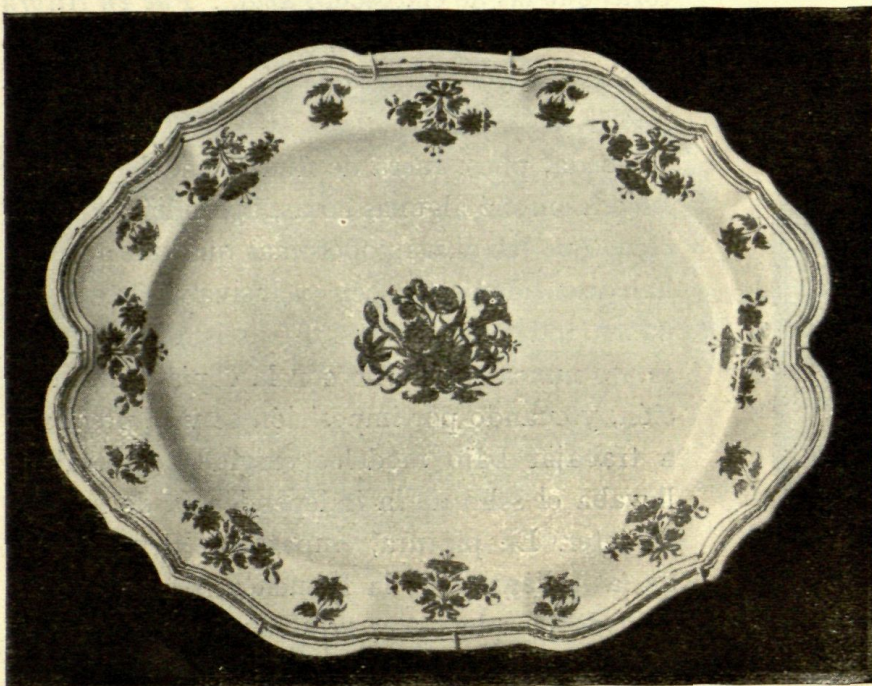


Fig. 10. — Alcora. Fuente claroscuro amarillo tostado, con el monograma de Joseph Olerys.

ocupan puestos de honor en Museos y colecciones, uniendo a elementos en moda, por él mejorados, otros de su exclusiva creación, compuso un acertado conjunto que no sólo fué el principal elemento de éxito de esta fabricación, sino que mereció los honores de que Olerys, a su regreso a Moustiers, y Pierre Clérissy II, después, los adoptasen en sus fábricas.

Otros decorados por el mismo orden compusieron también los españoles en la primera época (fig. 5), algunos de los cuales alcanzaron gran extensión.

No sólo Moustiers imitó a Alcora, pues también lo hizo Marsella (figs. 6 y 7).

Parecerá raro que autores franceses se expresen como lo hemos visto, al tratarse de cosas de España; pero otro párrafo del dicho Jaquemart disipará esta duda, a saber: "A cambio del suave claroscuro azul, nos reporta un género policromo de ramos y guirnaldas, menos puro que el primer tipo, el que al asociarse a grotescos de mal gusto, del cual nos place echar la responsabilidad a un pueblo vecino. pro-

la calidad del dibujo. Este es mucho menos fino en Moustiers; en las piezas de Alcora es a veces de tal limpieza, que se le creería hecho por algún medio mecánico." A propósito de los colores y del dibujo dice también: "Existen numerosas piezas, sobre todo platos de forma pentágona, atribuidos a Alcora, especialmente por los Catálogos de los Museos de Dijón y de

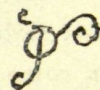


Fig. 10 a. — Monograma que al borde del reverso tiene la fuente reproducida en la fig. 10.

Limoges, que seguramente han sido fabricadas en Moustiers. Las únicas lozas que de manera indubitable han salido de la manufac-

tura de Alcora, tienen una coloración más intensa y un dibujo más perfecto y más seco que las mencionadas."

La confusión habida entre las lozas francesas y las españolas se complicó por no haber sido bien enfocadas en su principio, y por resistirse a aceptar que obras finas y delicadas fuesen españolas, llegando su ofuscación hasta a atribuir a la fábrica de Clérissy piezas firmadas con



nombres tan españoles como Soliva, Vilar, Cros y Grangel, y en lugar de haber hecho un estudio imparcial de datos históricos, barros, tintas, pesos, etc., se extraviaron por caminos sin salida. También las firmas de Olerys han sido objeto de complicación, para venir a parar en que el monograma O. L. es la marca de la manufactura que en Moustiers estableció Olerys con su cuñado Laugier, marca que casi siempre va acompañada de otro monograma que pertenece al nombre del decorador, que serviría

que más motivaron que los productos de Alcora fuesen marcados (fig. 11).

Bien se ve que estaban distantes los tiempos de Soliva, cuando la competencia de estas lozas era tomada en consideración.

Se encuentran piezas marcadas con A que indudablemente son anteriores a 1784; pero es cuando se trata de piezas con inscripciones, tal como el nombre del comprador, las que llevando a veces varios años en almacén, al ser vendidas y exigir este detalle, le pusieron el nombre

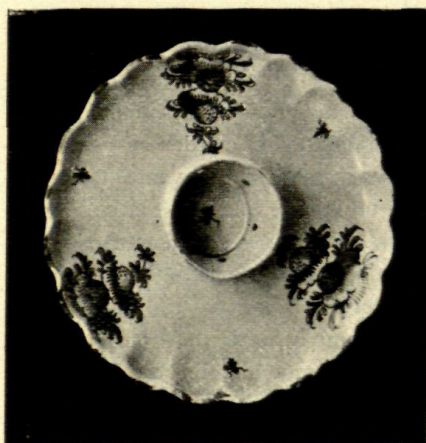


Fig. 11.—Ribesalbes. Mancerina policromada.

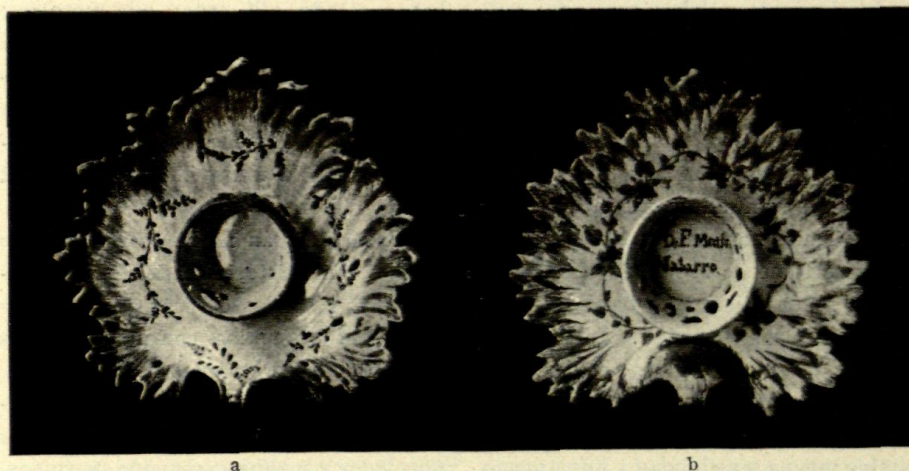


Fig. 12.—Alcora. Segunda época. Mancerinas policromadas. a) Sin marca anterior a 1784.—b) Igual que la anterior, con marca A en manganeso, como la inscripción.

para saber las piezas que tenía que cobrar cada uno, o evitar reconvenciones inmerecidas.

Joseph Olerys, durante su estancia en Alcora firmaría unas piezas y otras no, máxime si algunas eran producidas en colaboración. Forma parte de nuestra colección una fuente (fig. 10) de indubitable fabricación alcoreña, firmada por Olerys, con la firma que empleó en España: una J enlazada con una O seguida de un rasgo que puede ser una S mal hecha (fig. 10, a).

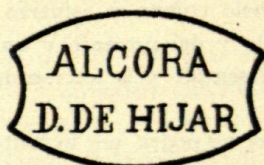
Las lozas marcadas con A desde 1784, que ya se fabricaban desde años antes, pero sin esta marca, son las que aparecen en el tapiz de Goya, *El cacharrero*.

Reproducimos una mancerina de la fábrica de Ribesalbes, una de las

agregando también la marca (fig. 12, A y B).

La cerámica de Alcora inauguró en España el procedimiento de pintar sobre esmalte cocido, que empezó a practicarse en Strasburgo hacia 1709 por los Hannong; tiene la ventaja, en la producción, de poder decorar solamente las piezas de esmaltado perfecto, tapar con el decorado los defectos del esmalte y admitir arrepentimientos; pero el aspecto es más duro por resultar el dibujo demasiado recortado, y raspar el dedo algunas tintas, sobre todo el amarillo naranja.

Reproducimos, como final, la marca que en estampado tiene una bacía de la época de Híjar, de blanco esmalte y fino decorado en reflejo ámbar.





## BIBLIOGRAFÍA

EL ARTE ROMANO. Volumen V de "Summa Artis, Historia General del Arte", por JOSE PIJOÁN. Espasa-Calpe. Madrid, 1934.

El quinto tomo de la obra monumental *Summa Artis — Historia General del Arte —*, ha sido enteramente escrito y avalorado con riquísima documentación gráfica, por nuestro ilustre sabio don José Pijoán. Pero la palabra sabio, aplicada al Sr. Pijoán, no puede evocar en modo alguno la palabra *pozo* para calificar su sabiduría. Nada tan lejos de ese sentido de profundidad obscurantista como esa magnífica y monumental obra histórica de nuestro ilustre compatriota que no ha dejado ni una pizca de su humanismo profundamente latino en las universidades norteamericanas.

En ese tomo de la magna obra, en la cual el señor Pijoán nos habla del arte romano hasta la muerte de Diocleciano, del arte etrusco y del arte helenístico, después de la toma de Corinto, hay indudablemente muy poco fichero, y en cambio mucha sensibilidad y humanismo. El señor Pijoán hace historia, una rigurosa historia científica y enormemente documentada, una historia con vuelos de enciclopedia, pero una historia viva, llena de sugerencias, de atisbos y de intuiciones, dándonos a través de sus páginas una formidable lección de actualidad, adquiriendo tal viveza humanista, que ese admirado señor Pijoán nos hace a veces el efecto no de un catedrático de retumbantes universidades, sino de un periodista que, con las cuartillas y el lápiz en la mano, ha salido de información más allá de la distancia del tiempo, a la ciudad de Roma de hace dos mil años, y acaba de abandonar la trirreme para coger el tren con el vestido contemporáneo todavía cubierto por el glorioso polvo calcáreo levantado por el violento escarbar de la loba mitológica y nos comunica sus informaciones, sus investigaciones y hasta sus interviús, sostenidas con esos viejos personajes que perduran en el arte.

Y todo esto el señor Pijoán nos lo cuenta ahora, por medio de los magníficos procedimientos gráficos modernos, con la suprema elegancia del erudito refinado que no quiere ser erudito. Alardear

del esfuerzo no ha sido jamás la postura del señor Pijoán; no pertenece a esa secta de sabios.

Y con esa naturalidad y esa riqueza de conocimientos y ausencia absoluta de empaque y de olor a archivo, el señor Pijoán nos hace el efecto de una especie de compañero de viaje que ya visitó antes la ciudad que vamos a visitar y que nos indica ahora sencillamente, sin darle mucha importancia, el hecho de haber estado allí antes que nosotros; qué laberintos de callejuelas hay que seguir para contemplar las grandes plazas, los extraordinarios monumentos, la multitud eternamente viva, cuyo conjunto forma la maravillosa y universal ciudad del Arte.

El señor Pijoán no ha escrito en este sentido, una historia clásica, como tantas otras historias clásicas andan escritas por esos mundos, con miles y miles de ilustraciones pegadas a sus flancos. No hay preliminares edificantes ni pintorescas suposiciones, ni monumentos mutilados y magna exposición de ruinas. En la monumental obra de don José Pijoán unas cuantas piedras no forman un foro, ni unas cuantas columnas tumbadas en el suelo, un templo de Venus. No pretende este modernísimo historiador que sus lectores se enternezcan de buena fe con piedras y ladrillos. Y esa Historia del Arte nos revela con sorprendente verdad que el Arte no puede ser estudiado con la fría ciencia de los arqueólogos, sino con el caliente y vivo entusiasmo del artista. El mundo que nos presenta el autor de esta historia no es el eterno mundo científico de la topografía, sino la vida de la humanidad y en este caso, de la humanidad latina, de esa humanidad remota y torturada por el anhelo de la expresión de la belleza, anhelo común y esfuerzo común del pasado y del presente y que da al pasado el sentido y la lección de la actualidad.

El lector no podrá, por lo tanto, saber cuántos rizos tiene la cabeza del Apolo del Belvedere o cuántas escamas la melena de la quimera de Arezzo, ni conocerá el análisis químico del metal en que fue fundida. Pero a través de las copiosas obras de arte romano allí reproducidas,

reconstruídas algunas en su primitivo esplendor, de los comentarios llenos de jugo, de viveza y de humanidad de Pijoán, todo el arte romano irá apareciendo en nuestro espíritu no como un magno espectáculo del Museo, sino como una cosa palpitante, actual y viva. Y es que el señor Pijoán, sabio historiador, universitario insigne es, por encima de su ciencia y de sus estudios, una de las sensibilidades más exquisitas de nuestro tiempo, y por lo tanto uno de nuestros artistas críticos más refinados.

El libro de Pijoán es un libro de profunda ciencia, pero también de profunda actualidad. Sin perder su alta categoría universitaria, de vasta tesis monumental, tiene, además, esa cosa viva, graciosa, intensa y emocionante del reportaje, del libro de viaje hecho por un gran escritor. Un reportaje en este sector del tomo V de la obra monumental, patético y emocionante con esos viejos figurones etruscos, sentados sobre sus tumbas, con esas nobles cabezas parlantes de impresionantes patricios, que deambularon hace dos mil años por las calles de Roma y que ahora viven tal vez más intensivamente petrificados en el sortilegio del arte que les dió expresión y (por las intuiciones de Pijoán lo sentimos de una manera profunda) cuyos pómulos, cuyas narices, cuyo ceño, cuya noble belleza latina, cuya lengua transfigurada, pero no muerta, no nos son en modo alguno extranjeros. Yo podría jurar después de haber leído la maravillosa historia del arte latino de Pijoán y haber captado su hondo sentido, que esas nobles cabezas etruscas y romanas, inmortalizadas en la piedra por el embrujamiento del arte, viven y hablan todavía en carne y en realidad, fuera del prestigio vivificador del arte, no están en los museos, deambulan aún por nuestras calles o en los campos pisotearán ahora la uva con la tradicional danza dionisiaca, bajo la polvareda de sol y de gloria, que, en ese mes de junio, comienza ya a levantarse sobre las piedras de oro de Tarragona.

Las ilustraciones del libro son tan abundantes como grande es su interés.

M. V.



BREVE HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA, por ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. Publicación de "Misiones de Arte". Madrid, 1934.

"Misiones de Arte" viene realizando una obra verdaderamente ejemplar. Un grupo de muchachos —entre los que se destaca alguna silueta femenina—, llenos de sabiduría, de talento y también de entusiasmo, alrededor de la figura de su director, don Pablo Gutiérrez y Moreno, ilustre arquitecto y espíritu nobilísimo, está propagando por toda España el conocimiento y el amor por nuestras artes, desde las más suntuosas, a las más populares, despertando la atención de todos —en especial de los maestros—, sirviéndose de proyecciones y de los ejemplos —modestos en muchos casos— que los pueblos ofrecen.

Une a esta labor la de la publicación de trabajos sobre materias artísticas españolas; pero con un carácter verdaderamente popular, por su estilo, las ilustraciones que acompañan a los mismos y el precio.

La presente obra, *Breve historia de la Pintura española*, es la primera que con este tema, escrita en castellano, al precio de cuatro pesetas, puede ofrecerse al público como producción seria, copiosa de ilustraciones.

No ha sido una sorpresa que Enrique Lafuente pudiera realizar esto con tanto acierto.

Su claro talento y su extensa y profunda cultura han realizado labores de gran empeño y esperamos de su entendimiento, obras que pongan su nombre en boca de mayor número de admiradores.

La síntesis histórica de la pintura española es magnífica. Todo está dicho. Breve, concreto, ameno, sencillo. Para quien desee iniciarse es camino seguro, y para el iniciado tiene una escogida y útil bibliografía.

Los cuadros sinópticos de la historia de la pintura española, que publica, son de una novedad y extensión completas. Desde la pintura prehistórica a la del genio excepcional (Goya) todo aparece. 119 ilustraciones seleccionadas cierran esta oportunísima y bella obra.

J. E.

MONTENEGRO (Roberto): *Pintura Mexicana* (1800-1860). México, 1933.

El autor de esta monografía no pretende exponer teorías plásticas, ni hacer crítica profunda, sino sólo dar a conocer una muestra de la cultura mexicana en la primera mitad del siglo XIX, especialmente en lo referente a retratos pinta-

dos, obra de artistas que sin alardes técnicos crearon obras de gran sinceridad y sencillez, libres de toda preocupación de escuela.

*Manuscritos sobre México en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Cuadernos Mexicanos de la Embajada de México en España. 1933.

Se publican en este volumen los títulos de la sección que con el nombre de «Méjico y Nueva España», contiene el *Catálogo de Manuscritos de América existentes en la Biblioteca Nacional*, formado por D. Julián Paz. Se han añadido numerosas referencias de otros manuscritos que figuran en el mismo trabajo, aunque catalogados en otras secciones y tienen interés relacionado con México.

*Monumentos Arqueológicos de México*.

Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Departamento de Monumentos. Dirección de Monumentos Prehispánicos. Talleres Gráficos de la Nación. México, 1933.

Ciento cincuenta láminas, precedidas de cuatro páginas de texto, forman este interesante volumen dedicado a las ruinas de ciudades, templos, tumbas y otros restos de las civilizaciones prehispánicas que el Gobierno ha procurado conservar por medio de leyes adecuadas, colaborando en algunos casos el Instituto Carnegie, de Wáshington.

*Tres siglos de Arquitectura Colonial*. Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Departamento de Monumentos. Dirección de Monumentos Coloniales. Talleres Gráficos de la Nación. México, 1933.

Ciento cincuenta láminas y breves páginas de texto dan a conocer parte de la gran riqueza monumental creada en México durante la dominación española y en la que se manifiestan los estilos dominantes a la sazón en nuestra Península y al mismo tiempo la influencia indígena, revelada en la manera de interpretarlos.

ATL (Dr.): *El Paisaje. Un ensayo*. México, 1933.

Treinta y dos láminas reproduciendo dibujos y un folleto con ilustraciones en color forman un álbum que es a modo de comentario de la exposición de pinturas y dibujos realizados por el autor en noviembre de 1933. Se propone manifestar su concepto de la pintura de paisaje y las modificaciones que introduce en la técnica: son éstas fundamentalmente la preparación de colores por medios derivados de la encáustica griega

y el procedimiento al agua-resina, o sea una especie de temple barnizado, que también puede ser la acuarela sobre lo que se aplican los Atl-colors. También trata de la Perspectiva Curvilínea en una breve mención dedicada a esta nueva teoría establecida por D. Luis G. Serrano, con la que ha obtenido sorprendentes resultados, según afirma.

J. P.

LAS JOYAS DE ARTE DE LAS GALERIAS EUROPEAS, por ANTONIO J. ONIEVA. Barcelona, 1934.

La culta pluma de D. Antonio J. Onieva, ha aumentado el número de sus producciones con esta interesante publicación, primera de una serie de tres, que deleita el ánimo del conocedor, haciendo desfilar ante él antiguos y apreciados amigos, envueltos en un ambiente de atractiva amenidad, y es para el profano fuente de agradables y provechosas enseñanzas, circunstancia que avalora el mérito de este libro, que en toda biblioteca debe ocupar un lugar.

Modestamente, empieza declarando su autor, que ninguna presunción crítica le anima al escribirlo, ni es a los técnicos a quien va dirigido, «sino a esos amantes del Arte que buscan sus mejores ejemplares con el alma limpia de tesis previas y dialécticas de escuela». Los viajes realizados por el Sr. Onieva, así como sus detenidas visitas a multitud de museos, han completado su erudición, resultando jugosos estudios las disertaciones que hace ante cada una de las 34 obras reproducidas en fotograbado, de que se trata en esta primera serie.

Numerosas biografías, datos históricos y expresiva descripción hacen este trabajo de gran utilidad, digno de la aceptación que ha de merecer de todo buen aficionado, pues su autor ha tenido, además, el acierto de convertirlo en mágico vehículo que, salvando distancias, instantáneamente transporta al lector desde Madrid a Amberes; desde allí a Dresde, a Londres, Basilea, Niza, Colonia, Liverpool, etc., deteniendo siempre su marcha sólo ante destacadas obras que certeramente señala la sensibilidad artística del Sr. Onieva, quien con sus sugestivas narraciones ha hecho del libro un interesante y ameno compendio de la historia de la Pintura, dejando desierto en el ánimo del lector un deseo de que las continuaciones que anuncia en su última página vengán a seguir deleitando a unos y enseñando a otros, en la forma que tan cumplidamente lo hace en esta primera serie.

G. O.



GRABADOS Y DIBUJOS DE REMBRANDT, EN LA BIBLIOTECA NACIONAL.—Estudio preliminar y Catálogo, por ENRIQUE LAFUENTE Y FERRARI.—Madrid, Blass, S. A., 1934; 79 págs. con láms. I-XIV, 22 cm., 8.º mayor.

Esta nueva obra del Sr. Lafuente viene a acrecentar su bien ganado prestigio como publicista y crítico de arte, y a poner de manifiesto sus especiales conocimientos y gran competencia en el cargo de Conservador de la Sección de Estampas, de la Biblioteca Nacional.

Uno de los principales y más importantes fondos de la Sala de Estampas de nuestra primera biblioteca, son las aguafuertes de Rembrandt, objeto de este libro, particularmente la serie de magníficas pruebas pertenecientes a la llamada «Colección Izquierdo». Estas y otras, en menor número y de inferior calidad, que pertenecieron al coleccionista

D. Valentín Carderera, constituyen el centenar de grabados descritos en este Catálogo, cuyo interesante y notable estudio preliminar está dedicado al relato y examen de la vida y obra grabada del artista, y a la historia de las colecciones de sus estampas, con otras atinadas observaciones propias que completan cuanto se sabe y se ha escrito sobre Rembrandt grabador.

Los epígrafes de este estudio preliminar son los siguientes: I. *La vida de Rembrandt*.—II. *Rembrandt grabador*.—III. *La técnica de los grabados*.—IV. *El estudio crítico de los grabados de Rembrandt*.—V. *La historia de las planchas de Rembrandt*.—VI. *La Colección de Rembrandt en la Biblioteca Nacional*.—VII. *Los dibujos de Rembrandt*.—VIII. *Rembrandt y España*.

Este Catálogo fué publicado por la Biblioteca Nacional con ocasión de la Exposición de las estampas y dibujos

del gran maestro holandés, celebrada para inaugurar la nueva Sala del Museo de Arte Moderno, durante el mes de Marzo último. Esta Sala o *Gabinete de Estampas*, que así se llama, dedicada exclusivamente a exposiciones temporales y sucesivas de grabadores nacionales y extranjeros de ayer y hoy, es debida a la iniciativa del Director del mismo, cuyo interés y entusiasmo por el resurgimiento del mayor cultivo y vulgarización de este arte gráfico, es manifiesto y digno de loa y agradecimiento por los artistas y el público en general.

Además, dicho local, decorado con buen gusto, como los restantes del Museo, permitirá a la Biblioteca Nacional la exhibición periódica de los importantes fondos de su resucitada Sección de Estampas, dando motivo con ello a nuevas e interesantes publicaciones de su actual Conservador.

M. V.

## ABSTRACT, IN ENGLISH, OF THE ARTICLES IN THIS NUMBER

THE EXHIBITION OF ANCIENT SPANISH BOOKBINDINGS, by FRANCISCO HUESO ROLLAND.—The object of the Sociedad de Amigos del Arte has been to present specimens of the artistic bindings which are stored in Spanish museums and archives so that, in this way, the general public may learn something of the marvellous examples hitherto seen only by a few scholars, due to the difficulty of getting into such places.

Moreover, for the same reason, this ignorance has extended abroad where these bindings are almost completely unknown; as a result, the books published on this topic deal very superficially with an important but little known feature of Spanish art.

There are exhibited about one hundred types of each century from the XVI. onwards, as those belonging to the Middle Ages fall into the first group; in this number have been included the most characteristic specimens which show, in a representative manner, the Spanish tradition in the art of book-binding.

The first books shown are the so-called «Gothic», followed by those known as «Mudejar» (Hispano-Moorish), the latter being the most interesting

revelation of Spanish art; they are, moreover, the first bindings which follow the tradition brought by the Moorish civilisation which, spreading through Spain, achieved pre-eminence in other European countries, popularising the Moorish traceries, which were called «arabesques» during the Renaissance.

Special prominence is given to books which belonged to the Reyes Católicos, of extraordinary richness and sumptuousness. There is exhibited, also, the famous catalogue of one of the libraries of these monarchs, giving descriptions of the bindings of the books.

In the Renaissance room are exhibited the beautiful books of Philip II, brought from the Escorial. They demonstrate the big part played by Spain in that century in the bookish arts and especially in bindings. They are especially distinguished by their adornments. Represented, also, are the so-called University types, that is to say, bindings made in Salamanca, Alcalá and other places where the printing press flourished.

In the XVII. century rich bindings were made for grants of arms, religious books, manuscripts of inventories, etc. Those described as fan bindings are gre-

atly prized; they are wrought with iron-work in a radial shape. The choir books are famous for their beautiful bindings enriched with bronze ornamentation. Baroque art, also, extends to bindings, beautiful compositions being made in the lace motif. The royal arms continue frequently to be used in the decoration of book bindings.

In the XIX. century the most important art is the Romantic, beautiful in colour and of fine composition and workmanship; then come all kinds of types and models made with the new processes of modern technique.

The salons of the exhibition are decorated with selected period furniture, appropriate to the books shown, creating the atmosphere demanded for the best presentation of the bindings.

SCULPTURE OF ESCORIAL, by LUIS M.ª CABELLO Y LAPIEDRA.—After a preamble emphasizing the virtues of the Christian religion which had so great an influence in modifying statuary, giving rise to «Gothicism» in sculpture, with its rigid and spiritual forms destined to be an adjunct to architecture and the creator of so many monumental jewels in the medieval period of our country's history, the



author comes to a revindication of sculptural art which recovers all its vigour and independence in the Renaissance period.

This spirit is manifested in Spain, despite the Italian influences, and acquires its marked character in the reigns of Charles V. and Philip II. The most beautiful examples of the Renaissance statuary were collected in the Escorial.

He next studies, in detail, the admirable works of Monegro, Leoni, the Christs of Bernini, Pedro Facca, Benvenuto and the Calvary which is preserved in the so-called «Old Church».

The author of the article dedicates a well-merited eulogy to the superb work of the great artist Jacometrezzo, a notable sculptor and goldsmith of remarkable skill who lived in Madrid and in collaboration with Juan de Herrera was Art Counsellor to King Philip II. for the carrying out of the work at the Escorial.

Señor Cabello Lapiedra deals with other sculptural works cherished by the Royal Monastery of San Lorenzo, such as the famous casket attributed to Jacometrezzo by the French archeologist E. Plon although recent investigations disprove it. The Virgen of San Pio V. of historic tradition, the San Lorenzo del Coro, the San Miguel venciendo al Demonio, the work of Luisa Roldan (La Roldana) and the two magnificent lecterns in bronze, part of the liturgical furniture.

The article is illustrated with fine

photographs which clearly demonstrate the importance of the sculptural work in the Escorial. This interesting study must be completed by the inclusion of the modern sculpture represented by Ponciano Pirizano and all that which is in the so-called Casita del Principe.

THE SPANISH BOOK ILLUSTRATED WITH ENGRAVINGS, by TOMAS SIERRA.—The names of very few of the Spanish engravers who illustrated books in the XV. and part of the XVI. centuries are known, owing to the modesty of these artists and to the fact that the archives of protocols and, especially, books of account of our churches and monasteries have not been methodically studied and, in the absence of such an examination, it would be rash to dogmatize about these engravings or write an exhaustive work on them.

Even the foreigners who moved from city to city with their presses allowed themselves to be influenced by the Spanish artistic atmosphere and, to replace their material, they must have been compelled, not infrequently, to have recourse to Spanish blockmakers, especially taking into account their lack of knowledge of the language and, consequently, the inner meaning of the works they had to illustrate.

Up to the year 1490 there were very few illustrated books here but the engravings of the «Fasciculus temporum», the «Trabajos de Hércules» of Marques

de Villeux and the «Espejo de la Cruz» amongst others reveal their Spanish origin, vigorous and simple. This can be seen by making a comparison between their art and that of the Spanish reredos of the same period. Those not of Spanish origin are more complicated and finer, but are less spontaneous.

SPANISH POTTERY-HISTORICAL INEXACTITUDES, by GELASIO OÑA.—

The mass of inexactitudes to be found in French literature dealing with the various classes of Spanish pottery is the subject chosen by the author of this article, who shows up a great number of errors which by being repeated and copied, have become beliefs amongst those who have not studied this subject very deeply.

The Gaulic atmosphere created by French authors of the last century around the Alcora pottery, which the Spaniards did not trouble to dissipate, is also dealt with adequately here. It is demonstrated that, far from being imitations of the products of Moustiers, as is popularly believed, the Alcora pottery was widely imitated in the manufactures of Moustiers following the return of Joseph Olerys who imported the decorations and polychrome processes which he had learned in Spain. This is now recognised and accepted by such conscientious authors as the historian Requin and others.

TRANSLATOR: ARTHUR R. WILKS

JOSE LAPAYESE TRABAJOS DE GUADAMACILERIA

RESTAURACION, LIMPIEZA Y CONSERVACION DE ENCUADERNACIONES ANTIGUAS

Santa Catalina, 5

M A D R I D



# 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

MADRID

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

MADRID

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