

BOLETÍN de la Real
Academia de Ciencias,
Bellas Letras y Nobles Artes
de Córdoba — — —



AÑO X. — NÚM. 30
ENERO A MARZO
— — 1931 — —

SUMARIO

	Pesetas
I.—Discursos sobre Valdés Leal.....	5
II.—La Ermita de San Bartolomé o Capilla del Hospital del Cardenal Salazar, por <i>Samuel de los Santos</i>	33
III.—Necrológicas.....	49
IV.—Noticias.....	67
V.—Bibliografía.....	69

CONSEJO DE REDACCION

D. José de la Torre y del Cerro, Presidente.

*D. Antonio Carbonell, don Antonio Gil Muñiz y don J. Manuel
Camacho Padilla*, Vocales.

PRECIO DE SUSCRIPCION

Diez pesetas al año.—Número suelto, tres pesetas.

BOLETÍN

de la

Real Academia de Ciencias

Bellas Letras y Nobles Artes

- - DE CORDOBA - -



Año X

Enero a Marzo 1931

Núm. 30



1931

Tipografía Artística.—San Alvaro, 17

CORDOBA

Boletín de la Real Academia
DE
Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes
de Córdoba

AÑO X

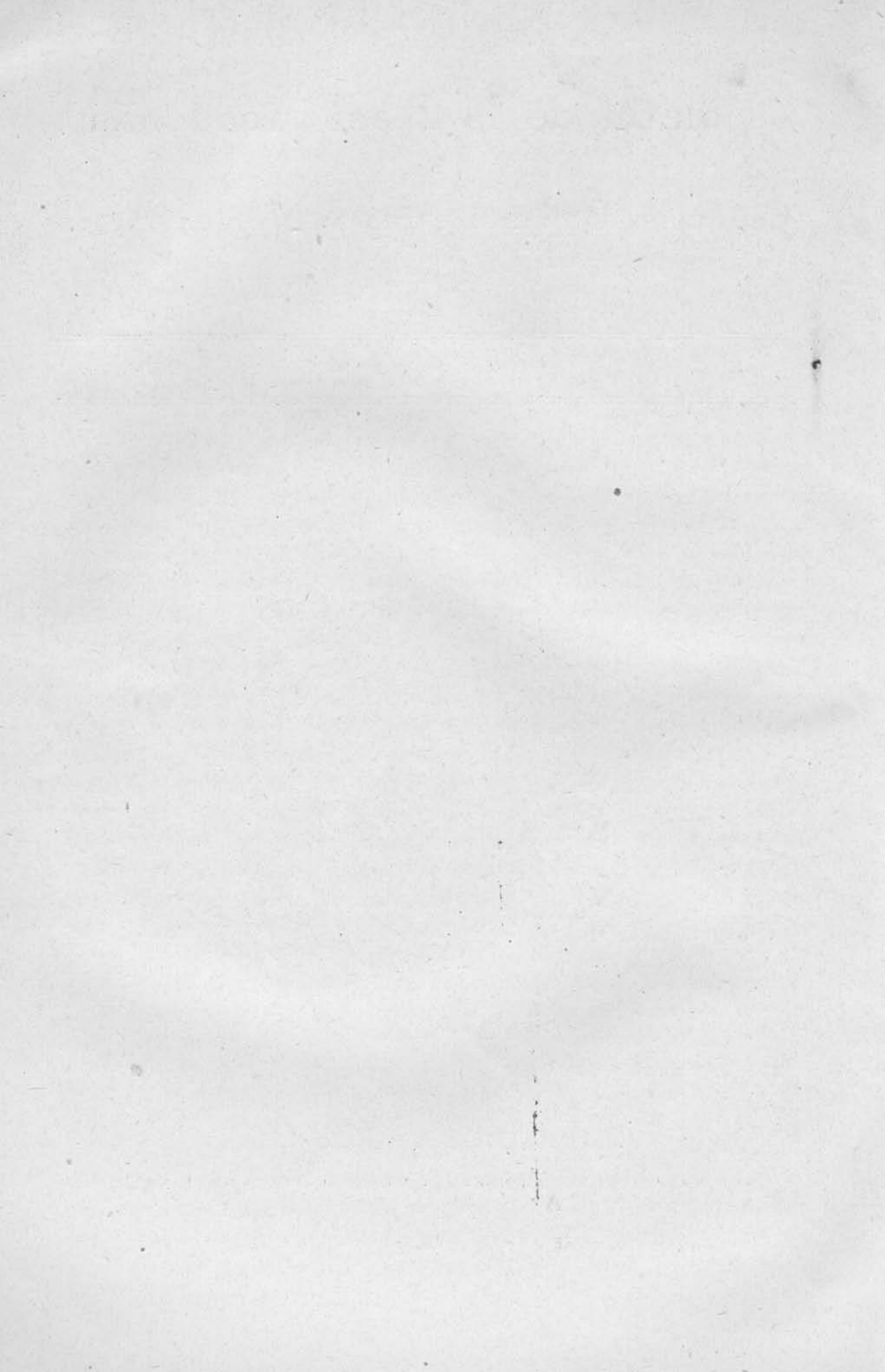
ENERO A MARZO 1931

NÚM. 30




RETRATO DE VALDÉS LEAL

(GRABADO QUE SE CONSERVA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL)



Discursos sobre Valdés Leal



PREÁMBULO

Entre los papeles inéditos que guarda en su Archivo la Academia, hemos hallado los discursos que leyeron ante ella don Rafael Ramírez de Arellano y don Rafael Romero Barros, en el solemne acto de la recepción pública del primero, y por estimar que la cualidad de inéditas de tales piezas literarias, así como el prestigio de uno y otro compañeros fenecidos, reclaman a una voz los honores de la publicación, honramos hoy nuestras páginas con ambas oraciones académicas, advirtiendo que ellas fueron compuestas hacia Octubre del ya remoto año de 1885, fechas en las que aún no se había ahondado en la investigación sobre el portentoso artista sevillano, a quien por cordobés se tenía y se siguió teniendo hasta que otro compañero nuestro—precisamente el hijo y continuador del señor Romero Barros—, el señor Romero de Torres (don Enrique), probó la verdadera naturaleza del glorioso *pintor de los muertos*.

PALABRAS DEL SR. RAMÍREZ DE ARELLANO

«Es Valdés Leal uno de esos hombres con quienes la humanidad ha sido injusta. Su nombre ha sonado con aplauso, es cierto, pero no con todo el que debió darse a un pintor cuyas obras, llevadas al Museo del Prado, y puestas entre los mejores cuadros de Velázquez, nada desmerecerían, como no desmerecen colocadas al lado de las de su contemporáneo Murillo, en la iglesia del hospital de S. Jorge de la Caridad, de Sevilla, fundación que ha librado del olvido el nombre de D. Miguel de Mañara Vicentelo de Leca.

Se ha considerado siempre a Valdés como un pintor de segundo orden, envidioso de las glorias justísimas que Murillo obtenía, y es un lamentable error. Valdés ha sido y será, de hoy más cada día, una de las glorias de la pintura española, siempre que se estudien, con el detenimiento que es justo, sus cuadros de los *muertos* del citado hospital.

Y aun prescindiendo de ellos; ¿no bastan los retablos de San Benito de Calatrava, de Sevilla, y del Carmen, de Córdoba, para inmortalizar su nombre? Examínense sus obras como es debido, y el nombre de D. Juan de Valdés Leal, se elevará cada vez más sobre el pedestal de su fama, y aunque no superará en altura a Murillo y Velázquez, habrá, al fin, de colocarse al mismo nivel en el recinto augusto del templo de la gloria, de donde se le han abierto las puertas y habrán de franqueársele alguna vez los más elevados asientos de su trono.

Valdés tuvo la desgracia de vivir al mismo tiempo que Murillo, pintor que fué y es aún el ídolo del pueblo y de las mujeres, cuyos sentidos halagaba con sus Vírgenes aéreas y vaporosas, trasuntos vagos de las ideas místicas que la religión cristiana había imbuído en los cerebros de aquella época, extraños a la razón y fanáticamente afectos a la iglesia: y con la venda de la fe en los ojos, las obras de Murillo, riquísimas de inspiración religiosa brillaban hasta deslumbrar y deslumbraban efectivamente de tal modo, que un cuadro de Velázquez, la Rendición de Breda, las Meninas, cualquiera otra de sus portentosas creaciones, hubieran parecido moharrachos, tal vez a los sevillanos de entonces, cegados por Murillo y extraviados por éste del verdadero sendero del arte naturalista. Cualquier pintor por magistralmente que ejecutara sus obras, parecía a los sevillanos un pigmeo al lado del gigante artista Bartolomé Esteban. Sólo alguno que otro aficionado al arte, tal vez herejes judaizantes de aquellos que la Inquisición derretía en sus horribles hogueras, podía comprender el valor de artistas que no envolvían sus cuadros en las vaporosas nubes de las *Concepciones* de Murillo; pero la generalidad rechazaba todo alarde de independencia; y para que a Valdés Leal se le reconociera algún talento y maestría, fué necesario que realizara aquella portentosa creación y sátira a la vez del orgullo de sus antagonistas, en donde como axioma incuestionable y que hizo morder el polvo a sus rivales, escribió con sus pinceles la gran verdad, jamás desmentida *finis gloriæ mundi* sobre los podridos restos de grandes dignidades del estado y la iglesia.

Y aquí se verificó un hecho extraordinario: Valdés noble por su cuna; Valdés tachado de orgullo hasta ser intratable; Valdés poseído de su prspia valía hasta despreciar a todo el mundo; de carácter acre e irascible, como nos lo han pintado, es el que en sus obras concibe la idea de la perfecta igualdad humana, y el que la arroja a la faz de sus contemporáneos, que eran, aunque calificados de humildes, más orgullosos que este que tenía títulos por su estirpe y talento para mostrarse tal. El orgullo y la vanidad personificados en Valdés, fueron los que proclamaron en su tiempo que las grandezas humanas no son más que polvo, miseria y podredumbre.

El defecto capital de Valdés, según sus biógrafos, fué el orgullo, con el que se atrajo el odio de sus contemporáneos; pero por desgracia este odio no se extinguió con su muerte; le siguió a la tumba y le sigue aún. No hace muchos años que un notable literato, D. Francisco M.^a Tubino, al escribir su obra *Murillo*, acusa a Valdés de este defecto capital y lo hace con saña, copiando un párrafo de Palomino que perjudica personalmente al cordobés artista. ¿Por qué no copió otros en que Palomino se contradice proclamando a Valdés afable y complaciente y amigo de difundir sus conocimientos entre los pintores que le rodeaban? ¿Es que ha creído el autor citado que no se podía engrandecer a Murillo más que deprimiendo a su rival? Por fortuna la fama y el talento de Murillo están a tal altura, que puede y debe prescindirse para retratarlo de estos mezquinos medios que, sin aumentar el mérito justísimo del jefe de la escuela sevillana, degradan al más grande de los pintores cordobeses.

Después de todo, el orgullo y la altanería en el siglo xvii no eran defectos, antes bien, eran cualidades características de los hidalgos y caballeros españoles, de suyo engreídos de la nobleza de su sangre y poseídos de su propia valía, hasta presentar tipos como el de García del Castañar, tan magistralmente representado por Rojas.

Y siendo Valdés de familia hidalga, eran cualidades propias de su clase las que hubieran sido defectos en el siglo actual democrático por excelencia, aunque aún duren vinculados en ciertas familias los apolillados restos de los privilegios de la nobleza y de la diferencia de castas. Para juzgar a un personaje histórico no basta el criterio de la época del escritor, es necesario el criterio de la época del juzgado. La esclavitud era justa en los siglos medios; hoy es un crimen y sería un ser odioso el que se atreviese a defenderla.

No diremos más por ahora de la cualidad dominante que los biógrafos de Valdés han hecho aparecer en el carácter de este grande hombre: veamos su vida y sus obras y ellas nos dirán mucho más de lo que nosotros podemos añadir a las presentes líneas.

Nació, D. Juan de Valdés Leal, de padres ilustres, oriundos de las montañas de Santander, en 1630, en esta ciudad, patria querida nuestra y asiento un día de la fastuosa corte de los Omeyas. En Córdoba que vió nacer a Céspedes, el Miguel Angel español; y en donde si las artes cristianas no habían llegado a su mayor perfección, se contiene en el recinto de sus murallas la más portentosa de las creaciones del arte mahometano. En esta ciudad dichosa donde nacen poetas hasta los labriegos que sus huertas cultivan, porque parece que los ingenios de sus hijos se enriquecen con las espléndidas galas de las rosas que en sus vergeles crecen espontáneas.

Decidida afición que por la pintura demostraba Valdés desde sus más tiernos años, obligaron a sus padres a dedicarlo al cultivo de este arte. Para ello ingresó en el estudio de Antonio del Castillo, uno de los más hábiles dibujantes de su época, émulo de Murillo y avaro de la gloria, hasta el extremo de morir de tristeza por no poder sobrepujar las obras de su antiguo compañero de estudio.

Los grandes conocimientos del maestro, se reflejaron después en los cuadros del discípulo. El dibujo base y principal fundamento de toda pintura, era la gloria de Castillo; y los mayores enemigos de Valdés, no han podido negarle la supremacía que en esta parte de su profesión, sobre todos sus contemporáneos, había llegado a alcanzar.

Los constantes adelantos del artista, su decidido amor a la pintura, se vieron engrandecidos en su edad viril, por un nuevo culto más entusiasta, si cabe, que el que a las artes profesaba. El amor que redime a los hombres y que con la nobleza de sus aspiraciones los eleva al trono del ingenio y de la grandeza, prendió con voraz llama en el alma de Valdés Leal, haciendo su objeto predilecto a una joven de sin igual belleza e ilustre cuna, de la más rancia nobleza de Córdoba.

Como él, aficionada a la pintura, bien pronto correspondió a los sentimientos y aspiraciones de nuestro joven pintor, y doña Isabel de Carrasquilla fué la feliz compañera que llevó Valdés al tálamo nupcial en Córdoba, no se sabe en qué fecha, pero



VALDÉS LEAL.—CABEZA DEL BAUTISTA

Dim. 0'73 x 0'74

(Cuadro del retablo mayor del Convento del Carmen Calzado o de la Puerta Nueva, en Córdoba)

sí que en la más ardiente juventud de ambos esposos. Valdés en aquellos momentos, se creía, y con razón, feliz. Amado de una mujer hermosa, y como él, entusiasta del arte, y mimado de la gloria y de la fortuna, hasta no encontrar rivales en la noble patria que meció su cuna, vió nacer los dorados sueños de su niñez y colmó las esperanzas de su ambiciosa juventud.

Valdés había llegado mientras tanto a la cumbre del talento y de la maestría y a la perfección de su arte. Buena muestra de ello dejó en su patria. Además de muchos cuadros, con que se enriquecieron los dorados salones y los oratorios de nuestros opulentos magnates, además del retrato del Licenciado Enrique Vaca de Alfaro, poeta excelente y patricio digno de afectuosa memoria, llevó a cabo una copiosa labor que se ha perdido por desgracia. Valdés dejó una prueba inestimable de su talento en el prodigioso retablo mayor de la iglesia del Carmen Calzado, extramuros de Córdoba, junto a la puerta entonces llamada Nueva, porque se había abierto recientemente, y hoy llamada de Alcolea, en memoria de la batalla que en 1868 libraron las tropas adictas al caduco trono de Doña Isabel II con las liberales que habían de conquistar en España el imperio de la razón y de la igualdad, y proclamar, de una vez para siempre, los derechos del hombre, de los que se hallaba desposeído por la destructora mano de la reacción y del ultramontanismo.

El citado retablo, se compone de once cuadros, pintados en 1658, cuando Valdés sólo tenía 28 años de edad, siendo por lo tanto, estas obras, una prueba de sus rápidos adelantos y de su genio gigante e inagotable. Corona el altar la Virgen, cubriendo con su manto varios santos de la orden de carmelitas calzados. El centro lo forma un gran lienzo, que representa a Elías arrebatado por el carro de fuego. A los lados San Rafael y San Miguel, San Acisclo y Santa Victoria, patronos de Córdoba, y dos historias de la vida de Elías: las cabezas de San Juan y San Pablo, y en el zócalo, varios santos mártires. Todo el retablo es un prodigio de color, de luz, de entonación y de dibujo.

El cuadro central basta por sí sólo para hacer inmortal a un pintor: en reducido lienzo, para tan gran concepción, se revuelven, sobre un camino sembrado de llamas, seis caballos blancos como la nieve, y que, guiados por un ángel, arrastran el misterioso carro a los espacios siderales. Los arreos que los decoran arrojan llamas, y los briosos corceles se lanzan vertiginoso-

samente al espacio, revolviéndose sobre sí mismos como hostigados por el rayo, que no otra cosa semeja el látigo, que el celestial auriga hace crugir. Sobre el carro se eleva la majestuosa figura de Elías que arroja a Eliseo su manto desde la altura a que ha sido arrebatado. Toda esta parte de la composición parece engendro de una imaginación riquísima y exaltada que adivina genios flotando en vértigo indescriptible entre la destructora revuelta de un ciclón. Con la tempestad de lo alto hace contraste la tranquilidad y la paz del suelo, hermoso valle risueño y alegre verdea en el fondo, y los pájaros en los árboles entonan sus canciones. Eliseo, espantado, eleva al cielo los ojos y las manos, y ve alejarse a su maestro a las alturas etéreas que él también en sus delirios ambiciona. En toda la obra el color es brillante, el dibujo robusto y correcto, la composición atrevidísima. Hay en esta obra más brío y más entereza que en todos los otros cuadros que de este pintor hemos contemplado, aun contando entre ellas, los cuadros de los *muertos*.

El zócalo del altar es otra joya inestimable; hay en él representados, de medio cuerpo, cuatro santos mártires. Son medias figuras que más parecen retratos, por la tranquilidad y apacible calma que en ellas se refleja, como si un destello de la bienaventuranza y de la paz del cielo inundara sus rostros. La pastosidad de las carnes, la soltura del pincel, la corrección del dibujo, hacen estas figuras asemejarse a obras de Velázquez; tal es la maestría y naturalismo de su ejecución.

Ponz, Palomino, Cean Bermúdez y otros muchos críticos, han reconocido esta semejanza, que admira, con las obras del jefe de la pintura castellana, con aquel talento sin rival que llevaba en su cerebro la cámara obscura al trasladar al lienzo los personajes que retrataba.

En este mismo tiempo pintó Valdés el S. Andrés que existe en la capilla mayor de la iglesia de S. Francisco, el Jesús Nazareno que estuvo en la Zapatería y la Concepción llamada de los Plateros, que en el Museo provincial se guarda. Pero estas obras no pueden darnos idea desgraciadamente, de la importancia artística de Valdés. El S. Andrés figura mayor que el natural, y de arrogante apostura, ha sido profanado por inexperta mano, que con repinte ha hecho desaparecer la obra de nuestro artista. El Jesús de la Zapatería se ha perdido; y la Virgen de los Plateros fué restaurada en 1724 por D. Fernando Pacheco, pintor hasta hoy desconocido, y en 1795 por D. Antonio To-

rrado, y apesar de ésto, al venir al Museo estaba tan perdida, que la actual casi es obra de nuestro querido amigo y maestro don Rafael Romero y Barros (erudito escritor y pintor notable, natural de Moguer), que acertadísimamente la ha restaurado, conservando lo poco que de lo primitivo quedaba.

La Patria de Valdés, no conserva de su mano más que los lienzos hermosísimos del convento del Carmen. Dios los libre de las vandálicas manos de restauradores audaces e ignorantes o de mercaderes de antigüedades que tantas veces han arrebatado de nuestros templos, valiosas obras, con el consentimiento y lucro de capellanes y clérigos que las vendieron, siendo excepciones tristísimas, que ennegrecen el amor que el clero cordobés profesa hoy a todas las glorias artísticas de nuestra patria.

En busca sin duda de más vasto horizonte donde desarrollar su talento, dejó Valdés su patria, poco después de pintar el retablo descrito; puesto que en 1660 vivía en Sevilla pintando con admiración de los artistas y con envidia de los mismos que eran sin duda sus enemigos implacables.

Ya en este tiempo habíase concebido por varios pintores residentes en Sevilla y en especial por Murillo, el pensamiento de crear una Academia de Pintura y Escultura, donde los artistas se comunicaran sus conocimientos y los principiantes pudieran obtener mayores adelantos de los que obtenían limitados al estudio de sus maestros, y encerrados en los modestos talleres donde estos ejecutaban sus obras. No debió Valdés de contribuir poco al planteamiento de esta empresa (aunque hay biógrafos de Murillo que lo acusan de habérsela entorpecido), puesto que al inaugurarse la Academia en la casa Lonja, en 11 de Enero de 1660, fué nombrado Tesorero, cargo que renunció al poco tiempo de haberse realizado la inauguración, de mucho antes deseada. Esto no fué obstáculo para que en 1663 los artistas asociados eligieran mayordomo a Valdés, que nuevamente renunció un cargo que, sin duda, no halagaba su noble ambición y podía ser motivo de que otros artistas se estimularan para alcanzarle; porque a quien tanto valía, ¿qué importaba la posesión de un empleo que no había de aumentar en nada su gloria ni su fortuna? Tercera vez, sin embargo, fué designado Valdés por sus compañeros de Academia para desempeñar un destino en aquella ilustre Asociación; y entonces no fué para un cargo inferior, sino para la Presidencia, que obtuvo en el mismo año de 1663 y desempeñó, aunque siempre sin deseos de hacerlo, hasta 1666, que al fin se

decidió a renunciarlo, ahogando de este modo otras ambiciones, también acaso justas pero más intransigentes que las del *des-templado e irascible* Valdés.

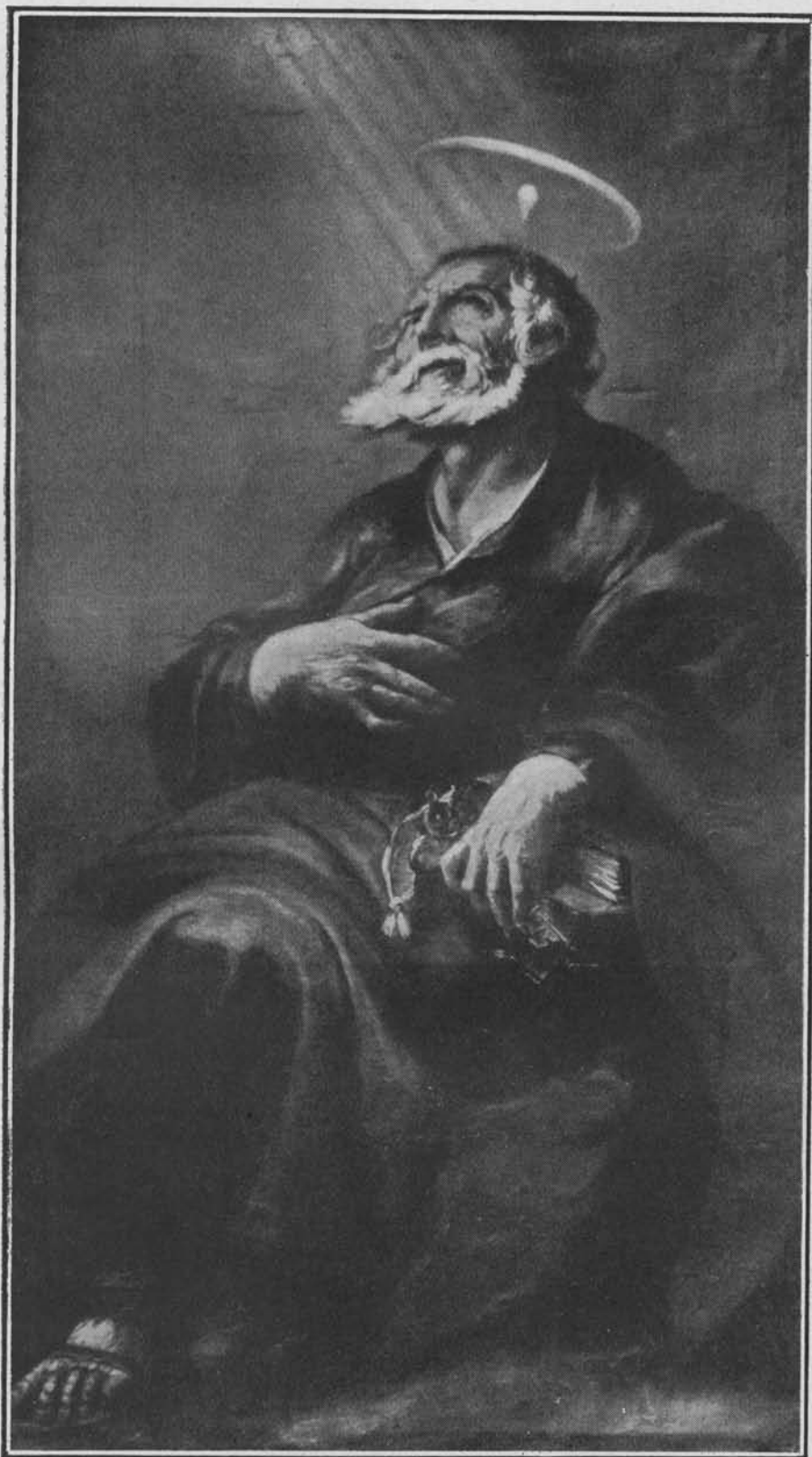
En 1.º de Noviembre de 1660 también fué nombrado Alcalde de la Pintura en la Hermandad de S. Lucas, en la parroquia de San Andrés, cuyo destino desempeñó durante tres años próximamente.

¿Qué obras ejecutó Valdés en este tiempo? Muchas indudablemente; por muy pocas que hasta nosotros hayan llegado. En el Museo provincial de Sevilla se guardan varios cuadros estimables, pero que están mal clasificados al juzgarlos suyos. Los cuadros de la historia de San Jerónimo que allí hay no se asemejan en nada a las obras que, firmadas de su mano, hemos descrito y describiremos después. No así puede negarse la autenticidad de las del retablo de San Benito de Calatrava. Las pinturas de este retablo son seis: representan S. Sebastián, Santa Catalina, S. Juan Evangelista, S. Antonio, S. Antón y San Andrés; todas ellas dignas del nombre glorioso de su autor. Descuellan sobre las otras Santa Catalina y San Andrés, pero las sobrepaja también la elegantísima figura de S. Sebastián, digna de Velázquez, que de éste se creería, si se juzgara por aquel hermoso color y aquella notable maestría con que están pintadas las carnes, que más parecen naturales que fingidas.

¿Y qué diremos del S. Lorenzo que corona el altar de Santiago en su capilla de la Catedral? Media figura es y vence, sin embargo, toda la composición que trazó Roelas en el lienzo central del retablo. En el mismo templo se admira la composición que representa a la Virgen poniendo la casulla a San Ildefonso.

Un acontecimiento de esos que no se realizan con frecuencia, vino a coronar la reputación de Valdés y a darle ocasión para mostrar al mundo sus conocimientos y maestría, no sólo en el arte pictórico, sino en la escultura, arquitectura y grabado, que poseía también como los mejores artistas de su tiempo.

Este hecho fué la canonización de Fernando III, solicitada por Felipe II y no obtenida hasta 1671. La Catedral de Sevilla solemnizó con grandes fiestas este acontecimiento felicísimo para la ciudad que guardaba los restos inanimados de aquel Rey, hasta entonces conquistador y desde entonces Santo además; y Valdés fué el encargado de dirigir la traza del decorado del templo y del gran altar, que a manera de colosal templete, puesto que tocaba en la techumbre, se colocó a la espalda del coro, de aque-



VALDÉS LEAL.—EL APOSTOL SAN PEDRO

Dim. 1'90 x 1'06

(Cuadro conservado en la iglesia parroquial de San Pedro de Córdoba)

lla fastuosa catedral, última obra del fervor religioso en España y último monumento del arte ojival, único que caracteriza el ideal cristiano.

No nos detendremos en describir aquella mole inmensa de columnas y hojarascas, más semejante a armario de frutería, según estaba enriquecido de flores y frutas que a monumento del arte. Contraste singularísimo (que electriza, digámoslo así, a pueblo y artistas de toda España), formarían aquellas líneas, barrocas y disparatadas del churriguerismo más puro, en toda su pesadez y deformidad, con los ligeros y elegantes soportes, y con las severas bóvedas de ese hermoso templo, en cuya planta, como ha dicho el mejor de nuestros oradores, se aiojan y apiñan las sombras de la edad media, y por cuyas ventanas empiezan a lucir los primeros albores del Renacimiento

Pero no podemos censurar a Valdés su mal gusto arquitectónico, porque en aquella época, la idea de la belleza en arquitectura había huído del mundo, y las construcciones sólo reflejaban la idea de lo feo en su más triste y desesperante desnudez. Valdés, para sus contemporáneos, fué un gran arquitecto. ¡Dios nos libre de pretender imitar sus creaciones!

No se limitó nuestro artista, en esta empresa, a dar la idea del aparato con que se había de enriquecer el templo, sino que también quiso legar su memoria a la posteridad, y grabó el agua fuerte, una lámina de gran tamaño, que lo representaba. Ya en 1668 había dado muestra también de su destreza en el grabado en tres láminas de la custodia que hubo de hacer por encargo del cabildo de aquella Catedral. Pero aún hizo más, modeló en barro con general aplauso los santos, historias y alegorías que decoraron el fastuoso edificio por él trazado. Se duele Palomino de no haber visto ninguna escultura de Valdés, y en ésto hemos sido más felices que el citado autor; pues hemos visto una estatuita en barro, de San Jerónimo, firmada de su mano, que poseía en Córdoba don José Saló y Jusquet.

La figura en cuestión, cuyo paradero ignoramos, era digna de un gran escultor, por su dibujo y facilidad de su ejecución abocetada. Lástima que el Museo de Córdoba no la hubiese adquirido, como adquirió otros objetos de la colección riquísima que el Sr. Saló dejó a su muerte.

Pocos años antes de la época a que nos venimos refiriendo, fué cuando Valdés realizó las más portentosas de sus creaciones: los cuadros de los muertos.

Se había verificado en 1668 la conversión de don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca.

Este noble personaje de origen italiano, de rica cuna y fortuna espléndida, era el terror de Sevilla por sus aventuras amorosas y livianas. Terror de dueñas y rodrigones, y más aún de padres ganosos de su honra, abría con su oro las más cerradas puertas y se rendían a su amor las más recatadas hermosuras. Algunos han pretendido ver en él el famoso *burlador de Sevilla*. No sabemos qué mano tocó en el corazón al famoso libertino para convertirlo en devoto, de ateo en cristiano fanático y de espléndido agazajador de mozas y rufianes en penitente severo, casi en asceta. La Hermandad del Hospital de la Caridad se enriqueció con la adquisición de este nuevo miembro, a quien nombró hermano mayor en la citada época, y desde luego concibió la idea de construir una nueva iglesia en el mismo lugar en donde estaba la ermita de San Jorge, a la que el hospital se había incorporado. Mañara llamó en su auxilio, para la obra que proyectaba, a los más hábiles artistas de su tiempo. El escultor Roldán trazó e hizo el retablo en el que luce un relieve del entierro de Cristo que es una de sus mejores creaciones. Murillo y Valdés se encargaron de enriquecer con excelentes pinturas los muros y altares de la iglesia.

En buen tiempo, se vió ésta embellecida con «*Las aguas de Moisés*» y *El milagro de pan y peces*», obras colosales de Murillo y «*El triunfo de la cruz*», que decoró el coro, obra de Valdés. Pero uno y otro artista habían de dar la más brillante muestra de su ingenio en aquel recinto, y así, Murillo pintó San Juan de Dios llevando un pobre con el auxilio de un angel y Valdés sus dos famosos cuadros que se llaman, aún, de *los muertos*. Nada más hermoso de color, luz y maestría que el San Juan de Dios; pero nada más naturalista, más acabado de dibujo y de verdad que las terribles y espantables creaciones de Valdés.

A propósito de estos cuadros, se refiere una anécdota que por sí sola retrata el carácter de ambos pintores y el conocimiento profundo de un arte que ambos poseían. No es posible hacer una crítica más exacta de estas obras, que la que ellos mismos hicieron en las palabras que vamos a copiar.

Todos los aficionados a la pintura, fueron a contemplar las obras de los grandes maestros, expuestas en la Caridad. Todos a una elogiaban los cuadros de Murillo y todos a una se espantaban de las de Valdés. Quién, aterrizado al verlos huía de aque-

lla horrible perspectiva; quién, tapaba la nariz temiendo el mal oliente hálito de aquellos cuadros. Los ricos orgullosos temblaban del próximo fin que aquellas pinturas profetizaban y con horror presentían el momento tristísimo de desposeerse (para convertirse en polvo) de sus grandezas y dignidades. Los pobres veían en ellos el triunfo de la igualdad y el juicio eterno, en que los virtuosos serán recompensados y castigados los réprobos.

Un día se encontraron en la iglesia los dos maestros rivales. Murillo dijo entonces a Valdés: «Compadre: esto es preciso verlo con las manos en las narices». «Qué quereis, dijo Valdés, usted se come la pulpa y a mí me queda roer los huesos; pero tampoco puede verse sin provocar a vómito la Santa Isabel». Y aludía a la que hoy se admira en los salones de la Real Academia de San Fernando.

No cuadra a nuestro objeto entrar en el estudio de estas ni de otras obras de Murillo, pero sí cumple y del todo, el examen detallado de las dos más hermosas creaciones de Valdés. Los cuadros de los *muertos* son las obras magistrales del cordobés pintor y a las que nos referimos al principio de esta biografía al decir que sostendrían competencia con Velázquez si al Museo de Madrid se llevaran.

Tal fué la opinión mantenida por don Carlos Luis de Rivera y don Salvador Martínez Cubells y el señor Gato de Lema, cuando en 1876 comisionados por la Academia de San Fernando, para la restauración del San Antonio de Murillo, visitaron con nosotros, el templo citado de San Jorge.

Examinemos los cuadros: Sobre una mesa cubierta de rico paño de brocado se hallan hacinadas todas las insignias de la grandeza humana. La tiara del Papa, la corona imperial y la del Rey; mantos de órdenes militares, la espada del guerrero asombro del mundo por sus hazañas y terror de los enemigos de la fe. La vara de la justicia incapaz de doblegarse a las dádivas; los libros del sabio dedicado a arrancar a la madre naturaleza sus más entrañables secretos; la mitra del prelado, las cruces e insignias de la iglesia, entonces, puede decirse, señora del mundo, todo cuanto puede halagar a la vanidad humana y cubrir con su esplendor la pequeñez de los hombres, se halla amontonado allí. En primer término hay un globo sobre un trípode, sobre esta imagen de la tierra, posa sus pies descarnados la airada figura de la muerte que con sarcástica expresión dirige al expectador los negros huecos de sus órbitas. Un ataúd lleva bajo

el brazo, y en la siniestra mano la destructora segur, la diestra mano se dirige a una luz colocada en el centro del cuadro, luz que representa la de la humana existencia y que en breve tiempo habrá de quedar extinguida. Un letrero hay en el cuadro que dice: «in ictu oculis». Tal es uno de los lienzos que en forma de medio punto, se miran bajo el coro a los pies de la iglesia.

El segundo cuadro representa la cripta o cueva de un panteón. En el fondo un montón de huesos y descarnados cráneos humanos; y en primer término dos ataúdes abiertos. El uno contiene el cadáver en putrefacción de un prelado con mitra, capa pluvial y báculo. Por todas partes discurren asquerosos insectos y pestilentes gusanos.

El otro ataúd contiene un caballero de Calatrava, de no menos repugnante aspecto por la descomposición en que se halla. Sobre aquellas descarnadas hosamentas se posa un mochuelo, cuyos ojos redondos y amarillos, brillan en el fondo con siniestro fulgor. El cuadro está coronado por una nube de la cual se ve salir la mano llagada de Jesús sosteniendo una balanza en su fiel. En uno de sus platillos hay insignias de grandeza, en el otro el corazón de Jesús inflamado de caridad; sobre ambos se leen: «*Finis gloriæ mundi*».

Este es el lienzo que según Murillo no se podía ver sin que el espectador tapara su nariz.

Ambas obras excitan la sensibilidad del que las mira en sumo grado y despiertan el pensamiento y la fantasía. Si las vírgenes de Murillo, aéreas y vaporosas, envueltas en los destellos de la divinidad, hacen pensar en el cielo, los muertos de Valdés, con su repugnante y asquerosa presencia, despiertan el alma y le hacen pensar en el fatal e ineludible juicio a que, según las creencias cristianas, todos los mortales están condenados después de la muerte. La igualdad de los hombres está allí preconizada. Todos estamos sujetos a la inexorable ley del acabamiento y de la muerte; no hay que engreirse con las riquezas y con los esplendores engañosos del mundo; todas las grandezas humanas terminan en la tumba; al tribunal de Dios llegaremos desnudos y sin otros signos de distinción que las buenas acciones que puedan abrirnos para siempre las puertas de los cielos.

Valdés resulta en estos cuadros, un pintor profundamente filósofo. Al verlos no puede uno menos de volver los ojos a la antigüedad y recordar una escuela de poetas y pintores de los que Valdés es una de las más legítimas glorias: me refiero a



VALDÉS LEAL.—LA VIRGEN DE LOS PLATEROS

Dim. 2'26 x 2'20

(Lienzo del Museo de Bellas Artes de Córdoba)

los pintores y poetas de la muerte, cuyos argumentos, mejor que en ninguna parte hayamos consignados y reunidos en el poema del Rabí D. Sentob de Carrión *La danza general de la muerte*.

No vamos a hacer estudio especial de este poema ni de la razón que le dió vida, pero sí será preciso mirar al pasado un poco para apreciar en su justo valor las obras de Valdés.

En el siglo x el temor de la muerte era tan grande por la proximidad al fin del mundo (que era la general creencia), que los cristianos no pensaban en otra cosa. El ayuno, la peregrinación, la penitencia más rigurosa; estas eran las ocupaciones ordinarias de los hombres en aquellos tiempos, en que todos los documentos se empezaban con esta frase terrible: *Apropincuan-te mundi termino*. Entonces debió nacer el culto de la literatura y del arte a la muerte, pues las primeras producciones de este género, según el Marqués de Pidal, son de esta fecha, y se encuentran en la literatura anglo-sajona. Llegó el año mil y el mundo no se acabó, y aunque desvanecido el temor de las gentes, no desapareció la afición a las obras literarias en que ésta desempeñaba el papel de protagonista. Los siglos xii y xiii, y especialmente el xiv, rindieron su tributo a este género de composiciones en todos los pueblos de Europa, y en España llegó a aparecer con el Rabí D. Sentob de Carrión en su poema *La danza general de la muerte*, en la segunda mitad del siglo décimo cuarto, y se ha continuado después bajo distintas formas hasta el siglo xvii, en que pintaba muertos el insigne cordobés D. Juan de Valdés Leal.

Ya famosos pintores italianos, franceses y alemanes, habían hecho objeto de sus creaciones las extrañas y terribles escenas que la muerte produce y que los poetas habían cantado; y que Valdés Leal fué el que en España logró ser el rival de aquellos artistas memorables. Holbein y Orcagna fueron los titanes de este género de representaciones. El primero decoró los muros del patio del castillo de Blois, y el segundo los claustros del Cementerio de Pisa. Uno y otro reprodujeron las escenas de la *danza macabra*, en la que la muerte, al son de un violín que hiere con una canilla en vez de arco, llama al baile general a todos los poderes y jerarquías de la tierra; desde el papa al sacristán, desde el emperador al soldado, desde el magnate al mendigo. Uno y otro proclaman la igualdad universal bajo el imperio de la muerte. A ellos se une Valdés, y si bien deshecha la forma grotesca del baile, viene a proclamar esta misma filosofía, levantan-

do las tapas de los más suntuosos sepulcros y mostrando a los hombres la miseria que se alberga en su recinto, y a la que no resisten las grandezas humanas.

¿Dónde se inspiró Valdés para trazar en el lienzo tan terribles escenas? A primera vista vienen a la memoria las estrofas de *la danza general*, de la cual se había hecho una edición en Sevilla en 1520. La pintura de estos lienzos envuelve en sí y presenta a los ojos, por medio de la ficción pictórica, las mismas palabras que la muerte dice en el proemio del poema. «La muerte avisa a todas las criaturas que pare mientes en la brevedad de su vida e que della mayor cabdal non sea fecho que ella merece..., e regare a todos los estados del mundo que vengán de su buen grado o contra su voluntad». Igualmente recuerda aquellas frases del predicador:

«Haced lo que digo, non vos detardedes,
Que ya la muerte comienza a ordenar
Vna danza esquiva de que non podedes
Por cosa ninguna que sea escapar».

Todas las criaturas que son y serán en el mundo han de vivir apercibidas de las sorpresas de la muerte, terrible dominadora de la humanidad, que ejerce su poder lo mismo sobre el mancebo valiente, que sobre el anciano caduco y el recién nacido infante. Ella les grita:

«A la danza mortal venid los nacidos
Que en el mundo sois cualquier estado,
El que non quisiere, a fuerza e amidos
Facerle e venir muy toste parado».

Ante el ataúd del prelado, de *jedientes* y asquerosos gusanos cubierto, se vienen a la mente estos versos que la muerte recita al purpurado Cardenal:

«Pensastes el mundo por vos trastornar
por llegar a Papa, e ser soberano,
Más non lo seredes...»

que ya la terrible guadaña cercena en flor las esperanzas engañosas del príncipe de la iglesia.

Finalmente, toda esta filosofía de la *danza general* y toda la filosofía de las obras de Valdés, está contenida en esta estrofa de las últimas del poema:

A todos los que aquí no he nombrado
De cualquier ley é estado é condición,
Les mando que vengán muy toste priado,

A entrar en mi danza sin escusación,
No recibiré jamás excepción.
Nin otro libelo nin declinatoria;
Los que bien hicieron habrán siempre gloria,
Los que el contrario habrán dagnación.

No menos traen a la mente los cuadros de Valdés las estrofas copiadas, que otros textos de la antigüedad romana y otras obras de más recientes ingenios. En estos lienzos, lo mismo que en las palabras del rabino se pueden leer aquellos versos de Horacio. *Lo mismo se habre la tierra para el pobre que para los hijos de los reyes.* Y de Virgilio: *Pálida muerte que para lo mismo fijas tu planta en las moradas reales, que en las pobres cañas.*

Otra obra recuerdan, y no queremos equivocarnos, al afirmar que esta fué la que verdaderamente inspiró al cordobés famoso. Nos referimos a las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre el maestro don Rodrigo, poesías entonces muy en boga glosadas por muchos y excelentes poetas. Mirando los cuadros de Valdés, todo hombre dotado de razón aun desconociendo la obra de Jorge Manrique, no podrá por menos de concebir en prosa, este hermoso pensamiento con que empiezan las coplas.

Recuerde el alma adormida
avive el seso y despierte
contemplando,
como se pasa la vida,
como se viene la muerte
tan callando.

El que sea conocedor de la obra no podrá menos de recordar también la tan conocida estrofa siguiente:

Nuestras vidas son los rios
que van a dar en el mar,
que es el morir:
allá van los señorios
derechos a se acabar
y consumir:
Allí los rios caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
allegados son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

Finalmente, inspirándose o no Valdés en estas grandes obras de nuestra literatura, el mismo pensamiento que en ellas preside,

preside en los lienzos de los muertos de la iglesia de San Jorje del hospital de la caridad de Sevilla.—Valdés resulta en ellos, con un intervalo de cuatro siglos, de la misma familia de Orcagna y de Holbein y continuador de las glorias de estos, y en tan famosas pinturas, además de ser un pintor habilísimo sin rival en el color, en el dibujo, en la composición y en la luz, naturalista hasta en un realismo repugnante, resulta también el más filósofo de los pintores españoles de todas las épocas y de todas las escuelas. Estos cuadros colocan a Valdés en la cumbre del templo de la gloria y por sí solos valdrían para que el nombre de su autor corriera de polo a polo, llevado, en las alas de la fama, a los confines del mundo.

Bastante hemos hablado ya de ellos; quizás nos hemos detenido demasiado en esta digresión; volvamos por lo tanto a trazar el resto de la biografía de Valdés.

En 1672 volvió Valdés a visitar su patria, donde debió permanecer poco tiempo, puesto que después estuvo en Sevilla y en 1674 se hallaba en Madrid. En Córdoba pintó algunos cuadros para particulares, y entre ellos unas vírgenes, que elogia Palomino, y que pagó el jurado Tomás del Castillo. En esta época refiere Palomino que aunque él era muchacho, ya había empezado sus estudios pictóricos y hubo de visitar a Valdés quien lo acogió bien y le dió algunos documentos para su gobierno en la práctica del arte, los que Palomino dice «aprecié mucho, como de hombre verdaderamente erudito y práctico en la facultad». El mismo Palomino que lo vió pintar dice ordinariamente, era de pié, porque gustaba de retirarse de cuando en cuando, y volver prontamente a dar algunos golpes, y vuelta a retirarse, y de esta suerte era de ordinario su modo de pintar con aquella inquietud y viveza de su natural ingenio». Así pintaba otro genio español cuya gloria llena hoy el mundo, a pesar de la temprana edad en que bajó al sepulcro. Así pintaba Eduardo de Rosales, el más grande de los pintores españoles del presente siglo.

En 1674 estuvo Valdés en Madrid llevado de su deseo de admirar las obras maestras que en los Reales palacios y en el Escorial se guardaban y de esta época debieron ser los cuadros que conserva de su mano el Museo del Prado bastante estimables por más que no sean de sus mejores pinturas. En este tiempo, según el testimonio de Claudio Coello, que lo trató, asistía a la Academia Matritense y allí dibujaba cada noche dos o tres figuras, prueba clara de su facilidad y maestría. Se ignora la fe-



VALDÉS LEAL.—CABEZA DE SAN PABLO

Dim. 0'73 x 0'74

(Cuadro del retablo mayor del Convento del Carmen Calzado o de la Puerta Nueva, en Córdoba)



cha de su vuelta a Sevilla, pero en 1690 estaba en esta ciudad y se disponía a pintar varias historias sagrada en la iglesia de los venerables sacerdotes, cuando fué atacado de perlesía, enfermedad de que bajó a la tumba en 1691 el día 14 de Octubre.

Valdés dejó dos hijas pintoras y un hijo, Lucas Valdés, pintor y grabador, que aunque no escaso de mérito, está muy lejos de haber heredado el genio y la maestría del grande artista que le dió el ser. Tal vez la desigualdad que se nota en el mérito de las obras de Valdés provenga de atribuir al padre algunos de los cuadros que ejecutara su hijo.

El retrato de Valdés se guarda en Sevilla en los salones de la Academia, con los de otros grandes pintores. Nosotros concluiremos estas líneas copiando el retrato que de él hizo Palomino, y que justifica hasta los defectos de carácter que le han supuesto. Hélo aquí:

«Fué D. Juan de Valdés de mediana estatura, grueso, pero bien hecho; redondo de semblante, ojos vivos y color trigueño claro. Dejó muy buena escuela en aquella gran ciudad, y muchos discípulos. Era espléndido y generoso en socorrer con sus documentos a cualquiera que solicitaba su corrección o le pedía algún dibujillo o traza para alguna obra en todo linaje de arteficio; al paso que era altivo y sacudido con los presentuosos y desvanecidos».

Tal era Valdés. Su nombre es uno de los mayores timbres de gloria de Córdoba su patria».

.....
.....
.....

DISCURSO DE ROMERO BARROS

.....
.....
.....

Digno de más estima y renombre es en efecto, el cordobés ilustre cuya figura aparece en la historia del arte nacional, como uno de los brotes más lozanos que produce el gran árbol de la escuela pictórica de Andalucía, que nace al extremar el siglo xv, crece y se desarrolla en el xvi y llega al florecimiento a despecho de contrarias influencias, en la segunda mitad del siglo xvii.

Alejo Fernández, Barrera y Vargas, son, puede decirse, sus progenitores, y de este último, que forma el tronco y la depura de sus viejas tradiciones en la escuela florentina, proceden de dos robustas ramas que crecen y extienden numerosos brazos por la región andaluza, esparciendo en su suelo ópimos frutos.

Entronca la primera, Céspedes, Mohedano, Pacheco, Peñalosa y demás cultivadores del realismo clásico; y la segunda; Antonio de Arfián, Luis Fernández, Roelas, Luis Zambrano, Zurbarán, los Herrera, Francisco de Galeas y Juan del Castilio, partidarios del naturalismo patrio: ambas ramas, sin embargo, nutridas por la misma savia, aunque se apartan a su crecimiento en distintos rumbos, atesoran y funden sus conquistas que rinden en las aras de la idea cristiana y sin abdicar en absoluto de las cláusulas estéticas que durante un siglo les impone el clasicismo, a impulso de nuevas exigencias, dan principio a una evolución naturalista que rinde culto al ideal patrio, cuando de estas ramas brotan alternativamente, los floridos tallos que producen a Velázquez, a Murillo y a Valdés; los cuales, al frente de una brillante pléyade de ingenios, dan cima a aquella revolución artística, separando la pintura del eclecticismo neo-clásico, dándole libertad e independencia y tipos más humanos y fecundos que estudiar en el vasto campo de la vida activa y llegan a encumbrar al arte y al moderno ideal en que se inspira, con la forma por tal medio depurada, y con la luz, con el color y el claro-oscuro sublimados, a su manifestación más espléndida.

Elevar el arte a tal altura, cuando la nación rendida bajo el peso de sus infortunios, con paso rápido, caminaba a la ruina; apartarlo de la trillada senda de la imitación que aún lo subyugaba, desterrando exóticos preceptos; darle originalidad y carácter propio, contrarrestando el persistente influjo de las corrientes clásicas, y llevarlo hasta su naturalismo, fundado en la verdad y enaltecido por el ideal a que la sociedad aspiraba, era empresa superior tan sólo reservada a estos ilustres genios, que pudieron emprenderla y terminarla, correspondiendo a Valdés Leal gran parte de esta gloria, que es tanto más excelsa y digna de admirar, cuanto que al efectuarse este florecimiento, hacía, si no imposible, irrealizable, el estado de la sociedad española, el cual, bajo varios aspectos, era harto crítico.

Si hemos de apreciar la gloria que Valdés comparte, al verificarse este prodigio artístico si así puede decirse, el seno de la patria, desgarrado por serias perturbaciones, hallábase en gra-

ve desconcierto: la unidad social estaba rota, y el país sumido en vergonzosa inercia; las guerras lo abatían, los mares devoraban sus bajeles, la política exterior visiblemente decaía, y con ella la industria y la agricultura, y el monarca, cuya diestra pudiera contener estos reveses, dormitaba, o bien se divertía, entre una corte corrompida y licenciosa, entregado a la molicie y a los placeres; una refinada hipocresía reemplazaba al sentimiento religioso, las clases elevadas, descreídas en extremo, con piadosos alardes procuraban encubrir sus liviandades; y el pueblo, aunque no ajeno en absoluto a estos excesos, se mostraba, no obstante, indiferente o devoto; la religión, con celo infatigable, atendía cuidadosa a reanimar la fe tan decaída, a la vez que inquieta dirigía a las fronteras sus miradas; porque la victoria de Muhlberg habíase vuelto estéril, y la reforma desde el centro de Europa, donde ardía la guerra, amenazaba de nuevo al catolicismo, que ya había visto con espanto perecer asesinado, a su más fuerte caudillo.

Respecto de las artes, la escultura sostenida virilmente por Martínez Montañez, extremaba con aplauso la reacción naturalista; mas las bellas letras, si aparecían con desusado brillo, en manos de don Pedro Calderón y otros ingenios, ya iniciaban sin embargo cercana decadencia, contagiadas en la prosa y la poesía por Gracian y Góngora; y por último, la arquitectura alterando los severos principios de Juan de Toledo, Herrera y Mora, decaía con rapidez, entregada al caprichoso y falso estilo de Borromino y Donoso; y en tal momento, al operarse tan profunda crisis, cuando en la nación española claudicaban la fe, el orden moral, la unidad de pensamiento y el entusiasmo patrio, que en otros días constituyeran su poder y fortaleza y las artes hermanas lejos de la razón, de la verdad y de la sencillez, se despeñaban por inclinada pendiente; fué cuando Velázquez, Murillo y Valdés Leal, cual celestes salvadores, aparecen, y sobreponiéndose con sus dotes singulares al abatimiento y a los males que corroen el organismo de aquella sociedad, sostienen el decoro artístico con sus pinceles y elevan la pintura a tan supremo rango, formulando el ideal que España ambicionaba, y prestando extraordinarios servicios a la religión y a la patria.

Es innegable que los grandes acontecimientos obedecen a causas sobrenaturales, y pudiéramos decir que fué providencial, a no dudarlo, la reunión de estos genios dentro de un mismo lapso histórico. Un escritor ilustre ha dicho, hablando

de Murillo, «que el aparecimiento y la desaparición del verdadero genio en el teatro del mundo, ocurren siempre en razón oportuna». Y que «sin conocer las circunstancias en que nace un hombre grande, no es posible comprender su significación en la tierra», y éste axioma que encierra un principio de verdad indiscutible, bien puede amplificarse con el advenimiento a la escena de la vida, de estos tres insignes mantenedores del arte. Aunque una misma sociedad y un mismo siglo los produce, sus temperamentos son distintos y distintas las esferas que recorren, y no obstante, sus esfuerzos y tendencias cual los radios de un inmenso círculo, convergen hacia un punto: el esplendor del arte, el triunfo de la fe, la regeneración de la patria, es el ideal que en su entusiasmo ansían.

Velázquez escoge el campo dilatado de la historia, y con el cuadro de *Las lanzas*, grandioso simulacro de las pasadas glorias, reanima el abatido espíritu de España. Amante de la verdad, detesta la ficción pagana y el cuadro de *Los borrachos*, en su alusión al mito báquico es una marcada protesta contra la artificiosa retórica culterana, cuyas doctrinas rechaza la sociedad cristiana; repugna a su rectitud aquella corte hipócrita y liviana que desconoce la lealtad y virtud, y siempre está dispuesta a extravagantes goces; y simuladamente la combate con punzante sátira, haciendo su retrato a maravilla, con su cínico esplendor y con aquella mísera cohorte de tipos contrahechos y lisiados, enanos, bufones y truhanes que solazan y distraen al gran Felipe, mientras rápida desciende hacia el abismo, la carcomida nave del Estado.

Velázquez pues, se dirige a la alta sociedad con ánimo de regenerarla restituyéndola a su dignidad propia y a su decoro; Murillo, baja hasta el pueblo, se confunde con las muchachumbres, en las que aún palpita la fe y el sentimiento; y recogido en el templo, sube de la tierra al cielo, a buscar la inspiración, y las exhorta con gráficas predicaciones y estímulos piadosos para evangelizarlas; Valdés, sigue las huellas de este apóstol del catolicismo, con él lucha por la religión, y con celo infatigable, reanima con sus obras, la vacilante fe en la grey cristiana; más no reduce su propósito a la esfera religiosa, sin apartarse de ésta, extiéndelos a la civil y trata de estirpar los vicios que exhiben sus asquerosa desnudez en el drama de la vida activa; quiere secundar al gran Velázquez; pero no flagela como éste a la nobleza con la sátira; la induce con la exhortación y con



VALDÉS LEAL.—EL APOSTOL SAN ANDRÉS

Dim. 2'80 x 1'73

(Lienzo existente en la Capilla mayor de la iglesia parroquial de San Francisco
y San Eulogio de Córdoba)

severos ejemplos; y de su paleta llena de individualismo brotan grandiosos simulacros con máximas sublimes, consejos y enseñanzas de verdad aterradora, que impresionan al alma vivamente, y edifican, moralizan y corrigen las costumbres de aquella sociedad tan relajada.

Velázquez y Murillo, a quienes no puede negárseles la preeminencia entre todos los pintores de su época, sin convenio o pacto mutuo se comparten las esferas donde inician, desenvuelven y realizan el movimiento artístico, moral y filosófico a que les obliga la misión social y religiosa que les impone su siglo; pero Valdés, sino con tan selectos medios técnicos, con su talento y su rica fantasía, seguido de una corte numerosa de esclarecidos ingenios, contribuye poderosamente a consumir esta grande obra, cuya aspiración estética tenía por norma el orden moral, y por síntesis el enaltecimiento del ideal católico.

Valdés Leal, por su originalidad y por la profunda filosofía de que hace alarde en sus obras, y a veces por su tecnicismo que eleva hasta el nivel más alto, brilla al frente de la escuela andaluza, sin eclipsarse, ante los vivos fulgores de aquellos dos brillantes astros, que entre sí resumen, a despecho de apasionados juicios, la más suprema gloria de la pintura española.

Valdés, dotado de superior inteligencia, de agudo ingenio, voluntad firme, recio temperamento y de un altivo y autónomo carácter, hállese revestido de los dones singulares con que Dios dota a los genios, y de cualidades eminentes que lo abonan y enaltecen; y su figura artística, como eruditamente prueba Ramírez de Arellano, es digna de ocupar más distinguido puesto, que el que la posteridad le designa entre los grandes pintores de aquel tiempo.

Valdés, como los genios del renacimiento, aspira a la universalidad en el arte; es pintor, escultor, grabador y arquitecto, y si como pintor decae en algunas obras, o es debida esta falta a su imaginación fogosa, a su manera franca y breve, o a la necesidad de compartir entre tres diversas artes las poderosas facultades de su ingenio.

En escultura, a juzgar por las escasas obras que he visto, inspírase como en la pintura en el ideal naturalista, que constituía la robusta base de aquella brillante escuela; pero en la arquitectura, ¡cosa extraña!, como oportunamente observa nuestro nuevo compañero, déjase arrastrar por la corrupción que invade a esta arte desde el comienzo del siglo.

Mas este raro defecto, así puede llamarse, en que acerca de este punto incurre el notable artista, cuando con Velázquez y Murillo, Montañez y Calderón, tanto se esforzaba en sostener el brillo de las artes, tiene fácil explicación si se medita, que como impugnador de la tradición pagana a la cual, aunque viciada, obedecía la arquitectura, no le era dado devolver a ésta la pureza y sencillez de sus principios, restaurando el ideal cuya influencia rechazaba; y en tal extremo, prefería aceptar aquella arte, corrompida en sus preceptos, con sus licencias y envuelta en su caprichoso ornato, por cuanto que con éste, encubría sus líneas primitivas, y casi hacía olvidar su origen clásico.

En pintura, su genio innovador, lo aparta de lo conocido, de las trilladas sendas y de todo proceso artístico que entrañe imitación o servidumbre, y por esto menosprecia la didáctica que siguen las escuelas eclecticistas y desdeña las efímeras ventajas que pueden reportarle sus rebuscadas doctrinas; no la reducen sus artificiosos tipos, búscalos en la realidad más verdaderos y exentos de todo elemento exótico; el cielo que lo cubre le brinda un mundo de luz y de colores, y la tierra modelos escogidos de expresión y gracias propias, con la marca genuina del clima y de la raza que los engendra y produce; y fiado en sus fuerzas estudia la naturaleza, obtiene la posición de la forma que adapta a su ideal, interprete del color y el claro obscuro, llega a la originalidad y crea un estilo independiente y propio, que con el sello de su personalidad trasmite a sus producciones.

Valdés, como pintor católico, sirve a la idea cristiana, a ésta trata de rendir el dominio de la forma, inspírase en el drama religioso, sus asuntos son místicos devotos, y se ajustan a las máximas morales de la sagrada leyenda, y no obstante, de algunas de sus obras brota un realismo tan viril y enérgico, que ante la impresión estética que en el espectador producen, queda subyugado el idealismo a cuyo enaltecimiento atiende.

Señalan dos épocas las obras de Valdés, cuyas épocas son dignas de estudiarse; en la primera se ven aspiraciones tentativas y ensayos del artista, que trata de asociar las influencias exteriores con la facultad y el sentimiento íntimos, y de avenir los medios técnicos con las cláusulas estéticas que le impone el ideal naturalista. En este período, ínterin se funden o conciertan tan variadas tendencias, se vé que el artista lucha y oscila entre los ímpetus de su genialidad, y la discreción y la prudencia que le exigen los cánones del arte; su manera y su color

fluctúan sin tomar un rumbo fijo, ora exhibiéndose cual manifestación autónoma del gusto y sentimiento propios, ora mostrando cierta afinidad con la manera y el color de otros maestros; si bien esta afinidad, ajena a la servil imitación que su altivo natural repele, debida es sólo, a la eficacia de un noble y alto estímulo, o a coincidencias en que suelen incurrir los ingenios productores que se nutren en las mismas fuentes.

En la segunda, consumada ya la unidad de estos principios, ampliado el vasto campo de la inspiración, depuradas por la experiencia, el buen sentido y gusto práctico y bajo el punto, a donde dirigir los vuelos de la inteligencia; es cuando Valdés demuestra la superioridad de su talento artístico; entonces es cuando produce sus más bellas creaciones, de las cuales, algunas, pueden sostener sin desventaja el paralelo, con las más selectas obras de Velázquez y Murillo.

¿Queréis algún ejemplo que hoy demuestre los distintos caracteres que demarcan estos dos períodos de su vida artística?

Pues fácil es hallar varias muestras del primero entre los cuadros que Córdoba aún posee en el gran retablo de la antigua iglesia de Carmelitas Calzados; y aún cuando de éstos habéis escuchado las brillantes descripciones que nos hizo nuestro nuevo compañero, puedo, no obstante, para dar acento de verdad a mis razones, ocuparme en dos de aquéllas, cuyos nombres sólo cita este Académico, y cuya copia galantemente omite, dejando en blanco y sin tocar la tela; me refiero a los dos hermosos cuadros que flanquean al del grandioso simulacro del rapto de Elías, cuyos cuadros representan, respectivamente, dos interesantes episodios de la vida de este gran profeta, natural de Flusbis, según San Epifanio.

Ambos asuntos están ejecutados con soltura a luz abierta en un hermoso fondo de paisaje; éste, en el de la derecha, es de vegetación escasa, vaporoso ambiente, y por el horizonte una montaña.

En este cuadro aparece Elías sentado en una peña, está dormido, la cabeza apoyada en una mano y el cuerpo medio recostado en el tronco de un árbol; un ángel desciende por los aires, trae un pan y un jarro en la siniestra mano, y con la diestra le toca dulcemente la cabeza para despertarlo. Recordaréis el asunto: es cuando Elías, sin provisión alguna, se refugia en el desierto huyendo del furor de quienes tratan de inmolarlo en venganza de la muerte que sufrieron los ministros de Raál,

y rendido y dominado de mortal angustia, después de pedir a Dios disponga de su vida, se duerme, el ángel lo despierta, lo alimenta y lo encamina al monte Hozeb, donde el Señor lo espera.

En el de la derecha, sobre un país variado y rico con fértiles y umbrosas arboledas, cuyo suelo artificial finge a la vista extensos términos, por los cuales el aire circula libremente; bien movida y colocada, se destaca la figura del Profeta. Está de pié, viste túnica ceñida con un cinturón de cuero, y de sus hombros pende una capa rústica de pieles. Sus ojos están fijos en el cielo, cubre su cabeza nudosa y blanca cabellera, que flota a merced del viento, su rostro, de expresión enérgica y de líneas varoniles, blanca cabellera y luenga barba que le cubre el pecho, reviste una expresión dulce y beatífica; el brazo izquierdo elévase extendido y entreabierto la mano, y de la diestra, contraída aún fuertemente, en forma de tajante espada se ven brotar rayos de fuego.

Yacen a los pies de Elías varios cadáveres, dispuestos en difíciles escorzos, a lo lejos, salvando gran espacio en donde el aire se interpone y juguetea, descúbrese el altar y en torno de éste, repartidos, multitud de muertos; éstos son los soldados que el hijo idólatra del rey Acab mandó en persecución de Elías, y fueron abrasados por el fuego celestial que Dios hizo descender a ruegos del Profeta.

Examinad estos cuadros, a nuestro ver los mejores del retablo, en cuanto a su tecnicismo; porque en ellos están representados la manera y el estilo peculiar que distinguen a Valdés en su primer período; ved como se muestra realista en demasía, y discípulo sumiso a las doctrinas de la nueva escuela, ved como investiga la naturaleza, como pinta el campo, su vegetación, sus términos, la luz, el aire y el azul trasparente de los cielos, cómo se descubren sus esfuerzos por concertar la unidad y gradación de las líneas y los tonos, para hallar la perspectiva aérea, cómo estudia al hombre en su forma natural y proporciones, tal como lo encuentra en el estadio de la vida activa, y cuán vivo es su deseo, frustrado a veces, de revestir a los tipos que en aquel elige, con las cualidades subjetivas que demanda el ideal cristiano; observad, por último, que en estas obras, más que un ideal y un criterio artístico formado, más que un dominio absoluto de la forma y de los medios técnicos, se ve el espíritu febril e indagador que lo seduce, el superior alcance de sus facultades, su

realismo acentuado, los móviles internos que lo impulsan; y advínase el alto fin a que en su anhelo aspira.

La cabeza de Elías, en cualquiera de los asuntos bien puede citarse como notable ejemplo de belleza física; admirable es por su dibujo, por su color y claro obscuro, pero tan ceñida a la verdad real, cuan distante de la idealidad estética. Sus líneas severas y grandiosas descubren al modelo que la engendra, y Valdés, al retrasar en su exaltada fantasía los rasgos distintivos del profeta, pintó al *hombre velloso*, al constante peregrino, con la envoltura material, más que el ideal con que lo describe el texto bíblico; y no obstante, tanto la cabeza del que duerme, como la que en actitud contemplativa, da gracias a Dios por el milagro que realiza, ofrecen cierto sello de nobleza y magestad no exento de beatitud cristiana, que encubre su falta de idealismo.

Su color pastoso, fresco, y de calientes tonos, por su riqueza y solidez recuerda el de Velázquez, como en la suavidad y en la dulzura que en el tono general de ambos asuntos predominan; en aquellas nubes que mitigan con sus masas transparentes los vívidos fulgores del sol de Andalucía, y en la vaporosa atmósfera que envuelve a las figuras, a los árboles y peñas, sin templar sus vigorosas notas, parece que se inspira en el estilo encantador y en la manera de Esteban Murillo.

Si pasamos de estas obras a estudiar las demás que decoran el retablo mismo, observaréis que en el cuadro de la Virgen que forma el coronamiento en los que representan a S. Rafael y a S. Miguel, y en los otros dos que figuran a S. Acisclo y a Santa Victoria, Valdés muestra diverso estilo, coincidiendo en el color y en la manera con su maestro Antonio del Castillo; y si os detenéis después a contemplar los cuadros de los mártires que decoran el sotabanco, descritos por nuestro compañero, apreciaréis la variedad que ofrecen comparados con los anteriores, y veréis a Valdés sobresaliendo otra vez en color, y elevándose al nivel del ilustre pintor de las *Meninas*.

Determina, pues, como hemos visto la época primera del maestro cordobés, un período activo, de elaboración constante, en que este artista trata de avenir y concertar los progresos y experiencias que acumula en sus artísticos ensayos, para firmarse el estilo original y propio que presiente: en tal período, produce peregrinas obras, hace alardes sorprendentes de genio, de inspiración y de un maravilloso tecnicismo, pero aún no alcanza la unidad que ansia, y que más tarde lo lleva a la superioridad artística.

Como espléndidos modelos que nos muestren al artista, tal como éste es en su segunda época, elegimos entre todos, dos hermosas obras, sin rivales en su género, que atesora Sevilla y que elevan a Valdés a su mayor altura en el estudio del arte: ya los conoceis; aludo a los cuadros de los *muertos*, cuya descripción brillante nos hizo nuestro compañero; omito pues, respecto de estos cuadros, toda observación y encomio, dado que ya habeis apreciado por aquella las raras facultades que Valdés despliega en ellos; sí sólo agregaré, con referencia a éste, por vía de complemento a mi juicio crítico, que el pintor andaluz, formulado ya un criterio fijo y el espíritu filosófico y moral en que lo inspira, y establecida la unidad de los medios prácticos y el idealismo artístico, aparece cual un genio innovado e independiente, poseedor de un estilo que a ningún otro estilo se asemeja. Ahora es más naturalista pero transfigura más el natural y lo idealiza; es más grandioso, más filosófico, más perfecto dibujante y rico colorista. No se aparta de la alegoría cristiana, y atento a conmover el alma de las muchedumbres, con el gráfico ejemplo de la lección teológica, ora les presenta por un lado la terrestre vanidad y la soberbia y por otro el polvo vil de la grandeza humana.

Por último: Valdés cual un teólogo elocuente, excita al pueblo a la virtud y a la humildad, le reprende sus miserias, sus errores, sus excesos, les da a elegir un porvenir aterrador o venturoso y lo refrena y convierte: sus obras impregnadas de personalismo, deslumbrantes de verdad y de armonía y realzadas con la magia del color y el claro-oscuro, se ven llenas de vida de admirable expresión y de interés dramático y su influjo en el expectador es tan vehemente, que su alma impresionada ante la gráfica energía del simulacro, olvidando el artificio que la excita, créese transportada por encanto a la revuelta arena de la vida activa.

Dos palabras más: aquí, debo repetir, si no ha de ser parcial mi crítica, que Valdés, en algunas de las muchas obras que a su febril actividad se deben, especialmente en su primera época, ofrece contrastes singularísimos; partidario decidido del naturalismo, alguna vez se apartó tanto de la verdad objetiva que incurre en abstracciones idealistas. Gran dibujante, descuida a veces la corrección de la forma, hasta un extremo sensible; su color, hermoso, sólido y de calientes tonos de ordinario; suele degenerar en destemplado y frío, y la luz de sus composiciones,

brillante de continuo y contrastada por enérgicos oscuros, muéstrase en otras, vaga, difusa, y aun monótona. no adrede porque la composición así convenga, sino con demérito marcado de ésta; más tales faltas si merecen este nombre entre las relevantes bellezas, y que son debidas en parte a su natural viveza y a su temperamento, o cual en otro lugar he dicho, a la necesidad de repartir las fuerzas de su ingenio en las tres artes, nada empañan el brillo de su nombre; cualidades propias son también de ciertos genios cuya rica y fogosa fantasía se lanza en raudos vuelos a los espacios y no siempre se contiene a depurar sus producciones con severo y atildado acabamiento.

Apreciado Valdés Leal por sus obras, por la misión artística y social que realizó, por su genio y su privilegiado talento, pertenece al linaje de los grandes hombres, su personalidad artística se eleva hasta las más altas jerarquías de la pintura española; en tal altura se aproxima a Velázquez y a Goya a quienes lo unen ciertos lazos, ¡misteriosas coincidencias! Como ellos reformó la sociedad en que vivía; como ellos no llegó a ser comprendido por su siglo, y con ellos comparte la alta gloria de iniciar, adelantándose dos siglos, las doctrinas restauradoras del arte contemporáneo.



La Ermita de San Bartolomé o Capilla del Hospital del Cardenal Salazar

(CONTINUACIÓN)

No obstante, como obra de arquitectura remota en que se presentan problemas de interés para este arte, consideramos necesario hacer un análisis de sus elementos constructivos prescindiendo de cuanto hemos dicho con respecto a su historia, a fin de procurar que sea el monumento mismo quien declare por sí su estilo, fecha e historia.

Al describir más arriba la primera impresión que produce el edificio por su parte externa decíamos que su apariencia es la de un torreón (1) a causa de su almenada crestería de ladrillo sin más detalle que haga sospechar que su interior se halla dedicado al culto. Un portalón, más propio de corral o de cochera que de iglesia, oculta a la vista del público de la calle el imafrente o fachada principal. Una simple verja de hierro haría más vistoso el pequeño y simpático jardinillo que florece ante la fachada que hasta ahora tanto se recata.

La ermita aparece unida al Hospital del Cardenal por la parte occidental de éste mediante una irregular galería formada por varios tramos de bóveda de arista, bajos y escasos de luz, los cuales comunican con la iglesia por una puertecilla abierta en el muro que da al norte. Cubre casi por completo la portada un amplio pórtico en que se ve la traza de tres arcos apuntados con peralte, excesivo para las proporciones de la ermita, los cuales se apoyan sobre dos columnas, una estriada, rota, con capitel hermoso visigodo, y la otra lisa, romana, con capitel jónico empotrada a medias en la pared correspondiente al tercer intercolumnio que se tabicó para aprovechar su espacio como habitación.

El pórtico descrito es, con toda seguridad, obra posterior a la construcción de la ermita y tiene analogía con el de San Lorenzo: su interés principal está en el peralte de sus arcos apuntados de los que en Córdoba hay ejemplos notables en la casa del Hospital fundado por Gutiérrez de los Ríos en la calle Agustín Moreno que es de mediados del siglo XV y muchos otros. Réstanos ahora, para ocuparnos exclusivamente de la obra antigua de la Ermita, hacer un ligero análisis de cada uno de sus elementos.

(1) Esta es la impresión que dice le produjo a Amador de los Ríos por lo cual supone que ha sido edificada sobre torreones árabes.

Planta.—Ofrece forma rectangular orientada con dirección de E a O: mide 9,00 metros de longitud por 5,00 metros de anchura: el espesor de los muros es variable, mas el general es de 1,40 metros por su parte meridional o fachada. Tiene dos huecos de puerta: uno para la principal que tiene una anchura de 2,36 metros y otro para la de comunicación con el hospital en la misma fachada y que solo mide 0,85 metros.

El suelo se halla revestido con un curioso pavimento de principio del siglo XV construído con rara combinación de ladrillos, azulejos y olambrillas de barro vidriado. El dibujo aparece muy modificado por diversas reparaciones hechas en diferentes épocas, más en términos generales se ve que el motivo decorativo principal que le adorna en su centro es solo la combinación del colorido de sus ladrillos vidriados y unidos en línea de zig zag según el sistema que en este país se llama a *ladrillo y medio* o sea uniendo la cabeza o base menor de cada ladrillo con la mitad superior o inferior de la base mayor de otro formando el conjunto una línea quebrada de un color, junto a la cual marcha paralelamente otra línea quebrada de otro color diferente: los colores que alternan en este pavimento son el rojo, blanco, azul y negro, los usuales en la cerámica árabe y morisca, sobre todo en los alicatados. Esta combinación domina en toda la parte central del pavimento, excepto en los dos bordes extremos del sentido de su longitud, en los cuales existen dos bandas o cenefas diferentes una de otra. La que se halla en el muro del este está construída por el sistema llamado a *molino de viento* o sea combinando una olambrilla central con cuatro ladrillos que ciñen con sus puntas los cuatro lados de aquélla. Esta es cuadrada y tiene como única decoración dos diagonales cuadradas que separan cuatro triángulos blancos y negros alternantes. Los ladrillos son de dimensiones extraordinarias, es decir rectangulares, pero casi cuadrados, como si fueren baldosas, y dibujado en esmaltes blanco y negro; tiene una banda cruzada de izquierda a derecha que separa a dos leones rampantes, uno a cada lado y pisando cada uno la banda.

Aunque el dibujo, algo confuso por las chorreaduras e imperfecciones propias de la técnica del vidriado, no aparece claro, suponemos que esas figuras representan leones. No obstante, dado lo raro de la disposición heráldica en que aparecen dichos animales, y la escasa diferencia que hay a veces entre un león mal pintado y un perro o lobo, hemos pensado si no podían interpretarse por lobos, en cuyo caso tendríamos el escudo primitivo de la familia de don Diego López (1).

La banda del otro extremo ofrece una decoración de mosaico de azulejos, en que predominan motivos de ramos y hojas, una cenefa de ladrillos unidos en línea recta por sus cabezas circunda todo el pavimento, limitándolo con los muros. En la parte del muro O hay un desnivel en la solería, separada por un mamperlán de la parte más baja. El gran desgas-

(1) Véase Piferrer «Nobiliario» tomo II, número 613.



Fig. 1

CAPILLA DEL HOSPITAL.—Ménsula de los arcos formeros

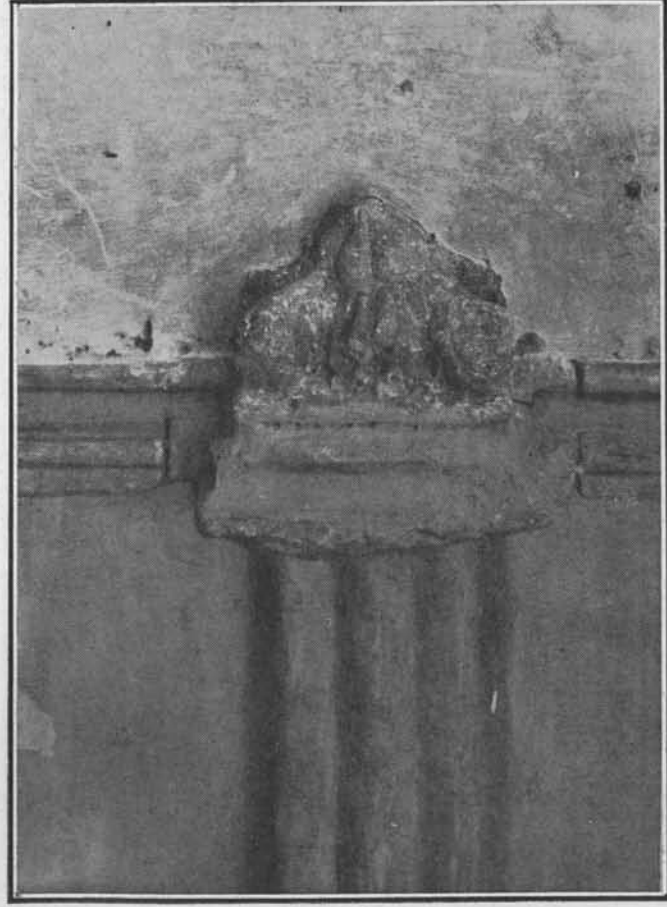


Fig. 2

CAPILLA DEL HOSPITAL.—Ménsula de los arcos formeros



Fig. 3

CAPILLA DEL HOSPITAL.—Ménsula

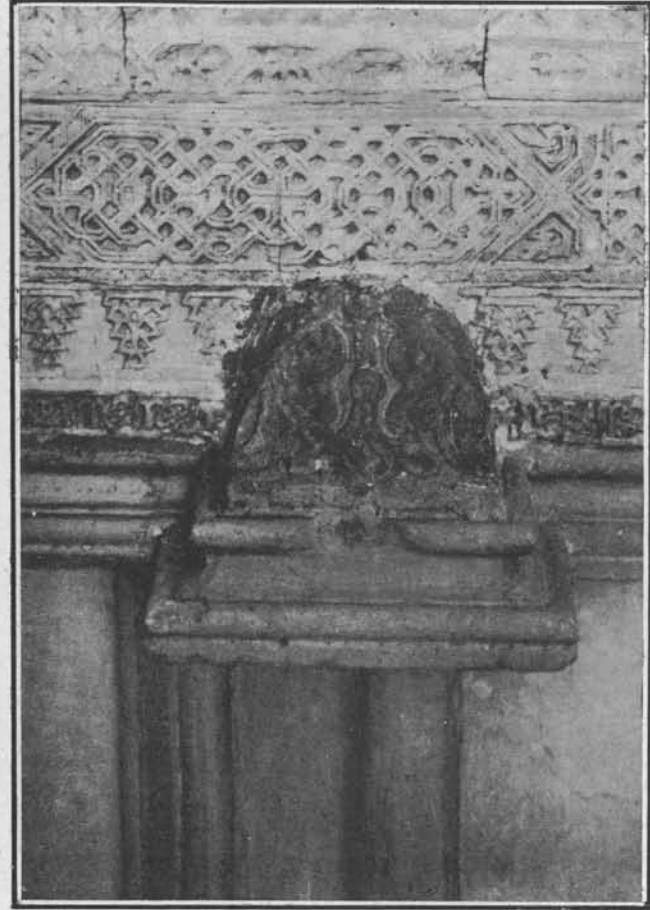


Fig. 4

CAPILLA DEL HOSPITAL.—Ménsula

te que ha sufrido el pavimento y las muchas reparaciones que han hecho en él, hacen casi imposible obtener con fruto una buena fotografía que daría impresión más clara y veraz del conjunto. Su mérito está en la remota época de construcción, siendo uno de los escasos pavimentos de estos tiempos que en Córdoba conservamos, y es de gran interés para la arqueología el hecho indiscutible de su autenticidad.

Delante de la puerta, y colocada precisamente en el suelo para que todo el que penetre pise sobre ella, frecuente signo de humildad entre gente de iglesia, existe una modesta lápida de mármol blanco, en que con letra correcta y pródiga en abreviaturas, se lee el siguiente epitafio:

S[epulcro] d[e] D. Diego Fran[cis]co de
Orell[a]na; cape[llan] perp[etuo] de la
S[an]ta Ig[lesi]a de Cor[do]ba y de sus
Parientes. A(ño) d(e) 1677.

Sin perjuicio de lo que acerca de este personaje declare la investigación que se haga en el Archivo del Cabildo Catedral, suponemos que, bien por que fué propietario de la capilla y casas colindantes, o bien por merced y premio a algún donativo o servicio hecho a la misma, dicho señor Capellán obtuvo el derecho a ser sepultado en ella, privilegio que hace además extensivo a sus parientes. De verdadero interés es el esclarecimiento de la intervención de este sacerdote, pues nos permitiría averiguar quizá algo sobre el destino que la capilla tuvo antes de ser dedicada por el Cardenal Salazar en 1708 a dependencia del colegio de Niños de Coro.

Réstanos hacer constar con respecto a la planta, que su orientación es de E. a O. Este dato es de interés para hacer ver el error de quienes suponían fuese Mezquita. Sabido es que las iglesias cristianas orientan de E. a O. el eje de su nave central, situando el altar en el extremo oriental. Esta costumbre la reciben de las basílicas cristianas primitivas, como S. Pedro, S. Apolinar, Sta. Inés, que siguen la tradición clásica griega, no siempre observada por los romanos, que constituyen, por ejemplo, el templo de Vesta en Tívoli hacia el N. E. el Panteón de N. a S., y de igual modo el de Venus en Baalbeck. A diferencia de los templos cristianos de Roma, los cristianos bizantinos como San Vital, San Marcos y Santa Sofía, se orientan hacia el S. E.

Los templos mahometanos también presentan orientación S. E. como los bizantinos, mas en aquéllos no son los ejes mayores los que indican la orientación, sino las diagonales de su planta cuadrada o rectangular, así lo podemos observar en la Aljama de Córdoba y en las mezquitas de Bib-al-Mardom (Cristo de la Luz) y la de las Tornerías en Toledo, la de Lebrija (s. XII) y la de Santa María de Trassierra en Córdoba, cuyas plantas han sido modificadas para adaptarlas al uso del culto cristiano.

En el caso de que originariamente hubiera sido mezquita, su orientación reglamentaria hubiera sido la de la *Kiblah* o sea la S. E. hacia la Meca y por el contrario la presenta en la dirección normal de los tem-

plos cristianos o sea de E. a O. como cualquiera de las catedrales góticas, románicas y mozárabes.

Muros.—Amador de los Ríos (1) en uno de los estudios que tiene hechos sobre este monumento, apunta la idea de que la Ermita fué construída aprovechando quizá restos de alguna construcción árabe. Sin duda lo que le inspira tal idea es el aspecto externo de estos muros, y por eso plantea la pregunta: «¿Es una *cobba* o capilla musulmana? y si esto es así, ¿fué mandada construir por Almanzor?»

La gran semejanza del aparejo y del color dorado rojizo de los sillares es grande, mas ésto no es exclusivo de las construcciones árabes.

Consta la fábrica en todas cuatro fachadas de material de obra de cantería, labrados sus sillares en piedra caliza amarillenta, «piedra franca»: los sillares grandes, prismáticos y rectangulares, se hallan aparejados «a *soga y tizón*» alternativamente.

Este sistema de un solo tizón, aunque usado en las construcciones califales, es casi excepcional; lo ordinario es que haya desde dos hasta seis tizonos teniendo, los colocados a *soga*, trasdosados hasta completar el espesor del muro (2).

Si comparamos este despiezo con otros de Córdoba, pronto le hallaremos analogía con los de las iglesias construídas en Córdoba por S. Fernando en el siglo XIII, principalmente con Santa Marina, La Magdalena, San Lorenzo y San Miguel.

Los materiales empleados en ellas son los mismos, y el aparejo idéntico a este de San Bartolomé, y en tanto que no llegue a probarse lo contrario documentalmente, nada se opone a que se haga la hipótesis de que estos muros y los de las iglesias citadas son coetáneos.

La parte alta de los muros visigodos y románicos suelen rematar en una cornisa, los árabes y mozárabes en un alero o en crestería almenada de piedra; éste, en cambio, presenta almenas, cosa corriente en algunas construcciones mudéjares como en la iglesia de Algaba que cita Amador, pero no construída en piedra, que sería lo natural, sino con ladrillos que han perdido su revestimiento. Esta circunstancia nos infunde la sospecha que es de rigor en cuando a la época en que se colocó el almenado: el arte mudéjar utilizó, casi como único material, el ladrillo, la tapia y el mampuesto, y es chocante que siendo toda la labor de la fábrica perfecta obra de cantería, haya dejado de utilizarse la piedra para poner el remate sencillo de las almenas, y se haya puesto un postizo de ladrillo.

En lo múdejar lo excepcional es la piedra y lo usual el ladrillo, la tapia y el yeso; en lo románico y gótico, al contrario, lo excepcional el ladrillo y lo usual la piedra de cantería. De este hecho nos viene por lo tanto, la sospecha de que las almenas son postizas; el edificio, a pesar

(1) «La Iglesia de San Bartolomé en el Hospital del Cardenal». Mus. Esp. Antig. T. IV, pág. 167.

(2) Velázquez Bosco, «Medina Azahara y Alameriya», pág. 29.



Fig. 5
CAPILLA DEL HOSPITAL.—Ménsula



Fig. 6
CAPILLA DEL HOSPITAL.—Ménsula

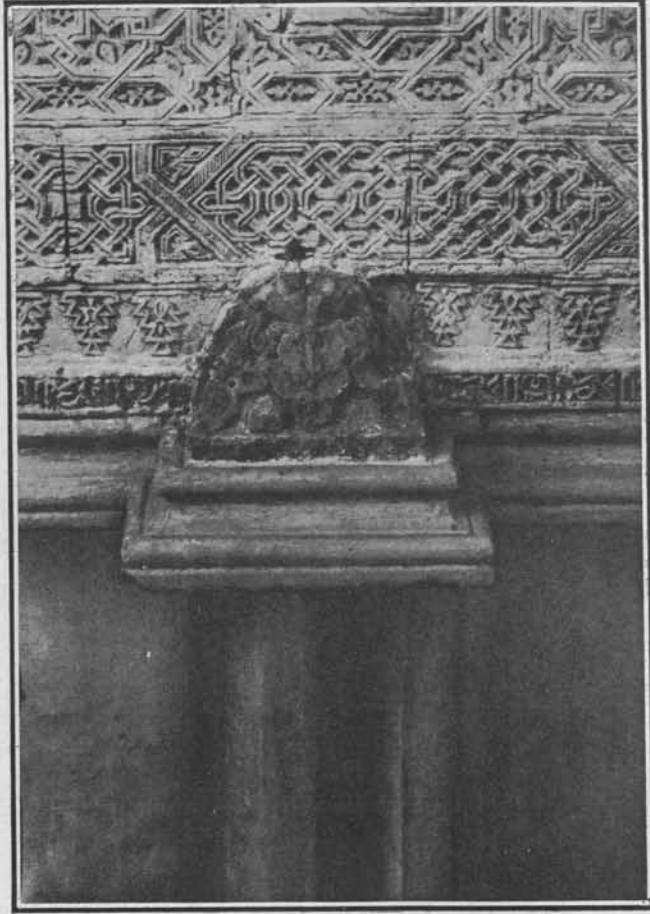


Fig. 7
CAPILLA DEL HOSPITAL.—Ménsula



Fig. 8
CAPILLA DEL HOSPITAL.—Ménsula

de ser pequeño, se edificó con sillares de piedra, formando grueso muro, porque así era lo corriente en su época; si la construcción datara del siglo XIV o XV lo más probable, dada la pequeñez del recinto, es que se hubiera construido con mampuesto y ladrillo o de ladrillo solo quizás decorado con ajaracas, entrelazos, arquerías ciegas, etc..., y en vez de eso vemos unos muros espesos de piedra, lisos al exterior, quizá por tradición almohade como ocurre en muchas iglesias andaluzas, y por remate unas almenas de ladrillo que a la legua están delatando una reforma o modificación hecha en época posterior, la misma que intervino en el decorado interior con obras de yesería, y quizás también la misma que puso el pórtico ante la fachada principal.

Techumbre.—Uno de los elementos de juicio de más categoría para poder juzgar con respecto al estilo y época de este monumento, es precisamente éste, que tan escasa atención mereció de los eruditos del siglo pasado. Su estudio atento les hubiera encaminado seguramente al descubrimiento de la verdad.

Veamos como es. Sobre la planta rectangular se pensó en construir la cubierta. Por la pequeñez del recinto a cubrir pudo haberse pensado en tender una simple techumbre plana con armadura de madera, pero los edificadores lo que erigían era una iglesia, aunque pequeña, y ésta debía obedecer a un tipo general y usual en aquella época, y por él había de guiarse también la techumbre.

Este tipo, o modelo en serie, requería la construcción de bóvedas de crucería, y por eso en su reducido espacio traza dos tramos simétricos entre sí, que forman un solo conjunto o bóveda oblonga que pasa del tipo de planta rectángula al octogonal mediante la adición de cuatro arcos en *chaflán*, no trompas, en cada una de las cuatro esquinas. Los nervios ojivos correspondientes a los cuatro ángulos, en vez de prolongarse en bisectriz hasta éstos, pasando por las claves, se bifurcan y se convierten en terceletes a la inversa, yendo desde las claves al pie de cada uno de los arcos en *chaflán*, adaptando construcción casi idéntica a la que presentan las capillas, por ejemplo, del crucero cisterciense de Las Huelgas de Burgos.

Los cuatro rincones triangulares que forman los arcos van cubiertos con medias bovedillas también de crucería, con su clave y repisas labradas con labor de cordoncillo y hojarasca muy borrosa, a causa del gran espesor de la capa de cal que las recubre; uniendo las claves de los dos tramos un nervio de perfil igual a los demás, pero que se destaca de ellos por la adición de unos adornos en aspa formados por cordoncitos hacen recordar el cordón en diente de sierra que decora muchas de las portadas de iglesias románicas de transición al ojival o los de la capilla de Talavera de la Catedral Vieja de Salamanca.

Las ménsulas en que descansan estos nervios son diferentes unas de otras y revelan la influencia que en las artes cristianas ejercen en Andalucía los mudéjares: unas son francamente cristianas, como las que sirven de

apoyo a los extremos de los arcos formeros sobre y frente a la puerta de entrada que ostentan cabecitas de ángeles con detalles de hojas y remate inferior agallonado (figs. 1 y 2); las restantes recuerdan la decoración de ataurique de los canteros califales, como las figs. 3 y 4, de decoración floral, como la fig. 5; de hojas de acanto, como las figs. 6 y 7, o de mocárabes formados con arcos trebolados tímidos como en la fig. 8. Deseando coordinar este detalle con el estilo general del monumento no hallamos para ello más explicación que suponerlo una supervivencia del elemento califal que aparece en conflicto con el ojival naciente, caso por demás frecuentísimo en Andalucía.

Recapacitando ahora acerca de los elementos de la techumbre se nos presentan dos soluciones: una es la que partiendo de las analogía que éstos puedan tener con los monumentos de su época nos ofrezcan una solución norteña, y cristiana por lo tanto, o sea la influencia *anjevina* que acusa el sistema de bóveda con arcos en chaflán, como ocurre en la antigua Sala Capitular y Capilla de San Pablo de la catedral de Plasencia comenzada en el año 1198, en la Sacristía de la de Avila y en todas las capillas del crucero del monasterio cisterciense de las Huelgas de Burgos. De estas últimas ya sabemos que fueron construídas por la Reina doña Leonor, mujer de Alfonso VIII hacia 1187 para monjes cistercienses y quizá por algún arquitecto que mandara el padre de la reina, Enrique II de Inglaterra y señor de Anjou. George Edmundo Street en «La Arquitectura gótica en España» página 48 dice: «Nada más *sui generis* que este tipo de bóveda primaria que creo originario del Anjou o Poitou donde se encuentran numerosos ejemplares más o menos emparentados con estos de las capillas de las Huelgas».

La segunda solución que se nos presenta a la vista es la que teniendo raíces menos inmediatas surge como una transfusión del arte oriental por mediación de los árabes y sus congéneres son las bóvedas con arcos en chaflán de la mezquita de Córdoba, la del baptisterio de la iglesia de San Miguel de esta misma ciudad, las de la capilla mozárabe de Salamanca y algunas otras que a través de lo califal español reconozca origen persa mesopotámico, quizá de la Mezquita de Ferahabad o la torre Abdín de Khakh el Adra. ¿Cual de las dos soluciones hemos de aceptar? ¿La anjevina o la mahometana, la del modelo de las Huelgas quizá primera casa construída por los cistercienses después del Monasterio de Veruela o la del modelo mahometano análogo al de la Mezquita y su adaptación cristiana del Baptisterio de San Miguel?

Si nos fijamos en detalles observamos que la techumbre, en lo que a los arcos en chaflán se refiere, presenta analogías con ambas tendencias; la anjevina que preconiza Street y la morisca; más en lo relativo a la red de nervios de su bóveda de crucería hemos de reconocer que se aparta por completo de lo morisco y en cambio es ejemplar notable del tipo anjevino de las capillas de las Huelgas, rarísimo en España. ¿Cuál es la causa de la aparición de esta arquitectura en Andalucía? Ya dijimos an-

tes la gran semejanza que existe entre la Sala Capitular de la Catedral de Plasencia (siglo XIII) y esta Ermita; si recordamos que al ser reconquistada Córdoba acompañaban a San Fernando el obispo de Plasencia con sus huestes y bastantes frailes del Cister podríamos conjeturar que la semejanza proviene de la presencia en Córdoba de estos personajes.

* * *

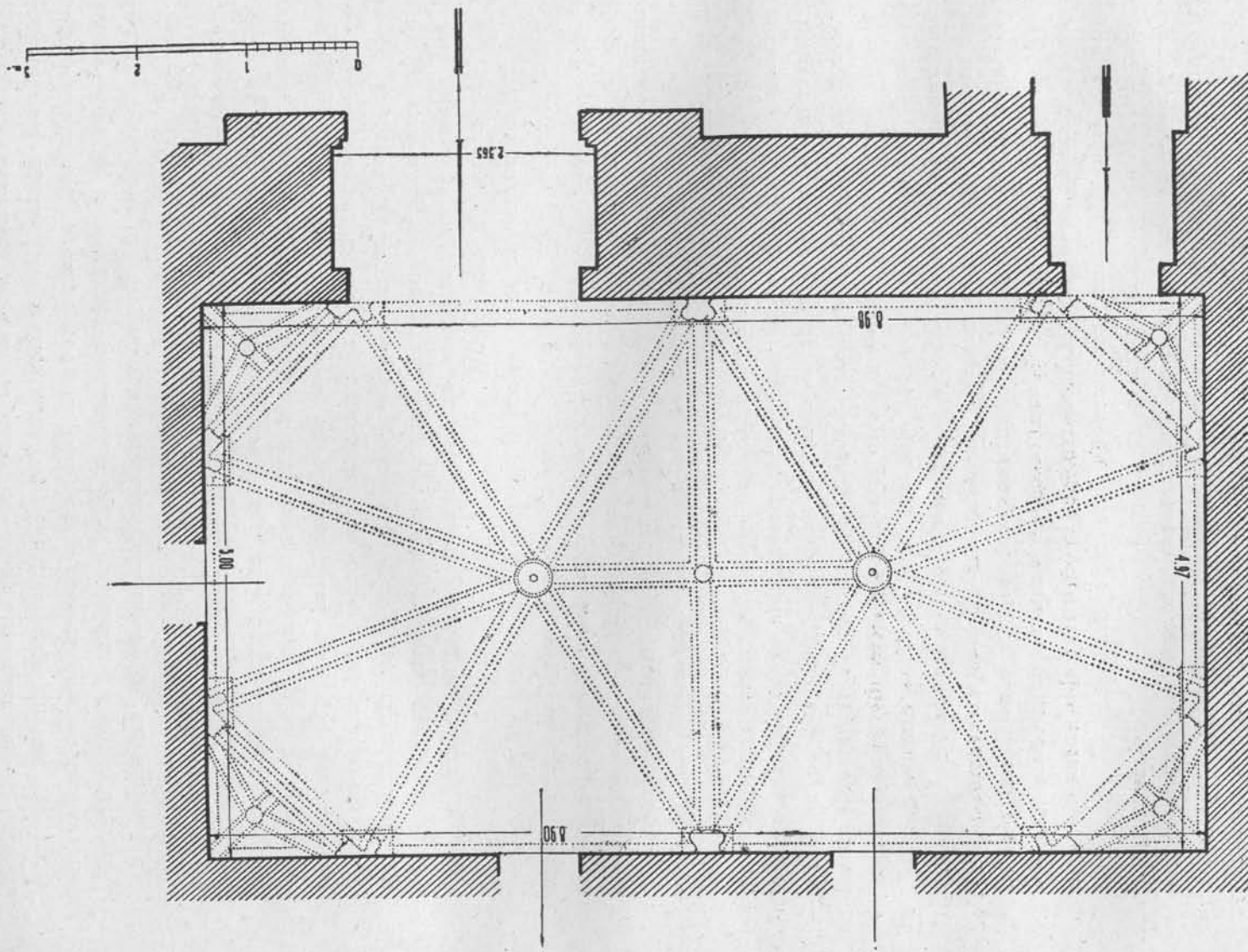
Huecos.—La portada, respondiendo en un todo al estilo general que impera en casi todas las iglesias cordobesas, está formada por un arco apuntado, cuya archivolta adornan tres molduras lisas y una ligera orla en zigzag. Esta decoración no es en realidad otra cosa que la reproducción sistemática del cordón zigzagueante que decora casi todas las portadas en época románica en Castilla y León, y que al penetrar el arte cristiano en sus antiguos dominios, impone, como protesta contra lo árabe, en sus iglesias y en particular en ésta, en la de Santa Marina y en la de la Magdalena, de esta capital.

La misma forma de arco apuntado presenta la puerta de entrada por su parte interior, pero menor en dimensiones y encuadrada en el dintel que forma el muro al cual se halla adosado otro arco mudéjar de yesería con perfil angrelado y profusa decoración de atauriques a base de hiladas horizontales de espirales tangentes encerradas en las enjutas del arrabá.

Extraños resultan los huecos de las ventanas. Aparecen éstas al exterior en forma adintelada, circunstancia más propia de la arquitectura civil que de la religiosa. Conviene recordar que el dintel es nada frecuente en lo románico y gótico, pues apenas pueden presentarse casos aislados de éste en las ventanas del ábside de la catedral de Ávila y en las de la Torre del Reloj en la catedral de León. Resulta en cambio el dintel más usual en el arte mozárabe, asturiano y en lo mudéjar (1), circunstancia que nos hace pensar en que de igual modo que algunos de estos huecos mozárabes estuvieron cerrados por celosías de mármol, éstas las tuvieron en vez de las actuales vidrieras de colores. No obstante no nos atrevemos a sentar tal afirmación ni a datar las ventanas con mayor antigüedad que al resto de construcción, aunque se dan casos de ventana adintelada en monumentos góticos como la del claustro de la catedral de Tarazona que aunque del siglo XIII, tiene reformas en este sitio hechas en el siglo XVI, por Guillén Ramón de Moncada.

Decoración.—La de las yeserías del revestimiento mural interior es de gran sencillez no exenta de elegancia. Teniendo las ménsulas y con el mismo perfil de sus molduras corre a una altura de cuatro metros, una especie de cornisa compuesta de una escocia entre dos baquetones. Inmediatamente bajo ella viene una faja de inscripción en caracteres africanos en que se repite la frase *الغبطة المتصلة La prosperidad continuada.*

(1) En lo mozárabe hallamos ejemplos en San Miguel de Escalada, ventana exterior; en Santiago de Peñalba, ventana bajo la cúpula; en las capillas absidales de Santa María de Lebeña. En lo asturiano hay algún caso en San Miguel de Linio, Santa Cristina de Lena, Bamba, Valdedios, etcétera..., y en lo mudéjar, en ventanas, Albalate, Maluenda, Fuentes del Jiloca, etc...



CAPILLA DEL HOSPITAL.—Planta
Dibujo del Sr. Varo, alumno de la Escuela de Artes y Oficios

Bajo ella un friso de almenillas en bajo relieve con fondos rebajados y cinco dientes o gradas por cada lado. Sigue a ésta una faja inferior de anchura triple a la de antes en la que aparece una difícil labor de lacería, cuyo trazado principal consiste en el laberinto de una serie de exágonos intersecantes encerrados, bien en una especie de estrella con un cuadrado en su centro o bien en anchas cartelas exagonales de bases muy prolongadas y con una cruz equilátera en su parte central. Enmarca estas cartelas una simple moldura acordonada de gran efecto artístico.

A partir de esta cenefa de lacería, se desarrolla el dibujo general que decora la parte más extensa de la pared. Para describirlo podríamos suponer toda la pared cuadrículada por un trazado en escaque o ajedrezado: los cuadros blancos ocupados por estrellas de Salomón, en cuyo centro campea un escudo con una banda cruzada oblicuamente de izquierda a derecha; los cuadros oscuros ocupados por una delicada labor de atauriques, cuya parte central es una estrella de ocho puntas, con un florón en el centro. Forman la cuadrícula unas elegantes tracerías, cuyos lazos se entrecruzan y enlazan con las estrellas de Salomón dejando huecos rómbicos con fondos de hojuelas finamente lobuladas o exagonales con ataurique estilizado, triangulares, semiestrellados, etc. Cada uno de estos escaques o cuadros forma una sola plancha de yeso, que a modo de nuestros azulejos, ha sido aplicada a la pared quedando visibles en muchas partes las huellas o juntas de cada pieza de aplicación y las correcciones que la gubia dejó para dar la sensación de una obra uniforme. Se ve además que cada plancha ha sido obtenida a molde, circunstancia digna de notar por ser indicio de fecha tardía.

Siguen a esta decoración las tres fajas de inscripciones ya descritas, la primera de ellas en una hilada de cuadrados en cuyos fondos alternan escudos con banda e inscripciones que también tienen los marcos, y las otras dos son elegantes fajas en que el efecto decorativo se logra a base del floreado caligráfico de sus letras y el calado de sus fondos.

Bajo la yesería descrita está ya el zócalo de alicatados, dispuesto también en planchas. Se observan en él restauraciones posteriores siendo quizá el original el que corre por el muro frente a la puerta y el de su derecha, en cambio en los otros dos hay azulejos de clases diversas y no alicatados.

Para completar el estudio de la decoración de los muros, sólo nos resta detallar la parte correspondiente a la puerta de entrada. Esta, como dijimos, afecta la forma de arco apuntado también por su parte interior festoneado por fino angrelado como es usual en la mayor parte de las puertas mudéjares. Confrontando su decoración con la del resto de las yeserías se observa una ligera diferencia en su estilo. La decoración general recuerda algo las de edificios del siglo XIII toledanos: esta de la portada acusa más bien detalles del siglo XV granadinos, muy usuales en Córdoba. Existe en esto una contradicción cronológica aparente; más hay que considerar que se observa en general en toda la decoración una gran simpli-

cidad en los elementos que uniformemente se repiten en planchas obtenidas a molde copiadas de otras antiguas lacerías y en la elección de dibujos no hubo criterio de fecha y estilo por lo cual simultanean estrellas y lazos geométricos vistos en el Taller del moro, en San Juan de la Penitencia y otros lugares con las yaserías vermiformes y curvilíneas peculiares del arte nazarita. La decoración del arrabá de esta portada tiene muy parecida esquematización a la que poseía la casa solariega del Gran Capitán en la calle Conde del Robledo (hoy Garaje Sport), cuyos atauriques son de mayor tamaño con las espirales en hiladas muy semejantes. Tienen también parecido con los de esta portada, la del Sepulcro de la Iglesia de San Andrés, en Toledo.

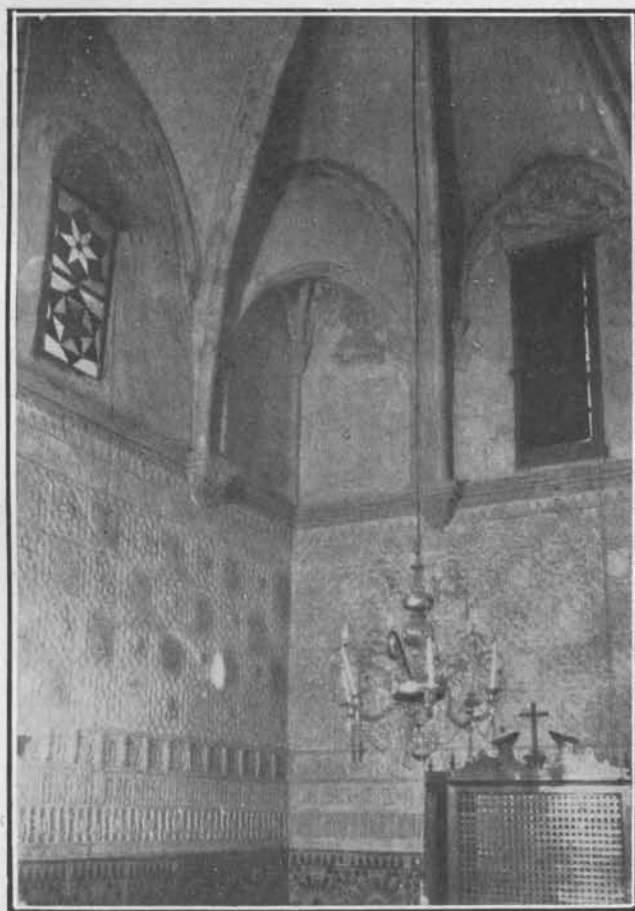
Policromía.—Como detalle complementario al estudio de esta decoración hay que anotar la presencia en ella de vestigios de haber estado policromada. La costumbre de encalar u ocultar con yeso estas bellísimas labores, bien por parecerles de mal gusto a nuestros antepasados o por preferir muros lisos y blancos (moda del siglo XVIII) a los deteriorados atauriques, ha hecho desaparecer casi toda la policromía cuando para descubrirlos hubo que desconcharles de su espesa capa de cal. La pintura está, pues, perdida por completo. Sin embargo, parece evidente que los colores en ella usados fueron el dorado en las inscripciones con fondo azul.

Los escudos ostentan bandas rojas y bordes dorados. Las almenas eran también doradas sobre fondo verde. El efecto logrado con esta policromía debió ser análogo al conseguido en las edificaciones árabes de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla, más por desgracia en Córdoba no existe ejemplar notable de esta índole y solo vestigios de ella es lo que queda en ciertos monumentos como la Sinagoga, Capilla de Villaviciosa y quizá algún lugar más poco conocido.

Conclusión.—La documentación hallada acerca de este monumento y el estudio de sus caracteres arquitectónicos parecen estar de acuerdo y corroborar la opinión generalmente sustentada de que la Capilla del Hospital del Cardenal Salazar es un edificio construido en el último tercio del siglo XIII. Es posterior a otras iglesias como Santa Marina, San Lorenzo, San Miguel, etc., construidas por San Fernando en las que se acusa el arte románico de transición al gótico con toda la rudeza del arte castellano. En esta capilla del Hospital hay ya abundantes, casi predominantes, elementos mudéjares y se advierte que los maestros cristianos hallan agrado en el fastuoso arte de los vencidos, admitiéndolo a pesar de la repulsa religiosa, o bien que por imposición del Rey Sabio, como es sabido, intervinieron en su edificación, de modo análogo a lo que ocurrió en la primitiva catedral cristiana, alarifes árabes, *dos albanis e dos añaiars* (carpinteros), cuyos nombres cita, *Famet y Zahec*. De su hijo don Sancho sabemos también que ordenó que todos los carpinteros y albañiles árabes trabajasen dos días al año gratis para la obra de la Catedral.

Amador de los Ríos en «Inscripciones árabes de Córdoba», dice que esta capilla parece obra de los días de Alfonso X. La Historia de Cór-

doba atestigua el afecto que este monarca tuvo por la ciudad, a la que visitaba con frecuencia. A partir de 30 de Marzo de 1253, en que fallece su padre, hay datos de su estancia aquí en 1254 de donde sale en 6 de Enero hacia Toledo. En 1255 viene de paso para la reconquista de Arcos y Jerez que se habían sublevado. En 1259 sabemos que interviene en la construcción de la catedral cristiana edificada en la parte occidental de la mezquita, cuyo testero fué la capilla real de Villaviciosa. De igual modo sabemos que con el príncipe don Luis, su hermano, interviene en la erección del monasterio de Santa Clara, para lo cual cede al arcediano Miguel



La Capilla de San Bartolomé

Díaz la mezquita, que por ser príncipe correspondió a aquél en el reparto hecho cuando la reconquista por San Fernando. De 1260 hay documento en que confirma su interés por la Orden del Cister que ya habían acompañado al obispo de Plasencia y al rey Santo cuando la toma de la ciudad y para hacerles bien y merced les concede en la Axerquia la huerta de Lorenzo Suárez de Gallinato y además el monasterio de San Clemente en Sevilla.

En 1275 estaba el rey gestionando su investidura como Emperador fue-

ra de España, más la corte, la reina doña Beatriz de Suavia y el Infante don Fernando, residían en Córdoba cuando el rey de Marruecos Jacob ben Yusuf puso sitio a Eciija. También en 1281 estaba Alfonso X en Córdoba donde confirma un privilegio de su padre concediendo a la Iglesia las tiendas de las carnicerías y la bodega de la reina doña Juana que fué luego monasterio de Santa Catalina. En 1282 Córdoba sublevada por el infante don Sancho le es ya infiel y a ella viene con el rey de Marruecos en son de guerra sin llegar a tomarla y después de huir a Andújar, Jaén y Ubeda marcha a Sevilla donde muere al año siguiente. En Córdoba y Sevilla residió, pues, mucho tiempo el Rey Sabio y por ser menos guerrero que su padre se dedicó a las obras de paz, favoreciendo las iglesias cristianas. Santa Clara es cosa suya, la catedral cristiana también, esta capilla pudiera serlo. Su arquitectura pétreo lo asegura; solo las yeserías acusan época posterior. Si recordamos el dato apuntado por Vázquez Venegas de que esta capilla fué fundada por el Condestable don Ruy López Dávalos, o sea dos siglos después que la fecha que el monumento sugiere y la tradición confirma como obra de los soldados de San Fernando (1), podemos hacer la suposición de que en efecto la obra de cantería es del siglo XIII pero que la decoración de yeserías fué hecha dos siglos después por el condestable, del mismo modo que la obra de la capilla mayor de la catedral primitiva fué restaurada en el siglo XV por el obispo don Iñño Manrique. La presencia de escudos con banda parecen indicar que el reconstructor fué caballero de la Banda, orden creada por Alfonso XI en en 1332, luego en este caso las yeserías han de ser de esta época y no del tiempo de San Fernando o del rey Sabio.

SAMUEL DE LOS SANTOS JENER.

(1) Véase la primera parte de este artículo en el número 28 de este Boletín, página 253.



Mario Méndez Bejarano

5-12-1875 A 16-1-1931

La figura del distinguido compañero don Mario Méndez Bejarano, que acabamos de perder, es, sin duda, una de las más relevantes del Profesorado español, en estos últimos tiempos. Desde el momento que llegó a la cátedra estuvo preocupado por la enseñanza, y a ella dedicó sus afanes, tratando de escribir la obra ideal, esa obra difícil que puede ponerse en manos de los escolares con probables garantías de éxito. Hubiera podido dirigir sus actividades por otros derroteros, por sus grandes condiciones de orador fácil, que ennoblecía con la enorme cultura que atesoraba; pero nunca se sintió solicitado por la abogacía, en la que hubiera podido obtener seguros triunfos, ni cuando ocupó los escaños del Congreso o el cargo de Consejero de Instrucción Pública, hizo otra cosa que defender la enseñanza o mostrar sus iniciativas siempre acertadas y fecundas.

Al lado de esa preocupación pedagógica tuvo siempre la inquietud doctrinal, que le llevaba, cuando estudió alguna ciencia, a rebuscar la fuente de todo conocimiento, no perdonando sacrificio alguno hasta conseguir ver la ciencia toda desde su punto de vista personal. La primera cátedra que desempeñó, en Granada, fué de Lengua Francesa, en el año 1887. Desde entonces dedicose activamente al estudio de la Lingüística, y cuando en el año 1902 escribía su magna obra *Literatura (Parte general)*, confesaba que llevaba quince años dedicado al estudio de las lenguas; y el trabajo obtenido lo expone brillantemente en el segundo tomo de esa obra; realmente para su tiempo, acabado; de mucha amplitud, puesto que pretende hacer el estudio de todas las lenguas, y de poca intensidad, tal vez por haber concretado demasiado en las lenguas particulares; pero que revelan una gran libertad de criterio y de gran interés aún hoy, porque va acompañado de abundante bibliografía, rica y variada.

En esta obra, que abarca ampliamente todo el contenido de su nombre, hay bastantes páginas dedicadas a la *Historia y Bibliografía de la Preceptiva*.

No creo que en la Bibliografía española haya nada parecido, y esta

ciencia, que en realidad no ha logrado todavía encontrar una forma definitiva, ni un camino despejado por donde andar desembarazadamente, tiene, en este capítulo de la obra de Méndez Bejarano, un hito seguro, donde la teoría de ciencia, a través de los tiempos, se presenta clara y ricamente expuesta. El autor conoce de verdad, por propia lectura, todo lo escrito desde el año 444 antes de J. C., por el retórico Empédocles en Agrigento, hasta Narciso Campillo en España y Walz y Spenzel en Alemania. y la reseña de sus lecturas va acompañada, como es natural en el hombre pensante, de hondas reflexiones y agudas críticas.

Pero en donde él anda más contento y donde encuentra más motivos para desarrollar su actividad, es en el desarrollo de algunas teorías fundamentales en la Preceptiva, que explanó ampliamente en la obra *La Ciencia del Verso*, premiada en un concurso celebrado en Buenos Aires el año 1904.

De esta obra, dice el señor Atienza y Medrano en el bien escrito Prólogo con que acompañó la edición, el «libro *La Ciencia del verso...* no vacilo en proclamar obra fundamental en su género».

«Lo es en efecto desde cualquier punto de vista que se le considere; ya porque su estructura obedece a una concepción orgánica del ritmo isócrono, como elemento esencial de la poesía; y la exposición de la doctrina se desenvuelve en forma rigurosamente sistemática que imprime al trabajo verdadero carácter científico, ya porque estudio de la métrica castellana, objeto directo del libro, está ilustrado y corroborado en cada uno de sus capítulos con ejemplos extraídos del conocimiento de las lenguas clásicas y de los principales idiomas modernos; ya en fin, porque en el proceso de investigación que el autor desarrolla, se ven concertados con habilidad suma el elemento ideal representado por los principios filosóficos que aquel profesa, y el método experimental aplicado en forma de comprobación positiva con el testimonio incontrastable de los hechos. Todo ello además, expresado con una corrección de lenguaje y una nitidez y tersura de estilo, a que no estamos acostumbrados en producciones destinadas a la difusión de la cultura, y de naturaleza genuinamente didáctica como éste».

Defiende briosamente en los primeros capítulos de esta obra la teoría de la consustancialidad del ritmo isócrono con la poesía; dice que el ritmo literario no es más que una de las manifestaciones del ritmo general de la vida, que se manifiesta en las líneas, en las leyes del movimiento físico, en las revoluciones estelares, en el vuelo y el canto de las aves, en la carrera, en la pulsación y en la palabra.

En forma verdaderamente elocuente estudia la manifestación del ritmo par, alma de la poesía índica creadora de los *slokas*, y el impar fundamento del verso griego y creador del maravilloso exámetro. «Cada ritmo representa un estado: uno la elevación y el descenso; otro la ascensión y la bajada y la cesura natural; uno la agitación, la curiosidad, la pasión, la resolución; otro la calma, el equilibrio, la voluntad serena y realizada; uno la vida romántica; otro la relativa perfección del arte clásico».

Con profusa documentación va estudiando la esencia de la manifestación artística, para concluir que al producirse la poesía hay un estado espiritual distinto del ordinario, y por tanto para manifestarlo es preciso utilizar medios distintos de los comunes... Toda la teoría del lenguaje poético que tan bien había defendido de palabra y de obra el ilustre poeta sevillano Fernando de Herrera, clarísimo precursor de don Luis de Góngora. En este bello volumen repleto de curiosas sugerencias, hace luego el estudio de todos los elementos que intervienen en la versificación con la misma abundancia de datos, con el mismo espíritu científico, y con iguales ansias de perfección.

Fernando de Herrera fué para él el ídolo; y como él, todo lo andaluz; y más especialmente, lo sevillano. No fué un cantor de Andalucía, porque acaso no fué nunca poeta; pero sí dedicó en todas sus obras un ancho capítulo a la exaltación de la tierra que le vió nacer. El punto de vista suyo llega a hacerse exclusivo y le induce a escribir algunas afirmaciones evidentemente exageradas; pero que es preciso perdonar en gracia al entusiasmo y al amor sincero que pone en todas sus palabras. Como contraste con este andalucismo rabioso tiene una enemiga declarada a todo lo castellano, enemiga que no se doblega más que ante ciertas figuras, a las que no se atreve a atacar, como Cervantes o Lope, a los cuales dedica sus alabanzas mezcladas siempre con ciertas reservas mentales. Ante otras figuras como Zorrilla, por ejemplo, su disección es verdaderamente encarnizada. Entre aquel amor y este odio hay una extensa gama de afecciones que marcha paralela de la mayor a la menor exaltación del regionalismo literario.

De Fernando de Herrera dice que es «el 1.º de los líricos españoles y uno de los primeros del mundo»; recoge gozoso la afirmación de Fitz-Maurice Kelly «dos de sus más bellos sonetos, dedicado uno a Carlos V y otro a don Juan de Austria, son superiores a todos los versos de Garcilaso» y en todo su detenido estudio, lleno de líricas alabanzas y de generosos cuidados hay siempre el epíteto encomiástico.

Véase como ejemplo lo que dice de la oda *A la victoria de Lepanto*: «es una creación sin igual el máximum de lo que pudo alcanzar en aquella época la fantasía del genio y el dominio de la palabra. Prescinde aquí el poeta de recuerdos clásicos y con fe parecida a la de Moisés entona el

Cantemos al Señor que en la llanura
venció del ancho mar al Trece giero...

Esculpe con magnífica frase la imagen del soberbio que desafía a Dios; describe con pindárico acento sus inmensos recursos, hace brillar a nuestros ojos el rayo, mensajero del castigo, y termina elevando a Dios el cántico de gracias por la victoria de la cristiandad.

Por la naturaleza del asunto, por el modo objetivo de la concepción, por el plan, por la insólita grandeza de las imágenes por la soberbia entonación y el vigor de la frase y del verso, puede considerarse *A la victoria de Lepanto* una epopeya en miniatura.

Hasta el rasgo final, que parece salido del alma de la Inquisición

Y la cerviz rebelde condenada
perezca en bravas llamas abrasada.

se ve al poeta compenetrado con el ideal de su siglo y de su generosa patria que andaba por Europa buscando *cervices rebeldes* para quemarlas, sin reparar que al calor de esas *bravas llamas*, se consumía inútilmente su solitaria existencia».

Habla luego de la colaboración que todas las regiones españolas han prestado para la obra de formar y completar nuestra lengua y atribuye a Andalucía la misión especial de constituir la lengua poética, tocando a Herrera la parte principal de esta obra. Acompaña esta afirmaciones de ciertos datos históricos, combatiendo la idea de que Herrera haya podido ser el precursor del culteranismo, que él considera pernicioso en la teoría de nuestra literatura, datos que antes había ampliamente documentado al tratar de la Renovación dialectal en su obra ya citada, de *Literatura*, (Parte general T. I, páginas 358 y siguientes). Allí dice que «En las provincias de Sevilla y Cádiz es donde mejor se habla en España» y luego añade «La superficialidad general se asombrará de esta afirmación, pues es creencia corriente la de que los andaluces hablan mal, porque tienen algunos defectos de pronunciación, sin reparar que hablar es una cosa y pronunciar es otra».

El estudio de los dialectalismos está extensamente documentado, y todavía no parece que se le ha hecho la debida justicia, quizá porque el tono exagerado de sus palabras, excita alguna vez a la rebeldía.

La obra de Méndez Bejarano, ahora que ha comenzado ya a adquirir la imparcialidad de la perspectiva histórica, comenzará a producir los saneados frutos que merece por la gran cantidad de trabajo, de inteligencia y de amor que en ella puso el que fué nuestro distinguido compañero en esta casa y maestro eminente de una larga serie de actuales profesores españoles.

BIBLIOGRAFÍA

Literatura. (Prólogo de José Echegaray). Madrid, 1902. (2 volúmenes).

Historia literaria. (2 tomos).

La ciencia del verso. Madrid, 1908. (Premiada por la Sociedad Patriótica de Buenos Aires).

Vida y obras de don José María Blanco Crespo. Madrid, 1905. (Premiada por la Real Academia Española).

Analectas. Madrid, 1909.

Historia política de los afrancesados. Madrid, 1902.

Curso cíclico de lengua francesa.

Historia literaria. Madrid, 1907. (1 tomo).

Tonología y Ortología francesas, etimológicamente estudiadas.

Gramática inglesa, con notas históricas y lexicológicas.

Código de la marina mercante. (Trad. del italiano).

Arte poético de Boileau. (Traducción del francés), con notas y comentarios.

Dialogues intimes. (Publicados en *Nonvelle Revne Internationale*, de París).

Bibliografía hispánica de Ultramar. Madrid, 1912.

Vividario jurídico-hispalense.

Colección de papeletas bibliográficas de escritores hispalenses que han tratado de las posesiones y misiones españolas de Ultramar. Madrid, 1913.

Biografías de escritores sevillanos. (En el Espasa).

Discurso en los Juegos Florales de Sevilla en 1909. (Ed. por A. Rivero de la Cuesta en *Crónica de los Juegos Florales de Sevilla*. Sevilla. 1909).

Diccionario de escritores maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia. 1922-25. Tres tomos en 4.º

BIOGRAFÍA

Nació en Sevilla el 5 de Diciembre de 1857, en el número 4 de la calle de La Lechera, hoy de Mateo Alemán, y fué bautizado en la Parroquia de la Magdalena.

Fuó Alférez de la Milicia republicana en los días de la Revolución. Cursó las carreras de Derecho y Filosofía y Letras, licenciándose en esta última el año de 1883. Escribió versos y en nombre de los estudiantes de Filosofía y Letras escribió una carta de pésame a Madame Thiers, impresa en 11 de Septiembre de 1877. Fundó en Sevilla la Sociedad Protectora de Animales y Plantas; fué Secretario del Liceo sevillano, y publicó diversos trabajos en el periódico de la Sociedad, y en otros sevillanos y de Madrid y de Barcelona; fundó luego las Revistas *El Universo* y *El Pensamiento Moderno*. En colaboración con don Manuel Arroyo, estrenó dos comedias en un acto en el Teatro Cervantes, aunque según confesión propia, su intervención en estas obritas fué muy escasa; dirigió la hoja literaria *La protesta*. Fué nombrado Individuo del Colegio de Quírites Romanos; organizó una velada literaria en honor de doña Blanca de los Ríos y otra necrológica por don José Moreno Nieto.

En 1880 fué a Huelva representando al diario madrileño *El Demócrata* con motivo de la inauguración de las Fiestas Colombina.

En 23 de Junio de 1882 pronunció en la Casa Lonja de Sevilla un discurso necrológico por el General Garibaldi.

En 9 de Mayo de 1887 tomó posesión de la Cátedra de Francés del Instituto de Granada, plaza que obtuvo por oposición. En el Instituto de Granada explicó un curso de Historia Universal (1888-1889).

Se licenció en Derecho en 23 de Junio de 1888, y en este mismo año fué nombrado Académico correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, y por acuerdo y a ruegos del Claustro del Instituto,

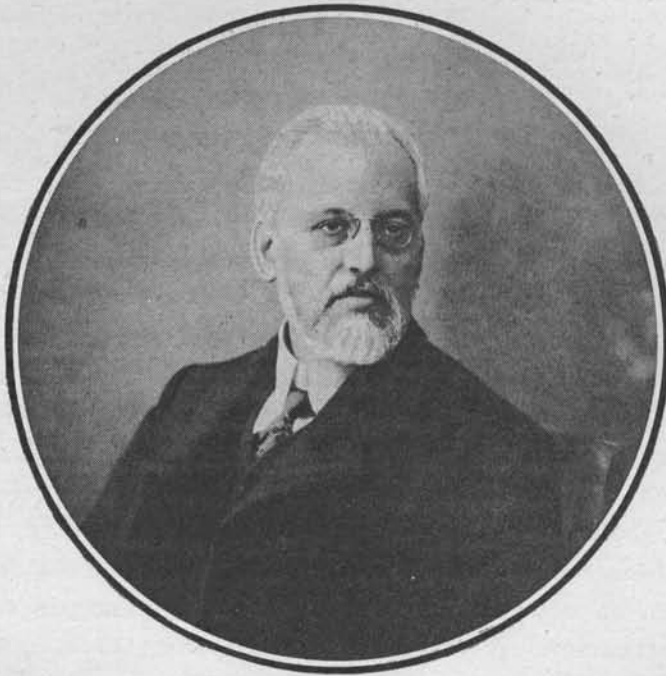
escribió una Loa Dramática para el Centenario de Fray Luis de Granada, obra de la cual solo se han impreso algunos fragmentos sueltos.

Mediante concurso fué nombrado en propiedad para la vacante que desempeñó en comisión por R. O. de 9 de Diciembre de 1896.

En 1899 publicó en *La Nouvelle Revue Internationale de Paris* un artículo titulado *Dialogues intimes*.

Por R. O. de 25 de Marzo de 1900, fué nombrado Catedrático de Literatura del Instituto del Cardenal Cisneros; para la provisión de esta Cátedra se anunció un concurso de méritos.

En 8 de Mayo de 1900, fué nombrado Consejero Real de Instrucción Pública, y en esta época defendió la declaración de oficial de la Academia de Medicina de Sevilla, y que la colación del Título de Bachiller no fuera encomendada a las Universidades.



D. Mario Méndez Bejarano

Por R. O. de Julio del mismo año desempeñó una comisión docente en Francia, Bélgica e Inglaterra.

En 15 de Octubre se doctoró en la Facultad de Filosofía y Letras.

En 17 de Enero de 1903 fué nombrado Correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.

En 1904 concurrió a un Certamen Internacional abierto en Buenos Aires, y obtuvo el primer premio por su obra *La Ciencia del Verso*.

En 29 de Marzo de 1905 presidió e inauguró la Velada de la Liga Hispano Americana.

Convocado por la Junta municipal de Enseñanza de Madrid un Certamen con motivo del Centenario del Quijote, pronunció un discurso acerca de la citada conmemoración.

En este mismo año fué elegido Director de Estudios del Centro Hispano Americano de cultura femenina.

En 15 de Marzo de 1907 pronunció en el Centro Bético de Madrid una conferencia sobre la idiosincrasia andaluza; y en 20 de Junio la Real Academia Española le concedió la medalla de oro y un premio en metálico, y el pago de la edición de su obra sobre Blanco White. La Academia Española no aceptó su nombre para Académico numerario.

En 1909 fué nombrado Mantenedor de los Juegos Florales de Sevilla, y su discurso fué impreso en la crónica de ellos.

Durante cuatro años, desde 1910, representó a Cazalla de la Sierra en Cortes; y en esta época fundó en el distrito a sus expensas cuatro Bibliotecas: en Cazalla, Constantina, Lora del Río y Puebla de los Infantes.

En 21 de Enero de 1911 fué nombrado Académico de mérito de la Real Hispano Americana de Cádiz; el 14 de Junio, el de Honorario de la Asociación de la Prensa de Sevilla; y el 25 de Octubre, el de Socio protector de la de Cádiz; el 14 de Julio, Delegado Regio de Primera Enseñanza de Madrid, y como tal estuvo en Francia, Suiza y Alemania, estudiando los últimos adelantos pedagógicos. Este cargo lo desempeñó hasta 1913. En 28 de Junio fué nombrado Vocal de la Junta directiva de la Real Sociedad Geográfica; en 7 de Agosto de 1912, la Junta municipal le propuso para la Gran Cruz de Alfonso XII, y en 31 de Diciembre, el Instituto Nacional de Previsión le concedió la Medalla de oro por la implantación de la Mutualidad Escolar, en la velada necrológica celebrada en Alicante en memoria de José Canalejas.

En 4 de Junio de 1915 le nombró Académico preeminente en Madrid la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

En 1916, el Ministerio de Instrucción Pública le comisionó para visitar el Archivo de Indias y proponer las reformas que estimase convenientes. Así lo verificó y presentó una extensa Memoria, parte de la cual se ha impreso con el título de *Datos para la Historia de los Estudios Americanistas*.

El 31 de Marzo de 1919 se le expidió el diploma de Académico Honorario de la Real de Jurisprudencia y Legislación y el mismo día la Real de Buenas Letras de Sevilla, le nombraba Vocal de la Comisión de la permanente en Madrid. Debiose el primer honor a su Conferencia sobre el *Idealismo de la Revolución de 1868*, así como el acuerdo de imprimirla a cuenta de la Academia. Puede verse la reseña en la Revista General de Legislación y Jurisprudencia. (Agosto de 1919).

El 8 de Marzo de 1920 se le nombró Comisario Regio de la Escuela del Hogar y el 25 del mismo mes, el Ayuntamiento de Sevilla le da las gracias de oficio por su colaboración en el libro *Quien no vió a Sevilla...*

El 13 de Febrero de 1921 le nombró Correspondiente el famoso Instituto de Coimbra.

En la Escuela del Hogar estableció un premio consistente en *mil pesetas*, que regalaba a las alumnas, en memoria de sus padres.

Don Manuel González Hontoria, tuvo el rasgo de enviarle una Encomienda el 14 de Noviembre.

S. M. el Rey de Rumanía le envió las insignias de la Gran Cruz de la Corona.

El año 1921 terminó con el Centenario de Don Alfonso el Sabio. La Real Sociedad Geográfica celebró el 12 de Diciembre una Sesión, en la cual pronunció el discurso destinado a estudiar al Rey Sabio en concepto de polígrafo. La disertación se imprimió en el volumen especial editado por la Real Sociedad Geográfica para esta conmemoración.

En 1922 organizó e inauguró en la Real Academia de Jurisprudencia un Curso de brillantísimas Conferencias y le nombró Presidente Honorario la Casa de Andalucía, donde dió varias conferencias.

Por haber iniciado la idea y la ejecución del Centenario de Lebrija, en la antigua Universidad de Alcalá, el Ayuntamiento de Lebrija, por acuerdo unánime tomado en la sesión del 2 de Agosto de 1922, lo declaró hijo adoptivo y predilecto de Lebrija. La descripción y discursos, puede verse en la Revista Calasancia, 1923.

En Julio de 1923 fué a Lisboa con la representación del Claustro de Doctores de la Universidad de Madrid, a los funerales de Guerra Junqueiro. Explicó algunas Conferencias y el Gobierno portugués le concedió la Encomienda de SanThiago de Spada.

El 13 del mismo mes recibió el título de diploma de individuo de la Academia y Etnografía de Atenas y la Gran Cruz del Mérito Militar con distintivo blanco.

En la Real Sociedad Geográfica pronunció el discurso conmemorativo de Camoens.

En 1925 salió a luz el tercer tomo de su Diccionario de Escritores de la provincia de Sevilla, conteniendo cerca de 4.000 biografías.

En Junio de 1925 fué admitido en la Academia *Moata Chappy der Nederlandsche Letterkunde* de Leyden.

En Mayo de 1926 pronunció un discurso en la Unión Ibero Americana, presidiendo la fiesta organizada en honor del poeta Bernardo López García. Por esta oración la ciudad de Jaén le nombró hijo adoptivo.

Sobre el tema de la Libertad en Albacete pronunció en 12 de Octubre un discurso de Mantenedor en los Juegos Florales.

En el año 1927 organizó la magnífica velada en honor de Baruch Espinosa, en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.

En el mes de Abril lo eligió Socio de Mérito la Real Sociedad Económica Matritense.

En el mismo año explicó en la Universidad Ibero-Americana una Conferencia sobre la Prosodia española en Castilla, Andalucía y Ultramar, y en el Fomento de las Artes relativo al Centenario de Góngora. Con ese motivo recibió el nombramiento de individuo Correspondiente a la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. (3 Noviembre de 1928.

En Octubre de 1928, la Sociedad Cultural Hispánica de Ginebra le nombró Miembro honorario.

Entre los cuatro libros que publicó entre 1927 y 1928, destaca la *Historia de la Filosofía en España*, de gran interés.

Mauricio Bacarisse Casolá

(Madrid 1895 - Madrid 4-2-1931)

Poco tiempo ha compartido con nosotros las tareas de nuestra casa el joven escritor y culto Catedrático de Filosofía del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza, don Mauricio Bacarisse Casolá.

Esforzando un poco la intención, casi pudiéramos decir que el joven maestro ha muerto en el cumplimiento de su deber, pues la enfermedad que le ha llevado al sepulcro le sorprendió cuando estaba en Alemania, subvencionado por la Junta para Ampliación de Estudios, y en plena labor adquisitiva de conocimientos. Su edad por un lado, y por otro su avidez, le hacían vivir en ese momento de captación de materiales para la obra futura, la que siempre llevamos en lo más íntimo nuestro, aplazamos casi constantemente hasta la ocasión del pleno dominio, y huímos un poco miedosos, por amor y por respeto. Bacarisse no había triunfado todavía. Había recogido, sí es verdad, esos fáciles lauros que están siempre a la mano de todo hombre de mediana voluntad; había llegado a la Cátedra después de—lo diremos con la frase estereotipada—la oposición reñida; y no le fué difícil conseguir el que su nombre figurara en la Pléyada de poetas modernos que—principalmente en la postguerra—sacó su cédula personal. Pero, a pesar de que uno de sus poemas—*Los Estados Mayores*—figura como una de las *Cien mejores poesías modernas Liricas hispano-americanas*—coleccionadas por la Editorial Mundo Latino—, su nombre no provocó grandes estridencias, y pasa lenta y casi inadvertidamente por los estudios de Cansinos, Guillermo de Torre, Valbuena Prat y otros muchos de menor empuje que éstos, que han tratado de dar a la poesía moderna *la teoría*, que es tan difícil de deducir hasta ahora, caminando por el camino llano, por falta de ejemplares dignos de superior estudio. Pasó por esta crítica modestamente; y no parece aventurado suponer que su incorporación a la corriente moderna de los versificadores fué meramente circunstancial, la seguía con cierta violencia, como lo parece demostrar el que nunca abandona el metro clásico, y en que el tema fundamental de toda su inspiración, el hecho real, no se esconde nunca demasiado entre el volumen metafórico.

Colaboró en muchas revistas de Vanguardia, *Alfar*; *Mediodía*, *Índice*, etcétera.

En su labor docente hay que apuntar la valentía con que defendió el Cuerpo a que perteneció en la última Asamblea reunida en Madrid. Fué designado para formar parte de la Comisión que dirigió al Ministro un bellissimo manifiesto de defensa y reivindicación, y por sus afortunadas intervenciones en la Asamblea mereció los plácemes de todos los compañeros.

El día 20 de Mayo de 1927 honró nuestra Cátedra, desarrollando una muy documentada conferencia con el tema: *El paisaje en Góngora*. Fué, como se recordará, uno de los más bellos homenajes a nuestro poeta. En la obra del joven maestro desaparecido debemos buscar la inicial sólo de los temas que hubieran llegado a ser clara base de un gran poeta español de nuestros días.

MÉRITOS

Catedrático de Filosofía en el Instituto de Mahón en el año 1926, en virtud de oposición.

Académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.

Catedrático de Avila por concurso de traslado.

BIBLIOGRAFÍA

El esfuerzo. Madrid, 1917.

Los poetas malditos. Trad. de P. Verlaine.

Antaño y ayer. Trad. de P. Verlaine.

Edipo rey de Sófocles, en colaboración con Luis Fernández Ardavín.

Las tinieblas floridas. Novela.

El paraíso perdido. Poemas.

Mitos. Poemas.

Entre otras traducciones es de mucho interés la de la obra *Literatura alemana*, del gran romántico Enrique Heine.

El día 5 de Febrero se le concedió el Premio Nacional de Literatura, consistente en 5.000 pesetas, por su obra *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*.

También le han dedicado sentidas Notas necrológicas todos los periódicos de la corte.

ARTÍCULOS DE PRENSA

La constelación de los poetas españoles se acaba de empobrecer. Una luminaria se ha extinguido. Mauricio Bacarisse ha muerto.

Los poetas, como los dioses, se van. Ayer, en plena megalomanía de la dictadura primorriveril y como una de sus víctimas, Enrique de Mesa; y hoy, Mauricio Bacarisse.

Ambos eran de los mejores, no sólo en cuanto poetas, sino en cuanto

personas. Esta excelencia va siendo tan rara en el mundillo de las letras, que si la descubrimos en alguien, debemos sublimarla y aplaudirla como virtud de diez y ocho quilates. Lo que sobra es talento; decencia, lealtad, no.

Se pudiera escribir un capítulo de la historia literaria española de nuestros días, con este título: *Enrique de Mesa o la altivez*, y otro capitulito: *Mauricio Bacarisse, o la cortesía*. Quedarían caracterizados uno y otro poetas.

Enrique de Mesa, poeta castellano por la cuna, por la musa y por el carácter, tenía cierta adustez indolente, cierta arrogancia muda, cierta dignidad un poco fanfarrona y bullanguera, muy de antiguo castellano.

Escueto, flexible, con su rostro ovalado y su larga nariz de proa, paseaba su noctambulancia envuelto en su capa por calles, cafés, teatros y redacciones de periódicos, o escuchaba pacienzudo los corrillos en el Círculo de Bellas Artes, y dejada caer de cuando en cuando, como si fuesen monedas de oro, algunas frasecillas cortas de su hablar premioso y metálico. Metálico quizá no sea el término preciso. Aunque clarineaba con clara voz de señor, parecía forrarla en algodones; no podía, pues, su acento, chirriar como la lima en el cobre, ni tintinear como la plata herida. Tengo la voz de Enrique de Mesa en los oídos, sin poder ahora definirla.

* * *

También tengo en los oídos la voz de Mauricio Bacarisse, y ante los ojos, su fina estampa de señorito. Su voz era algo velada, como de quien ha sufrido de la laringe; ipero su sonrisa era tan fina, tan expresiva, tan inteligente y al mismo tiempo tan adolescente y tan buena! ¡Cómo iluminaba el rostro del poeta! No he visto otra sonrisa más leve, más pálida, más sutil, ni que diera tanto la idea de una alegre melancolía y de un corazón generoso.

Ahora que se ha muerto he querido ver de nuevo el cuadro en que lo pintó Solana entre sus amigos de Pombo, presididos por las patillas y la cara de luna llena de Ramón Gómez de la Serna.

No. Un pintor tan expresivo y violento como Solana no era quien debía colorear aquella vaguedad y aquella transparente sonrisa. Un león no puede cazar mariposas. Tampoco se lo propone. Las mariposas escapan siempre a los leones.

Cuando he sabido la edad de Bacarisse (treinta y cinco años), con ocasión de su muerte, me ha extrañado. Lo creía mucho más joven. Sólo en los últimos años se amarilleó y aun arrugó un poco su piel, antes blanquísima y como de porcelana; unos anteojos impertinentes vinieron a estropear la franqueza de su mirada leal. Sólo volvía a aletear el contento juvenil de los días mozos cuando hablaba de su próximo viaje a Alemania, que venía preparando desde mucho tiempo atrás, y que fué acaso la última ilusión de su triste vida. De su triste vida, sí. Porque este poeta, nacido para el ensueño y las meditaciones, tuvo que luchar desde temprano con el pan—que, aunque tierno, suelo ser duro—. A veces ocupóse de

las cosas más extrañas a un poeta; hubo tiempo en que sirvió de corredor a una Compañía de seguros. Fué también Profesor de Literatura. Y estudió y amó la filosofía. Precisamente iba a Alemania a continuar sus estudios filosóficos. Varias lenguas le eran familiares. ¿Cómo pudo estudiar y saber tanto Bocarisse en circunstancias tan adversas? Milagros de la voluntad y del método.

Precisamente hace un año en este mes de Febrero, cuando una tarde lo ví entrar por mis puertas. Me traía su último libro de versos, *Mitos*.

—Usted es una de las pocas personas que quiero que lo conozcan y conserven—me dijo lisonjero.

Delgado, no muy alto, de cabeza fina, de ademanes y frases de una suprema distinción innata, tenía una cortesía que no es la llaneza española ni la afectación francesa, aunque él fuera por línea paterna de origen francés. Algo de extranjero se adivinaba en él. Su sonrisa, demasiado espiritualizada, no era de aquí; tampoco su especialísima cortesanía, a un tiempo discreta y efusiva y siempre natural, como un don. Hay que insistir en esta nota de extranjería, tan evidente.

En cambio, escribiendo, y a pesar de su cultura, bebida en varias lenguas, lo extranjero desaparece. No le llamaré castizo, aunque pudiera, para evitar confusiones. ¿No se van atribuyendo al término ciertas condiciones de lo atrabiliario, chabacano, insolente y hasta vulgar? Bacarisse, poeta, fué el antípoda de ese casticismo.

* * *

Enrique de Mesa, junto con algún otro, ha sido el poeta español de la generación modernista que tuvo diferente formación espiritual, y no fué, como los modernistas, revolucionario en literatura. En política, sí. Por sus temas, por sus metros, y en general por su manera, quedó dentro de la tradición española. Mauricio Bacarisse perteneció a la inmediata generación postmodernismo, y fué un epígono de esta escuela, aunque lo haya alcanzado.

nell mezzo del camin...

La generación que trae en sus banderolas nuevas tendencias de título plural.

Bacarisse se ha quedado con los modernistas. Lo dicen implícitamente sus poemas y bien explícita su dedicatoria de *Mitos* al señor Valle-Inclán. Sin embargo, en *Mitos* se descubre que algo ha ocurrido en el mundo de los poetas después de Rubén Darío, Verlaine y D'Anunzio. Lo que no significa, por otra parte, que estos poetas hayan sido superados.

Mauricio Bacarisse tuvo siempre dentro de la poesía española una clara nota personal. Estuvo muy en contacto de espíritu con los finos y nobles poetas que produjo el modernismo americano.

Uno de los más doctos críticos españoles entre los contemporáneos, don Rafael Cansinos-Asséns, en su obra tan ponderada, minuciosa y de consulta *La Nueva poesía*, descubre en el barroquismo de *El esfuerzo*, primer

libro de Bacarisse (1917), cierto contacto transitorio con el poeta uruguayo Herrera Reíssig.

En este su último libro de poemas, *Mitos* (1929-1930), Bacarisse ha crecido en aspiración y en potencia.

El poeta vuelve a la pristina Grecia. Aspira a que, por encima de la imagen, se eleve el mito. Quiere ser un poeta mitológico. No mitológico de viejas y heladas mitologías, sino de mitos frescos, nuevos, que el poeta vaya creando o descubriendo. Ambicioso y noble ideal.

Para que conozcaís los alardes de este Pegaso, contemplad un momento su primavera:

Vuela una anunciación en el ambiente
vaticinio de tálamos.
Un jilguero gorjea alegremente
en los esbeltos álamos.

Y para que aprecies el pesimismo desdeñoso de este soñador de cosas puras y grandes, oídllo y juzgarlo:

¡Qué bien contemplo el mundo con mi pasión de altura!
¡Me halaga ver tan sólo de mis contemporáneos
cómo ocultan la calva, la crencha o la tonsura,
el común y perfecto vacío de los cráneos!

Lo raro, lo único, es que pensando así fuera tan bueno. ¡Qué anacrónico parece este adjetivo aplicado a un compañero!

(De *La Voz* de Madrid.—R. Blanco Fombona.

* * *

Se disponía a emprender un viaje de estudio a Alemania, para hacer allí una estancia temporal, cuando nos llega la noticia inesperada de su muerte. El viaje, pues, ha sido de los que excluyen toda posibilidad de regreso.

Aún no se había extinguido, entre los que asistimos a la última Asamblea de Catedráticos de Instituto, la vibración de su voz, aterciopelada unas veces con la emoción del poeta, y enardecida otras con la protesta del ciudadano. De aquella reunión de Profesores fué, sin duda, el alma—además de ser el promotor—Bacarisse, cuya función en el mundo era ser perpetuamente espíritu. Su cuerpo flaco, casi esquelético, sólo era un pretexto para sostener y contener la suma de nobles cualidades que expandía continuamente como un aroma.

Quién este epicedio escribe le trataba desde la niñez, y la amistad ininterrumpida a través de veinte años le hizo conocer la pureza ejemplar de su vida y de su obra. Aquélla fué un persistente sacrificio, aceptado y querido como disciplina de todos los momentos. Esta, aunque exígua en cantidad aún, posee los quilates exigidos al oro de ley. El hado irónico que maneja todos los destinos, decretó para el suyo la muerte y la fama a un mismo tiempo. En el trance de la expiración surgía, como una muestra del hado, el homenaje a la inspiración, y el Premio nacional de Lite-

ratura se concedía por unanimidad de los juzgadores al cadáver de Mauricio Bacarisse.

Gran poeta, sutil profesor, egregio literato, poseedor de una prosa que puede servir de modelo a la literatura actual, todo ello terminó con él; pero queda todo ello rescando en nuestros corazones, y enaltecido definitivamente en el recuerdo de los que, por conocerle, le quisieron.

Moderno todos los días, con aquel clasicismo nuevo que era la flor de su persona, laboraba en silencio, igualmente despectivo para el tradicionalismo intelectual de encrucijada como para el vanguardismo arribista. De intensa honestidad en la vida y en las letras, sabía distinguir—como el altísimo poeta que era su ídolo y su compañero de profesorado—las voces de los ecos. Nada más elegante que aquella sonrisa triste con que disculpaba comprensivamente la impura cabriola de los rabadanes. De vez en cuando, también un poco de soberbia digna que, para evitar confusiones, administraba en pequeñas y oportunas dosis.

Amar, cantar, meditar; tales eran las tres actividades características de Bacarisse. Cuando el concepto le era zahareño, se refugiaba en la mujer.

Desde Platón a nuestros días, ningún filósofo ha tenido tantas novias como él, y esto no era obstáculo para que en versos de rotunda hechura cantase también la cara de morsa de Nietzsche o los escolios de Spinoza. Su corta existencia ha sido una de las más ricas de nuestra juventud verdaderamente intelectual, porque toda ella la dedicó al trabajo y al amor, motivos solemnes que ennoblecen por sí mismos una vida.

La cátedra española ha perdido uno de sus jóvenes maestros, y las letras actuales un cincelador del idioma y de la idea. A sus amigos, en fin, nos ha tocado perderle totalmente, puesto que de la integridad de él nos sentíamos orgullosos. Sin embargo, no le lloremos con excesivo llanto, ya que la memoria de hombres como Mauricio Bacarisse merece el apacible recuerdo que Byron, tan semejante en todo a nuestro difunto, pedía para su amada, en versos que constituyen el antecedente del rubeniano *Reponso a Verlaine*:

«Frescas flores y un árbol siempre verde
crezcan en el lugar de tu reposo;
pero no siemprevivas ni cipreses.
No se debe llorar por los dichosos».

Mauricio; el de la personalidad rítmica y atildada, igual en el exterior huesudo que en la intimidad llena de calidades amables: Ya que una dolencia vulgar te ha situado en la ribera opuesta del río de las sombrías aguas, tú que en vida fuiste poeta y filósofo a un mismo tiempo, revélanos—como pedía Renán, tu autor favorito—«esas verdades que dominan la muerte, impiden temerla, y casi la hacen amar».

De *Minerva*, de Madrid.—H. R. ROMERO FLORES.

JOSÉ MANUEL CAMACHO PADILLA.

Alfredo Cazabán Laguna

14 Enero 1931

SEÑORES ACADÉMICOS:

Por primera vez me toca expresar en nombre de todos el sentimiento que embarga nuestro ánimo por la pérdida de un compañero ilustre, cuya memoria evocaré ante vosotros, no porque necesite de mi torpe palabra para que su recuerdo permanezca vivo, sino como ofrenda de modestas flores a la memoria de aquel hombre bueno y sabio que se llamaba Alfredo Cazabán Laguna.

Tuve la fortuna de conocer al gran polígrafo cuya pérdida deploramos, y si antes de conocerle y tratarle ya pude apreciar las muchas y altas disciplinas que él señoreó con su profundo ingenio, su docta diligencia y su vigorosa cultura, después, aunque a los hombres de esta calidad se les conoce mejor por las obras y frutos de su virtud y saber, y están muy recientes los frutos y las obras del que fué nuestro compañero y amigo, bien podré bosquejar su semblanza con pocos y sencillos rargos, pues no pretendo otra cosa, ni la sufren mayor los lindes de este trabajo.

Quede para los que puedan y sepan loar con el debido discernimiento las cualidades de tan austero varón, las virtudes de su sentido crítico, la rica mies de su investigación, señalando los beneficios que le deben la Literatura, la Geografía y la Historia.

En el renacimiento intelectual del siglo XIX, en aquel silencioso amanecer de todos los estudios, caídos durante muchos años bajo el estruendo de las armas, aparece la recia figura de Alfredo Cazabán, que con su viril esfuerzo conquista un puesto eminente, no sólo en cuestiones de arte e historia, sino en los más complejos menesteres de la profesión periodística, a la que había consagrado todos sus entusiasmos, y en la que supo conquistar el prestigio correspondiente a su labor brillante y eficaz.

Al periódico dedicó don Alfredo Cazabá sus primeras actividades, y a los catorce años publicó sus primeros artículos en Ubeda, su patria, donde se editaron *El Látigo* y *El Moscardón*. Niño aún, cuando jugaba a hacer versos y escribir prosa, constituyendo su infantil recreo redactar periódicos, como si fuera un hombre, y publicar libros, la adversidad cayendo sobre su hogar, perdida la fortuna que sus padres reunieron, al ver derrumbarse todo, llegó el doloroso instante de alejarse para siempre del pueblo de sus amores. Por aquellos días el Casino de Artesanos de Ubeda celebró una velada literaria, y en ella leyó Cazabán unos versos. Oid sus dos últimas estrofas:

Allá en los extraños países
iré mi vida pasando,
los recuerdos evocando
del pueblo donde nació;
que están aquí las venturas
de mis infantiles días,
y aquí están mis alegrías,
y mis lágrimas aquí.

Adiós, ciudad venturosa,
patria de ilustres guerreros;
hoy por nuevos derroteros
me voy de la muerte, en pos.

Adiós, Ubeda la noble;
techo donde yo he nacido,
cuna donde me he mecido,
pueblo de mi madre... ¡Adiós!

Poned detrás de estas palabras todo lo que vosotros sabéis (y hay mucho, muy amargo, que ignoráis), de la vida luchadora del poeta, unos años en Madrid, hasta llegar a las rudezas del trabajo material, para el diario sustento de los que le dieron el ser. La forzada emigración a Francia, en busca del amparo de la familia paterna, y en el viaje, su padre que moría en sus brazos en un vagón del ferrocarril, en un país desconocido, pero para él dulcemente hospitalario; en las Vascongadas. En Francia, días de dolor y de trabajo también, labrando la tierra, al mismo tiempo que la hospitalidad le abría su noble corazón. Después, el retorno a España, y en este retorno, Jaén, siendo desde aquel día amparador y alentador de sus esfuerzos, mostrándose cariñosa para quien llamaba a las puertas de sus afectos; Ubeda abriéndole sus brazos, buenos, siempre buena; porque ella no le abandonó jamás y le ayudó a cumplir los deberes de hijo, hasta cerrar los ojos de su amante madre.

En su infortunio, Cazabán, fué grande y se sobrepuso a la adversidad, al dolor y a la pobreza.

Durante estos años su trabajo fué rudo, sin descanso y si alguna vez inclinó la frente reconociendo su humildad y su insuficiencia, pudo alzarla en cambio, como el que la levanta tranquilo de haber cumplido su deber. Su obra, en ese tiempo, constante, agotadora, nada significa que no sea la de obedecer la ley del trabajo.

Si alcanzó aplausos y triunfos, no le envanecieron y sirvieron solamente para alentarle.

Al periódico dedicó Cazabán sus primeras actividades y durante muchos años, en sus artículos fueron recogidas y comentadas las manifestaciones de la Historia, la Geografía y el Arte de la provincia de Jaén.

Su actividad periodística no anuló en Cazabán el artista ni al historiador. Era uno de los españoles que mejor conocían su patria chica, la cual había recorrido buscando en las regiones apartadas, en los pueblos mal conocidos, en los rincones de las sierras los elementos históricos o artísticos para él inapreciables, que le brindaban la arquitectura, los usos, los trajes, las costumbres. Hizo largas excursiones, no cómodos viajes de estudio, sino fatigosas peregrinaciones en que el entusiasmo vencía todos

los obstáculos hasta conseguir el nuevo dato, el nuevo hallazgo arqueológico, el vestigio de las muertas civilizaciones que luego durante 19 años fué divulgando desde las columnas de su *Don Lope de Sosa*, su obra fundamental, en las que campean sus dotes de consumado geógrafo, de historiador sagacísimo, de arqueólogo lleno de noticiosa y fragante erudición.

Las primorosas monografías «Apuntes para la historia de Ubeda», «Cosas de antaño» y «El reino de Jaén y San Fernando» demuestran su caudaloso saber, sus admirables descubrimientos en las más secretas penumbras de la historia jiennense.

Añadid a este sus numerosos trabajos premiados en Juegos Florales y certámenes en Jaén, Almería, Córdoba, Linares y Cartagena; su incesante labor en los institutos sabios y docentes, ya como Delegado Regio de Bellas Artes, ya como Director del Museo Provincial, ya como Secretario del Patronato Nacional del Turismo, ya como individuo de las Reales Academias de la Historia, Bellas Artes de San Fernando, Buenas Letras de Sevilla, Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y habreis cabal resumen del espléndido horizonte que abarcaron la capacidad y la cultura de don Alfredo Cazabán Laguna.

Por haberse forjado en el duro yunque del infortunio el alma de Cazabán, tienen sus escritos un bello singular. En ellos se admira la fidelidad acuciosa con que observa; la sobriedad y firmeza con que vigorosamente describe; la sensibilidad con que acierta a verter en el ánimo del lector, la limpieza y serenidad del criterio con que forma sus juicios siempre nobles y honrados.

Otro rasgo fisonómico que tenía vigoroso relieve en los escritos de Cazabán era su españolismo. El patriotismo de Alfredo Cazabán era honda y genuinamente español. Su voluntad firme conservó siempre este carácter y le preservó de las flaquezas en que el alma del escritor hubiese podido caer, seducida por el abolengo francés de su padre.

Cuando escribe lo hace con peculiar estilo, con el don de resumir y encerrar en corto espacio argumentos, ideas y exposiciones detalladas, y siempre con reconocimiento tácito o explícito del valor de lo que expone y comenta. Limpio de toda envidia, su aplauso es el primero, no abriendo jamás la boca para la censura; huye de toda exhibición, hoy tan de moda, y cuando el deber le coloca ed tal trance, cumple su misión con sobriedad, pero en tal forma, que sin proponérselo, luce la elegancia de su arte y el caudal de sus conocimientos.

Sin capacidad suficiente para comentar la extensa producción de Alfredo Cazabán, como toda ella está influída por su bondad ingénita, y como en este día, pese a su modestia, debemos recordarla, mencionaremos sus obras «El teatro como escuela de las costumbres», «Política vieja», «Notas e ilustraciones a una descripción de la batalla de Bailén», «Como debe ser la prensa moderna», «Jaén como base de la conquista de Granada», «La cuestión social en Jaén durante el siglo XIX», y sus colecciones de poesías tituladas «Pinicos», «Los tristes» y «Rayos de luz», fruto

de sus años mozos, en los que el sufrimiento no logró enturbiar las perspectivas luminosas y alegres de la vida, ni la secreta amargura, ni las lágrimas se mezclen con la tinta en que mojó su pluma. Sus poesías acreditan sensibilidad exquisita y maestría en el manejo de nuestro idioma, para declarar, matizar y ennoblecer los conceptos, mostrando en ellas, además de sus felicísimas disposiciones naturales, el ejercicio y la lectura asidua de los mejores autores.

En Enero de 1927, Jaén y Ubeda le rindieron un homenaje para entregarle un pergamino y una condecoración, y descubrir una artística lápida que daba su nombre a la plaza de San Isidoro. En este homenaje tomaron parte, no sólo numerosas personalidades de toda la provincia de Jaén, sino de España entera, que en múltiples facetas se asoció al merecido homenaje que la provincia rindió a su Cronista en la noble ciudad de las Torres.

Escritores y artistas, compañeros y amigos de Cazabán, con Cazabán estaban el día memorable en el que se premiaba una labor honda, ancha, una labor incansable en favor de cuanto ensalzara el Reino de Jaén, en nombres, en arte, en historia.

La muerte de Alfredo Cazabán es una pérdida grande para el arte y la la historia de nuestra patria.

Para esta secular Academia y para los que como nosotros nos honrábamos con su amistad y afecto, fraguados en larga convivencia, nacido ante el diario ejemplo del escritor y del hombre, la muerte del ilustre Cronista de Jaén constituye un dolor difícil de expresar, dolor que comparten con nosotros cuantos por tratar al insigne escritor conocían sus méritos, su saber y su hidalguía.

ANTONIO SARAZÁ MURCIA.



NOTICIAS

En la sesión celebrada por la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes el día 24 de Enero el académico don Rafael Castejón y Martínez de Arizala leyó un documentado informe acerca de la obra publicada recientemente por el catedrático del Instituto de Segunda Enseñanza don Juan Morán, titulada «Tres agraristas españoles.—Jovellanos, Fermín Caballero, Costa».

La Academia felicitó al señor Castejón por su notable trabajo y acordó hacer suyo el informe.

El señor Camacho Padilla leyó un estudio sobre don Mario Méndez Bajarano, académico correspondiente en Madrid, recientemente fallecido, en el que analizó sus principales obras y el alcance literario y filosófico de las mismas.

El señor Sarazá Murcia dió lectura a otro interesante trabajo sobre la actuación artística y literaria del académico correspondiente en Jaén, don Alfredo Cazabán, muerto también días pasados, haciendo resaltar su importante labor como literato y como historiador.

Tanto el señor Sarazá como el señor Camacho fueron muy felicitados por sus notables y documentados trabajos.

En la sesión del 31 de Enero se dió cuenta del fallecimiento del académico correspondiente en Arjona, don Juan González Sánchez, cronista de dicha ciudad.

El señor Sarazá Murcia dió lectura a un interesante trabajo del escritor portorriqueño don Manuel Abril, acerca de la personalidad literaria del poeta cordobés Belmonte Müller.

En dicho trabajo se dan a conocer interesantes datos biográficos del señor Belmonte y de su actuación literaria en las Antillas.

La Academia acordó, a propuesta del señor Camacho Padilla, adherirse a la petición del premio Nobel para el ilustre polígrafo don Ramón Menéndez Pidal.

El sábado 21 de Marzo, a las seis y media de la tarde, se celebró la inauguración del curso académico, con los trámites reglamentarios y lectura de un trabajo por el Académico de número, don Benigno Iñiguez González, en el nuevo local de la Academia, establecido en el Palacio de la Diputación provincial.

El trabajo titulado «Una estampa de 1930», es una bella evocación de costumbres de la época, que insertaremos íntegro en el próximo número.



BIBLIOGRAFIA

Psiquiatría penal y civil, por el doctor Ruiz Maya. Madrid, Editorial Pius Ultra, 5 de Enero de 1931. Un volumen de XXIV por 975 páginas.

No profeso la doctrina socrática de que todo criminal sea un loco, pero estoy más lejos aún de los que afirman que el libre albedrío es la fuente única de nuestras acciones. Por lo que atañe al Derecho, es innegable que el estudio de las psicosis en cuanto afecta a cuestiones tan básicas como la responsabilidad y el peligro social—ha venido a llenar muchas lagunas, encauzando científicamente lo que, por ignorado, sólo había sido objeto de explicaciones religiosas. De aquí la enorme importancia que para el jurisconsulto tiene la ciencia que se ocupa de los procesos morbosos de la psique.

Tal ciencia, en cuanto entraña un proceso clínico, se conoce con el nombre Psiquiatría, que no admite adjetivos; pero tan pronto como se contrae a proyectar sobre la ley positiva las consecuencias de la enfermedad mental, sin estudiar su tratamiento debe ser llamada Psicopatología legal, jurídica o forense. Sin embargo, es justo reconocer que la Psiquiatría, tal como hoy se entiende, ha rebasado el aspecto clínico de las psicosis para abarcar todos sus aspectos, y que hasta se habla y escribe, como si fuesen ciencias separadas, de Psiquiatría penal, de Psiquiatría civil, de Psiquiatría militar.

Este desgajamiento es prematuro, y por ende, peligroso. En la vida orgánica es perniciosa la reproducción de los seres que aún no completaron su desarrollo, y lo mismo en la Ciencia. Por eso, si mediamos sobre una disciplina cualquiera, por ejemplo, el Derecho, advertiremos que sólo en el instante en que el «ius civile» constituye un proceso que pudiéramos calificar de cerrado, es cuando, por desmembración, se van elaborando con carácter de sustantividad las demás ramas del Derecho, sin perjuicio de que a última hora se vuelva a construir, con nuevos

puntos de vista, la teoría de la Ciencia del Derecho. Mas la Psiquiatría es una Ciencia que todavía está en el periodo del tanteo, de las afirmaciones provisionales, sobre basamentos tan débiles, por escasamente conocidos, como el sistema nervioso y lo subconsciente; con la terminología contradictoria, las conclusiones vacilantes, la intuición por guía... En una palabra, una ciencia más propia del Ensayo que del Tratado.

El panorama español es, en este aspecto, sumamente triste. La Universidad no se ha enterado de que existe la Psiquiatría; en el índice bibliográfico de ésta, exceptuando escasas monografías, sólo figuran algunas traducciones, y a menudo emiten el dictamen psicopático peritos «soi-disant», cuando no médicos generales o personas analfabetas, dado el absurdo artículo 380 de la Ley de Enjuiciamiento criminal. De ahí el constante disentiendo entre juzgadores y peritos, ya que los segundos se ponen rara vez de acuerdo entre sí, y los primeros opinan a menudo que la determinación de la anormalidad psíquica está al alcance de un buen golpe de vista cualquiera. No de otro supuesto parte, después de todo, el artículo 216 del Código civil.

Por eso puede calificarse de acontecimiento feliz la aparición del libro arriba indicado, que es, con toda seguridad, el paso más importante que se ha dado en España para llegar entre jueces y peritos psiquiatras a la concordia que pedía Krafft-Ebing hace ya más de cincuenta años. No tengo autoridad, tiempo ni espacio para hacer un análisis extenso de su contenido, por lo que me limitaré a una exposición esquemática.

Hay una Introducción, donde fija la misión del perito psiquiatra, reduciéndola a sus justos límites, como aportación técnica a cuestiones de hecho, dentro de la esfera legal, por anticientífica que sea («no tiene por qué el psiquiatra preocuparse del mayor o menor valor científico de lo que se le propone», dirá después). La primera parte—Psiquiatría jurídica general—expone la posición del psiquiatra ante indeterministas y deterministas, y es notable el acierto con que censura el concepto de la responsabilidad atenuada, «contrario al estudio de la ciencia psiquiátrica y a los intereses sociales», ocupándose también de las circunstancias psicopáticas que nuestro Código considera como agravantes de la responsabilidad, en cuyo extremo no comparto la afirmación de que la reincidencia y la vagancia sean aspectos, manifestaciones de la llamada locura moral, estudiada más tarde entre las desviaciones del instinto. Hay un capítulo dedicado a «lo que

proponen los juristas» (doctrinas sobre el fundamento y los fines de la pena), y otro a «lo que ofrecen los Médicos», que abarca el estudio de la herencia criminal, la endocrinología, el psicoanálisis y el conductismo. Vuelve a insistir en el papel del perito mentalista para entrar en los «medios de investigación de las circunstancias psiquiátrico-legales»; terminando con el capítulo «Jueces y peritos», que es una disección del actual estado de cosas, en que «no es el peritaje labor amical en interés de la justicia; es acción de enemigos que se disputan una presa» ante «la incomprensión y soberbia de los juzgadores». Conceptos duros, en verdad, pero que para rechazarlos sería preciso adoptar la postura de aquella dama que arrojó lejos de sí el espejo denunciador de sus arrugas.

La segunda parte, dedicada a la Psiquiatría penal, señala la cumbre del libro. Hace una clasificación original y completa de los trastornos patológicos de la personalidad, según que sean producidas «por insuficiente evolución de sus componentes», (idiotia, imbecilidad, debilidad pensante y efectiva), «por defectuosa evolución de sus componentes» (primitivos: desviaciones del instinto, afectivas, del componente pensante, escisiones del subconsciente; secundarios: trastornos reaccionales por choque psíquico y físico) o «por involución extemporánea» (demencias). Cada psicopatía es luego estudiada de un modo acabado, exponiendo su concepto, sus reacciones infracciones, su valoración penal, la intimidabilidad y peligrosidad del enfermo, y la conducta a seguir en la práctica. Imposible el extracto de estas quinientas páginas de lectura densa. Hay puntos de vista agudísimos, como el del «suicidio a otro», aún discrepando, como discrepo, del autor; exposiciones acabadas, como la locura moral; concreciones certeras, como las paranoias, y críticas justas, como la valoración legal de la embriaguez habitual. Entre sus méritos sobresale la simplificación de la tecnología, unificando en gran parte el caos actual, aunque se registre un término, el de «esquizofrenias, tan magistralmente analizadas por Breuler, son una parte. Auguramos a estas páginas una gran difusión forense.

En la última parte expone la Psiquiatría civil (tutela, incapacitación, testamentos, matrimonio, divorcio, seguros de vida y accidentes del trabajo). Hay fuertes y certeros ataques contra el examen personal del Juez en los expedientes de incapacitación y contra la fe notarial, respecto a la capacidad del testador; hace una formidable defensa del divorcio, inaceptable para quines vemos

en el matrimonio un sacramento, y analiza y valora sutilmente una obsesión tan peculiar en los obreros que pleitean al ser siniestrados, que el autor llama esquezopsiquia parcial litigante. Después, dos apéndices: sobre «el enfermo mental en el Ejército» y algunas sentencias del Tribunal Supremo», e índices bibliográficos y de autores.

Tal es el libro, bellamente impreso, de abundante documentación y de excelente estilo literario. O mucho me equivoco, o no tardará en sentirse su influencia en nuestras prácticas jurídicas.—
FRANCISCO POYATOS.

Enrique Romero de Torres, **Excavaciones en el Camino de Mesta, próximo al Puente del Arroyo de Pedroches (extramuros de Córdoba)**. Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Madrid. 1930. 13 páginas, 1 plano y 8 láminas.

El Canto mozárabe, por Casiano Rojo y Germán Prado. Barcelona. 1929. 136 páginas.

The Islamic Book. A contribution to its Art and History from the VII-XVIII Century, por Sir Thomas W. Arnold y Prof. Adolf Grohmann. 1929. 139 págs, 104. pls. París-New York.

Artículos de Revistas

Aleman y Selfa, B.-Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora. Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a sus expensas. Madrid, 1930. 1.026 páginas por una hoja, 4.º

Estudio crítico de gran valor, por Dámaso Alonso, en «Revista de Filología Española», tomo XVIII. 1931, 1.º, pág. 40.

Villa-Urrutia, Marqués de **Fernán-Núñez el Embajador**. Madrid, F. Beltrán, 1931, 8.º, 266 págs. 4 retratos, 8 pesetas.

Moisés.—Ben-Maimón (Maimónides), por Pascual Santacruz, «Diario Liberal», Córdoba, 5 Marzo 1931 y ss. (Con motivo de la tesis doctoral de don Andrés Caravaca Millán, en el fallecimiento de éste).

Antuña M. M. **El canciller de Córdoba Almodáfar y sus expediciones contra los cristianos.** «Religión y Cultura», 1931, XIII, 161. 180. (Con motivo de la aparición de una obra de Ibu-Adari Al-Marra-Kusi).

Obras recibidas

Werner Mulertt. **Azorín. Contribución al estudio de la Literatura Española a fines del siglo XIX.** Versión española y traducción por J. Carandell y A. Cruz Rueda. Madrid, 1930.

Federico de Mendizábal. **Sangre de claveles.** 1929. Jaén.

José M. Molina Moreno. **Don Fernando Ramírez de Luque, intento biográfico y bibliográfico.** Discurso leído en el Seminario Conciliar de San Pelagio, en la apertura de curso de 1929 a 1930. Córdoba, 1929.

Alejandro Guichot. **Desde Diego Riaño hasta Anibal González.** Constitución de escuela del estilo arquitectónico sevillano. Sevilla, 1928.

Alejandro Guichot. **Examen de una alegoría hagiológica ortodoxa de escultura eboraria.** Sevilla, 1929.

Max Uhle. **Bibliografía ampliada sobre Etiología y arqueología del Ecuador.** Quito, 1929.

José Martín Jiménez. **La Ermita de Nuestra Señora del Valle.** Ecija, 1926.

La Musa Popular y la Virgen del Valle. Sevilla, 1929.

Barras de Aragón, Francisco. **Notas para un curso de Antropología.** Madrid, 1927. 532 páginas.

Llano, Aurelio. **El libro de Caravia.** Oviedo, 1919. 244 páginas.

Llano, Aurelio. **Del folklore asturiano.** Madrid, 1922. 280 páginas.

Llano, Aurelio. **La iglesia de San Miguel de Lillo.** Oviedo, 1917. 96 págs.

Antonio C. Floriano. **Guía histórico-artística de Cáceres.** Cáceres, 1929. 144 págs.

Antonio Puig Campillo. **Martínez Pelao y sus ideas pedagógicas.** Cartagena, 1929. 250 págs.

José Blázquez Marcos. **Por la vieja Extremadura. Provincia de Cáceres.** Cáceres, 1929. 246 págs. y 84 láminas.

Congrés Geologique International. Comptes vendus de la XIV session. Quatvieme farcicule. Madrid, 1928. 2.152 págs.

A. Rubio y Muñoz-Bocanegra. **Extremadura y América.** Sevilla, 1929. 75 págs. y 5 láminas.

Juan Soca. **Lira del corazón. Poemas.** Madrid, 1929.

Góngora y un hispanista. Crónica de Berlín. Por Augusto Assia. «El Noticiero Sevillano», 17 Enero 1931.

Da cuenta de la publicación de la obra de Walther Pabst, titulada «Góngora 's Schopfung in seinen Gedichten Polifemo y Soledades», separata de la Revue Hispanique, París-Nueva York, 1930.



