

Herms. - 51

HISTORIA Y ARTE



LIBRO DE MEMORIA

Hauser y Menet, Administradores.

~~178015~~

Historia y Arte

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

TOMO SEGUNDO

MARZO Á AGOSTO DE 1896



MADRID
TIPOGRAFÍA DE LOS HIJOS DE M. G. HERNÁNDEZ
Libertad, 16 duplicado.
1896

—
DERECHOS RESERVADOS
—

—
—
—

Historia y Arte

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

SECCIÓN DE CIENCIAS HISTÓRICAS

DIRECTOR ADOLFO HERRERA

SECCIÓN DE LITERATURA

DIRECTOR JOSÉ ORTEGA MUNILLA

Año II

Madrid, Marzo de 1896.

Núm. 13.

Sobre las leyes de la Estética.



EN otros artículos empecé á tratar uno de los problemas fundamentales de la Estética: el de la variedad y la unidad.

No tuve tiempo ni se presentó oportunidad para estudiarlo, no ya en toda su extensión—que á tanto no podían llegar mis pretensiones,—pero ni siquiera en sus elementos.

Comencé un análisis y lo dejé al comenzar, y, rota la cadena, rota queda; ni es hoy mi ánimo unir al último eslabón otro nuevo para continuarla en su continuidad lógica.

En suma: que este artículo no es la continuación de aquéllos.

Voy á dar un salto y á colocarme en los últimos términos de la serie. Quizá andando el tiempo—y si tiempo me sobra—procuraré dar trabazón á todas estas ideas sueltas y unir todos estos pedazos rotos.

Que en cuanto existe hay una variedad y una unidad, paréceme cosa evidente. Y en comprobación de ello tengo presentados muchos ejemplos.

En la ciencia hay variedad y unidad, hay hechos y leyes, y grandes hipótesis, y grandes síntesis: ¡que de otro modo la ciencia no existiría!

Y en todos los objetos bellos—entendiendo esta palabra en su sentido más genérico—hay variedad y unidad, que si no, la Estética no existiría tampoco.

Luego al afirmar que en todos los problemas de la Estética existen estos dos elementos, el elemento *vario* y el elemento *uno*, en rigor nada se dice, nada característico, nada propio de la ciencia Estética, que la distinga de las demás ciencias.

Sí: en un drama, en un poema, en una oda, en una novela, en un cuadro, en una estatua, en un monumento arquitectónico, en cada uno de estos grupos artísticos existen una variedad y una unidad.

Pero también existen variedades y unidades en un problema de Álgebra, en un pro-



HISTORIA Y ARTE

blema de Geometría, en cualquier fórmula, que no es el rigor más que una unidad simplicísima de una infinita variedad. Y lo mismo podemos decir de un problema de Física ó de Química ó de Astronomía. Y otro tanto puede repetirse para todos los problemas de la Biología, de la Sociología, de la Economía política: y á este tenor pudiéramos ir enumerando todas las ciencias.

Porque todo cuanto es, se compone de partes, que constituyen su variedad. Si no tuviera partes, no existiría; sería la nada.

Y esas partes están enlazadas y tienen relaciones entre sí y están dentro de una unidad; porque si no tendríamos polvo cuyos granillos se desharían en polvo más menudo; y á fuerza de multiplicar la variedad, llegaríamos otra vez á la nada.

Pero si este doble elemento de la variedad y de la unidad ha de hallarse forzosamente en cuanto existe, no será un carácter diferencial entre la Estética y las demás ciencias.

Si todos los objetos del universo fueran, por ejemplo, azules, decir que un objeto era azul no era dar señas muy fijas para distinguirlo de los demás.

Y, sin embargo, en el estudio de la variedad y de la unidad está—á mi entender—la clave del problema estético. Y voy, no á explicar cómo, sino á hacer ligerísimas indicaciones; que no tengo espacio para más.

En un objeto bello, entre la variedad y la unidad, existe una relación especialísima que no existe en los demás objetos de la naturaleza cuando no son bellos.

La variedad y la unidad de una hermosa puesta de sol, del cuadro de un gran pintor, de una hermosa estatua, de un gran poema, de un drama magistral, presentan caracteres y obedecen á una ley, que no se encuentran en un cielo brumoso, en un cuadro ridículo, en una estatua vulgar, en un poema mediano, ó en un drama insustancial y absurdo.

Y ¿cuál es este carácter? ¿Cuál es esta nota dominante de la belleza? ¿Cómo han de *estar*—y perdóneseme esta manera de expresarme—la variedad y la unidad de un objeto bello, para que con verdad podamos decir que en él existe la belleza?

Éste es el problema de la Estética.

Y yo creo—y perdóneseme también lo ambicioso de la pretensión—que este problema estético no es otra cosa que un *problema de máximos y mínimos relativos*.

Esta afirmación, en que domina tan pronunciado sabor matemático, sorprenderá á muchos; y no es fácil que adivinen mi pensamiento si yo no lo explico. Pero para explicarlo necesitaría mucho más tiempo y mucho más espacio, que el tiempo y el espacio de que puedo disponer.

No es materia para un artículo, por largo que sea, ni mucho menos para unas cuantas cuartillas. Materia sería, y muy sobrada, para todo un libro y no de los menos voluminosos.

En la imposibilidad de desarrollar mi pensamiento y aun corriendo el peligro de que se interprete torcidamente, allá van unas cuantas ideas sueltas, que el lector unirá como pueda ó que dejará tan sueltas como están.

Hay que buscar entre las múltiples relaciones de la variedad y de la unidad una cuyos máximos y cuyos mínimos determinen, aquéllos la belleza con todas sus varia-

HISTORIA Y ARTE

des desde lo gracioso á lo sublime, éstos la fealdad con sus múltiples manifestaciones también.

Las relaciones entre la variedad y la unidad son, en la verdad científica, y en general en toda verdad, lo que son, y no pueden ser de otro modo, y poco importa lo que sean; no por ser de esta ó de la otra manera dejará de ser verdad lo que es verdad.

Pero las relaciones entre la variedad y la unidad, cuando se trata de la belleza, ya no pueden ser arbitrarias, porque el objeto será todo lo verdadero que se quiera, pero no por eso dejará de ser anti-estético.

Para que el objeto sea bello es preciso que cierta nota dominante de esas relaciones entre la variedad y la unidad alcance lo que en Matemáticas se llama un máximo relativo.

Y para que se sospeche, al menos, lo que quiero dar á entender con mi fórmula, necesitaría explicar dos cosas, á saber:

1.º Lo que yo entiendo por *nota estética* en las relaciones de la variedad á la unidad.

2.º Lo que yo entiendo por máximos y mínimos relativos.

Lo primero exigiría muchas explicaciones.

De lo segundo voy á dar algunas, muy concisas, en las pocas cuartillas que me quedan por escribir de este artículo.

Imaginemos la ladera de una montaña y subamos con el pensamiento por ella; y prescindiendo de desigualdades accidentales, supongamos que la superficie por donde ascendemos es lisa y continua como una superficie ideal de la Geometría.

Ninguno de los puntos de esta ladera es ni un máximo ni un mínimo. Todo punto de ella está más alto que los anteriores, pero está más bajo que los que le siguen. Ninguno de estos puntos es, por lo tanto, ni un máximo ni un mínimo: ya lo hemos dicho.

Pero sigamos subiendo, y lleguemos en nuestro viaje ideal á una de las cúspides de esta montaña, que supondremos lisa, llana, igual, como lo fué la ladera. Más que montaña real es una de las superficies ideales de la Geometría, fingiendo accidentes montañosos.

Pues la cúspide de este picacho es *un máximo*: ó, mejor dicho, su altura sobre el nivel del mar lo es.

Y en efecto, á partir del punto más alto, en cualquier dirección en que caminemos, bajamos. Dicho punto está más alto que todos los que le rodean: es mayor que la de todos ellos su altitud. No es como otro punto cualquiera de la ladera que estaba más alto que unos, pero más bajo que otros. Porque este punto de la ladera no fué un punto de reposo como la cúspide, puesto que desde ella no se puede subir: era un punto de trabajo, porque podía seguirse trepando ladera arriba.

Y es un máximo relativo, porque si corresponde á mayor altura que las de todos los puntos que *le rodean*, en cambio podrá haber otros muchos picachos más altos que él y que representarán otros máximos.

Es más: laderas habrá en otros montes próximos más altas que este máximo, sin



HISTORIA Y ARTE

dejar por eso de ser laderas de ascensión continua y sin que alcancen la verdadera categoría de máximos relativos.

Estas ideas que he simbolizado en forma geométrica para ser al mismo tiempo breve y claro, son las que deben aplicarse—á mi entender—á lo que antes llamaba yo nota estética de la variedad y la unidad.

Pero no me queda ya tiempo para más extensas explicaciones, y concluyo mi artículo con dos asertos de carácter puramente simbólico.

Por las laderas de esas montañas ideales van las ciencias. En las cúspides, unas muy bajas, otras muy altas, están los diferentes órdenes de la belleza.

JOSÉ ECHEGARAY.



FÁBULA ORIENTAL

UNA infeliz y pobre gota de agua
cayó en la mar y, al sumergirse en ella,
—«¡Ay de mí! dijo. ¿Qué he de hacer, cuitada,
sola y perdida en esta mar inmensa?»

Al verla tan llorosa y afligida
y tan bella, también, y tan modesta,
la recogió una concha, dióle abrigo,
y allí, en su seno, convirtióse en perla.

Hoy la pobre y sencilla gota de agua,
de su humildad en premio y su modestia,
es joya del Califa de Damasco
y la perla mejor de su diadema.

VÍCTOR BALAGUER.



DE PASO

SENTÍME dominado por el hastío.
El camino era triste, largo el viaje...
pero, al salir del túnel lóbrego y frío,
espléndido en colores surgió el paisaje.

Bajo un cielo sin nubes risueños prados,
esposos encinares, aguas tranquilas
y, vibrando entre aromas, acompasados
cantares y campestre rumor de esquilas.



HISTORIA Y ARTE

Y virgen campesina de ojos serenos
vi cruzar los zarzales ruda y hermosa,
llevando en sus redondos brazos morenos
de frutas y de flores carga olorosa.

Pasó con el cimbreo de esbelta palma:
siguiéronla mis ojos entristecidos.
—Venturosas las aves, murmuró el alma,
que en estas espesuras tejen sus nidos.

¡Feliz, dije, el que, envuelto por tibio ambiente
de silencio, de aromas y claridades,
dolorosas heridas cerrarse siente
que enconaba la atmósfera de las ciudades!

¡La ciudad! Á este nombre sentí el mareo
de la embriaguez y el tedio con que termina
y distinguí el brillante relampagueo
que á la inocente alondra llama y fascina.

Llegó hasta mí un murmullo sordo y lejano
de lamentos y risas engañosas
y la vi coronarse como el pantano
de vapores que engendran fiebres traidoras.

Ante mí sus miserias, sus esplendores,
sus repugnantes vicios y sus grandezas
pasaron despertando viejos dolores,
removiendo en el alma turbias tristezas.

Allí, pensé, en la lucha del circo inmenso,
si el éxito no alcanzan sobran virtudes,
porque allí solamente queman incienso
del éxito en las aras las multitudes.

Multitudes que dictan omnipotentes
su ley. Nunca las almas se ven más solas

que cuando las arrolla con sus corrientes
ese mar clamoroso de humanas olas.

Tú, sí, Naturaleza, constante amiga,
tú sí que me acompañas; pero el destino
sólo de paso deja que te bendiga,
sólo de paso asomas á mi camino.

Y el camino aún es largo, largo y penoso...
Apacible retiro que por acaso
contemplo, ¿por qué brindas dulce reposo
al que verte no logra más que de paso?

Y tú también, doncella ruda y hermosa,
con tu tranquilo aspecto, ¿por qué me dices:
«Viajero, aquí tu herida no es dolorosa.
Tal vez aquí te aguardan horas felices?...»

Recordé un gabinete que con extraña
luz, á través de sedas, el sol alumbra
y un ángel que allí teje, como la araña,
sus redes invisibles en la penumbra.

Por repugnantes heces sentí amargados
mis labios; y mis ojos, de sombras llenos,
buscaron en aquellos alegres prados
la virgen campesina de ojos serenos.

La vi lejos, muy lejos... y de repente
se perdió como sueño que se evapora,
á tiempo que arrancaba con estridente
silbido la incansable locomotora.

—Detén tu vuelo, dije, sólo un instante,
¡oh monstruo que me arrastras y martirizas!...
Pero el monstruo impasible siguió adelante,
dejando en pos estela de humo y cenizas.

RICARDO GIL.



HISTORIA DE LAS HERRAMIENTAS

DE

ARTES Y OFICIOS MECÁNICOS EN ESPAÑA

DESDE EL SIGLO XIII HASTA EL 31 DE MAYO DE 1595



De las herramientas, como medios necesarios para que los artífices y artesanos cumplan y acaben sus trabajos, se han ocupado muy poco en España la historia y sus hombres de letras; pero por ello no deja de ser importante el asunto de que se va á tratar, en particular con relación á nuestro país.

Las pruebas de la importancia histórica que se concedía en el siglo XIII en España á las herramientas de artes y oficios, se hallan en aquellos códices Alfonsies ó de la época del Rey D. Alfonso X de Castilla, el primero llamado de las piedras, ó de Abolais, el segundo dicho de los juegos ó de las tablas para jugar, el tercero de las cantigas ú oraciones á la Virgen y el cuarto aquel otro que se llamó el de los instrumentos de Astronomía. El primero tiene grandes letras caudinales ó de preciosas salidas que, siendo para libros, según decía Yciar, se usaban para comunicandas ó principios de capítulo. Dichas letras están además historiadas é iluminadas con oro y colores, tienen de cinco á seis centímetros de escuadría, y en sus fondos se ven obreros que trabajan con grandes martillos, con pesadas mazas y picos á punta de diamante. En otras letras los obreros manejan gruesas barras de hierro para romper y barrenar las peñas, azadones grandes de ojo y astil, palas cuadradas que parecen servir para apilar los minerales, de cuyos montones por varias partes salen nubes de humo.

Con todas las piezas de hierro como herramientas que van mencionadas, por ser el libro para uso del Rey D. Alfonso, sus escribidores é iluminadores de letra pretendieron ilustrar su obra caligráfica, y con el dibujo conservar la memoria de las herramientas que se usaban para los trabajos mineros en Castilla en la centuria décimotercera.

Siguiendo la misma idea ó gusto artístico de la época, los escribidores del libro de los juegos le ilustraron con cartelas anchas en que se figuran los talleres del tornero de arco, y por ser el torno de pie, el oficial trabaja sentado en el suelo. En otras cartelas los talleres que se representan son de carpintería de lo blanco, y los oficiales cortan con sierras, tablas y maderos, y trabajan con cuchillas incrustadas en cepillos de formas diversas, pero como si estuvieran los operarios realizando en los cantos vivos de los tableros algunas molduras, como excelentes oficiales de ensamblar.

Las cartelas del tercer códice Alfonsi, llamado de las cantigas, como libro regio, podrán parecer más bellas que las de los libros de los juegos á los apasionados por la música; pero sin ofender las artes pictórico y músico antiguos, las figuras de los artistas que en las mencionadas cartelas se ven, á nuestro juicio, no son las más importantes, comparándolas con la habilidad que tuvieron que desplegar con sus herramientas los violeros y organeros, para concluir aquella numerosa colección de instrumentos músicos dibujados en el libro de las cantigas, porque cada uno de dichos instrumentos tienen figura diferente y dificultades para conseguir la armonía tan diversas como sus formas. Pero de los violeros y organeros y sus herramientas en la España del siglo XIII y centurias subsiguientes, si tenemos tiempo á vagar, nos ocuparemos más adelante.

Todo lo que se lleva expuesto no se ha escrito más que para probar la importancia que se dió en Castilla en el siglo XIII á las herramientas de artes y oficios, cuando los oficiales trabajaban las maderas, piedras y metales.

También creemos que los códices y libros á que se ha hecho referencia, son los primeros en lengua vulgar que tienen dibujadas las herramientas del trabajo de muchas y diferentes artes. Pero no se puede olvidar que el uso de aquellos instrumentos y herramientas supone, para entenderse y aprender los ejercicios de la destreza entre maestros, oficiales y aprendices, un lenguaje técnico ó de talleres de tal importancia que el Dante, á principios del siglo XIV, recomendó viniera Garruchio á la Península á copiar á plana y renglón los códices Alfonsies que se llevan mencionados, y se aguardaban entonces en Sevilla, porque en sus textos debería encontrarse parte del lenguaje, del trabajo y de las artes, de que carecían los artífices en Italia por los años 1340.

Los talleres de las artes y oficios mecánicos ó manuales en los siglos XIV y XV, lo mismo en

HISTORIA Y ARTE

España que fuera de la Península, según se ve en miniaturas y grabados antiguos, no tenían más personal que el maestro, el oficial y un mancebo ó joven aprendiz.

Con relación á las herramientas, aunque escogidas para el trabajo, eran entonces muy contadas ó escasas en número; como prueba pueden citarse los talleres donde se fabricaban los dedales, los alfileres y las agujas. Los primeros tenían el maestro y un oficial; éste trabajaba en un grueso tronco de madera con un tas de acero con las matrices cilíndricas y rehundidas, donde se modelaban á golpe de grueso martillo los dedales de hierro, latón, plata ú oro, que después el maestro, en banco de resistencia, picaba finamente con botador y martillo más pequeño. Los talleres de los alfilereros presuponían antes el tirador de alambre y después el maestro, dos oficiales, un aprendiz y una mujer. El maestro cortaba y fijaba las cabezas de los alfileres; uno de los oficiales, si necesidad había, soldaba ó blanqueaba con estaño las pequeñas piezas acabadas; otro oficial abría á golpe el ojo de las agujas; el aprendiz apuntaba ó acicalaba, y la mujer acomodaba la obra concluída con dos picaduras en papeles plegados á la manera de los abanicos, para formar después paquetes y ponerlos á la venta.

De igual manera podría darse cuenta del taller del batidor de panes de oro, con sus anchas mazas ó martillos, cuyas hojas de metales batidos, cuando se decían de plata ú oro de España, tenían el máximo crédito por su bondad entre todos los artesanos doradores de Europa, que se las llevaban como especial producto del arte en las centurias anteriormente dichas. De los talleres de vidrieros, lapidarios, anteojeros, caldereros, cerrajeros, espaderos, balanzarios y otros muchos artesanos de los siglos XIV y XV en España y de sus modestos arsenales de herramientas, podría decirse algo más, pero esta exposición nos llevaría más lejos de lo que es posible en este momento.

Es evidente que las herramientas de artes y oficios del siglo XIII en España se conservaron en los siglos XIV y XV con todas sus bondades y defectos; pero ya en el siglo XVI, Pedro de Medina, aquel que escribió el libro de las grandezas de España, decía hablando de la importancia de las herramientas para el trabajo: que los maestros y oficiales procuren que los instrumentos con que han de hacer su obra estén sin falta, porque siendo así, la obra se hace mejor y con menos trabajo, añadiendo:

Y ninguno se descuide con sus herramientas, mas siempre procure tenellas ciertas; porque el instrumento errado cierto es causa de errar. Dos cosas deben tener las herramientas: una que sean ciertas, y otra que sean polidas é muy bien hechas; y que el artífice se precie de tenellas tales, pues el ser ciertas le es gran provecho, y el ser polidas é muy bien hechas le darán contento.

Las anteriores palabras las escribió Pedro de Medina en 1563, ó sea cinco años antes que Segismundo Feyerabent, en Francfort, publicara los 132 grabados en dozavo en que se representan los talleres y herramientas de las artes y oficios que entonces existían en Alemania, y cuyo herramental, por su número de piezas, era bien modesto.

En 1572, Juan Arpfe de Villafañe publicó en Valladolid el quilatador de la plata y oro con figuras grabadas en madera de las herramientas de un platero, y en particular la que se ve al dorso del folio once, que es la representación del taller de un maestro argentero en la segunda mitad del siglo XVI. En dicho grabado se ve el tas clavado en grueso tronco de madera, los martillos, la balanza, el horno de copelar y afinar la plata y varias vasijas de cristal para los ácidos que entonces se usaban para el apartado y afinación del oro. El maestro, en dicha estampa, parece estar examinando el estado de la operación que se realiza en el interior del hornillo, de cuya boca y puertecillas de registro salen llamas.

De 1572 á 1595 trascurrieron pocos años, y sin embargo, fueron los suficientes para que la ferrería y el labrado de toda clase de herramientas en España, en la universalidad de sus talleres, sufriesen un golpe tan violento y rudo, que todavía hoy se sienten sus efectos, contrarios en un todo á la industria ferrera española propiamente dicha. El hecho á que nos referimos fué denunciado al Rey con fecha 31 de Mayo de 1595, y como documento importantísimo para todas las artes en España que tienen necesidad de piezas de acero y hierro, si han de trabajar de modo que, siendo ciertas las herramientas y seguras, como decía Pedro Medina, sean para los maestros y oficiales de gran provecho, y siendo polidas y muy bien hechas, les dieran contento; pero desde la fecha señalada ya no se pudo construir en España las herramientas de oficios como las deseó el maestro Medina; para probarlo conviene no quitar una sola palabra del documento oficial que sigue, dirigido á S. M. el Rey D. Felipe II:

«Señor: Ofrécese dar cuenta á V. M. de un negocio que importa mucho al servicio de V. M. y al bien de la república, y es que de pocos años acá se ha dado en labrar, así en esta provincia como en el señorío de Vizcaya, un acerillo tirado, que ya no se gasta de otra cosa, para espadas, armas y herramientas, por ser el dicho acerillo más barato y más fácil de labrar que el acero fino, el cual se labra en la villa de Mondragón lo mejor y más cantidad, también mucha parte en Vizcaya; pero por experiencia veo que no quieren gastar del buen acero, sino del acerillo, con el cual no se

HISTORIA Y ARTE

puede hacer cosa buena, y corre grandísimo engaño en las armas, herramientas y otras cosas que se hacen con ellos.

»Siendo V. M. servido, importaría mucho que mande, así en esta provincia como en el señorío de Vizcaya y las cuatro villas, que, so muy graves penas, ninguno labre ni venda de esto que llaman acerillo, sino el acero fino, como antiguamente se solía labrar, porque de esta manera se gastará buen acero para todo lo que se labra, quedando por condenado el acerillo de todo punto.

»Y pues es negocio que tanto importa, V. M. mandará poner el remedio, mandando á los corregidores que cada uno en su distrito lo manden guardar con mucha puntualidad, castigando á los que lo contrario hicieren, y que haya denunciadores, por si algunos en secreto labraren y compraren acerillo.

»En lo que es al grano del acero fino de Mondragón, lo labran bueno, como se solía antiguamente. Para que V. M. lo mande ver más particularmente, va con ésta una relación hecha por los propios maestros que labran el acero fino, muy impuestos en el arte. Advierta V. M. que, si no se pierde este acerillo, de aquí á diez años no habrá oficiales que sepan labrar el grano del acero fino, de lo cual se seguirán grandes inconvenientes.

»V. M. mandará poner el remedio que más convenga á su real servicio, y si fuere servido mandar á los corregidores que comuniquen conmigo, yo les poné en cuenta para que se lleve á efecto lo que tanto importa. Guarde Dios la católica persona de V. M.—De Placencia á 31 de Mayo de 1595.—*Lope de Elío.*» (Archivo de Simancas, Guerra, legajo 444, año 1595.)

A la anterior exposición se siguen los considerandos importantísimos que respetuosamente elevaron á S. M. los tenaceros de Mondragón por conducto del mismo Sr. Elío, y dicen así:

«Las causas y razones que dan los maestros y oficiales tenaceros que labran el acero fino de Mondragón y otros hombres que tienen experiencia del dicho acero fino y su labranza, así como del que llaman acerillo, que de algunos años á esta parte se comenzó á labrar en Oquendo, tierra de Ayala, en el señorío de Vizcaya, y después en algunas partes de esta provincia de Guipúzcoa, no es acero, sino fierro crudo sin refinar, de que se siguen muchos inconvenientes de que ha sido y es deservido el Rey nuestro señor, y su república dañificada, como seguirá abajo.

»La primera razón que dan de que el dicho metal llamado acerillo es cosa imperfecta y falsa y no acero, es que para hacer el dicho acerillo no hacen los oficiales de las herrerías de martinete donde lo labran más de tan solamente hacen una masa que las dos tercias partes llevan de material de fierro y la otra tercia parte de *raya*, que es el metal de que se labra el acero fino; y hecho de todo una masa de hasta diez y seis ó veinte libras, sin caldear ni refinar, lo van tirando todo mezclado y hecho una pasta, requiriendo para ser acero fino ir por sí el acero y el fierro por sí distinto, y apartado el uno del otro, como se hace et labra en Mondragón y en Vizcaya por los maestros tenaceros, como se dirá adelante.

»Por lo cual el dicho acerillo ni es acero ni fierro, y las armas y demás instrumentos, herramientas y cosas que se labren con él son y serán imperfectas, porque el dicho acerillo, que participa del metal de acero, es tan vidrioso, que cualquiera arma ó instrumento que con él se hace salta luego por ser crudo y no cocido, ni hecho con el trabajo el arte y metal que se requiere; por lo contrario, lo que de ambos participa del fierro y metal de acero será vidrioso; el que participare de mucho fierro se doblará luego, porque, como está dicho, en realidad de verdad, es fierro crudo y no acero; y así toda obra de espadas, instrumentos y cosas que con ellos se hicieren serán imperfectas, pues para labrar el acero fino que se labra en Mondragón y en Viz-

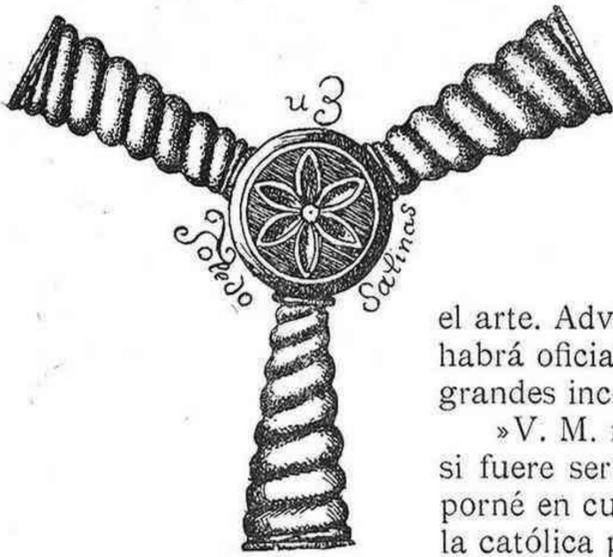


Fig. 1.
Templador para claves
y clavicordios con cuerdas
metálicas.

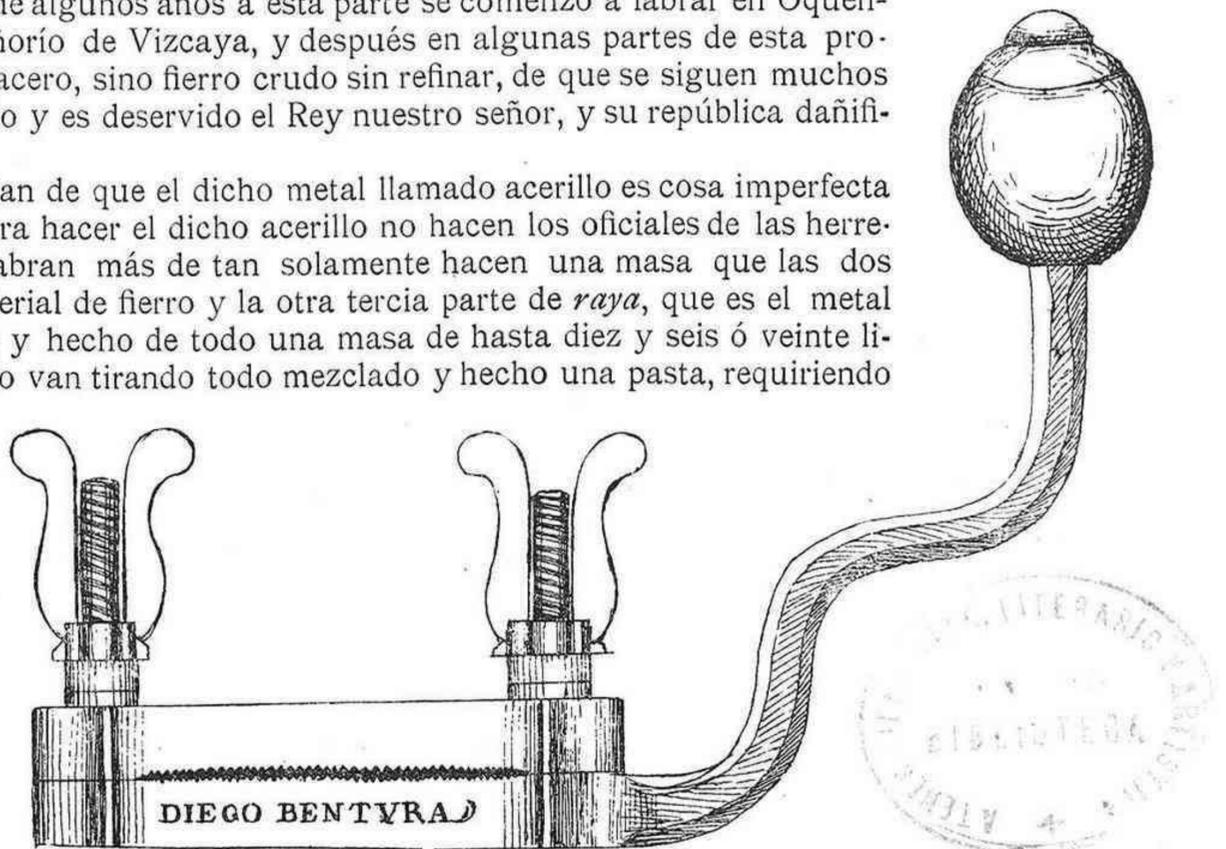


Fig. 2.—Lima para repasar y concluir las nueces en las llaves de chispas.

HISTORIA Y ARTE

caya se requieren otros muchos requisitos, y con más arte, coste y trabajo que de yuso se dirá.

»El acero fino que se labra en Mondragón y en Vizcaya se ha labrado y se labra con mucho gasto y con mucha fuerza y trabajo de hombres, maestros y oficiales tenaceros de ciencia y experiencia. Estos, de muy inmemorial tiempo á esta parte, como es notorio, para labrar el dicho acero fino primeramente hacen y sacan una masa ó pasta de ciento veinte libras poco más ó menos, todo de *raya* hundida, que es metal puro de acero sin ningún género ni mixtura de hierro; y con mucho trabajo é industria lo labran en sus fraguas; y aunque sea verdad que por el un lado le echan un pedazo de metal de hierro que conserva el acero, porque sin esto no se puede hacer como conviene, para dar las caldas, ni apurar y refinar con la perfección y bondad que se requiere sin inconveniente alguno, como se ve ocularmente al tiempo que se parten los panes de este acero fino, que está distinto al acero á una parte, sin mixtura de fierro, y el fierro por sí... Aquél es el acero perfecto, fino y fuerte de Mondragón que se ha labrado y se labra, y tan reputado donde quiera que de él se tiene noticia.

»Agora y de algunos años acá se ha inventado hacer este que llaman acerillo, que, como está dicho, no es acero, sino fierro tirado, y se vende por toda España por acero fino de Mondragón, no lo siendo, con que han hecho y hacen perder la fama y valor al acero fino de Mondragón engañando al mundo. No se dando remedio á cosa tan perjudicial en que se labre y venda el dicho acerillo será en grande deservicio de V. M. y de toda la república, porque se han dado todos los oficiales de estos reinos á labrar con el dicho acerillo todas las espadas, armas, cuchillos, hachas, azadones y otros instrumentos de canteros, carpinteros y de cultivar tierras; así por ser como es más barato, como por ser muy más fácil de labrar y de menos coste las obras del dicho acerillo, que no es más que fierro crudo hecho con tan poco artificio y trabajo, que es todo lo contrario de lo que ocurre con el acero fino, que se labra á fuerza de hombres de experiencia y con mucha costa.

»Y si se da lugar á que el llamado acerillo se labre, verná á perderse en muy poco tiempo del todo el oficio de tenaceros que labran el verdadero acero, porque se ve y se ha visto por experiencia que al tiempo que se comenzó é inventó á labrar este acerillo había en la dicha villa de Mondragón, donde más y mejor se ha labrado y se labra el dicho acero fino, cincuenta fraguas de los dichos maestros tenaceros, cuyos productos se vendían y gastaban en estos reinos, y al presente no hay más de catorce fraguas, y en todo el señorío de Vizcaya, donde solía haber muchos, agora no hay sino tres ó cuatro, y todas estas vernán á perderse dentro de pocos años, no se atajando y prohibiendo que se labre y se venda el dicho acerillo, tan perjudicial á la república y servicio de S. M.

»En el señorío de Vizcaya y en esta provincia y sus comarcas se han hecho algunas herrerías martinets donde se labra el acerillo con la facilidad y poca costa que está dicho, por lo cual se vende muy barato, y como es más fácil de labrar con el dicho acerillo las obras, se han dado y se darán todos los oficiales á labrar con él, dejando del todo al acero fino y perfecto para obras mayores, medianas y pequeñas.

»Una vez olvidado el dicho oficio de tenacero, ó sea los que labran el acero fino, aunque el olvido sea por poco tiempo, será muy dificultoso de tornar á restaurar y traer á su buen punto el dicho oficio. Esto se ve por experiencia ser así, por la disminución que ha habido de tenaceros desde que se inventó labrar el acerillo; y al presente, visto por los maestros que sin remedio se va perdiendo el acero fino, su venta y precios, ninguno de ellos enseña ya á sus hijos, ni otros ningunos procuran deprenderlo.—En Placencia 31 de Mayo de 1595.—*Elio.*»

La exposición anterior, dirigida á S. M. el Rey D. Felipe II, no fué atendida por la superioridad, desapareciendo como consecuencia inmediata los últimos maestros, oficiales y aprendices tenaceros, cuyos sucesores, durante siete siglos, venían labrando con la *raya* de Mondragón el renombrado acero fino que llevaba el nombre de la mencionada villa. Esta fué la consecuencia inmediata, pues las subsiguientes, si las buscáramos en los talleres de los ferreros por toda la Península, fueron bien tristes para todas las artes y oficios en que interviene el hierro y el acero para realizar sus fines.

Por aquellos años de 1590 á 1600 se principiaron á ver, y muy pronto se generalizaron en todo el país, pesados yunque recalzados con el acerillo, pero que no resistían el golpe de los martillos y grandes machos bien acerados, según la costumbre vieja, porque, ó la masa del yunque era quebradiza, ó prontamente formaba rebaba ó se perdía la planicie del trabajo con rehundidos que hacían imposible al oficial y al más hábil maestro concluir las piezas grandes, medianas ó pequeñas, que habían de aplanarse, extenderse, estirarse ó bien ajustarse á una forma de patrón cono-



Fig. 3.
Templador
de clavicornio por
Juan Puerto.

HISTORIA Y ARTE

cido. Las bigornias que desde Vizcaya llegaron á los talleres de toda España recalzadas con el acerillo, presentaron los mismos defectos que se llevan dichos de referencia á los yunques. Los martillos saltaban también cuando se hacía con ellos algún trabajo violento y rudo; cuando su uso era frecuente, se rebabeaban ó perdían el acerillo del recalce, se descubría á seguida en ellos el hierro crudo y había que desecharlos por completamente inútiles. Las hachas de San Clemente, para carpinteros de ribera, con sus tres, cinco y siete péndolas, como marcas del acero

fino de Mondragón, desaparecieron por completo en el siglo XVII, sustituidas por otras de igual forma de acerillo, que continuamente había necesidad de reparar ó afinarlas con los asperones, sin poderse asegurar en qué momento ó golpe volverían á remellarse. Las anchas hojas de las sierras que empleaban los triquitraques, cuyos maestros y oficiales desaparecieron por los años de 1790 á 1808, así como todas las hojas de sierras para la carpintería de lo blanco y ensambladores, cuando procedían de los martinets vizcaínos y eran de acerillo, había necesidad constante de abrir y triscar sus dientes; pero siendo las maderas duras, aquellos eran eminentemente saltadizos ó se doblaban.

Las limas, desde las que pesaban quince ó diez y seis kilogramos, que usaban los rejeros y antiguos arcabuceros, para principiar el modelado de los cañones y barras de rejas, hasta aquellas más menudas de poquísimo peso, cuando toda su masa era de acerillo, á seguida se las comía el trabajo, advirtiendo que fué difícil muchas veces encontrar oficial que supiera picarlas de nuevo cual convenía para el trabajo.

Sin embargo, en todo el siglo XVII los cuchilleros en España continuaron como desde tiempo inmemorial construyendo para todas las artes y oficios las herramientas de cortes y puntas que les eran necesarias, á la vez que los cerrajeros labraban los compases, escuadras, puntiles y cinceles para canteros y escultores, toda herramienta que tuviese tornillos y muelles, y, en definitiva, los barrenos y taladros con brocas que se hacían girar, las unas á mano, las otras con cuerdas, arcos y pequeños tornos, varias con ballestas y otra variedad infinita de medios que, relativamente á la operación de perforar materiales duros, dió origen á multitud de aparatos mecánicos, á fin de que las brocas, al hacer su camino á través de la dureza de los materiales, lo realizasen sin desvíos y siempre rectas.

Se comprende que el acerillo vizcaíno, que circuló por toda España en los talleres donde se trabajaba el hierro y se aceraban y recalzaban las herramientas, debió ser motivo de desesperación para los artífices y artesanos de aquella centuria, en la cual muchos maestros creyeron, ó que el acero fino de Mondragón ya no existía, ó que ellos habían perdido las reglas tradicionales del arte heredado de sus abuelos, con la rara circunstancia, que no puede olvidarse, de que el acerillo vizcaíno no salía de las Provincias Vascongadas con dicho nombre, sino con el de acero fino de la noble villa en Guipúzcoa, cuyos tenaceros, durante siete siglos, habían hundido, forjado y afinado la renombrada *raya* de la mina de Mondragón, y con la cual los artífices ferreros por toda España conservaron nombre señalado en la historia del arte como excelentes maestros hasta fines del siglo XVI.

Para formar contraste con la tristeza de los maestros españoles con relación á las herramientas y escaso número de las que labraban en sus talleres en el siglo XVII, puede citarse la obra extranjera sobre el arte del tornero publicada en Lyon por el padre Carlos Plumié, con ochenta planchas grabadas para ilustrar y dar á conocer las más pequeñas partes del torno, y en particular las del núm. 56 al 60 gran folio, en las que se ven representadas las muchas herramientas de mano que necesitaban los torneros si habían de ser excelentes maestros.

Una exposición, aunque figurada, de instrumentos y herramientas tan numerosa como la dibujada en los últimos años del siglo XVII y publicada por el padre Plumié en el año 1701, constituyó desde luego moda francesa en el siglo XVIII, como se ve en las obras de artes y oficios que se publicaron por entonces en Francia. El mismo gusto ó la necesidad de propaganda sobre la fabricación de herramientas se extendió rápidamente por Alemania é Inglaterra, de donde muy pronto circularon por toda Europa colecciones catalogadas y grabadas de todas las herramientas que eran necesarias para las artes y oficios.

El lujo de la exposición herramental del siglo XVIII á que nos referimos, podrá traer á la memoria de algunos aquella otra exposición también de propaganda que por los años de 1440 al 1460

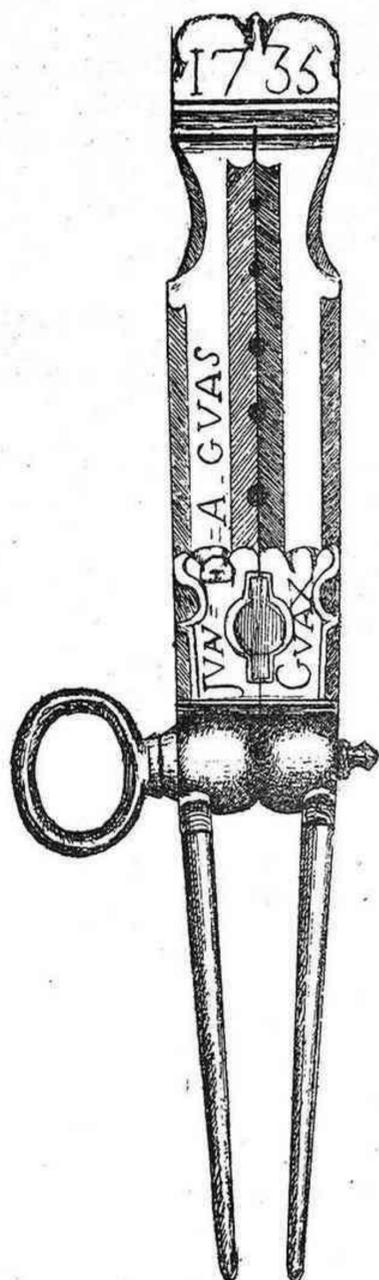


Fig. 4.
Terraia de mano.



HISTORIA Y ARTE

realizaron los fundadores del arte tipográfico en Alemania; éstos mandaban por todas partes encuadernadas las primeras ediciones de sus libros, y en la piel de las cubiertas multitud de figuras estampadas con hierros en un desorden delicioso. De estas cubiertas poseemos algunos ejemplares de la época referida, que al circular por toda Europa, parece fueron destinadas á dar aviso á los impresores y encuadernadores que cuando necesitasen y pidiesen cuerpos y juegos de letras para imprimir, podían también hacerlo de hierros grabados para tampir y adornar las tapas de piel de los libros cuando los encuadernasen.

Pero sea de esto lo que quiera, y dado también el profundísimo cambio social ocurrido en España en el siglo XVIII, los talleres de nuestras artes y oficios cambiaron todas sus antiguas herramientas por otras francesas, no faltando, sin embargo, algunos maestros que hasta cierto punto protestaron, labrando para su uso particular algunos preciosos instrumentos y herramientas que van á seguir, cuyo mérito, entre otros, aunque sean imitaciones, tienen el de dar una prueba patente de que todavía en dicha centuria, con relación al herramental de las artes, habia maestros españoles que, ayudándolos, hubieran podido salvar de la servidumbre extranjera á su país en el punto concreto de que se ha tratado.

La labra de herramientas especiales por mano de los más hábiles maestros que florecieron en España en el siglo XVIII, para nosotros fué protesta velada contra la necesidad imperiosa en que se veían de hacer uso de las herramientas de fabricación extranjera en sus talleres.

El Gobierno pretendió al fin prestar auxilio á los maestros á pesar de los malos resultados que se habían obtenido en las reales fábricas de paños de Guadalajara, á pesar de los temores que se sentían los años de 1780 por el porvenir de la renombrada fábrica de cristalería de la Granja, de la de tejidos de seda de Talavera de la Reina, de la de telas pintadas de Avila y de algunas otras, entre las cuales, para nuestro objeto del momento, se debe mencionar la real fábrica de limas que se estableció en tiempos del Rey D. Carlos III en San Ildefonso, con directores y operarios todos ingleses y sueldos excesivos ó respetables, según la costumbre española de aquellos tiempos; pero viendo que los productos de la real fábrica de limas eran nulos, se dispuso que el maestro D. Eugenio Gálvez, por los años de 1785, pasase á inspeccionar la mencionada fábrica, comisión que no pudo realizarse, porque, el mismo día en que habia de llegar Gálvez, los maestros y oficiales ingleses que lo supieron abandonaron la fábrica del Rey, fugándose á su país, sin poder ser habidos en ninguna parte; por lo cual se dispuso trasladar á Madrid, como se hizo, todos los enseres abandonados de la real fábrica de limas de la Granja.

No se puede mencionar al maestro cerrajero D. Eugenio Gálvez sin traer á la memoria que fué el que labró el púlpito de la iglesia de San Ginés de Madrid, las rejas del comulgatorio y la circular y preciosa, como obra de arte, de la misma iglesia, que corresponde á la gran ventana redonda que recibe luces por la calle de Bordadores, contándose entre los trabajos más importantes de este artífice la magnífica falleba de la puerta principal en la antigua iglesia de la Trinidad de esta corte.

En dicha falleba el maestro Gálvez cinceló y esculpió para el mango del cierre un perro de bulto entero que los maestros cerrajeros de Madrid mandaron muchos años á copiar en cera, barro y lápiz á sus hijos, mancebos y oficiales, porque aquel perro le consideraban la obra más importante que se había labrado en Madrid por sus cerrajeros.

Mucho más podría escribirse sobre el maestro Gálvez y sus obras, sobre las de los hermanos Rostreagas y su complicada máquina de dividir, hoy en el Conservatorio de Artes, aunque el modelo fuese del inglés Ranrsden. Del maestro Lorenzo y de algunos más que florecieron á fines del siglo XVIII, y de cuyos oficiales como hijos en el arte se perdió hasta el nombre entre el polvo de los sucesos políticos y de guerras ocurridos en España en los cincuenta años primeros del siglo XIX.

Como prueba de todo lo que se lleva expuesto, pueden recordarse los maestros que en España labraron las herramientas figuradas que siguen:

Salinas labró como cerrajero en Toledo, y su habilidad como artífice se revela en el templador para clavicordios que se ve en la figura 1. Este maestro floreció á mediados del siglo XVII; creemos fué el que construyó los instrumentos que pertenecieron al Tribunal de la Inquisición de Cuenca para castigo de criminales; hace algunos años existían aquéllos en poder del Sr. Gato de Lema.

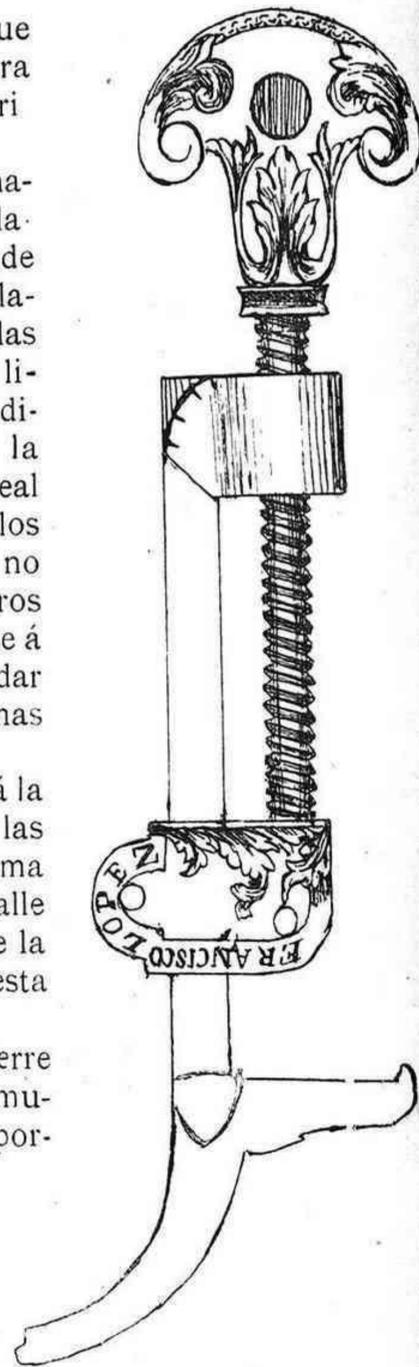
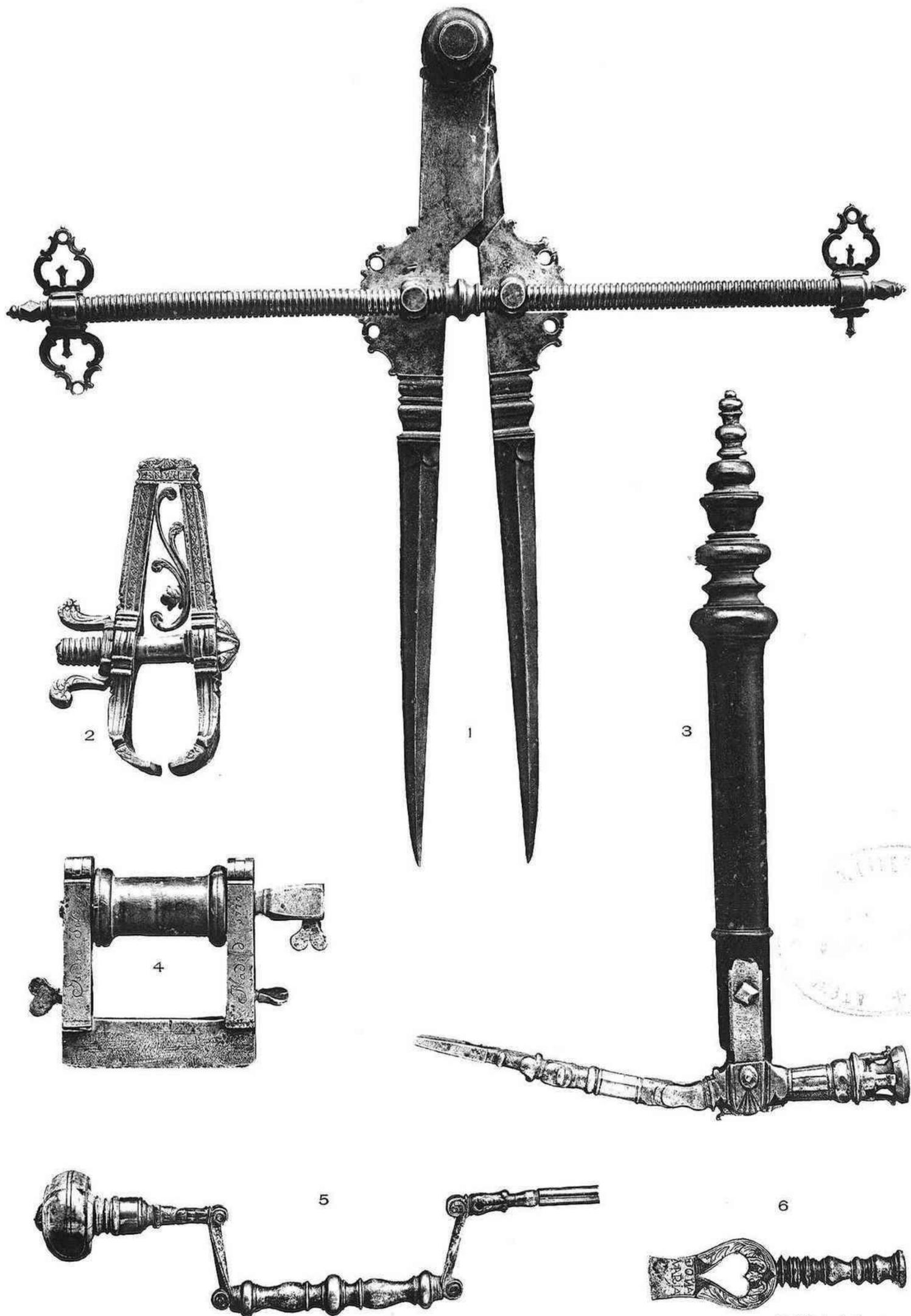


Fig. 5.—Crik para montar y desmontar las llaves de chispas.

HISTORIA Y ARTE

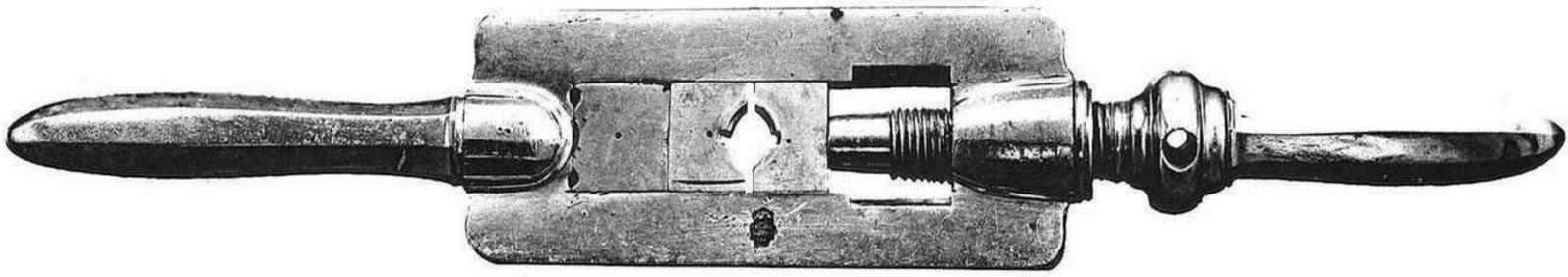


COLECCIÓN RICO SINOBAS

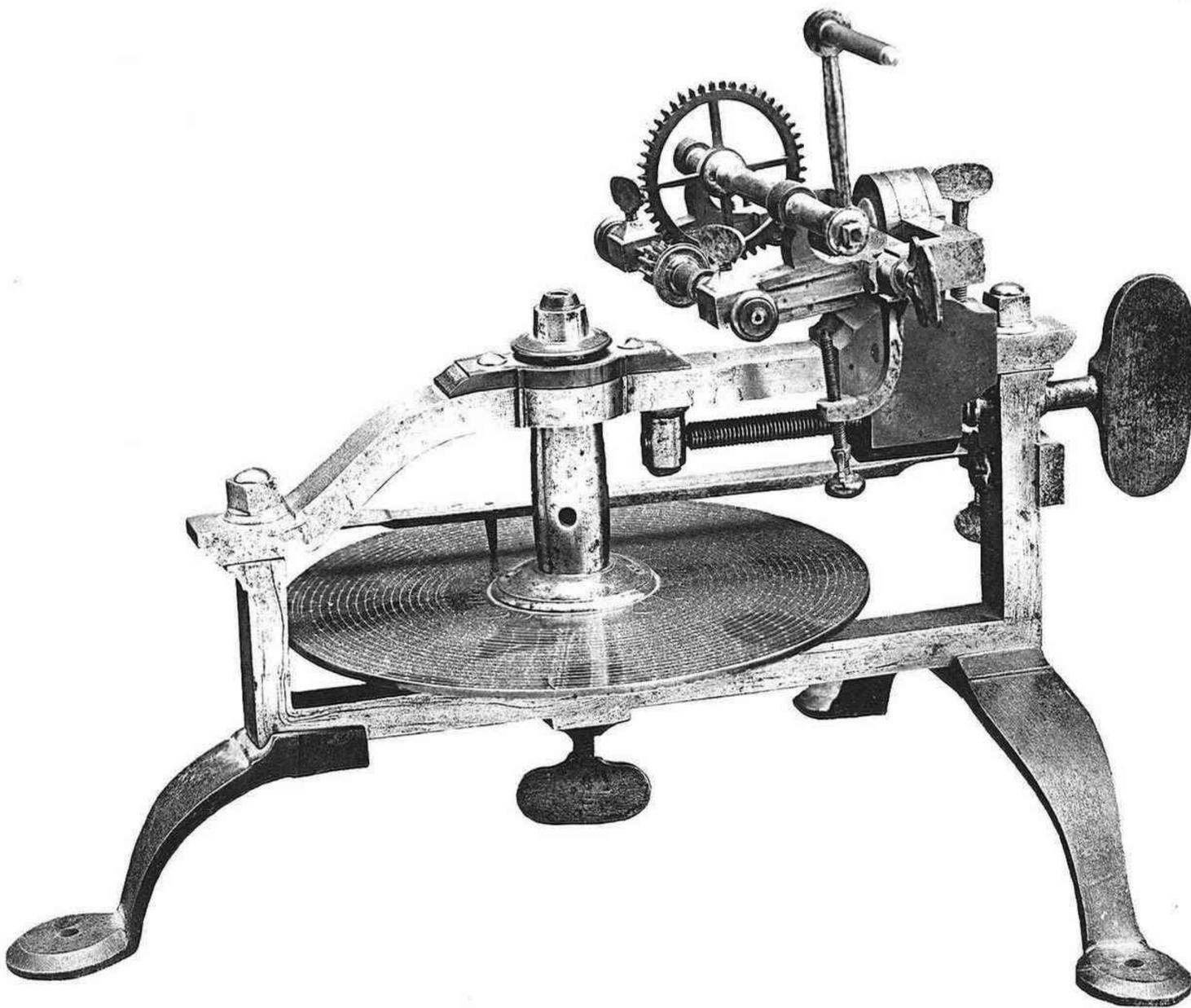
Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

1. COMPÁS PARA DIVIDIR RUEDAS DE RELOJES DE TORRE.—AÑO 1609
2. TORNILLO DE MANO CON MUELLE DE TRES RAMAS, POR GALLARDO.—AÑO 1753
3. MARTILLO DE TAPICERO, POR FRANCISCO MORALES.—MADRID 1790
4. TORNO DE ARCO, POR ISIDRO SOLER.—AÑO 1787
5. TALADRO EN D.—AÑO 1602
6. CUCHILLA PARA OJALEAR Á GOLPE EN TELAS DURAS.—SIGLO XVII

HISTORIA Y ARTE



7. TERRAJA DE 60 CENTÍMETROS DE LARGO, LABRADA POR CARLOS MONTARGIS.—SIGLO XVIII



COLECCIÓN RICO SINOBAS

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

8. MÁQUINA DE DIVIDIR RUEDAS DE RELOJ, POR MANUEL GUTIERREZ.—AÑO 1789

HISTORIA Y ARTE

Diego Bentura, maestro arcabucero madrileño, floreció á principio del siglo XVIII; como herramentista, dejó una prueba de su habilidad en la lima giratoria de su invención (figura núm. 2) para concluir y ajustar en las llaves de chispas la pieza giratoria llamada la nuez.

Juan Puerto, cerrajero en Zaragoza, que floreció á principio del siglo XVIII; como prueba fehaciente de la habilidad del maestro Puerto, se ha podido hallar el templador para clavicordios (figura núm. 3). Esta preciosa herramienta tiene la forma de martillo, el nombre del artífice que la labró, con el año y ciudad en que salió de sus talleres.

Juan de Aguas, como artífice cerrajero, ó tal vez relojero, floreció, al parecer, en Guadix en la primera mitad del siglo XVIII. De este maestro se ha hallado, como prueba de haber sido excelente herramentista, la terraja de mano para tornillos pequeños, figurada con el núm. 4. Tiene, además del nombre del artífice, el año en que la construyó y la marca de su punzón, que era un corazón.

Francisco López.—Este maestro fué arcabucero madrileño, que floreció á mediados del siglo XVIII. Se le llamó *el Reservado*, por su habilidad. Sus contemporáneos en el arte le consideraron entre los más superiores. Como herramentista se ha podido hallar de su mano y con su nombre, Francisco López, el crik para montar y desmontar los muelles de las llaves de chispas, que se ve representado en la figura núm. 5.

La figura núm. 1 de la primera lámina representa un compás para dividir circunferencias y trazar ruedas de relojes de torre. Se labró en Toledo por los años de 1609, por mano de aquel maestro, que estaba encargado de construir las rejas del santuario de Guadalupe y del famoso condado para guardar el tesoro de la Virgen que se veneraba en dicha iglesia; su lima y labores de adorno tienen semejanza absoluta con la obra difícilísima del compás figurado en esta lámina; para fijar en firme el instrumento, en lugar de arco tiene una barra tornillo recta con dos roscas invertidas.

Gallardo (N.).—Este cerrajero floreció á mediados del siglo XVIII; como artífice se conserva de su mano el tornillo (lámina 1.^a fig. 2.^a); tiene, como excelente pieza de maestro, un muelle de tres ramas que es difícil de concluir; por lo demás, los cincelados de este tornillo acreditarán siempre al maestro Gallardo como uno de los más hábiles que florecieron en España por los años de 1753.

Francisco Morales.—Este cerrajero murió fusilado por los franceses al amanecer del domingo 4 de Mayo de 1808, en la esquina de la iglesia de San Millán de Madrid. De este excelente maestro se ha podido recoger el martillo figurado con el núm. 3 (lámina 1.^a), en el que grabó su nombre el artífice. Como herramienta, el trabajo ferrero de dicho martillo de tapicero es de escultura caprichosa y del gusto alemán del siglo XVIII.

Isidro Soler.—Fué maestro arcabucero en Madrid y floreció en la segunda mitad del siglo XVIII. De su mano se ha hallado, con el nombre del referido Soler, el torno de arco que usaba en sus talleres para taladrar los oídos de los cañones de arcabuz. La herramienta es sencilla, pero aquel maestro con ella unas veces abría el oído á los haces del plano de los culatines de recámara, otras lo hacía con un canal en aquel plano para que el fuego fuese central, y en ocasiones, además de perforar el cañón, también atravesaba la pared de la excavación en forma paraboloida en hueco que tenía el culatín de la recámara para que el fuego fuese más central y la fuerza de la pólvora llegase á su grado máximo. Esta herramienta se ve representada con el núm. 4 (lámina 1.^a).

En la misma lámina 1.^a, con el núm. 5, se representa un precioso taladro hispano-flamenco, construído el año 1602, según la leyenda grabada en dicha herramienta.

La cuchilla para ojalar á golpe que se ve figurada con el núm. 6 (lámina 1.^a) perteneció á un taller de bordadores en telas duras. Tiene dedicatoria y una labor de cincel propia del siglo XVII.

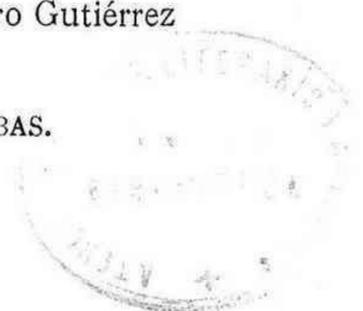
Carlos Montargis.—Fué maestro arcabucero que floreció en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII.

De su taller y mano es la gran terraja de 60 centímetros de largo que se ve representada con el núm. 1 (lámina 2.^a). Esta herramienta se la consideraba por los maestros contemporáneos de Montargis como una de las mejores que se habían construído en los talleres de la arcabucería madrileña.

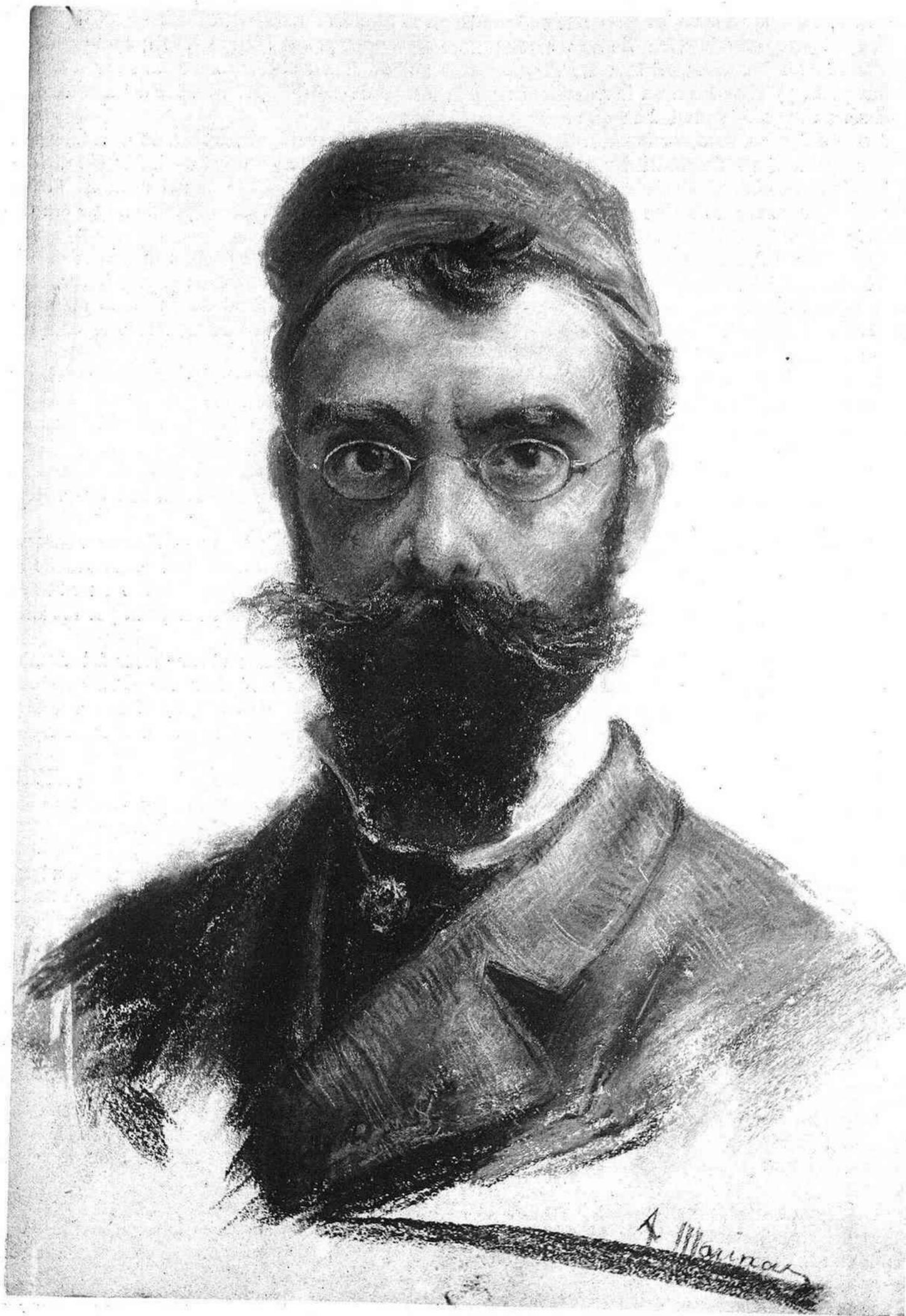
Gutiérrez.—Entre otras varias herramientas, en particular de relojería, que se han podido recoger del maestro madrileño Sr. Gutiérrez, que antes lo fué en Sigüenza, se halla la máquina y platina para dividir y abrir los dientes de las ruedas de la relojería, que es la que está figurada con el núm. 2 (lámina 2.^a).

Este instrumento, aparato y demás herramientas para trabajar los firmó el maestro Gutiérrez á fines del siglo XVIII.

MANUEL RICO SINOBAS.



HISTORIA Y ARTE



RETRATO AL PASTEL DE D. FRANCISCO PRADILLA, PINTADO POR EL MISMO

Copia de D. Aniceto Marinas.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

FRANCISCO PRADILLA

DOÑA JUANA LA LOCA



FRANCISCO PRADILLA



UN tomo en cuarto, que pudiera constar de unas cuatrocientas páginas, pareceme que bastaría para tratar como es debido de la personalidad del ilustre pintor zaragozano bajo el punto de vista biográfico y hacer el estudio crítico y filosófico de sus obras inmortales. Considere, pues, el lector cuál será mi situación al no contar para tal empresa con más espacio que el que permite la página que va á leer. Ello, sin embargo, es fuerza que así sea, y semejante agobio me dispensa de buen número de cosas y justifica la insignificancia de mi trabajo, facilitándomelo al propio tiempo.

Así, pues, comenzaré por prescindir de cuanto se refiere á la biografía del actual Director del Museo Nacional de Pintura, omitiendo la narración de sus humildes comienzos en Zaragoza, de sus progresos en Madrid, de su estancia en Roma como pensionado de número en la Academia Española, de sus triunfos ruidosos que, á partir de la Exposición en que exhibió el cuadro de *Doña Juana la Loca*, le han colocado á la cabeza de los pintores contemporáneos; todo ello, incluso la enumeración de sus obras principales, habrá de quedar para mejor ocasión, limitando mi tarea en este punto á llamar la atención del que leyere acerca del retrato que hoy publica HISTORIA Y ARTE, magistralmente copiado por el conocido escultor D. Aniceto Marinas del que Pradilla se hizo en la ciudad pontificia cuando disfrutaba la pensión á que antes he hecho referencia. Aparte de la importancia que para la iconografía contemporánea tiene el conocer la efigie del famoso artista, su retrato autógeno es una demostración de las excepcionales cualidades artísticas que siempre le han distinguido, y estoy seguro ha de llamar la atención de los inteligentes, no sólo por el brío de la ejecución, sino por la sinceridad que revela, merced á la cual impresiona fuertemente al que le contempla, porque es imposible llevar más allá la verdad en el fingimiento.

La otra ilustración que acompaña á estos renglones es la copia del cuadro que atesora el Museo del Prado, tan conocido en el mundo entero con el título de *Doña Juana la Loca*. Hubiera deseado la dirección de esta Revista dar al mismo tiempo la fototipia de la *Rendición de Granada*, pero la negativa de la representación de su propietario, que lo es el Senado español, ha impedido la realización de tal deseo.

Sería en mí disparatado propósito intentar la crítica de *Doña Juana la Loca*, obra que ha obtenido por tres veces el premio de honor; en Madrid y París en 1878 y en Viena en 1882, que ha proporcionado á su autor un renombre que pocos artistas habrán logrado en nuestro siglo, y que, aun cuando no exenta de ligeros defectos, es, sin duda, una de las composiciones verdaderamente sensacionales de la pintura contemporánea. Por ello prefiero sustituir mis modestas lucubraciones con un párrafo de cierta carta interesantísima que Pradilla escribió á un amigo suyo al terminar el cuadro, acerca del cual decía lo siguiente: «Enamorado de Rembrandt, aunque no conozco de él sino fragmentos y aguas fuertes, soñaba con pintar mi Doña Juana con una ejecución muy fundida y de pasta consistente, de modo que á la conveniente distancia no se viese trazo alguno, sino las figuras sólidas, sí, pero envueltas en atmósfera; pero es el caso que para ello necesitaba hacer muchos estudios previos y no me quedaban más que seis meses, de modo que empecé á pintar como buenamente pude, acabando mi cuadro en la época prescrita sin haber borrado ni repetido apenas nada, cuando por las dificultades del ambiente hacía falta precisamente lo contrario».

Ahora añadiré por mi propia cuenta que Pradilla en *Doña Juana la Loca*, además de demostrar que su ideal era la *verdad*, pero la verdad culta é ilustrada, fijó de un modo indeleble su personalidad, que á mi entender resume y compendia las excepcionales dotes de los dos grandes genios á quienes la pintura española debe su florecimiento, Rosales y Fortuny. Nadie puede poner en duda que el primero ha sido el *artista* más eminente de nuestra España moderna, así como el segundo no ha sido sobrepujado por nadie como *pintor*. Las cualidades del uno eran bien diferentes de las del otro; ambos pasaron á la posteridad con la justa fama que enaltece á los verdaderos maestros, pero entre *La muerte de Lucrecia* y la *Vicaría* existía un vacío que Pradilla ha venido á llenar con su pintura, hija de un gran corazón y de un talento no menos excepcional.

En los actuales momentos el Gobierno de S. M. acaba de nombrarle Director de nuestra Pinacoteca Nacional; la Real Academia de San Fernando se apresura á recibirle en su seno y sus amigos y admiradores se regocijan con la idea de su próximo regreso á la madre patria. Por mi parte sólo le deseo que los cargos oficiales, los deberes administrativos y los honores de todo género que en él han de recaer no amortigüen su fervoroso entusiasmo artístico, impidiéndole el ejercicio de sus facultades, y haciéndonos deplorar el que haya abandonado su estudio de la Ciudad Eterna, de donde tantas obras hermosas han salido para gloria suya y de nuestra querida España.

A. DANVILA JALDERO.



FIFINA

¿**A**ú te acuerdas de Fifina?

—¿Aquella muchacha muy guapa y muy estirada que veíamos todas las tardes, hace años, en un *landau* paseando por el Retiro?

—Precisamente. Pero ¿sabes lo que le ha ocurrido?... El relato consta de dos partes: la primera puede constituir un estudio de caracteres, tal y como le escribiría un novelista á la moderna; la segunda pertenece al género fantástico y tiene algo de Perrault, algo de Hoffman. Escucha esto, que dividiremos en dos capítulos.

FIFINA EN LA HISTORIA

Desde que tuvo cuatro años la habían vestido con cuidadoso esmero. Su madre, su abuela, sus tías se pasaban la existencia pensando qué color sentaría mejor á la niña, qué tela serviría más para realzar la hermosura de Fifina, para que se destacase el lindo cutis rosáceo de su rostro, en el que dos ojazos azules, con enormes pestañas de oro, parecían querer escaparse en busca de otra cara mayor por resultar demasiado grandes para la de la niña. El cariño y la admiración familiares habían hecho de aquella criatura un ídolo, al que se ofrecía diario culto en las formas que más pueden fomentar el orgullo y dar desarrollo á la vanidad. Al crecer Fifina creció la pasión que inspiraba á los suyos.

La abuela, una generala del antiguo régimen, que había llamado la atención por su belleza en la corte de Fernando VII; la madre—una hermosísima jamona, con el cabello blanco, pero con frescura juvenil en la boca y en las mejillas,—que era esposa de un consejero de Estado; la tía Berta, solterona, cargada de años, muy recompuesta y adornada, en cuya cabeza se guardaban las fórmulas y pragmáticas de la etiqueta social, que llevaba un registro de sus amistades y que hacía al año *mil doscientas treinta visitas*; la tía Anita, precioso ejemplar de la devoción de tiro rápido, que madrugaba para rezar y trasnochaba para seguir rezando; el tío Anacleto, vejete bien vestido, ente inofensivo, uno de esos caracteres que abundan en las familias principales, ingeniero frustrado, que se había pasado la vida acompañando por Madrid á sus hermanas solte-

HISTORIA Y ARTE

ras, siempre limpio y flamante, sujeto de por vida á ajenas voluntades, menor de edad hasta la muerte, resplandeciendo en todas partes con su esplendorosa inutilidad; el señor consejero, hombre vulgar y afortunado, eterno protegido del presupuesto... todos los miembros, en fin, de aquella familia habían resumido y sintetizado sus aspiraciones en ver, admirar, adorar y reverenciar á Fifina. Su traje y su sombrero eran objeto de grave deliberación familiar. No era posible enojarla, porque si lloraba, sus lindos ojos se marchitarían. Padre, madre, abuela y tíos formaban la escolta de honor de la gentil niña. Se la educó para el escaparate, para la exhibición, para ser vista, y ella creció lánguidamente sin saber de la vida sino que es una serie de días en que hay que estrenar nuevos vestidos, so pena de renunciar á la gran misión para que el Dios de las modistas nos ha creado.

Su verdadero nombre era Josefina, pero el cariño quiso suavizarlo, hacerle sutil y delicado como un encaje, dulce como un caramelo, amanerado como un figurín: se la llamó Fifina.

Berta pensaba que era necesario que las familias distinguidas se esforzasen por dar de sí frutos perfectos, ideados y concebidos con arreglo al buen gusto social. Miraba en Fifina su obra maestra, una extereorización de un ideal estético mundano. La chica tenía la voz fuerte; se la enseñó á hablar bajo y despacio para disimular aquel defecto. Dos dientes de la encía superior de Fifina resultaban asaz grandes; la criaturita fué sometida, cuando cumplió los catorce años, á una operación dolorosa en que uno de los príncipes de la odontalgia talló las dos piececitas dentales para que desapareciera la deformidad. Gastóse por arrobas el té en conservar, merced á lociones hábiles, el matiz de oro pálido de la cabellera de la jovencita. No se la dejaba comer de los vulgares platos que engordan y nutren, sino que se la aficionó á una alimentación delicada, en que abundaban los dulces y las galantinas. Se quiso dignificar en la muchacha el fenómeno de la digestión, con lo que Berta, sin saberlo, porque era ignorante como madrileña de buen tono, plagiaba la leyenda helena, que hacía á las Driadas alimentarse de hojas de rosa y trocitos de panal.

Durante algunos días, la piadosa Anita quiso llevar á su sobrina por el camino de la devoción; pero Berta se opuso, dió una batalla decisiva. Ella comprendía que la iglesia era buena para asistir á las grandes solemnidades cuando se reúnen ante el altar las damas aristocráticas, en alguno de esos *five o'clock* á lo místico, ajenos por completo al grandioso sentimiento que enlaza al hombre con la Divinidad; pero rezar á troche y moche, renunciar á las necesarias pompas de la vida, entristecerse en las tinieblas del tiempo, eso era condenarse á envejecer precozmente y abandonar su puesto en la fiesta social. En realidad de verdad, la buena Berta tenía sus puntas y ribetes de descreída, y pensaba, allá en lo más hondo de su alma, que sí, es conveniente estar bien con Dios, pero sólo lo preciso, para que no se nos lleve el diablo.

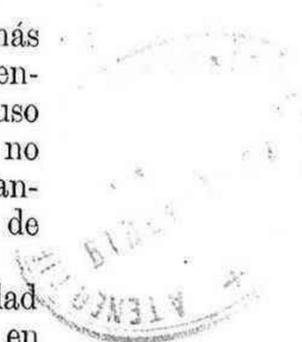
La primera comunión de Fifina fué la primera entre las representaciones de gala á que se destinaba á la niña. Más que de preparar su espíritu, se cuidó de preparar el blanco traje, de corte ideal, en cuya trasparente muselina se destacaba la sonrosada carita bajo el velo finísimo y albo que se plegaba sobre las graciosas ondas de la rizada cabellera. El cura párroco pronunció algunas frases alusivas á la ceremonia; pintó la Sión celestial con sus palmas de oro y sus músicas de serafines; dijo algo muy sencillo, muy tierno y muy conmovedor; pero Berta expresó en su rostro, acabada que fué la plática, lo poquísimo que le había satisfecho la elocuencia del sacerdote.

—Debía haber venido á dar la comunión algún capellán de Palacio, algún cura distinguido. Bien se conoce que este pobre párroco procede de la clase baja. ¡No ha tenido ni una palabra de elogio para el vestido de Fifina!... ¡Y cuidado que la niña está preciosa y elegante!

El teatro y el paseo no eran para Fifina lugares de diversión, sino de exposición. Ni las más hermosas óperas, ni los más conmovedores dramas, ni las más graciosas comedias le hacían sentir emoción alguna; ni reía, ni lloraba, ni experimentaba entusiasmo. Lo poco de alma que puso Dios en aquel cuerpo estaba adormecido, insensibilizado para las impresiones ajenas. Sus ojos no eran para ver, sino para ser mirados; sus oídos no eran para oír otra cosa que el elogio, la galantería y el insustancial requiebro que da de sí la conversación pálida de la gente llamada de buen tono.

La educación de Fifina correspondía perfectamente al ideal de la familia. Aprendió la beldad á empujar las teclas del piano—ejercicio completamente ajeno al arte;—aprendió á modular en francés las mismas frases inexpresivas que sabía decir en madrileño (no confundir este dialecto con el castellano); aprendió á bordar con estambres de colores, adoptando sobre el bastidor ciertas posturas de desdén y elegante aburrimento.

Llegó la juventud con su desarrollo de líneas, pero no llegó con sus pasiones ni con sus anhelos. ¡El amor! Para Fifina era un motivo de vanidad. Jamás pasaron por entre las nieblas de su dormir tranquilo el bigote negro ó rubio ni los ojos garzos ó azules que flotan en los ensueños



de las muchachas en esa edad romántica y novelesca que es en la historia de la mujer lo que en la historia de la humanidad la Edad Media.

—Duerme como un santo—exclamaba Berta cuando cada mañana iba á llevar á su sobrina el chocolate.
Más bien dormía como una esta

tua.

Pero aunque el amor no vino, llegó el período en que, según el sistema filosófico-social de Berta, era indispensable casar á Fifina. La solterona odiaba al hombre, pero comprendía su necesidad como elemento de ornato, como contribuyente para sostener la lista civil de la dama lujosa, para acompañar á la esposa en el carruaje, para añadir prestigios á la hermosura. Deseaba ella para Fifina, más que un marido, en el concepto carnal y amoroso de la palabra, un dócil, frío y respetuoso compañero de fiestas y exhibiciones, un conservador de aquel monumento de belleza.

El prodigio fué hallado. El señor de Barbieta, con sus cuarenta años frescos y perfumados, con su estupidez barnizada de buen tono, con su diez mil duros de renta y sus extensas relaciones en el gran mundo, solicitó y obtuvo la mano de Fifina. Era el buen señor todo orden, pulcritud y minuciosidad. No concebía que pudiera vivirse con una mancha en la ropa ni con una incorrección en el trato social. Su nombre hubiera permanecido ignorado si alguna vez no le citara la crónica de salones. Sin pasiones, sin cultura, sin entusiasmo por nada, con una insensibilidad admirable, parecía anestesiado para el placer como para el dolor.

Un *smocking* de corte irreprochable, un monóculo sujeto ante el ojo derecho, una barba bien peinada, un aroma de *opoponax* que trascendía y un cierto modo de saludar inclinando la cabeza sin mover el cuerpo, constituían los rasgos característicos del distinguido *clubman*.

Fifina y Barbieta se completaban, y al unirlos la tía Berta procedió con el criterio que hace poner en la misma consola dos jarrones de igual dibujo.

FIFINA EN LA LEYENDA

Andando los años, la tía Berta empezó á dar señales de perturbación mental. No era la loca temible que da todos los días trabajo al juzgado de guardia, sino la monómata pacífica y risible. Su monomanía era suponer que Fifina iba progresando sin cesar en el cumplimiento de lo que ella se había propuesto que fuera.

ba, cuando sus carnes tengan la pérdida todo lo que hace de ella gantísima muñeca, entonces podrá mi vida á producir una obra tura viva.

cir contemplando arrobada á su es el caso que Fifina parecía ir demostración de esta impasibilidades de cansancio en aque- no interrumpidas. Jamás sentía

—El día en que no coma ni be dureza de la porcelana', cuando una mujer y se convierta en ele dré vanagloriarme de haber dedica maestra de un arte nuevo: la escul

Estas frases, que Berta solía de sobrina, eran objeto de burlas y de chistes; pero acercándose al ideal de la vieja loca. La primera lidad escultórica fué el que Fifina jamás daba lla vida de bailes, teatros, paseos y exhibiciones



HISTORIA Y ARTE

sueño, ni hambre, ni sed, ni calor, ni frío. En los días rigurosos del helado invierno cortesano iba en su carruaje descubierto vestida de seda, sin pieles ni abrigos que abultaran su talle gentilísimo. Fué perdiendo el apetito, y llegó á no comer. Cuando se acostaba, en alcoba muy lejana de la del señor de Barbieta, permanecía toda la noche en la misma postura, sin dormir y sin experimentar la necesidad del sueño. Por eso podía impunemente ser la última que se retiraba del baile y la primera que acudía al concierto matinal. Su rostro, sin ojeras denunciadoras de la vigilia, se conservaba fresco y luminoso. Un día Berta se dirigió á Fifina, la miró largo rato con ojos encendidos por la fiebre de la locura y, poniéndole el delgado y arrugadísimo índice en la mejilla derecha, exclamó:

—¡Ya, ya se ha operado el milagro! ¡Ya se ha logrado la transformación! ¡Ya esto no es carne, sino algo eterno, cristalino, superior al vil barro humano! Fifina, Fifina mía, alégrate: ya no eres mujer, ya has ascendido en la escala de las perfecciones. Ya eres el ideal mismo de la perfección, el tipo acabado y supremo de la moda. Mi educación, mi arte, mi hechicería te han convertido en una admirable muñequita de Sajonia. Ya no habrá dolor que te haga llorar, ni espectáculo bello que te conmueva, ni ternura que agite tu rostro. Deja todo eso para el vulgo de las mujeres. Llevarás con más elegancia que ninguna otra el traje; serás el mejor adorno de un palco; resplandecerás en tu coche; tu presencia bastará para hacer notable una fiesta distinguida. ¡Marioneta querida, muñequita preciosa, graciosísima figurita de sajona porcelana, tú podrás desafiar el fuego del amor y pasarás sin quemarte entre el incendio de las pasiones que producirás en los hombres! Lo que la Virgen de Lourdes para la devoción, eso serás tú, eso eres desde ahora para los adoradores de la elegancia, del buen tono, de la *high life*.

Y por Madrid corrió la voz de que Fifina se había convertido en muñeca, y se aseguró que su rostro era de porcelana.

*
* *

—En efecto—añadió en guisa de comentario el narrador,—la cosa no es extraordinaria ni inverosímil. Quita de la historieta las exageraciones de la loca Berta y las hipérboles de la fantasía popular, y verás cuantas Fifinas hay en el mundo. Una parte numerosa de mujeres, las de la clase más elevada, es objeto de una educación que tiende á matar el alma, á atrofiar los sentimientos. Así los coches que van al Retiro, los palcos de la Ópera, los salones de los palacios están llenos de figuritas de Sajonia, de lindísimas muñecas de carne bonita y trapos vistosos, en las que hay menos de humano que en cualquier estatua clásica.

J. ORTEGA MUNILLA.



UN RINCÓN DE LA MONTAÑA

NUESTROS lectores recordarán sin duda alguna las dos aguafuertes de Tomás Campuzano que publicamos en el número 8.º de esta Revista como ilustración del trabajo dedicado por el Sr. Danvila Jaldero al estudio del simpático paisajista bajo el aspecto de grabador. La nueva producción gráfica del mencionado artista que hoy ve la luz en HISTORIA Y ARTE es una confirmación elocuente del genio é inteligencia técnica de Campuzano, pues es imposible expresar mejor el natural que como lo hace en la adjunta aguafuerte, tan sentida en su dibujo, tan exacta en la reproducción de aquel rincón encantador de las montañas del Norte de España y al propio tiempo tan suave en el conjunto como entonada en los detalles. Demuestra además esta aguafuerte que para Tomás Campuzano no hay dificultades en el género, pues mientras en las publicadas con anterioridad puede apreciarse su dominio *del medio*, para expresar los efectos de las grandes masas de agua y del oleaje de las abruptas costas cantábricas, en la de hoy se ve bien claramente que de igual suerte interpreta los paisajes terrestres con todos sus aspectos y accidentes. Esto sólo puede lograrlo el verdadero artista; y Tomás Campuzano ha mucho tiempo goza entre los inteligentes del título de maestro, comprobado en cada nueva producción que da á conocer al público para regocijo de los amantes del arte bello.

D.



VARIAS

La Academia francesa de Inscripciones y Bellas Letras tiene anunciados, entre otros, los siguientes concursos para optar á los premios ordinarios que anualmente concede aquel Instituto:

1.º Para el corriente año:

Premio de 2.000 francos al mejor trabajo sobre el tema: *Chercher dans les Métamorphoses d'Ovide ce qu'il a pris aux Grecs et comment il l'a transformé.*

2.º Para el año 1897:

Igual premio para el asunto siguiente: *Etudier, d'après les inscriptions cuneiformes et les monuments figurés, les divinités et les cultes de la Chaldée et de l'Assyrie.*

Y 3.º Para el año 1898:

Premio de igual cuantía que los anteriores al trabajo cuyo objeto sea: *Etude sur les sources des martyrologes du IX siècle.*

Al tratar este último tema, podrá el autor limitarse al estudio de los textos primitivos, prescindiendo, si es su voluntad, de los que posteriormente vinieron á aumentar aquéllos.

Las condiciones generales para estos concursos son las acostumbradas, y los plazos para la presentación de obras expiran el día

último del año, debiendo ser entregadas en la Secretaría de la Academia.

* * *

Por ofrecer verdadero interés para los aficionados á la buena literatura y á la historia, merece ser leída la obra que recientemente ha publicado en Francia Mr. Gabriel Syveton, sobre el Barón de Ripperdá, Embajador y Ministro que fué de Felipe V, y que tan activa parte tomó en los acontecimientos de su época.

El libro ha sido editado por Leroux con el mayor esmero.

* * *

El último número de nuestro ilustrado colega *Emporium*, que con tan universal aceptación ve la luz pública en Bergamo, contiene un notable estudio sobre pintores y aguafuertistas, en el que se dedican á nuestro inmortal Goya los elogios que siempre arrancarán sus célebres «Caprichos».

El autor, Vittorio Pica, demuestra conocer profundamente al insigne maestro español.

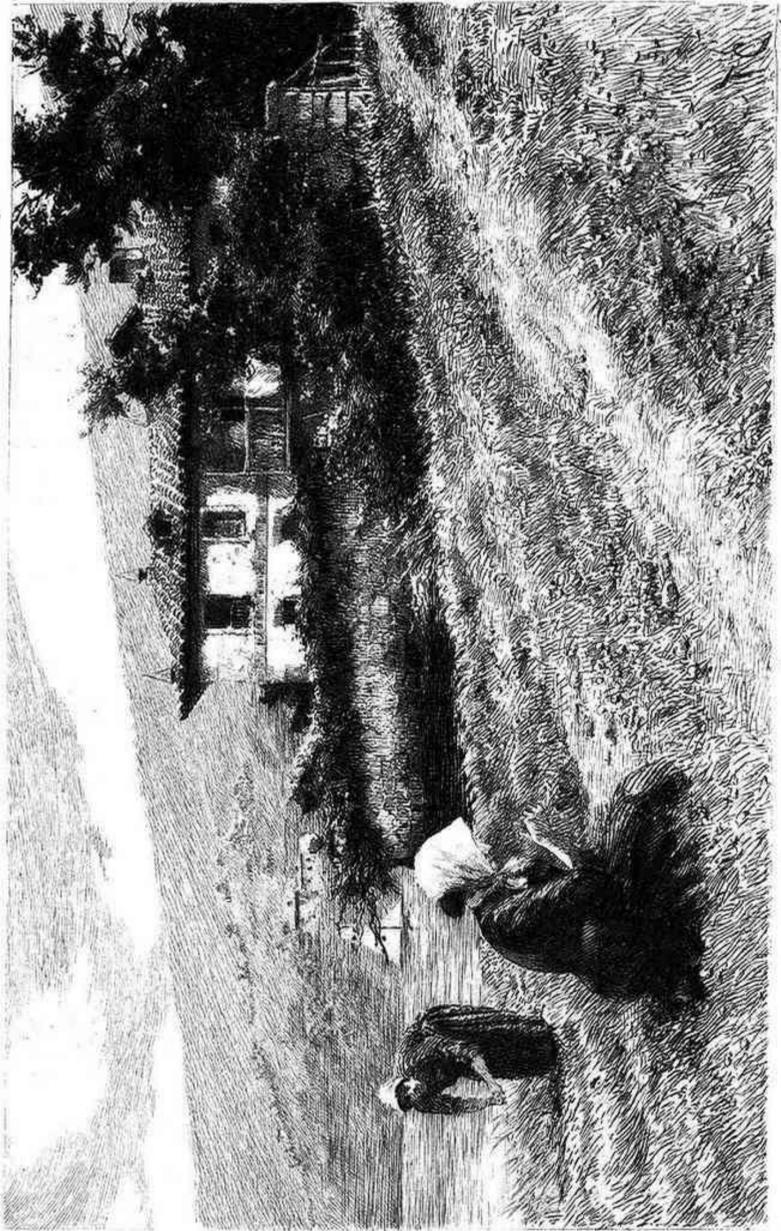
Acompañan al texto algunos fotograbados reproduciendo con bastante exactitud las agua-fuertes más conocidas.—R.

ADMINISTRADORES: HAUSER Y MENET.—Ballesta, 30.

MADRID.—Hijos de M. G. Hernández, Libertad, 16 dup.º

(DERECHOS RESERVADOS)

HISTORIA Y ARTE



UN RINCON DE LA MONTAÑA

AGUA FUERTE DE TOMÁS CAMPUZANO

