

Contestación de Don Rafael Castejón

POR vez primera, y acogiéndose a reciente precepto estatutario de nuestra secular Academia, don Victoriano Chicote, ingresado en la sección de Bellas Artes, ha querido que su entrada en nuestra corporación, tuviera todos los pronunciamientos favorables, por su solemnidad, y por su justicia.

Solemne, porque en vez de querer definir ideas estéticas o desarrollar conceptos artísticos sobre el papel, al viejo uso, ha dejado que sea el mismo arte, honrosamente auxiliado por una vasta erudición, el que explique el discurso de su entrada en este solar que pudiéramos diputar como clásico en la cultura cordobesa de nuestros tiempos. Y justo, porque huyendo de enrevesadas explicaciones, y manifestándose en forma plástica para que todos lo observen y lo comprendan, deja sentado de manera rotunda que entra por derecho propio en esta mansión, en la que todos nos hemos apresurado a recibirlo, sabedores del honor que con ello nos hace.

Don Victoriano Chicote y Recio, a quien me cabe la honra de presentar en este acto, podría definirsele como un ejemplar representativo de la España grande, de esa España, confusa mezcla de sangres y de razas a través de los siglos, que se depura luego y se alambica, dando como productos refinados de su alquitaramiento, héroes, sabios y artistas.

De rancio españolismo castellano, puesto que su abuelo fué madrileño, y su padre y él mismo nacieron en Valladolid, nuestro nuevo compañero nació y vivió en pleno ambiente artístico, y su vida toda, como la de su familia, viene consagrada al arte.

Un compañero suyo de profesión docente, y nuestro de Academia, don Vicente Ortí, en un trabajo biográfico, relata así estos pormenores, tan interesantes siempre en la formación de un artista:

«Allá por los tiempos napoleónicos, fué a tomar hacienda y mujer al mismo riñón castellano, a la provincia de Valladolid, el fundador de esta familia de tallistas, el madrileño Vicente Chicote.»

«La tradición de la escultura en madera se mantenía perenne en esa región. No en balde, allí habían dejado sus obras maestra Ordóñez, Berruguete, Becerra, Juni y Hernández; no en balde, el pino, el nogal y el castaño de la parda llanura, habían sufrido durante varias generaciones el trabajo de la gubia que los convertía en obras maestras de belleza y expresión.»

«Esta clase de escultura religiosa de sabor francamente popular en algunos casos, como el de Hernández, o de formas italianas en otros, como Berruguete, siempre llena de intensa pasión, de gritos de dolor y de tragedias de sangre, dá en la historia de la escultura religiosa europea, la nota más sentida o más dramática.»

«Una de las familias que han cultivado este arte de generación en generación, con el espíritu tradicional y hereditario de taller, ha sido la familia Chicote. Del abuelo, de Vicente Chicote, existen en las iglesias de Valladolid varias esculturas, y en la llamada de la Cruz, el retablo del altar mayor, en el entonces imperante estilo neoclásico, y el templete de la Virgen de Juni, en las Angustias, con los dos magníficos angeles que lo decoran.»

«A la muerte del abuelo, pasa el taller a manos de sus hijos, de Elías, y no porque hubiese mediado propósito de ello, puesto que Elías se consagró en principio a la vida religiosa en el Convento del Prado; pero los azares políticos de entonces, las luchas políticas de aquel siglo, le obligaron en un asalto que sufrió el convento, a descolgarse por un tejado hasta el cementerio del convento, donde se refugió.»

Vuelto a la vida familiar, se dedicó a la cultura, casó dos veces, y del segundo matrimonio tuvo varios hijos, Mariano, Darío, Ignacio y Victoriano, que continuaron la tradición de la familia; conservándose del padre numerosas tallas y retablos en iglesias castellanas; y de los hijos, diversos monumentos decorativos en aquella misma comarca castellana.

Nuestro nuevo compañero, don Victoriano, se dedicó a la enseñanza, y el año ocho de este siglo ganó por oposición la cátedra de Metalistería en la Escuela de Artes e Industrias de Cádiz, y el año catorce, la de Modelado y Vaciado en la de nuestra capital, en la que continúa enseñando a las nuevas generaciones cordobesas, sus métodos de trabajo, sus técnicas refinadas, su espíritu de fuerte severidad artística y de honda raigambre española.

Sería difícil definir la rama artística en que don Victoriano

Chicote ha destacado más su personalidad. Lo mismo veis su mano segura en el dibujo, que su amplitud de composición en la decoración. Así talla el marfil, como repuja la plata. Y si ante el lienzo sabe dar calor, línea, expresión y animada vida a las creaciones de su pincel, también anima la piedra con su cincel vigoroso y creador.

Este artista, este maestro de artistas, dibujante, pintor, escultor, tallista, orfebre, decorador, une a su espíritu enamorado de las formas plásticas, una erudición y una cultura poco comunes en Historia y en Arqueología.

Le permite ello, como le sucedió a los grandes artistas del Renacimiento, llevar su intuición creadora encauzada en normas clásicas, y así diríamos que en su multiformes creaciones artísticas, el corazón late vigorosamente, pero domeñado por el ritmo riguroso de la inteligencia. No se desborda imaginativa ni locamente, sino que vá pulsando serena y seguramente las fibras que hacen vibrar las más puras y refinadas emociones artísticas.

De su polimorfa obra artística, que pasma y confunde a muy sesudos críticos de arte, y que necesita conocimientos nada comunes para ser analizada, de los que yo carezco en absoluto, quiero sólo hacer destacar dos aspectos, que a mi ignaro juicio en cuestiones artísticas le llaman la atención poderosamente en la obra de don Victoriano Chicote.

Son ellos, su afición por los primitivos, que imita en la talla y la pintura con raro don de perfección; y su maravillosa especialidad en el detalle, en el miniaturismo, ya pinte, esculpa o repuje.

Del primero, de lo que podríamos llamar su impulso goticista, no sabría decirnos más, sino que ante sus obras de este género, como la maravillosa y prolija talla en alabastro del entierro de Cristo, su portapaz de plata repujada, o alguno de sus escasos pero maravillosos cuadros, que tal vez se tenga en algún gran museo europeo como primitivo de la más buena escuela, no parecen sino salidos de la mano de los grandes artistas del cuatrocientos.

Para ello se necesita un dominio de la técnica riguroso, pero también un estudio del ambiente y de la época, que constituye un verdadero secreto. Y además de todo eso, técnica y estudio; mano y cerebro, arte y sabiduría, tal vez haya algo más todavía, un quid especial que sólo podríamos definir llamándolo

temperamento, o intuición, o predestinación tal vez, o suma y compendio de algo que es producto de muchas civilizaciones y muchas generaciones, y que por un raro don, por un excepcional ejemplo de herencia resumida, se concreta en un individuo, como floración genial de toda una estirpe.

Sabido es que, como expresiones espirituales que son las manifestaciones artísticas, a través de ellas se descubre el gusto de una época, la historia de una civilización, completada con el sello personal del artista. Y que el arte ponderado, ecuánime, sereno, es el clasicista, que, en grandes etapas históricas de la humanidad se rehace, renovándose, como un ave fénix gloriosa, que siempre resurgiera briosamente de su olvido cinerario.

Pero, frente a esa manifestación razonada de las artes clásicas, el impulso vital, que es lucha, ardor y fiebre, se deforma a veces, siguiendo esas diversas modalidades del espíritu. Y, ya se eleva, y purifica, y se hace místico y supraterráneo, como es en su esencia el arte gótico; o bien se reconcentra, y se tortura, como aquel que se recreara en sus propias llagas, o exprimiera su corazón en un sadismo realista y apasionado, como sucede cuando surge el barroquismo.

Son ambos impulsos, espiritualistas, pero, cuán diferentes. El uno es renunciación, éxtasis; el otro es pasión y arrebató. El goticismo es una llama de fe. El barroquismo es un delirio torturante.

Por eso, en los impulsos goticistas de don Victoriano Chichote, hay todo aquel candor sereno y sencillo de los primitivos, temperamental si se quiere, ingénuo tal vez, pero dominado en el conjunto y en el detalle por una elevación espiritual que dignifica y ennoblece.

Tal vez arranque de la misma raíz de honradez artística su interés por el detalle, que le hace un formidable miniaturista, tal vez el mejor miniaturista de la España actual. Sus trabajos, dice, el profesor de la Historia del Arte en Córdoba, a quien antes aludíamos, permiten ser examinados con lupa, y este es el mayor elogio que puede hacerse de este virtuoso de las artes plásticas que sólo teniendo un dominio tan absoluto del dibujo, puede permitirse esa técnica suya tan personal.

Sería preciso remontarnos a Fortuny para encontrar un pintor español que cultivara con acierto esa especialidad, para que le diera vida al detalle, para que al pintar, le diera a cada

cabello en la cabeza, a cada hilo en las telas, una existencia individual y destacada.

Como el malogrado pintor español antes aludido, nuestro compañero ha sentido un vivo interés por recojer aspectos y estudios de la vida hebrea y musulmana, y son numerosas sus obras de este género, bien conocidas por los cordobeses, por las exposiciones primaverales que algunas veces, atendiendo a persistentes ruegos de sus buenos amigos, se ha decidido a ofrecer en los concursos de Arte organizados por la Sociedad de Arqueología.

Esas exposiciones han sido una revelación, para quien no conocía a Chicote. Su manera de pintar las joyas, los damasquinados, las ataugías, los bordados, son de un detalle pasmoso. Sobre todo las telas moriscas, las alfombras y tapices, al ser llevadas al lienzo por don Victoriano Chicote, no admiten comparación con ninguna otra labor contemporánea.

Esta es la relación que encontraba entre aquellas tendencias artísticas antes señaladas, y esta técnica depurada, en la que se ven aliados el temperamento y la maestría, la inspiración y la erudición.

Don Victoriano Chicote, en sus aptitudes manuales, podríamos definirle llamándole un maestro de todas las técnicas. En sus conocimientos eruditos es una verdadera autoridad en historia del arte. Por último, es un profesor modelo, un hombre virtuoso, prudente y mesurado.

Nuestra Academia lo acoge con todo orgullo, y lo contará como uno de sus más ilustres miembros.

* * *

No han podido concretarse las aptitudes artísticas y eruditas de don Victoriano Chicote, en obra de mayor empeño que la que teneis ante vosotros, y que ha compuesto como discurso de entrada.

Por las dificultades técnicas de perspectiva y de iluminación, por las investigaciones que ha sido preciso que lleve a cabo para poder reconstituir con visos de verosimilitud histórica y arqueológica la parte más importante del primer monumento cordobés, y por haber ideado obra tan cordobesista y necesaria en su doble aspecto científico y vulgarizador, el señor Chicote merece los más ardientes elogios.

Una reconstitución del interior de la mezquita de Córdoba en los tiempos del Califato, es el tema acometido. Y lo ha querido llevar a tan escrupuloso término, haciendo una obra de armónico conjunto, que hasta el marco lo ha decorado con motivos ornamentales de la época.

Pero vamos a lo principal. He aquí una vista de la nave principal de la gran aljama de Córdoba, cercana ya al miharab, en día corriente de oración, en que los buenos musulmanes del Califato cordobés acuden al grandioso oratorio levantado por las piadosas manos de los Califas omeyas, para dirigir sus preces al Dios único y misericordioso.

Es seguramente la oración de adohar o la de mediodía, por el gran raudal de luz natural que entra por las celosías que hay en la cúpula del vestíbulo del miharab, cuya viva luz compite con la profusa iluminación de los millares de luces esparcidos por la mezquita.

Mirando a la kibláh, la dirección de la Meca, a la cual está orientado el nicho del miharab, los musulmanes, en las diferentes posturas del rezo o mejor dicho de la plegaria, son presentados por nuestro artista en agrupación pintoresca, unos sobre el pavimento, y otros en su lebda, que parsimoniosamente el buen muslim lleva enrollada bajo el brazo cuando va a la mezquita, como nuestras viejas su catrecillo.

Unos están en pie, con las manos levantadas en la postura ritual de adoración, magnificando a su Dios con la frase, Aláh ua acbar, Aláh es el más grande. Otros se prosternan, en el rucuz o incurvación, siguiendo exactamente las reglas prescritas y pronunciando las palabras prefijadas, hasta postrarse del todo en el súchud o adoración, en el que procurará con todo esmero que toquen en el suelo, la frente, la nariz, los codos, las manos abiertas, las rodillas y los dedos de los pies. Por fin se sienta, con no menos precauciones litúrgicas (1).

Todas estas posturas están fielmente interpretadas en esta obra, y han sido tomadas del natural, en las mezquitas marroquíes, apesar de la gran dificultad que existe para un cristiano de observar estas prácticas de rezo, ni aun de entrar en el templo musulmán, que sólo han podido ser superadas por una voluntad férrea y constante como la de nuestro compañero.

(1) *Islamismo*, por D. S. Margoliouth; trad. Carlos Riba, edic. Labor, 1926; y *Córdoba*, por don Pedro de Madrazo; edic. de 1886, pág. 171.

Por fin, sobre el muro de la kibláh, y a la derecha del miharab, el púlpito o mimbar. Cirios y pebeteros ante la hornacina sagrada, solo accesible al imán o sacerdote supremo. A manera de zócalo, un haití, que llega hasta los hermosos tableros de mármol que sirven de jambas a toda la composición del arco del miharab, y en los que está representado con magnífica profusión el símbolo oriental del árbol de la vida, suma y compendio en estas piezas del arte califal de la talla en piedra.

Este es, descrito en breves líneas, el asunto de la obra pictórica que el señor Chicote ofrece a la Academia como muestra de su valer. Pero no basta esa impresión de conjunto. Hay que ir a los detalles, tanto pictóricos como arqueológicos, en ambos de los cuales es maestro el que hoy recibimos entre nosotros.

Voy a tratar de analizar estos detalles.

Está colocado el observador en la nave central de la mezquita correspondiente a las primeras ampliaciones, en esa arquería que corta dicha nave bajo la cúpula de lo que se llama la capilla de Villaviciosa. Este es posiblemente el sitio por donde se entraría a la macsura o recinto reservado a la corte y altos dignatarios del Califato. La otra macsura, la correspondiente a las primeras construcciones de la mezquita, y que el gran califa Alháquem mandó desmontar, y colocar luego en esta su ampliación que observamos en la obra del señor Chicote, esta segunda macsura, digo (primera por el tiempo en que fué hecha), limitaba con su valla de madera ricamente pintada y decorada un espacio menor, que era sólo el del vestíbulo del miharab, quedando así encerrada dentro de la macsura nueva, que terminaba en graciosas almenillas de madera (1).

Nuestro autor no ha querido representar las macsuras en su cuadro, porque ello, seguramente, le hubiera quitado al mismo su efecto grandioso, y no hubiera permitido señalar otros muchos detalles más interesantes que ese.

Desde el mencionado lugar, el observador admira, entre los diversos haces y cambiantes de las luces, todos y cada uno de los detalles de este singular monumento, que siendo musulmán, es tal vez el más español de toda la península (2).

(1) *Inscripciones árabes de Córdoba*, por Rodrigo Amador de los Ríos; Madrid, 1879, pág. 66. *Al Bayano'l Mogrib*, edic. Fagnan; Alger, 1904, pág. 393.

(2) M. Gómez Moreno. *Excursión a través del arco de herradura*, y conferencias pronunciadas por el mismo en la Residencia de Estudiantes en Noviembre de 1926, Madrid, reseñadas en la prensa diaria.

Las columnas, sin basa en este lugar, ofrecen sus bellos fustes alternando los colores azul (de las bellas calizas azules que alternan con las pizarras en los terrenos cambrianos de las primeras estribaciones de nuestra sierra, bien cercanas a la capital, como son los yacimientos del arroyo de Pedroches, del Santuario de Linares, etc.), con el rojo (de los mármoles brechosos de la sierra de Cabra al que los musulmanes llamaban color amanzanado), (1) fustes arrogantes, hermosos, pregoneros de la grandeza del Califa que los mandó labrar, con su collarino típico de los buenos tiempos cordobeses. El roce de las personas los mantiene lustrosos, descubriendo su fino pulimento, que según Almacari se diría que está hecho con una máquina de bruñir.

El capitel que los corona, corintio en los fustes azules y compuesto en los rosados, tiene esa robusta hoja de acanto, característica del período califal, que no es labrada ni picada aquí porque la severidad de la fe no permite que el lujo despliegue su fantasía, como sucede con esos afiligranados capiteles de Medina Az-Zahra que parecen espuma de los mares cuajada en la piedra.

La pilastra que se levanta sobre el capitel, y que apeando los arcos bajos, de herradura, sustenta los arcos de medio punto que constituyen la serie superior, está revestida en esta nave de una ornamentación en estuco, que Ramírez de Arellano (2), supone hecho en los tiempos de Almanzor.

Sobre un primer fondo, se levanta airosa la arquería que limita el vestíbulo del miharab, con su gracioso entrelazamiento de arcos, tan típico del Califato, y de cuyas múltiples combi-

(1) *Extraits inédits relatifs au Maghreb*. Traducidos del árabe y anotados por E. Fagnan. Argel, 1924, pág. 29. Llama, según Edrisi, amanzanadas, por su color, a dos de las columnas del arco del miharab, según una palabra árabe, que otros traducen por azul. En realidad de las cuatro columnas, que apareadas, sostienen dicho arco, existía contradicción entre la realidad y lo relatado por los cronistas contemporáneos. Dos son de azul intenso, y otras dos de mármol brechoso de tono amarillento, que se podría tomar como amanzanado. Lo que no concuerda con la realidad es describirlas como dos azules y dos verdes (?). De análoga constitución, pero de color más rosado, son los fustes que existen en la ampliación alhakemí.

(2) *Historia de Córdoba*, por don Rafael Ramírez de Arellano, tomo III, pág. 347.

naciones hicieron los artistas de aquella época las variaciones más diversas y sugestivas (1).

Dentro de la misma mezquita aljama estos entrecruzamientos de arcadas se combinan de muy ingeniosos y distintos modos. Es en esta ampliación donde esas combinaciones alcanzan su mayor juego. Es que, para esta época, ya los alarifes cordobeses tenían levantada aquella maravilla miliunochesca que fué Medina Az-Zahra, en cuyos amplios aposentos, tarbeas y cobbas, y en cuyos magníficos salones o megleses, la vista no se daba punto de reposo en la contemplación de los intrincados y laberínticos entrecruzamientos de arcadas y lacerías.

El efecto cromático de estas arquerías, en este lugar de la aljama está original, al desnudo, esto es, producido por la alternancia en el dovelaje del arco, de la piedra franca amarillenta, y del ladrillo rojizo. Es un efecto, de progenie constructiva fundamentalmente española, y que la mezquita cordobesa generalizó tan ámpliamente, que en el mundo musulmán llega hasta los monumentos de Túnez y de Egipto, y en el mundo cristiano de la época, por «la ruta de Santiago» llega a infiltrarse en algunas iglesias románicas de Francia (2).

La techumbre es uno de los elementos más ricos, interesantes y vistosos de esta construcción. En España, el artesonado de la mezquita de Córdoba es el punto de partida de donde arranca todo lo que en techumbres y artesonados caracteriza el gusto español del mudejarismo, que llega hasta el siglo xvi y xvii haciendo estos portentosos trabajos de ricas maderas labradas y pintadas.

En el artesonado de la aljama, es donde don Victoriano Chicote ha tenido que poner más estudio y atención, para resolver un problema arqueológico, hoy todavía por terminar, y del cual ofrece una solución bastante interesante y atinada nuestro compañero, en este cuadro.

(1) M. Gómez Moreno. *L'entrecroisement des arcades dans l'architecture arabe*, ap. Actes du Congrès d'histoire de l'Art, París, 1921, I. p. 318.

(2) Recuérdense todas las teorías nacidas hace ya tiempo (M. E. Male, *La Mosquée de Cordoue et les églises D'Auvergne et du Velay*, en *Revue de l'art. ancien et moderne*, 1911, t. II, pág. 81, expuestas más recientemente por el mismo en *Les influences arabes dans l'art roman*, *Revue de Deux mondes*, nov. 1923), a propósito de los orígenes del románico, puestas a luz modernamente por E. Male, G. Marcais, E. Lambert, A. Kingsley Porter y otros, en ya numerosas publicaciones.

Sabido es que, cuando a fines del siglo xvii una mano torpe o codiciosa quita de los tejados de la aljama aquellas canales de plomo (1) que describe con admiración Ambrosio de Morales, porque eran tan anchas que cabían holgadamente en ellas dos hombres acostados, las ricas techumbres de madera, ya seguramente en bastante mal estado, y recompuestas en bastantes sitios, se pudren rápidamente, y no hay más remedio que sustituirlas en masa. Es entonces, a principios del siglo xviii, cuando se quitan esos ricos artesonados, y las naves de la mezquita se cubren con unas sencillas bóvedas de cañas y yeso. En este año de 1731, dice el Ldo. Tomás Moreno, Cappellán perpetuo de la Catedral, en su Descripción de la Sta. Iglesia Catedral de Córdoba, se ha comenzado a cubrir la nave del Punto (2).

Precisamente, dice este autor, que al voltear la bóveda en esta nave, sobre ella se dejaron las puertas de la catedral de Santiago que Almanzor había hecho traer a hombros de cautivos cristianos en el siglo x, y que estuvieron colgadas del artesonado hasta este mismo año, que ya vemos donde se dejan.

La mezquita ha llegado a nuestros días con esas bóvedas de yeso, dándole ese aspecto, que un escritor bilioso como Pío Baroja ha comparado con una bodega.

Pero comienzan las restauraciones de la sin par aljama, por el ilustre director de la escuela de Arquitectura don Ricardo Velázquez, y se plantea el problema de la restauración de la techumbre. ¿Con qué elementos se contaba para ello? (3).

(1) Ambrosio de Morales. *Antigüedades de las ciudades de España*; edic. MDLXXV, fol. 123.

(2) *Catálogo biográfico de escritores de la provincia de Córdoba*, por don Rafael Ramírez de Arellano; tomo I, pág. 407.

(3) Remitimos al lector a lo dicho por R. Amador de los Ríos en sus *Inscripciones...* pág. 139 y nota, en que refuta la opinión equivocada de Girault de Prangey. V. También *Historia de Córdoba*, de Ramírez de Arellano, tomo III, pág. 314. *Indicador cordobés*, por don Luís María Ramírez y de las Casas Deza; Córdoba, 1867, pág. 87; y *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*, por el mismo, pág. 23. *Guía Artística de Córdoba, 1926*, bajo la dirección de don Antonio Carbonell y T-F, pág. 55, cuyo capítulo está redactado por el autor de estas líneas. *La Capilla de Villaviciosa en la Mezquita Catedral de Córdoba*. Revista «España», 1887, por Rodrigo Amador de los Ríos. *La Mezquita-Catedral de Córdoba y su Capilla de Villaviciosa*, por Rafael Romero Barros; Bol. Aca. de S. Fernando, 1884. *La Mezquita Aljama de Córdoba*, conferencia dada en el Ateneo de Madrid por el Sr. D. Narciso Sente-nach el 12 Mayo 1901. Madrid. 1902.

Parece que algunas vigas quedaban en su sitio, como raros ejemplos de lo que había sido este sin igual artesanado, alabado por todos los autores islámicos y cristianos que lo vieron y admiraron. En la capilla de San Pedro y San Lorenzo dice Ramírez de Arellano (1) que subsistía allí únicamente el trozo de artesanado que la cubre, y cuyo trozo de artesanado sería el mismo que existe en hoy dicho lugar con leve restauración. Por referencias del actual conserje de la mezquita don Rafael Aguilar, sabemos también que inmediata a la capilla Real o de San Fernando, por su lado sur, había también una viga del artesanado, adosada al muro, que sirvió mucho al mencionado restaurador para obtener datos interesantes respecto a la disposición general del mismo.

Porque no hay que olvidar que algún avisado arqueólogo ha llegado incluso a suponer que el artesanado de la aljama de Córdoba no habría sido horizontal, sino de planos inclinados lateralmente, como sucede en casi todas las mezquitas marroquíes, y en los típicos artesanados españoles de los siglos xv y xvi. No vale la pena que nos detengamos siquiera a refutar esa equivocada hipótesis. Las descripciones de los techos de la mezquita de Córdoba más autorizadas, como son las del Edrisi entre los musulmanes, y la de Ambrosio de Morales entre los cristianos, no dejan lugar a dudas. Se tiene además el antecedente de las mezquitas sirias contemporáneas de la de Córdoba, como por ejemplo la famosa mezquita de los Omeyas de Damasco. Y no hay que olvidar que los califas omeyas de Córdoba, que durante varias generaciones no olvidaron la patria de sus abuelos e incluso soñaron en reconquistarla algún día del poder de los abásidas, tomaban los monumentos y las artes de aquella región islámica como el modelo más autorizado, por cuya razón de todas las influencias exóticas que intervienen en el arte del Califato, la mencionada es la que obra con más positivo influjo (2).

Y por si esto fuera poco, se tienen además los tableros viejos del artesanado, que fueron aprovechados posteriormente para falderos en los tejados, que soportasen las tejas, utilizándolos ya como material viejo, cuyos tableros han servido en las restauraciones, unas veces, para volverlos a colocar, con leves

(1) *Guía artística de Córdoba*, por Ramírez de Arellano, 1896, pág. 23.

(2) *Manuel d'art. musulman*, por G. Marcais; París, 1926, tomo I, página 206.

remiendos, repintándolos con los mismos colores que las perdidas pinturas dejaban sin embargo mostrar claramente, y otras veces, cuando el tablero estaba tan apolillado o astillado que prácticamente era inservible, para copiarlo fielmente, y obtener así esa maravillosa serie de tableros que dan al artesonado de la aljama, una variedad, una riqueza y una decoración prodigiosa, que por sí solos bastan para honrar a toda una civilización, y al pueblo que la llevó a tan alto grado.

Pero no quiero invadir terrenos reservados a quien más capacidad tiene para ello. Esos problemas los tiene también estudiados, con singular competencia el notable arqueólogo don Félix Hernández, en un trabajo que espero verá pronto la luz, en el que han sido reproducidos todos los modelos de tableros distintos que hay en la mezquita, de los que creo han podido ser reconocidos hasta hoy, en número de unos sesenta y tantos próximamente.

De estos techos de la mezquita son de los que cantaba Mohamed el Baluní: «Mirad el oro, cual encendido fuego, sobre sus techumbres, brillar a semejanza del rayo que atraviesa los cielos». (1) No exageraba el poeta, dice don Pedro de Madrazo en su admirable descripción de Córdoba y su mezquita, contenida en la serie de *Recuerdos y bellezas de España*, porque realmente, a la luz de las lámparas y candelabros, velada por la neblina de los aromas, debía parecer aquella rica techumbre, lo que en enérgico lenguaje vulgar llamamos *un ascua de oro* (2).

Pues bien, de estos techos, que en general han sido tan admirable y concienzudamente restaurados por el señor Velázquez, como que muchas veces ya hemos dicho que lo han sido con los mismos tableros originales, quedan algunos detalles por definir, que el señor Chicote acomete con una originalidad y acierto magistrales.

Digamos ante todo que esta nave central en que estamos colocados es no sólo más ancha que las restantes, sino que según dicen los autores, era también más alta, esto es que el artesonado, estaba en ella colocado más alto que en las restantes naves. Digamos también que por ser más ancha, los tableros a ella pertenecientes, de mayor longitud como es consiguiente han podido ser colocados sin equivocación.

(1) Al-maccari, tomo I, pág. 369.

(2) *Córdoba*, por P. de Madrazo.

Parece sin embargo que a estos techos le falta algo. Así lo entendió su restaurador señor Velazquez, y así parece deducirse del examen de ellos en la actualidad. Antes de llegar al muro, la viga y el tablero pierden su decoración, y esto no produce efecto agradable a la vista. Se resiste la imaginación a creer que el artesonado fuera de este modo, que dá la impresión de faltarle algo.

Don Victoriano Chicote dá la solución armoniosa del problema. Desde la zona que falta la decoración, tanto en la viga como en el tablero, bajaría un faldón diagonal, también de madera, hasta recibirse en el muro, cuyo faldón tenía decoración labrada y pintada haciendo juego con el resto de la techumbre. Tal vez se refiera a ello el Edrisí, cuando dice: «por debajo de los techos, hay tabicas de madera, conteniendo inscripciones con versículos del Corán».

Este faldón será el gérmen de los grandes faldones diagonales que en siglos posteriores son tan típicos de los artesonados españoles y moros.

El señor Chicote resuelve además otros detalles, señalando que las caras de las vigas fronterizas han de ser iguales, para que así la decoración sea la misma dentro de un mismo artesón. Y este artesón, por la parte del muro, queda cerrado con una tabiquilla de madera, que viene al borde del faldón general de la nave. Tal vez, por ello diga El Edrisí: «las pinturas no son iguales las unas a las otras, pero cada techo forma un todo completo desde el punto de vista de los ornamentos, que son del mejor gusto y de los colores más brillantes».

Esta contribución de nuestro compañero a problema tan interesante cual el de los artesonados de la aljama, denota con cuanto amor y prolijidad ha estudiado tan arduas cuestiones.

Pero vengamos a otro de no menor interés: la iluminación de la mezquita.

Aunque la aljama no se pudiera considerar como edificio, de mucha luz natural, con las celosas de mármol que hay en sus portadas laterales, las que había al final de las naves en el muro meridional o de la kibláh, y la que entraba por las portadas que dan al patio de los Naranjos (¿cómo le llamaban los musulmanes a este Patio que nosotros designamos de los Naranjos, ya que ellos no tenían naranjos, al menos en los buenos tiempos del califato, porque ese árbol no se había traído todavía de la remota Asia, y a cuyo patio los tratadistas

islámicos llaman solamente el Sahn? Un autor, dice que Abde-rrahmán III lo plantó de cipreses, arrayanes o mirtos y rosales), podía considerarse bien alumbrada de día. Las bóvedas de la capilla de Villaviciosa y aledañas y las del vestíbulo del miharab con sus gemelas, eran otros audales de luz diurna. Y tal vez alguna otra bóveda hoy desaparecida.

La iluminación artificial, en contra de lo que algunos creen solo se usaba de noche, aparte de la lamparilla que algún piadoso musulmita quisiera sostener perennemente en la gran aljama.

El Edrisí, dice: el número de lámparas destinadas a la iluminación, es de ciento trece. Las más grandes soportan mil lamparillas o mecheros y las más pequeñas, doce.

Otros escritores musulmanes citados por Almaccari, dan cifras distintas, y dicen que en tiempos de Almanzor las lámparas eran 280. Otros hablan de 224. Hay que contar con que la ampliación de la aljama por Almanzor, haría necesario casi duplicar el número de lámparas. El número de mecheros o vasillos era 7.425, o 10.805 según otros. En lo que todos coinciden, es en que estos vasillos o mecheros estaban pintados de colores, y que la gran lámpara del vestíbulo del miharab tenía 1.080 vasillos dorados y de otros colores admirables.

Los autores islámicos, más aficionados a la estadística que cualquier economista alemán de nuestros días, señalan el peso del metal que debían reunir entre todas la lámparas, el aceite que consumían, especialmente en el fastuoso mes del Ramadán con otros muchos datos pertinentes al caso, cuya enumeración es fastidiosa, pero, que da idea del fausto y la grandiosidad que se desplegaba en el alumbrado.

Mucho se ha discutido acerca de la forma de estas lámparas, y de su colocación en la mezquita, sin que hasta la fecha, en que don Victoriano Chicote apunta una solución al problema, nadie se hubiera atrevido a dar referencia siquiera aproximada.

Guiado por los datos recogidos por él mismo en Marruecos, en mezquitas y sinagogas, suspende las lámparas de unos travesaños o barras apoyados en los arranques de los archivoltas, por su intradós; y respecto a la forma misma de las lámparas, se atiene no sólo a los mismos apuntes recogidos por él, como antes digo, en los tradicionales templos marroquíes, donde todavía no ha penetrado la luz eléctrica, como en muchas mezquitas del Oriente, y conservan el mismo alumbrado que tenían

hace muchos siglos, sino que se ha guiado por el dato arqueológico de las únicas lámparas de época califal, que se conocen en España, procedentes de la mezquita de Elvira, junto a Granada, y que concuerdan en todo con las descripciones contemporáneas (1).

Estas descripciones establecen la diferencia entre lo que llaman lámparas o candelabros, y lo que denominan coronas de luz. Las primeras, como las de Elvira, son una especie de plato calado y plano, colgado de unas cadenas, y en cuyos calados se introducen los vasillos del aceite. Las grandes lámparas o coronas de luz (2), como la que todavía se conserva colgando de la gran cúpula de la mezquita de Kairuán, están formadas por una serie de aros colgando unos de otros horizontalmente y de diámetro cada vez mayor, cuanto más inferiores, cuyos aros tienen por su circunferencia exterior unos aretes o soportes, donde se colocan los vasillos o mecheros. Por esto, para dar idea del grandor que tenía la gran lámpara del vestíbulo del miharab en la aljama cordobesa, la que tenía 1.080 vasillos. un autor musulmán, menciona el diámetro del círculo o corona media, que por error de algún copista se señala de cincuenta palmos, pero que bien a las claras dá a entender el propósito que guiaba a tan escrupuloso narrador, dando el término medio de los aros o coronas de luz que formaban aquel gran lampadario (3).

Los vasillos o mecheros que se colocaban tanto en los candelabros como en las coronas de luz, eran iguales, variando sólo el material de que fueran fabricados, ya de barro cocido, al natural o pintado, como antes decíamos, bien de vidrio de variados colores, blanco, azul o verde. Son todos ellos como unas copitas de forma cónica, de las que en Medina Azahara se las encuentra rotas formando montones que a veces llenan habitaciones enteras (4).

Los cronistas musulmanes dan otros muchos detalles como son que había cuatro lámparas de plata pura en el miharab, que

(1) M. Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes de España*, tomo II de Láminas.

(2) Atanor, parece que le llaman nuestros clásicos.

(3) Almacari, tomo I, pág. 363.

(4) *Excavaciones en Medina Az-zahra*, memoria oficial de 1926, por Hernández, Castejón, Jiménez y Ruiz, pág. 22, lámina VI.

los candelabros o lámparas corrientes eran todos de bronce, y otras referencias iluminatorias, como las de los enormes cirios que en las noches del Ramadán se colocaban delante del miharab, de cera verde, en número de nueve, y cada uno de los cuales pesaba de cincuenta a sesenta libras.

Todo ello, producía ese efecto fantástico y sorprendente, que reflejándose ya en las vistosas techumbres antes reseñadas, o bien en los espléndidos mosaicos que ornamentaban las fachadas decorativas de la kibláh, tanto sorprendían a quienes lo observaron, y tanto motivo presta a los artistas para dejar errar su imaginación, como lo ha hecho con insuperable acierto el señor Chicote.

Ya cuida de advertir este autor que no todos los modelos de lámparas o candelabros por él pintados en esta obra, han de tomarse por modelos legítimos del Califato, puesto que él, sólo ha pretendido dar una idea general del alumbrado original de la mezquita, habiendo puesto, lámparas que, aunque musulmanas, son de tiempos más modernos, propias de las mezquitas influenciadas por el estilo turco, como son las lámparas de cúpula o aquellas que tienen una media luna en sus colgantes, o bien la gran corona de luz del vestíbulo del miharab, que ha figurado ser de la forma del sello de Salomón, en tanto que su descripción exacta ya hemos visto cual era según todas las referencias (1).

Aún hemos de dedicar algunas palabras al mimbar, o sea el púlpito que se usa en la jotba u oración del viernes o achuma, el día festivo de los musulmanes, para que sobre él, el imán que preside la oración, dirija la palabra a los fieles, ya sólo con invocaciones religiosas, o bien con motivos políticos, ya para comunicar al pueblo noticias interesantes, como resultado de las campañas guerreras o sucesos análogos.

El mimbar sólo se colocaba en el sitio que se observa en el cuadro del señor Chicote, el señalado día, y los restantes se conducía a la cobba, cúpula o capilla colocada a la izquierda del miharab, que por esa razón se llamaba beít-al-mimbar, o sea estancia del mimbar, en la que se abre la linda puertecita

(1) Nosotros suponemos que tal vez las pequeñas lámparas o candelabros estuvieron suspendidas de los techos de madera, para dar la iluminación en el centro de las naves, y por esta razón han desaparecido en absoluto los colgantes de dichas lámparas.

de mosaico, restaurada totalmente en nuestros tiempos (1), que daba ingreso a la cámara del tesoro y estancia de los servidores del templo.

El mimbar de Córdoba, construído por orden del gran Alhaquen II, para que fuera digno de la maravillosa ampliación que llevó a cabo en esta aljama sin par, es descrito y alabado sin tasa por todos los cronistas musulmanes. Era una obra de marquetería, cuyas piezas de ébano, sándalo rojo y amarillo, cedro y otras maderas finas y olorosas, en número de 36.000, cada una de las cuales valía siete dirhemes, con incrustaciones de oro, plata, marfil y piedras preciosas, y en cuya construcción se emplearon nueve años, costó exactamente 35.705 dinares de oro (2).

Este mimbar tenía nueve gradas o escalones, en el último de los cuales se sentaba el predicador. No mucho tiempo después (3), se introduce la costumbre de que el predicador se sienta en los primeros escalones, y entonces se pueden unir ya con un arquito, y en las mezquitas de Oriente hasta con un cupulino, los dos montantes o pilares de la entrada, que en estos tiempos, sólo sirven para sostener el pasamanos.

El último autor que nos habla del mimbar cordobés, es Ambrosio de Morales (4), que lo denomina «silla del rey Almanzor», y nos dice que en su tiempo fué destruído. Lo describe como especie de carro con cuatro ruedas, lo que indica que fué utilizado como pulpito movable a estilo de ambón por los reconquistadores, quienes al añadirle las ruedas lo recortarían por abajo, ya que Morales lo describe con siete gradas, en vez de nueve.

(1) Nos dice D. Rafael Aguilar que su padre, antiguo conserje de la mezquita, vió hace largos años restos del mosaico original. En nuestros tiempos bajo el cuadro de Céspedes, «La Cena», que allí había, apareció un enlucido moderno.

(2) Aben Adhari, II, pág. 266; Almacari, I, pág. 362.

(3) *Sanctuaires et forteresses almohades; la chaire de la Kutubiya*, por H. Terrase y H. Basset, Hésperis, 1926, pág. 172.

(4) *Ibidem*.

Relación de la planta de la capilla Real y de su estado temporal y espiritual. Córdoba, 1637. (Inserta en *Catálogo de escritores...*, de Ramírez de Arellano, tomo II, pág. 51). Su autor el Canónigo Bernardo José de Alderete, dice: «...i al lado izquierdo la silla dorada con sus gradas del Rei Almanzor, que su Abuelo de V. Mag., mandó quitar de allí».

La fama del mimbar cordobés se extendió por todo el mundo musulmán, y casi llega a nuestros días en sus historiadores. Aben Marzuq, historiador del siglo xiv, dice: «los maestros artesanos están contestes en que el mimbar de la mezquita de Córdoba y el de la mezquita de los librereros en Marraquex, han sido los más notablemente trabajados; pues si se juzga por sus construcciones, los orientales no saben trabajar la madera con elegancia» (1).

Eran, pues, los maestros cordobeses de tal pericia en los trabajos de ebanistería y marquetería, que sus trabajos eran los más apreciados, y cuando se quería fabricar un mimbar rico y espléndido, se encargaba en Córdoba. Parece que en la ciudad de Fez hubo en la mezquita del Kairauín, otro espléndido mimbar, construido en tiempos del hijo de Almanzor, Abdelmélíc, primer ministro o háchib del desgraciado Hixem II (2), cuyo mimbar desapareció en los últimos años de la dinastía almorávide, y que seguramente sería copia casi exacta del de Córdoba, donde fué trabajado.

Pero hay otro, posterior, que hoy existe aún, y es el anteriormente citado de la Kutubía de Marraquex o mezquita de los librereros, que fué construido en Córdoba, en tiempos de Abdelmumen, el gran conquistador de los almohades, y que algunos autores y críticos europeos (3), estiman como el más bello de todo el Islam.

Apesar de que en tales tiempos, en el siglo xii, ya había perdido Córdoba la capitalidad política y estaba en plena decadencia, la tradición de sus maestros y artistas se debía conservar incólume, pues en ella se fabrica esta magnífica pieza por orden del Comendador de los Creyentes. Los textos musulmanes (4) así lo afirman, y precisamente ello acaba de ser confirmado en un espléndido trabajo de investigación arqueológica que, con abundantes fotografías acaban de publicar los señores Henri Basset y Henri Terrasse (5) y en el cual se comprueba todo lo que ya decimos. Este mimbar marrecoxi tiene una ins-

(1) *Mosnad*, de Ibn Marzouq; traduc. por Mr. Levy-Provencal, en *Hesperis*, 1925, pág. 65.

(2) *Zahrat el As*, Trad. y pub. por A. Bel, Argel, 1923, pág. 99.

(3) H. Terrasse y H. Basset, *ibidem*, pág. 169.

(4) *Mosnad*, por Ibn Marzouq, trad. Levy-Provencal. *ibid.*

(5) *ibidem*, *Hesperis*, 1926.

cripción cúfica, mutilada, en la que puede leerse: «Este mimbar fué fabricado en la ciudad de Córdoba—Alláh la guarde—para esta mezquita noble—pueda Alláh eternizar la duración en ella con la palabra del Islam—y fué terminado...»

Y este mimbar, de grandes dimensiones, con nueve escalones según la forma clásica, y construído con una riqueza inaudita de maderas labradas y mosaico, es para nosotros muy interesante porque es el descendiente directo de aquel maravilloso mimbar cordobés, del que, aun separado por una distancia de más de siglo y medio, aún conservaba sus formas generales y muestra bien a las claras la evolución del arte cordobés, con sus cambiantes decorativos que caminan ya hacia el preciosismo que culmina en el arte granadino o merinida, y que por ello encierra tan gran interés para el arte español.

No nos queda, pues, del mimbar cordobés, tanpreciado y alabado, más que las descripciones literarias y las comparaciones que se puedan establecer con algún otro como este de Marraquex de que hablamos, su próximo pariente. La fama de la que Morales llamaba silla del Rey Almanzor era tan grande en el mundo islámico, que aquel autor musulmán antes mencionado, Aben Marzuq, dice que en su tiempo hay en el Magreb (Argelia o Magreb central, y Marruecos o Magreb extremo), muchos trocitos del mimbar cordobés, que los piadosos muslemitas guardan como reliquias u objetos sagrados (1).

Ese es el mimbar que tras prolijo estudio, y sólo en sus líneas generales, pues otra cosa sería imposible, se representa en esta obra-discurso con la mayor escrupulosidad arqueológica.

Pero, dejemos ya los detalles, con cuya enumeración empalagosa estoy seguramente enojando a tan ilustre auditorio, porque ello sería cosa de nunca acabar. Basta con que contempleis el cuadro. Y si en éste no se representó alguno como el dikké o atril donde se colocaba aquel ejemplar peregrino y santo del Corán, cuatro de cuyas páginas estaban escritas por el piadoso califa, de Oriente Otman y manchado con su sangre cuando fué asesinado, y cuya historia la podeis encontrar, tomada de León el Africano, en las páginas del Boletín de nuestra Academia (2); o las plataformas de madera en que se co-

(1) *Mosnad* ibid, pág. 65.

(2) Traducido por don Félix Hernández, BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA, 1925, pág. 300.

locaban los almuédanos o cantores en el interior del templo, frente al imán, para repetir las fórmulas invocatorias del mismo, que se repetían de unos en otros dentro de la aljama, para que todo el pueblo congregado las conociese; o algún otro que el observador avisado pudiera notar, no olvide que la escena representada lo es de día corriente de oración, en que todas esas ceremonias y objetos no se usan.

Bástele recibir la impresión general de ambiente y colorido que la obra tiene aprisionado. Esa luz diurna que entra a raudales por las celosías de la cúpula del miharab, dando la tonalidad blanquecina (1) y de solemne misticismo con que hoy se observa, y que cuando nos aproximamos se va caldeando en los vivos colores del mosaico que orna el sin par arco del miharab, que sólo podría encontrar su justa comparación en la multicolora rueda del pavón, o en los alegres y joyantes caireles de un torero; ese juego encontrado y difícil de sombras producidas por luces artificiales y naturales, y en el que se revela una maestría estudiada y segura; esa perspectiva de la nave que se alarga y se enfonda, sin perder su cuadratura ni la armonicidad de sus líneas arquitectónicas; esa composición de figuras, tan natural, sin forzamiento alguno, y de las que cada una tiene un estudio diferente en líneas, en movimiento, en colorido, en sombras...

Si la obra pictórica, para encuadrarse legítimamente en el concepto artístico, ha de tener asunto y composición adecuada,

(1) La impresión de fría blancura que hoy da el vestíbulo del miharab y cobbas laterales, aparte del frente de mosaico, no existía originalmente, porque, al menos las arquerías, estaban pintadas, seguramente con tonos imitando el mosaico, como también lo estaban las cúpulas del comienzo de la ampliación alhakemí. Como el color estaría dado al fresco, o temple, se han borrado con el tiempo, pero examinando muy de cerca los enlucidos que recubren dichos sitios, se ve claramente la composición y aun el colorido. Parece que don Ricardo Velázquez, en sus obras de restauración de la capilla de Villaviciosa, hizo repintar escrupulosamente el cupulino central de la bóveda, pero discutida esta actuación suya, lo mandó borrar. En la arquería que separa el vestíbulo del miharab de la cobba derecha (de ingreso al sabbáth o pasadizo) hay también repintado, sobre los vestigios originales, parte del dovelaje de un intradós. El efecto buscado por los artistas musulmanes debió ser la imitación del mosaico, con vivos colores, para que se obtuviera una impresión armónica en los recintos de esta cobbas o cimborrios.

perspectiva y colorido, la obra de la que hace don a la Academia cordobesa el señor Chicote, lo llena cumplida y anchamente.

El ha querido que su lección, como las de los más celebrados maestros del Califato, tan admirablemente evocadas por don Julián Ribera en su estudio sobre «La enseñanza entre los musulmanes españoles» (1), tuviera por marco el monumental y soberbio de la magnífica aljama cordobesa.

HE DICHO.



(1) Edición de la Real Academia de Córdoba, 1925, Córdoba, pág. 76.