

# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

## REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL

EXCMO. SR. D. GUILLERMO J. DE OSMA

EL DÍA 23 DE MAYO DE 1909



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET

IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Libertad, 29.—Teléf. 991

1909



# DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

## REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL

EXCMO. SR. D. GUILLERMO J. DE OSMA

EL DÍA 23 DE MAYO DE 1909



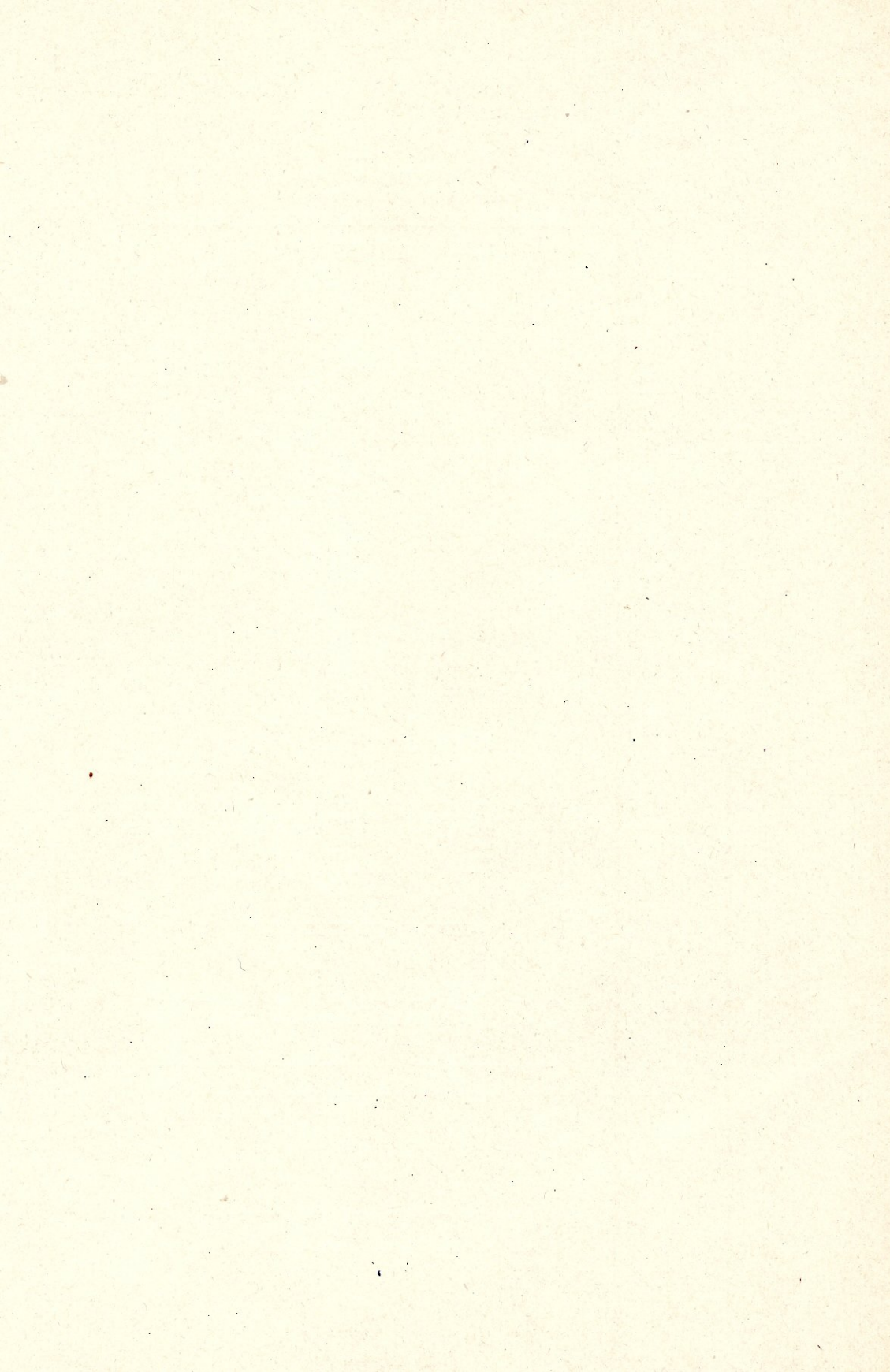
MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET

IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Libertad, 29.—Teléf. 991

1909



# DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. GUILLERMO. J. DE OSMA



## SEÑORES ACADÉMICOS:

Muy tardo en el cumplimiento, nunca moroso en el deseo, vengo á rendir en la escasa medida de mis fuerzas tributo de gratitud á vuestra elección y homenaje de respetos á la memoria de mi predecesor. Perdura ella entre vosotros; ningún agravio cabía que la irrogaran las autónomas obligaciones interpuestas en el camino del deber que en este acto me incumbe: antes bien, es por mí y por cuanto simboliza la costumbre, que he de agradecer la que acato. En la Academia de San Fernando, como en todas, el culto constante y común rendido á ideales eternos, trasciende á vínculo de familia espiritual; y al otorgar cada vez al más recién llegado entre vosotros, para consuelo de su sobresalto natural, el íntimo honor de llevar la voz de vuestra memoria, es lógica también vuestra bondad: en consentir y en querer que el neófito, evocando el ejemplo de antaño, comulgue ya en los recuerdos mancomunados que el tiempo incorpore á la tradición de la colectividad.

En D. Emilio Nieto eran rasgos distintivos y herma-

nados la exquisita cultura y una gran bondad. En él se daba ejemplo de cómo se compadecen la solícita asistencia á las tareas académicas, el culto de lo bello ideal y de la verdad abstracta, con las exigencias de la vida pública, en que procuran expresión y hallan molde los ideales que la hacen tolerable y toman cuerpo de realidad las abstracciones que quieran ser fecundas. Entre vosotros acudió él,—en los análisis metafísicos á que propendiera su espíritu, ansioso aún en materias de arte de un más allá,—al análisis arduo de las causas de los hechos materiales y de los principios que alienten en formas sensibles: no arredrándole las zozobras que entrañe toda indagación de la razón de ser, que no pretenda prescindir, antes bien parta, del respeto á lo que sea. *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*, definió en su primer discurso el *Deber artístico*, individual y colectivo; y luego y siempre, en una labor filosófica constante, cuya expresión más ácabada se halla sin duda en el notable libro intitulado *El Rey Pueblo*, fué vuestro compañero dechado de sinceridad y de consecuencia, servidoras serenas de las que sean deliberadas convicciones.

Acaso fuera parte especial aquella inclinación que he recordado y que tanto se marcó en sus estudios, á que Emilio Nieto se hallara en ambiente singularmente idóneo, al formar en la sección de Arquitectura de vuestra Corporación: por ser la Arquitectura, en mi sentir, el Arte que más atrae la especulación metafísica hacia el sutil consorcio, en sus monumentos, de la obra del artista y



de la asociación histórica: integrando entrambas la realidad de las obras de arte arquitectónicas. Ni deja de suscitarse al punto, en esta reflexión, un conflicto para mi consciente flaqueza: porque sin más título ni merecimiento que los que á vuestra benevolencia deba, vengo llamado á la vacante y no puedo llenar el puesto de Nieto entre vosotros. De arquitectura precisamente ¿qué pudiera yo decir, como no hablare al solo impulso de la imaginación y acogido á su fuero por estimarlo irresponsable? Carezco de osadía para formular á presencia vuestra juicios críticos, que á manifestaciones contemporáneas se asomaran; de toda preparación y por ende de toda autoridad, para comentar la evolución del arte más antiguo; y nunca exploré como fuera menester para mentarla ahora ni aquí, la historia de nuestra Arquitectura nacional: amparada, tantas veces, en la labor de ilustres miembros de vuestra Academia, por cuanto atañe á las enseñanzas y á los ejemplos que sean parte á su gloriosa continuación. A lo sumo, me cuento entre el vulgo que adore por la peana á los santos; pues á lo sumo mis aficiones y conatos de estudio me constituyeron en devoto de un arte industrial de antaño, que estuvo á servicio del Arte supremo de la Arquitectura. Y en verdad, señores, que al presentarme en la Academia de San Fernando, experimento emoción que quiero comparar á la del feligrés que al trasponer el umbral de nuestras catedrales y antes de encaminarse al altar de su peculiar y modesta devoción, se sienta invadido, sobrecogido y avasallado

por la majestad mística de los ambientes en que palpita como eterna la presencia real de todo el pasado, y se rinda en tales horas á la intensidad de percepciones que no hay escéptico capaz de negar, ni indiferencia que no conmuevan, ni entendimiento que del todo las razone: y en cuya expresión menos que nadie habría yo de acertar, como en la temeridad que me lleva camino de analizarlas, no me asistiere inmerecida la fortuna de hablar en algún instante vuestro sentir.

\* \* \*

Ante todo, habré de reconocer que la realidad de aquellas percepciones es subjetiva. Lo es todo proceso, de sensación á intuición, que dimana de obra de arte. El arte, en su esencia, es propiamente sugestión. Por lo que todo ideal tiene de abstracción, es eterno; mas su imagen, en cada sujeto, es tan concreta y positiva que quienquiera la perciba, suele pensar que la descubre: tan suya y tan propia se le antoja; y ya pugno yo por expresar como si la inventara, una verdad que de suyo es elemental y ni cabe que se olvide: es á saber, que todo arte es algo más y distinto de los medios de expresión materiales de que dispone el artista y que emplea para predisponer el entendimiento, en los demás, á traducir la sensación y es decir acatar la sugestión de la obra de arte.

Hállome aquí en mi punto de partida: cual es que la Arquitectura tiene, sobre todas las demás Bellas Artes, un

privilegio: el de encarnar la sugestión que ejerza (y digo bien, porque ha de ser con vida propia) en una intrínseca realidad. No falto en esta afirmación á ningún otro respeto: no desacato por un solo momento el fuero divino de la música que repercute en pasiones del alma humana, ni las inspiraciones que, idealizando al reproducir la imagen material de cosas y seres, se apoderen del entendimiento dócil á las ilusiones del sentido; ni olvido mucho menos la mística virtualidad del color, cuarta dimensión de la forma. No es nada de eso; sería necia la comparación que pretendiera deducir superioridad ó inferioridad en un arte respecto de los demás; y antes habría que resolver qué se entendiera por superioridad en comparaciones tales. El concepto á que me encamino es más concreto: lo que quiero y no sé decir es que la Arquitectura, de cuya misión abstracta diríase que es arte que deslinde ambientes en el infinito espacio y se nutre de la luz que encauza, difiere de las demás Artes de lo Bello en asociarse directamente, por modo estrecho é indeclinable, en relación de hecho material y tangible, con realidades de la vida: con exigencias é imposiciones de esa realidad, que son á su vez factores de la realidad artística, que ya no es hija del solo arquitecto. A la obra de arte se incorpora la historia del edificio, como la historia de los hombres á su personalidad; la integra, en tanta parte y, si no por modo idéntico, en igual grado. Por lo cual cabe que sea distinta también la impresión que se perciba, más compleja la percepción que se analice, cuando de tal obra de arte

derive: por razón doble, de que ni la sugestión que se acata es obra exclusiva del artista, ni la obra del artista se encaminó exclusivamente á ninguna sugestión. El arquitecto no procura primordialmente una ilusión que comience por ser deleite de sentidos. Concreta una realidad, un hecho: que es la existencia del monumento á sus propios fines. No son fórmulas de mera expresión sino medios sustantivos los que dispone; y en tal diferencia se señalan limitaciones, de antemano impuestas por su propia misión, al creador de tal obra de arte: pues siendo lo bello el objetivo del arquitecto, como de todo artista, podrá él dar suelta á cuantas iniciativas razone su saber ú obedezcan á intuiciones de su genio, mas con la condición previa é inexorable de que todas se sometan á los cánones inflexibles que rijan la material estabilidad del edificio. La belleza de la obra arquitectónica es alma que alienta, mas ha de ser en cuerpo cuya realidad se halle en su privativa razón de ser, en su propia y autónoma finalidad.

El concepto que procuro expresar, la diferencia que intento definir se me oculta, á cada momento, en el tiempo que tardo en concretar su expresión para escribirla; mas vuelvo tan luego á verla clara; y es que miro hacia verdad tan sutil como la luz de las estrellas, que parecen vacilar, cuando es la vacilación de mi sentido. Fijándome ahora, pienso que quien dice arte y sugestión, ha dicho asociación de ideas; siendo ésta en definitiva la que se propone la obra de arte. Pienso también que es finita, como todo

lo humano, la facultad de percibir y de expresar, de atender y de sentir, en cada hombre: que las imágenes pierden en intensidad lo que ganan en extensión; que ha de ser más intensa la percepción cuanto más concreta la asociación de ideas: más difusa, cuanto más abstractas ellas. Por donde columbro nuevamente aquella diferencia esencial entre la obra de Arquitectura y las de las demás Bellas Artes: dimanando de que en éstas la idealidad se conciba como más universal, más invariada en el tiempo y para todos los hombres; y que en aquélla, al concretarse una asociación en tiempo determinado, quede afecta, en el propio hecho, al transcurso de los tiempos. La estatua griega evoca en quien la mire hoy la misma sensación, encaminada al mismo ideal de lo bello, que cuando la creara Praxiteles más de dos mil años ha. La sugestión artística que irradie la tabla medioeval, es, para nosotros, tal como ella fuera para los contemporáneos del pintor. La imagen del tiempo transcurrido no surge para quien se halle sometido, siglos después, á tales sugestionés; el tiempo no las complementa ni las altera: salvo que alguna vez las atenúe, cuando interponga entre el artista y quien contemple su obra, el velo que para todo concepto es la falta de expresión. En tanto cuanto la fórmula de expresión, en la estatua ó en la tabla, fuese puramente convencional, puede que se debilite para generaciones sucesivas: si ellas de aquel convencionalismo se hubieran emancipado para someterse á convención de fórmulas distintas. En tal caso, mermaría la sugestión de la obra de arte;

sería átona; parecería extraña; y la sensación de extrañeza distraería de la asociación de las ideas, del proceso que de la sensación inmediata se eleve á la causa ideal: que ha de ser proceso involuntario, cuando es sincero. Creo que la acción sugestiva del artista en general, se ejercita en su plenitud, en su grado máximo, sobre la generación que sea contemporánea suya: siendo para ésta familiares, —entendiendo ella,— las fórmulas, los medios de expresión de que aquél se vale. Que si tan cierto es como me parece, habré de pensar que cuando otras generaciones se fijan por modo especial en obras de arte cuyo mérito hubiese sido inadvertido por los contemporáneos del autor, será más bien á título de interés histórico y de arqueología que del puro mérito artístico: por conocer en tales obras, á manera de documentos, la evolución de la técnica, del arte industrial que fuere instrumento, de cuanto fuere convencional, de las meras fórmulas de expresión del arte, en suma.

Hasta en las asociaciones accidentales, totalmente extrañas á toda previsión del artista, atisbo una diferencia. Creo, según he dicho, que la sugestión de la obra de arte musical, escultural ó pictórica es de suyo —en el grado que su expresión consienta — una misma siempre, ora medie la ilusión de los sentidos procurada en la perfección del colorido ó de la forma, ora la vibración pasional que la música se encamine á despertar. Mas ¿quién ha de negar, aun cuando no recordare, que á la sugestión de una melodía, por ejemplo, pueda ser par-

te la asociación con el tiempo y con la ocasión en que antes se oyera? Solamente que esa asociación no es de la obra de arte; es de quien antes y luego escuchó la melodía. La fuente de la asociación está en su memoria, desligada de toda relación con el propósito del autor de aquella música; y pueden tales asociaciones ser infinitas en la infinita variedad de los casos individuales; hasta podrán predominar, cuando sean intensas, sobre la sugestión que propiamente compete á la obra de arte; mas es lo más cierto que no se refunden en ella. Es otra su fuente.

La obra de arte arquitectónico, por el contrario, se hereda en sus propias asociaciones; y podrán percibirse con mayor ó menor intensidad, según para cada sujeto se concreten, mas no con diversidad de lo que se perciba que sea función del individuo. Dimana del edificio, á la par que de él es inseparable, la imagen de los que serían sus propios recuerdos. Ajenos las más veces á la memoria, acuden por derecho propio á la imaginación de quien contemple el monumento. Y claro es que podría adolecer no tanto de paradoja como de perogrullada la afirmación que procuro asentar, si se quedara en que á las obras de arquitectura competen por modo especial las asociaciones históricas. Con ser verdad, si se quiere, que en el laconismo de esas dos palabras se encierre el hecho que analizo, ya me pondrían ellas en contacto más directo con otro concepto—con el de la asociación que sea nacional—que cuando de otras artes se tratare. ¿No se ha dicho alguna vez ó muchísimas, por ser tópico, que el

arte no tiene patria? ¿Se concibe obra de arte arquitectónico desligada de la sociedad y de la generación á cuya vida se incorporó? Tan cierto es lo contrario, tan indeclinable el vínculo del edificio con su propia historia, que aun los que como monumentos conmemorativos quisieron asociar, no con la generación que los labrara, sino con hechos, sucesos y generaciones anteriores, al andar del tiempo que se lleva los propósitos de los hombres y deja en pie tan solo la parte de sus obras que tuviese impersonal virtualidad, resultan asociados, no con lo que quisieran los arquitectos sino con ellos mismos y con los tiempos que después colaboraron en su obra.

Mas ni el hecho de la asociación histórica se disputa: ni quisiera contentarme yo con él. Lo que pretendo comprobar—la que puede parecer paradoja en todo caso sometida de antemano á vuestra censura, ó ser verdad que merezca el asentimiento de los que piensen que yo no la he sabido expresar— es que las asociaciones labradas por el tiempo son luego tan inseparables, como que para mí son integrantes, de la sugestión artística que la obra arquitectónica ejerza. Ni valdrá por contradicción el decir que el transcurso del tiempo no basta por sí solo, y que, por ejemplo, podrá no existir sugestión artística en una choza, por antigua que se suponga é históricas sus asociaciones. Merecerán éstas, de por sí, respeto y cariños; pero en la choza no hallarían obra de arte en que refundirse. No es arquitecto todo maestro de obras. El concepto de arquitectura es inseparable del de lo bello;



como á su vez el concepto de lo bello se define para la Arquitectura, — limitándose, como en toda definición, — en el de armonía, de congruencia, de adecuación de los medios puestos en la obra, con la finalidad propia del edificio. No es dueño el arquitecto, con efecto, de desconocerla impunemente. No es dueño él, siendo artista, de destacar filigranas de crestería sobre las almenas de un baluarte. Si lo hiciera, no sería arte, sino manifiesto antojo el suyo: la sugestión sería desmentida *ab initio* por el hecho; el tiempo no refrendaría con su colaboración aquel antojo. Mas el concepto de lo bello, por lo que tiene de concepto ético también, se relaciona siempre, de suyo y no porque se quiera, con realidades que no sean puramente las fisiológicas de la humanidad: con algo que sea de la vida y no de la mera existencia del hombre. Bordo, evidentemente, en esta indicación, tema tan escabroso como el del naturalismo en el arte: cabiendo mucho mejor preguntar que convencer, acerca de si ha de estimarse artística — salvo jugando elasticidad del vocablo que respondiese á indefinición del concepto — la mera y aun servil representación de cualesquiera formas ó manifestaciones de la naturaleza. Mas por ahora me saldré del peligro y del trance: pues aparte de que siempre haya sospechado que la fama de Zeuxis no debió descansar sobre el plebiscito de las aves que picaban sus frutas, trato ahora del arte arquitectónico, que ya sé que no se encamina á ninguna mera ilusión de los sentidos, de pájaros ni personas; y siendo indiscutible comodidad, hasta

para todo animal, la de dormir al abrigo de la intemperie, no pasa de ser fisiológica tal conveniencia: por lo cual, cuando nada más que á ella se atendiese en la choza, sería ajeno el objetivo de la Arquitectura á su construcción; allí no habría lugar á obra de arte y el tiempo, por sí solo, no es creador: ó solo lo es de olvido.

Ha lugar á arte y á sugestión de lo bello, cuando quiera que la asociación del edificio haya de ser con la vida de relación del hombre. Esa asociación es la que estimo que es de antemano indeclinable y luego indeleble, mientras la obra de arte subsista: no cabiendo, para mí, borrar del edificio la huella de sus asociaciones sin mermar hasta destruir su valía artística, derogando, por decirlo así, su personalidad: aunque se sustituya la obra de arte por otra, acaso tan hermosa pero tan distinta como si de planta nueva se levantara. En cambio, la parte de la asociación histórica en la obra común del artista y del tiempo puede ser tan grande que supla, en el conjunto, hasta la mutilación de la labor privativa de aquél: subsistiendo innegablemente efecto artístico en las ruinas. ¿Debe más la obra de arte á los arquitectos ó á las asociaciones, en las del Coliseo y del Partenón? ¿Quién, siendo artista ó amando el arte, consentiría que se restaurasen?

No sé si podrá alguna vez aparecer mermada en estas reflexiones la personalidad ó el mérito propio del arquitecto. No lo están, ciertamente, en mi sentir. Siendo tan

verdad como he dicho que el arquitecto no es artista autónomo, irresponsable; que ha de procurar lo bello por el cauce preciso que su misión trazó; ni cabe en su voluntad el declinar, luego, la colaboración del tiempo: es, ante todo, dueño él de merecerla. No es el tiempo colaborador de quienquiera. Sirve á quien le sirva, no pretendiendo contrariar sus designios. Es ésta, en otra forma, la verdad que muchas veces escuché, de que el tiempo sólo respeta lo que se haga con su concurso; y acaso la suprema intuición del arquitecto consista en dominar, con desinterés de su imaginación, todo impulso que no estuviera directamente al servicio de la futura «personalidad» del monumento que levante. Será escollo de su arte, como de todos, la dificultad buscada á los efectos del mero alarde de vencerla, y debilidad mayor en el arquitecto que en los demás artistas, si olvidare que la asociación histórica no se ofrece á la vanidad de ningún alarde, sino á realidad servida sin tasa de sacrificio ni de esfuerzo.

Cuando así lo haga, el tiempo se lo premia, en términos no ofrecidos á ningún otro artista. Creo sinceramente que por grande y notorio que fuere el genio del arquitecto, por mucho que se esmerase la ejecución de la obra y se pusieran cuantos medios se quisieren ó se conciban, en el palacio ó en el templo que ahora se levantara no cabría porque no cabe conocer en su plenitud, resplandeciente en la primera hora, la sugestión de tales obras. La catedral de Sevilla ó la de Toledo no fué, ciertamente,

para los que inauguraron el edificio lo que para nosotros han venido á ser. Han vivido luego la vida de las generaciones de entonces acá: y á la par que el tiempo armonizó refundiendo en la piedra la huella material de la ejecución, ha refundido en la sugestión del monumento, para nosotros, sus asociaciones. Y suyas digo que son, á nosotros impuestas. La que surge en el claustro desierto es la visión del saber que en él y para estar en paz se refugió; en los palacios de antaño, es la memoria de los magnates que se encumbraron; en sus torres y castillos, la imagen de la fuerza que imperó; y no por otra cosa que por haber sido más constantemente vividos, por señalarse más visiblemente en ellos la sucesión de tantas generaciones, es por lo que creo que en los monumentos religiosos, y más que en otros en los de nuestro país, es tan intensa la asociación histórica, tan potente la sugestión artística que analizo, distinta sin duda del sentimiento puramente religioso, aunque camine en busca de él: como cada hora que mide aquel reloj señala su estela en la eternidad.

He de dar ahora un paso más, en la senda que recorro á tientas. Porque así como todo arte dijo sugestión, quien á historia se reporte ha de conocer la mayor intensidad de la asociación que sea nacional. La que sea parte á la sugestión de una obra de arte, no actuará por igual modo ni será percibida en idéntico grado por todo hombre; será más directa y por ende más intensa para unos que para otros. Bien mirada, no entraña esta afirma-

ción sino un corolario de la ecuación psicológica, en cuya virtud sea más intensa la percepción cuanto menos difusa una imagen. Como antes pensé que los ideales de lo Bello á que se encaminen por sugestión las demás Artes, han de conceptuarse como unos mismos en todo tiempo, ahora he de pensar que la asociación histórica ha de ser más eficiente cuando se concrete en relación, no meramente con otros hombres cualesquiera, sino con aquellos que en sus días convivieron con nosotros en el vínculo de la patria común: por ser sin duda más viva la imagen, menos difusa (siendo por igual verdad) la que se evoque en el concepto de Nación que la que se extienda al concepto de Humanidad. Lo mismo, en expresiones diversas, paréceme que se comprueba, trátase de la sugestión artística ó de los conceptos del Bien y de la Verdad: que con el de lo Bello constituyen la trilogía de los ideales. No olvido que la verdad abstracta de la ciencia económica se interviene por el categórico imperativo que es la existencia de la Nación, hasta el punto de que la protección al trabajo de los unos que imponga sacrificios al consumo de los demás, sería desde absurda hasta odiosa, donde no existiera el vínculo de la consciente nacionalidad: con todo cuanto ella supone, de más estrecha relación con unos que con otros hombres, en un tiempo y al través de los tiempos. Asimismo, cuando el concepto que se analizare fuera el del Bien, gemelo de la Verdad, pienso que él en su abstracción se estudia, y que el Bien abstracto, como verdad eterna, lo acata el entendimiento: mas ¿quién duda que sea

menos eficiente la predicación del Bien en los tratados que el ejemplo de la bondad que encarne en ser?

La sugestión de la obra de arte se matiza, pues, y se gradúa, cuando la asociación sea la histórica. Real y positiva para los que la perciban: á título de verdad metafísica podrán admitir que para otros exista, aun los que no la percibieren; y sólo así me explico, sin saber probar, que siendo los edificios religiosos (por lo que antes dije) los que mejor se han solido conservar en el transcurso de los siglos que para nosotros encierran la historia de cada nacionalidad; siendo uno mismo el culto á que se destinaron, idéntica la fe que los labrara, igual la veneración que los rodea, gemelas las inspiraciones y común el arte de sus arquitectos: pueda ser tan distinto lo que llamáremos el ambiente interior en unos y otros templos nacionales, positivamente distinta la sugestión que ejercen sobre quien en ellos mire la obra de arte. Y digo mal que es distinta la sugestión: lo que quiero decir es que es distinta para mí, y creo que para cada cual: pues lógicamente no he de negar, antes bien afirmo, que para el italiano, el alemán, el inglés ó el francés, será la sugestión que de la obra de arte de su nación para él dimane, la misma que yo experimento en la catedral española y en otras no.

No intentaré examinar,—aunque hubiera de hacerlo dentro de los respetos debidos á la historia de los demás,—en qué podrían otros hacer consistir la diferencia. Recabo tan solo para mi tesis, que ella radica esencial-

mente en la asociación histórica: pues no sabría yo insinuar que entre nosotros haya sido más solícito el respeto profesado á las obras de arte, ni más eficaz para conservarlas, en los tiempos pasados.

En cambio paréceme, alguna vez, que á nosotros se impone como á título más familiar la asociación del edificio con la vida del pueblo: aun por virtud de condiciones que tantas veces contradigan al propósito ó velen los efectos artísticos que deliberara el arquitecto. Acaso, acaso se predisponga el espíritu para la sugestión—ganando ella lo que pierde sin duda la realidad monumental—cuando antes de entrar en la catedral se pretenda en vano percibir sus líneas generales ó siquiera á veces las de cualquiera de sus portadas; y se lamenta, echando de menos, que no haya permanecido aislado el edificio en su plaza ó siquiera por calles deslindado de la población que le rodee y de las viviendas tantas veces miserables y hoy ruinosas que le invadieron y parecen vivir á su amparo, adosadas á sus muros, apoyadas en sus contrafuertes, estrechando el acceso á sus puertas, cerrando por todas partes el paso á quien quisiere contemplar en su conjunto las perspectivas del monumento, obra que fué del artista. ¿No será que vaga y confusamente surge ya la asociación de aquel edificio con la vida de aquella población, con la del pueblo, en generaciones sucesivas, hasta la nuestra, que recibe de aquel pasado su herencia, sea como sea?

¿No podrá ser, también, que distraiga menos la po-

breza por lo general de los materiales de que dispusieron nuestros arquitectos? contrastando, mejor sin duda que el esplendor de mármoles, los tonos mortecinos del ladrillo, con la riqueza de ornamentación labrada por sucesivas generaciones, cuya obra sería disparatada é intolerable, por la diversidad de estilos y la contradicción de modas, si hubiera sido deliberada: mas adquiere en los siglos aquella singular, inexplicable no menos que innegable armonía, la que sólo se percibe en las lontananzas del espacio y del tiempo; pues así como lejanas se refunden en una sola nota las infinitas voces de una muchedumbre ó del Océano, se armoniza en el conjunto majestuoso la infinita variedad de las lentas aportaciones que enriquecieran aquellas capillas y revistieran aquellos altares, donde sólo disuene, por ser distinto, cuanto sea nuevo, aunque quisiera ser igual. Y es esto para mí tan cierto, que no me atreveré á negar — por inverosímil que hoy parezca — que cuando el transcurso de muchos siglos logre tamizar su luz, podrá no desentonar ni el transparente barroco en el ábside de Toledo.

\* \* \*

Si mi deseo de corresponder de alguna manera á vuestra benevolencia no definiése ya empresa superior á mis facultades, sometería á vuestra consideración el especial interés que para los amantes de nuestra Arquitectura nacional revista el estudio del arte de nuestros alfareros.



Nunca podríalo haber intentado, en acto como éste, con desenvolvimiento que trascendiera á resumen de su historia. Aun cuando sólo se citaran las aplicaciones arquitectónicas del barro vidriado, sería tema de suyo tan vasto y con vistas y salidas á otros campos — según se estudiare, por una parte, la evolución de la técnica y por otra se quisiera relacionar la de la industria con el estado social en cada reino y en cada generación, — que más que nada es seguro que trabajo que á mi alcance estuviese, no lo habría de estimar digno aún de ser traído ante vosotros. Sólo quiero recordar — por lo que á mi tema hace — que á las artes industriales en general puede ser aplicable una cosa, de las que dijere del arte arquitectónico: caracterizándose ellas también por la realidad intrínseca de sus aplicaciones. Por esto sin duda cabe que los que eleven su pensamiento á lo sublime en lo Bello y vislumbren en expresiones que sean universales su ideal, dejen de advertir el arte que lata en una industria y casi le nieguen el nombre; y, en cambio, puede que el carácter nacional se marque más indefectiblemente en las obras industriales, cuando deban ellas más á la tradición del oficio que á la personalidad de cada artífice, y cuanto más indeliberado, más intuitivo, sea el arte. Nunca se parecieron á ningunos los barro vidriados nuestros, de los siglos XIII al XVI. Desde que en los edificios almohades hicieron las veces del mosaico de vidrio bizantino y en zócalos y pavimentos hicieron olvidar el mármol de colores; — cuando semejaran, mejo-

rando en aplicaciones privativas, la policromía de la escultura en piedra; — mientras floreciera, en suma, el arte morisco, si bien con técnicas distintas, en sus dos ramas mudejares, andaluza y valenciana, de tronco común cuyas raíces asomaran en Granada; — en aquel tiempo en que se siguiera por sus pasos contados en nuestros aliceres la doble y predestinada evolución de todo arte industrial: la del estilo que arrancando de expresión elemental se preste luego á interpretaciones floridas hasta parar en el alarde de complejidad que satisfaga ó incite las exigencias del lujo, y la de la técnica, vinculada sucesivamente en la seguridad del procedimiento, en la comodidad del artífice y en la economía de tiempo que sea expresión de baratura del producto: — en todos aquellos siglos como cuando se señaló en apogeo la industria de nuestros alfares en el reinado de los Reyes Católicos, digo que á ningún otro se quiso parecer, siendo ante todo autóctono, el arte morisco español, cuya fama esparciera el comercio desde Persia hasta Flandes con los ejemplos que, tomados de Málaga, diera Valencia en el siglo xiv y en el xv siguiera Italia. Y puede que exista, como en cada pueblo y en cada raza, en toda tradición industrial una capacidad evolutiva determinada, que alguna vez se agote en razón á circunstancias y condiciones ajenas, al parecer, á la industria misma; puede que la técnica nacional mudejar diera ya, en los comienzos del siglo xvi, cuanto podía dar de sí. Mas otras veces he pensado — contrastando, con el cuadro que se bosquejara en los últimos años

del reinado de Don Fernando, la situación de la propia industria cien años más tarde—que si nuestra Arquitectura no dispuso desde entonces de recurso y elemento de decoración de tan peculiar valía como en los siglos anteriores, compete tal hecho no tanto á estudio privativo de nuestra industria cerámica, como á la indagación y apreciación debidas, de razones y circunstancias que predispusieran, entonces y más tarde, á las imitaciones de lo extranjero. Desde el reinado de Felipe II prevaleció, en toda obra que supusiera ostentación de gusto, la técnica de los azulejos pintados á la italiana, arte nuevo que en Sevilla en los primeros años del siglo xvi se implantara en flor. Al imitarse, lo mismo que en Talavera en Valencia, implicó una transformación esencial de la industria: supeditándose la pericia de alfarero al gusto del delineante. Si la Historia pudiera conceptuarse capaz de ironía, advertiríase cómo el ejemplo de la nueva moda se traía de la propia Italia que antaño buscara sus ejemplos en la cerámica valenciana. Lo cierto, en definitiva, es que en el siglo xvi—muy antes del destierro de nuestros moriscos—habíase comenzado á desdeñar sus labores tradicionales. Personajes que, como Don Felipe de Guevara, gentilhombré de boca del Señor Emperador Don Carlos Quinto, habían viajado mucho, echaban de menos imitaciones que fueran aún más explícitas, de las modas extranjeras: ponderando los esmaltes de Faenza y Pisa, en parangón con las «groserías» de la tierra; y menos mal que tras de desdeñados fueran luego olvidados, en nuestros edificios, los

zócalos y techos mudejares: debiéndose la conservación de muchos á que los unos se encalaran, como se tapaban con cielos rasos los artesonados, por excusar la molestia de derruirlos; por donde también se proporcionaba al renacimiento del interés y de la afición en nuestros días, sorpresas comparables con las de los palimpsestos, guardadores accidentales del saber ó del arte de antaño.

Mas en buen hora, señores, detenga mi meditación: antes de que le salgan nuevamente al paso verdades que nunca se acaban de definir cuando se intenten razonar en relación con industrias nacionales y con cariño nuestro á las nuestras. Porque, tratándose de aquel arte de nuestros moriscos, preguntárame á mí mismo, y habría de sospechar—á vuelta de discursos mil—que de él debe ser tan cierto como sin disputa lo es cuando de la música popular se diga: que no siente del todo su encanto quien necesite preguntar por qué. Y dicho se está que no me refiero, para nada, á ninguna música bastardeada en imitaciones y cultivos que la desnaturalicen: no; son armonías instintivas—tan inconscientes como el arte en los comienzos de una industria—las de las melodías en que se herede un pueblo como en las propias leyendas de su *folk-lore*; si valieran símiles, habría de pensar que su percepción requiere como la de las ondas hertzianas que al través del espacio se transmiten, una peculiar adecuación del medio receptor: que es el alma del oyente; y perdonadme postrera digresión, mientras aduzca cómo en Galicia enternece el *alalí*; y recuerde haber oído que los acor-

des del *bagpipe* nunca los acaba de sentir el sajón ni basta ciertamente para apreciar su encanto el haber vivido en Escocia, necesitándose descender de celta: como tan cierto estoy de que al andaluz nadie ha menester de explicarle la poesía profunda de la música de su tierra, dejando él que la crítica escudriñe como quiera y discurra sobre modulaciones y asonancias del *canto hondo* que se consagraran en el gregoriano de los primeros siglos de la Edad Media.

---

No he de extenderme ya en más reflexiones, rayanas éstas, ha rato, en abuso de vuestra atención. Consiéntaseme una sola, para conclusión, que sea consecuencia de cuanto he sentido y pensado ante vosotros acerca de las asociaciones en los monumentos históricos.

Toda preocupación que se relacione con conservación de obras de arte nacionales, ha de ser vana y estéril, en no siendo constante. No cabe, pues, que ninguna se exteriorice á deshoras; y no sería tan fecunda la misión de nuestras Academias si ellas vivieran aisladas ó apartadas de la vida nacional y de su tiempo.

Del constante desvelo de la Academia de San Fernando en amparo del patrimonio artístico de la Nación, atestiguan sus informes, cada vez que por ministerio también de las leyes se requieren, acerca de obras de arte, edificios y monumentos de interés histórico ó nacional.

Lamentable sería que carecieren de virtualidad tales informes, por carecer de sanciones positivas; y no de temer, sin duda, que así suceda, ahora que despertó la conciencia pública y no consiente que sea principalmente interés de extranjeros el que redima de olvidos, como antaño, á las obras de arte españolas. No me asomo, por de contado, á controversia que contraponga el indiscutido derecho de la propiedad individual y el indiscutible derecho del Estado en las leyes que la definan; pues es mi tema la sugestión artística que las asociaciones ejercen en monumentos y en edificios: que no es tan fácil ni tan frecuente que se lleven al extranjero, aun cuando casos se hayan dado. Siempre cabe que respecto de ellos sea más vigilante siquiera el interés local para advertir el peligro. No muchas veces ha de acontecer que conozcáis la noticia de haber desaparecido, hasta sin especial ni perentoria conveniencia, edificio en que se representó un alto interés arqueológico: antes de que nadie en la localidad se percatase, al parecer, de su derribo. Ninguna responsabilidad puede alcanzar en tales desgracias á la Academia de San Fernando: cuando no haya sido solicitado su informe ó por desventura apareciese desatendido, habiendo sido categórico; como no cabría, cuando el informe se hubiere de concretar sobre daño consumado. Mas siendo tan verdad que á la opinión popular—que suele vertirse en pron-tos de vehemencia—no cabe que se le exija atención fija en todos los instantes, será natural que para la conservación íntegra de nuestros monumentos históricos pongan

muchos su esperanza, más aún que en los informes que á título de trámite se pidan á vuestra Academia, en mociones é iniciativas que moralmente os compitieran para advertencias que nunca serían desoídas. Porque el culto artístico, el que Emilio Nieto llamara el *deber artístico* individual y colectivo, el respeto que á todos merezca la colaboración del tiempo en las obras de arte nacionales, no son tópicos, buenamente. Vivos y perennes alientan en este recinto: y no necesitan refugiarse, cual en sagrado, en vuestros corazones.

HE DICHO.





## DATOS BIOGRÁFICOS

DEL EXCMO. SEÑOR

### DON EMILIO NIETO, MARQUÉS DE GUADALERZAS

---

Don Emilio Nieto, segundo Marqués de Guadalerzas, nació en Madrid el 1.º de Noviembre de 1845.

Cursó en la Universidad Central con notable aprovechamiento las carreras de Derecho civil y Derecho administrativo, doctorándose en esta última en 1867.

En los años 1868 y 1869 desempeñó en dicha Universidad las Cátedras de Derecho mercantil y Derecho político comparado.

En Septiembre de 1871 fué nombrado Gobernador de Canarias; y elegido en el mismo año diputado á Cortes por el distrito de La Laguna.

Nombrado concejal del Ayuntamiento de Madrid en 1874, desempeñó cargos de Teniente Alcalde, Comisario de teatros, etc.

En 1881 fué elegido diputado por el distrito de Daimiel; en Enero de 1883 nombrado Consejero de Instrucción pública; y en Septiembre del mismo año ocupó la Dirección general de Obras públicas, que desempeñó hasta Enero de 1884.

Nuevamente elegido diputado en 1885, desempeñó en los años 1886 y 1887 la Dirección general de Establecimientos Penales: hasta que, en Diciembre de 1887, fué nombrado Director general de Instrucción pública.

Restablecida la Dirección de Penales, volvió á ocuparla el señor Nieto á fines de 1887; y desempeñó más tarde la Subsecretaría de Gracia y Justicia.

Reelegido diputado en las Cortes de 1891 y en las de 1893, fué nombrado, en este año, Consejero de Estado, y más tarde elegido, por unanimidad, Consejero de Instrucción pública por las Escuelas de Bellas Artes.

En 1901 fué nombrado Senador vitalicio; y ocupaba la Vicepresidencia de dicho alto Cuerpo colegislador al fallecer, á 18 de Febrero 1906.

En 8 de Junio de 1902 había ingresado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se hallaba condecorado D. Emilio Nieto con las Grandes Cruces de Isabel la Católica, de la Corona Real de Prusia y de Francisco José de Austria, etc., etc.

Además de numerosos trabajos en revistas y periódicos, publicó el Sr. Nieto las siguientes principales obras, algunas de las cuales han merecido ser traducidas á varios idiomas:

EL REALISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO, estudio de estética;

LOS GOBERNANTES Y LOS GOBERNADOS, estudio político;

LO ABSOLUTO INFINITO, estudio filosófico; y

EL REY PUEBLO, diálogo político.

# DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO



## SEÑORES ACADÉMICOS:

Al tener la honra de recibir y saludar en vuestro nombre á D. Guillermo J. de Osma, he de lamentar una vez más no poder expresar con la pluma el sentimiento y la satisfacción que á la vez embargan mi espíritu, como seguramente embargarán el vuestro: sentimiento, porque estos actos son consecuencia de la pérdida de un compañero; satisfacción, porque si algo podía compensar tan sensible pérdida como para la Academia fué la de D. Emilio Nieto, es ver ocupar su puesto á persona de tanta valía como nuestro nuevo compañero, obreros ambos infatigables y desinteresados de la instrucción y de la cultura patria, á ella han llevado, y lleva el Sr. Osma, todo su entusiasmo, actividad y energías.

Es nuestro nuevo compañero sobrado conocido para que ello me releve de exponeros los méritos que le abonan, y por los que le habéis elegido sin la menor vacilación ni protesta; solamente habré de deciros lo que seguramente sabéis todos, que es una de las personas de mayor y más sólida cultura de nuestra patria. Educado en Inglaterra en

la Universidad de Oxford, dominando los principales idiomas modernos cual el suyo propio, y los clásicos con la profundidad con que se aprenden en aquellos centros de enseñanza, aún ha podido, con la energía y asiduidad en el trabajo, que son su característica, en medio de las múltiples tareas de su vida política y de los altos puestos por él ocupados en la gobernación del Estado, encontrar tiempo suficiente para tantear el árabe y el habla valenciana antigua, en la extensión que necesita para sus investigaciones, poderoso auxiliar uno y otro para interpretar y descifrar los documentos y cuanto puede contribuir al esclarecimiento de los estudios históricos en general, y más especialmente en los concernientes á la cerámica hispano-morisca, rama en la que es tal vez la primera autoridad dentro y fuera de España.

Las obras publicadas por él, su Discurso de ingreso en la Academia de Ciencias Morales y Políticas y los estudios sobre «Los azulejos sevillanos del siglo XIII», «Los letreros ornamentales en la cerámica morisca del siglo XV», «La loza dorada de Manises en el año 1454» y «Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia» son un modelo de justa y sana crítica, interpretación y análisis de los documentos que forman la base de tan interesantes trabajos.

Profundamente apasionado por la ciencia, ya que su posición le permite no tener que preocuparse de las necesidades de la vida, emplea su tiempo y su fortuna en el estudio y en las investigaciones históricas, no perdo-

nando para ello sacrificio alguno y realizando al propio tiempo la patriótica tarea de reunir una de las más ricas colecciones particulares, y en algunos conceptos única, que en España existen, convirtiendo su casa en riquísimo museo de inestimable valor para la historia de la industria española, abierto al examen de cuantos por este linaje de conocimientos se interesan. Y no es el Sr. Osma coleccionador inconsciente, como tantos otros, que aunque hacen un verdadero servicio á las artes españolas, recogiendo objetos que de otra suerte correrían el riesgo de perderse ó de ir á enriquecer las colecciones extranjeras, no tienen conciencia del valor artístico de los objetos que reúnen. Nuestro nuevo compañero, al formar su riquísimo museo, ha coleccionado, no sólo aquellos que tienen un valor real, positivo, sino otros muchos que, no teniéndolo al parecer, lo tienen grande, para completar las series ó la evolución artística, histórica ó técnica de nuestras industrias nacionales, como la de la cerámica española de la Edad Media, de la que seguramente no existe colección más completa; no poseyendo objeto alguno de que no conozca la importancia y el lugar que dentro de esa evolución le corresponde. Es, pues, el Sr. Osma, de los que puede decirse que por derecho propio, y no por favor, sino por justicia, vienen á tomar parte en nuestras tareas.

Y si no fuera suficiente cuanto llevo expuesto para demostrar su ilustración y cultura, bastaría á patentizarlo el Discurso que acabais de oír. En él, al propio tiempo,

muestra el alto concepto que le merecen las Bellas Artes y la misión que á esta Academia compete, así para su cultivo y su progreso, como para la conservación de las obras que nos legaron las generaciones que pasaron; y seguramente que habrá de ser nuestro nuevo compañero asiduo campeón para contribuir á que este Cuerpo Artístico realice cumplidamente los altos fines de su instituto. Lástima grande, que el Sr. Osma no haga más que iniciar en su Discurso el tema referente á la industria de nuestros alfareros, y aun es más de lamentar que, tal vez escrito, lo haya suprimido por modestia, creyendo molestar vuestra atención con trabajo demasiado extenso; pues por lo poco en su Discurso intercalado, podréis formar idea del valor y la importancia que este estudio tiene para la historia de la industria y de la Arquitectura española. Por otra parte, la obra emprendida por nuestro ilustre compañero, no puede ser más patriótica y simpática. Nuestra historia conoce, con más ó menos exactitud, los hechos militares y políticos de la Edad Media, y hasta los nombres de las mancebas de sus monarcas y magnates; y, sin embargo, ignora los de los artistas que levantaron nuestras Catedrales, y el de los pintores y escultores que ejecutaron las maravillas que las decoran, y aun más, desconocemos los nombres y la labor de los modestos industriales que con aquéllos completaron nuestra riqueza monumental. Sacar unos y otros del olvido, rehacer, ó, mejor dicho, contribuir á formar la historia artístico-industrial de España, es empresa cuya difícil labor la hacen más meritoria.



Con esto, podría, señores Académicos, dar por terminada mi tarea; pero profeso el principio, de que los que pertenecemos á este cuerpo debemos, en cuantas ocasiones se presenten, llamar su atención sobre lo que constituye nuestra riqueza monumental y artística: y á este tenor, lo mismo que el matemático comprueba con ejemplos y la resolución de problemas las teorías abstractas y especulativas de su ciencia, de la misma manera habré yo de comprobar con ejemplos la exactitud de las teorías expuestas por nuestro compañero en el Discurso que acabais de oír.

Sienta el Sr. Osma el hecho indiscutible de «que á las obras arquitectónicas competen de modo especial las asociaciones históricas», y luego añade: ¿No se ha dicho alguna vez, ó muchas, por ser tópico, que el arte no tiene patria? ¿Se concibe obra de arte arquitectónico desligada de la sociedad y de la generación á cuya vida se incorporó?

Tan axiomática encuentro esta tesis, que bien creo puede admitirse el principio de que en la historia de la Arquitectura está condensada la de la humanidad. Y tan conforme estoy con ella, que, desde mi entrada en esta Academia siempre que he tenido la honra de llevar la voz en vuestro nombre, la síntesis de cuanto he procurado exponeros ha sido la estrecha relación que existe entre la arquitectura de cada pueblo y las costumbres, la literatura, las creencias, las instituciones y el estado social de la civilización que la produce. Y no puede ser de otro

modo: pues el arquitecto, hombre de su siglo, siente las mismas exigencias, tiene los mismos hábitos, se asocia á las manifestaciones comunes, así en los placeres como en las adversidades; es, en suma, un individuo que, en la inmensa masa que constituye el conjunto de su tiempo, recoge, condensa, da forma á los sentimientos y á las necesidades generales de éste, á las cuales ha de adaptar, consciente ó inconscientemente, aun sin quererlo ni saberlo, su obra arquitectónica.

No hace mucho tiempo os exponía la relación que tiene el asunto representado en un capitel románico de la iglesia de San Pedro de la Rúa, en Estella, con las tradiciones, leyendas y mitologías de los pueblos del antiguo y del nuevo mundo y con el simbolismo que en la iconografía religiosa tienen el dragón y la serpiente. En la misma ocasión, os proponía el tema de si la presencia en la Arquitectura románica de ciertos elementos del arte Occidental y Septentrional podrá ser renacimiento ó atavismo de un arte pre-romano, común á los antiguos pueblos de la Europa occidental, ahogados por la conquista romana; tema que no acometí entonces y que mucho menos puedo hacerlo ahora, porque requiere un estudio más extenso y detenido del que hoy pudiera desarrollar. Pues, para hacerlo, cual tendríais derecho á exigir, además de necesitar representaciones gráficas, habría que enlazarlo con cuanto á nuestras tradiciones y leyendas, á nuestras costumbres y á nuestro idioma hayan podido aportar aquellas edades. Tema es este, que

podiera guardar estrecha relación con motivos ornamentales venidos á las Arquitecturas mahometana y cristiana de la Edad Media—á la visigoda entre otras—, formando en ellas escuelas perfectamente definidas y de trascendental influjo, en la mahometana sobre todo. Pero los estrechos límites en que prudencialmente ha de encerrarse esta contestación, me obligan á presentaros sólo como ejemplos que comprueban la tesis expuesta, ligeras consideraciones respecto de algunos monumentos más íntimamente enlazados con nuestra historia nacional.

Creo, señores Académicos, que estaréis conformes en clasificar á la Mezquita, hoy Catedral, de Córdoba entre las joyas más preciadas de los monumentos españoles, al que ninguno aventaja en interés histórico y que es producto de un arte que tuvo no escaso influjo en la Arquitectura cristiana Occidental de la Edad Media.

Sin este templo, la historia de España solo podría comenzar en los últimos años del siglo XI, con la Arquitectura románica, en el arte cristiano, con los escasos restos como los de Zaragoza, de Sevilla y algún otro, en el mahometano. Del período anterior á la dominación romana, algunos monumentos primitivos, algunos objetos, como la célebre cabeza de Elche, hoy en el Museo del Louvre, nos hacen vislumbrar la existencia en la Península de artes de que no podemos formar hoy juicio, ni siquiera aproximado. De la dominación romana, numerosas ruinas, mosaicos, columnas, capiteles, etc., y el tratarse de un arte tan conocido, nos permiten comprender que aquella Arqui-

tectura fué, en general; en España, lo que fué en todas partes; pero sin que poseamos ningún edificio bastante completo que como ejemplo lo compruebe; pues, en el concepto artístico, no pueden servir de testimonio construcciones como el Puente de Alcántara ó el Acueducto de Segovia. Del período visigodo y de los primeros siglos de la inyasión mahometana, hasta la introducción en España de la Arquitectura románica, no creo que se pretenda con unos cuantos capiteles y fragmentos de ornamentación y con las pequeñas iglesias de Asturias, León y Castilla, formar cabal idea del arte que produjo los templos visigodos de Niebla y de Mérida, de Sevilla y Zaragoza; ó aquel donde se reunió el célebre y trascendental concilio ecuménico de Elvira; ni los que vieron congregarse los Concilios toledanos, verdaderas Cortes de la monarquía visigoda. Ese inmenso vacío de la historia artística y monumental de España, desde los tiempos más remotos hasta el siglo XII de nuestra Era, sólo la Mezquita de Córdoba lo ilumina, y sólo ella nos permite vislumbrar algunas formas y caracteres del arte que le dió origen. Si la Mezquita de Córdoba se hubiera destruído, con ella habría desaparecido el arte del Califato, y con él el período más brillante de la civilización mahometana Occidental, la explicación de algunas formas y del influjo que pudo ejercer en la Arquitectura cristiana.

Hay un período en la historia, en el que, muerto el Gran Imperio Romano, del cual el de Bizancio no es ya más que pálido y degradado reflejo, se destacan entre

todos tres grandes Imperios: los Califatos de Bagdad y de Córdoba, en el mundo mahometano; el de Carlo-Magno, en la Europa occidental; Imperios que procuraron y aun consiguieron, cada uno en su calidad y grado, sacar á los pueblos del estado de barbarie en que yacían, ocasionado por las guerras é invasiones que por todos lados destrozaron las antiguas civilizaciones orientales y occidentales. De aquellos tres Imperios, nada queda, al menos publicado, que pueda dar idea de lo que fueron los renombrados y fantásticos palacios de Bagdad. Del de Carlo-Magno, sólo resta la iglesia del palacio de Aquisgrán, que erróneamente se viene clasificando como una imitación de la de San Vital de Ravena. Sólo el Califato de Córdoba ha logrado transmitirnos con su gran Aljama testimonio del grado á que llegó en España el arte del Califato, testimonio que habrá de completarse el día en que puedan hacerse exploraciones en los restos del palacio de Medina-Azahra, levantado por Abd-er-Rhaman III al pie de las estribaciones de la vecina sierra. Aquel monumento, la Mezquita cordobesa, puede dar alguna idea de lo que fué la Arquitectura visigoda; y sin él serían incomprensibles, difíciles de clasificar y de escaso valor los restos é influjos que del arte del Califato quedan en Sevilla, Niebla, Toledo y otros puntos.

La Mezquita de Córdoba sintetiza de tal suerte la historia del Califato, que su análisis permite ver reflejarse en ella sus vicisitudes, su formación, apogeo y decadencia. Visigodo es el arco de herradura y probablemente la

doble arquería y estructura de sus naves (1), forma que ni antes ni después fué empleada por la Arquitectura mahometana en ninguna región de su dilatado Imperio; y visigodos ó hispano-romanos son todos los capiteles, columnas y cuantos elementos ornamentales están aplicados en la construcción de la Mezquita de los dos primeros Abd-er-Rhamanes; como visigoda é hispano-romana era la base de los primeros tiempos del Califato.

A mediados del siglo x, en que Abd-er-Rhaman III y Al-Haken II lo llevaron á su época más brillante, corresponde la parte de la Mezquita, á que debe especialmente su renombre y que constituye la obra más preciada del arte mahometano occidental. Pocos años después, la ampliación hecha por Almanzor presenta ya el sello de la rápida decadencia y próxima caída del Califato. Grande en extensión, como lo fueron las victorias de Almanzor, en que parecía que iba á perderse lo reconquistado durante

---

(1) Al demolerse en el año 1868 el matadero situado en la plaza del Mercado, de León, apareció la primera y más interesante lápida romana, con su arco de herradura sostenido por dos columnas; remitida por mí al Museo Arqueológico Nacional, donde se conserva. Aquella fué la primera y más indiscutible prueba de que el arco de herradura era en España muy anterior á la invasión mahometana. Nuevos descubrimientos lo confirmaron, permitiéndome ya, en el Discurso presentado en la Academia en el año 1892, sentar el hecho comprobado de que esta forma de arco no fué importada en España por la Arquitectura mahometana, sino que, por el contrario, fué tomada por ésta de la Arquitectura de la Península, extendiéndose en sentido opuesto de Occidente á Oriente.

más de dos siglos por los reinos cristianos del Norte de la Península, como aquellas, no eran más que un falso resplandor de una luz que se extingue; y es tan marcada esa decadencia, que apenas se comprende cómo, en el corto espacio de tiempo que media entre las obras de Al-Hakem y de Almanzor (37 años), puede llegarse á tal degeneración en el ornato, aunque ajustándose sus líneas generales de composición á las de las anteriores construcciones de la Mezquita, lo cual le da una unidad, que hace pasar inadvertido lo tosco del ornato.

El influjo de la Arquitectura del Califato español en la cristiana se ve con sólo analizar el *Diccionario de la Arquitectura francesa*, de Viollet-le-Duc, aunque éste parezca haber desconocido el arte del Califato. El sistema de construcción gótica, descansando sobre columnas, y la solución que detalla, adoptada por los constructores góticos, en contraposición con la defectuosa de los arquitectos románicos, estaba adoptada en la Mezquita de Córdoba algunos siglos antes; y las bóvedas de crucería, con los nervios resaltados é independientes, preceden más de dos siglos, en la misma Mezquita, á los primeros ejemplos de la Arquitectura ojival.

«Los constructores románicos (dice Viollet-le-Duc),  
»habían tomado á los romanos la bóveda de arista sobre  
»planta cuadrada, engendrada por dos semicilindros de  
»igual diámetro. Pero, cuando quisieron levantar bóvedas  
»sobre pilares colocados en los ángulos de paralelogramos,  
»la bóveda de arista romana no podía aplicarse. En este

»caso, adoptaron el cañón ó semicilindro continuo, sin  
»penetración; y, enfrente de los pilares, reforzaron estos  
»cañones por arcos dobles de piedra, aparejados. Todavía  
»una vez más insistimos sobre que esto era una cimbra  
»permanente.» Y luego añade (1): «Los arquitectos romá-  
»nicos habían adoptado la bóveda en cañón seguido, por  
»ser la más sencilla y fácil de construir. Ya, hacia fines del  
»siglo xi, habían nerviado estos cañones, no por arcos  
»más resistentes, por la naturaleza de los materiales, y  
»embebidos en el espesor mismo de las bóvedas, sino por  
»arcos dobles resaltados, dando mayor resistencia á estos  
»cañones, frente á los puntos de apoyo.» Ahora bien, esta  
es la solución de la Arquitectura cristiana en Asturias, la  
estructura de las iglesias de Santa María de Naranco, y  
Santa Cristina de Lena, levantadas en el siglo ix.

No menos clara resulta la génesis de las bóvedas de  
cruceña de la Maxura de la Mezquita de Córdoba. De las  
bóvedas de arista con nervios resaltados, dice Viollet-le-  
Duc (2): «Los maestros del siglo xii buscaron un término  
»medio entre estas dos estructuras» (entre la bóveda de  
arista romana y la cúpula sobre pechinas): «Peraltaron la  
»bóveda de arista en la clave, como lo habían hecho los  
»bizantinos.» «Pero—entonces es cuando aparece la ver-  
»dadera innovación en el arte del constructor—hicieron  
»resaltar de la bóveda de arista romana ó bizantina los

---

(1) Dic. *Construction*, t. iv, pág. 14.

(2) Dic. *Voute*, t. ix, pág. 501.



»nervios embebidos en su espesor, construyéndolos con  
»materiales aparejados, resistentes, que armaron sobre cim-  
»bras de madera; después, en lugar de tabicar la bóveda  
»entre ellos, la tabicaron por encima, considerando enton-  
»ces este arco resaltado como una cimbra permanente. En  
»el pórtico de la iglesia abacial de Vézelay, se ven ya dos  
»bóvedas así construídas (1130, próximamente); pero en la  
»de Saint-Denis (1140), es en la que el sistema está ya  
»completamente desarrollado.» Más adelante dice: «Puesto  
»que los constructores del siglo XII destacaban los nervios  
»de las bóvedas, de los cuales hacían como una cimbra  
»permanente, era natural abovedar los tabicados sobre  
»estos nervios, es decir, darles en todos sentidos una cur-  
»vatura que llevase realmente su carga sobre los arcos.  
»Así, la bóveda era un compuesto de muchas bóvedas; tan-  
»tas, como espacios vacíos quedaban entre los arcos.» Y  
añade: «No sería exacto considerar los nervios salientes,  
»los arcos ojivos (por darles su verdadero nombre) de las  
»bóvedas del pórtico de Vézelay, como la primera tenta-  
»tiva de un principio nuevo; es un camino hacia un princi-  
»pio que no está aún entrevisto.»

«En efecto, en el arte de la Arquitectura y, sobre todo,  
»en la práctica de este arte, los principios no nacen for-  
»mados en el cerebro de los constructores: hay siempre  
»como una intuición de esos principios, antes de su enun-  
»ciado. Reemplazar las cimbras provisionales de madera  
»por cimbras permanentes de piedra era una idea inge-  
»niosa, deducida de la teoría romana sobre la solidez de

»las bóvedas: no era un principio nuevo hacer resaltar *bajo*  
»la bóveda el nervio embebido *en* ella, sino una simple  
»deducción lógica. Pero considerar estos nervios desta-  
»cados de la bóveda como un miembro independiente, y  
»combinar sobre este miembro sucesiones de bóvedas, que  
»no pueden sostenerse más que porque descansan ó apo-  
»yan sobre estos nervios, ese sí es entónces un nuevo  
»principio que se establece y que no tiene ya relación con  
»la estructura romana: es un descubrimiento, y un des-  
»cubrimiento tan importante en el arte de la Construc-  
»ción, que no conocemos ninguno que se le pueda com-  
»parar» (1).

Pues bien; este descubrimiento, este principio tan importante en el arte de la Construcción, que Viollet-le-Duc no encuentra otro que le pueda ser comparable, estaba resuelto en la Mezquita de Córdoba y, por lo tanto, en la Arquitectura del Califato, desde una fecha que no deja lugar á duda ni discusión: desde el año 961 de J. C., cerca de dos siglos antes que las de Vézelay y de Saint Denis, en las tres bóvedas de la antecámara del Mirhab y en las tres de los pies de la Maxura. Y con tal rigor está resuelto, exactamente como Viollet-le-Duc describe el problema, que, especialmente en las bóvedas de los pies de la Maxura, los espacios dejados por el cruzamiento de los nervios ó aristas, están tratados como otras tantas peque-

---

(1) VIOLLET-LE-DUC. Dic. *Voute*, t. ix, pág. 502.

ñas bóvedas, cada una en forma análoga á la principal. Y hay que tener en cuenta que, en las bóvedas de la Mezquita cordobesa, se ve bien claramente que no se trata de un sistema nuevo, ni de un tanteo. La variedad de soluciones y la perfección y seguridad con que están ejecutadas, dan claro testimonio de ser producto de un sistema ya resuelto desde largo tiempo y que arraigó de tal modo en España, que puede considerarse como una verdadera solución nacional, así en la Arquitectura mahometana como en la cristiana; solución que, atravesando todo el período de la Edad Media, termina su evolución con las bóvedas de los cruceros de las Catedrales de Zaragoza y de Tudela, y, en el Renacimiento, con la del hospital de Santa Cruz de Toledo. La importancia de la Mezquita cordobesa en este punto está en que, además de ser su solución la más perfecta, es conocida la época de su construcción, pues de otro modo hubiera podido dudarse si este sistema era posterior á la introducción en España de la Arquitectura gótica. Las bóvedas más antiguas, después de las de la Mezquita, parecen ser la de la rauda, hoy capilla de la iglesia de San Pablo, de Córdoba, y las del Cristo de la Luz, de Toledo; pero la reconquista de Córdoba no tiene lugar hasta el siglo XIII, y las bóvedas del Cristo de la Luz son seguramente posteriores á la de Toledo; y unas y otras de fecha desconocida. En la Arquitectura cristiana, la más antigua cuya fecha pueda deducirse es la del crucero de la iglesia de Almazán; lo cual, como indico antes, pudiera haber hecho creer que había sido introducido el

sistema en España con fecha posterior á la de la Arquitectura románica. En mi Discurso de entrada en esta Academia, daba á conocer y explicaba (por primera vez dentro y fuera de España) las bóvedas de crucería con los nervios resaltados de la Mezquita cordobesa y su evolución, hasta desaparecer en el siglo xvi con la Arquitectura del Renacimiento; y entonces decía: «¿Puede admitirse que, viniendo á España los arquitectos y obreros, en su mayoría franceses, que introdujeron aquí la Arquitectura románica y que seguramente levantaron gran parte de los edificios de aquel estilo, dejaran de influir en ellos principios constructivos y decorativos, que, siendo propios de la Arquitectura mahometana, figuran también en la evolución que se verifica en el Norte de Europa?»

Los influjos se manifiestan de dos modos: en formas concretas, ó en ideas, ó principios constructivos ó decorativos, aplicados á formas ó motivos ajenos á ellos. Que el arte hispano-mahometano traspasó los Pirineos, pruébanlo los ejemplos aún existentes de una bóveda del monasterio de la Catedral de Durham, en Inglaterra, y la del crucero de la iglesia del hospital, Saint Blaise, Bajos Pirineos (1), exactamente igual ésta en su trazado á la forma más general que adopta en España: á la de la rauda de San Pablo, en Córdoba, y á las bóvedas laterales del vestíbulo del Mirhab

---

(1) También se ve el influjo de la Arquitectura hispano-mahometana en la casa románica que se conserva en Saint Gilles (Gard.)

de la Mezquita y á la de la iglesia de Almazán, de la que es además próximamente contemporánea. Y es de suponer que debieron ser más numerosas, pues no habían de haberse salvado las dos únicas construídas en Francia y en Inglaterra. «Hay que reconocer que el arte hispanomahometano no salió, en la aplicación de este sistema de bóvedas, de sustituirlas á la cúpula sobre planta cuadrada ú octogonal, ó ligeramente rectangular, sin que sacaran del principio constructivo el partido que de él sacó la Arquitectura gótica cristiana» (1).

Pero, volviendo ahora á la asociación de la historia con la obra arquitectónica, aquélla se manifiesta entre nosotros en la infinita variedad de elementos, de formas y de caracteres que responden al influjo de ocho siglos de lucha, en la que, como aventureros, auxiliares, invasores ó emigrados, concurren en uno ú otro campo, desde las más apartadas regiones de las vertientes del Atlas y de las fronteras de los desiertos africanos, hasta las del Extremo Oriente, de la Persia y la India, en el mundo mahometano; y en el cristiano, lo mismo los más septentrionales y occidentales de los pueblos de Europa, como escandinavos, anglo-normandos y germanos, que los de la Europa central y meridional. En pocas ocasiones, durante la Edad Media, se habrá reunido tal variedad de razas y de pueblos como los que debieron concurrir á la memorable

---

(1) Discurso de entrada en la Academia, presentado en 1892.

batalla de las Navas de Tolosa; pues lo que la Historia calla, lo atestiguan la Arquitectura y las Artes españolas.

Estos caracteres se manifiestan más especialmente en la Arquitectura conocida por estilo mudéjar, denominación que envuelve una idea errónea. El súbdito mudéjar es mahometano, conservando sus leyes, su religión, sus costumbres, su traje y hasta sus jueces propios; pero el Arte al que damos esa denominación, aunque con influjos grandes del mahometano, es un Arte cristiano y el que más sintetiza la historia, las costumbres y la constitución de la sociedad española. La misión del moro ó mudéjar en las obras, debió de ser como obrero decorador ó empleado en los trabajos de las artes é industrias auxiliares de la construcción. Pero, ¿podían ser maestros, alarifes ó arquitectos encargados de la dirección de las obras? Las *Partidas* dicen que ningún judío pueda tener nunca lugar honrado ni oficio público con que pueda apremiar á ningún cristiano (1); y, aunque nada dice respecto de los moros, establece que éstos deben vivir entre los cristianos «de la misma manera que dijimos que lo deben hacer los judíos»; y las leyes que para aquéllos establece, son las mismas que para éstos. Antes, son más restrictivas; pues mientras á los judíos les permite tener sinagogas, restaurarlas y reconstruirlas, no permite á los moros tener mezquitas. Cierto que, á mediados del siglo xv, D. Juan II confía á Abderramán de Segovia la

---

(1) 7.<sup>a</sup> Partida, ley 3.<sup>a</sup>, título xxiv.

dirección de las obras de la Cartuja del Paular, dándole por auxiliares un albañil, un carpintero y un cantero, los tres cristianos; pero la organización de los trabajos es uno de los muchos puntos que hay que aclarar en la historia de la Arquitectura española de la Edad Media. Por fortuna, no falta quien pueda realizarlo cumplidamente, y tal vez, como ningún otro, nuestro nuevo compañero, con su asiduidad y constancia en el estudio y sus profundos y sólidos conocimientos. Quizá la denominación de moriscos, que emplea para la industria, fuera la más adecuada, puesto que el morisco es cristiano; por lo general, sin dejar de ser mahometano.

Este arte, que reviste infinidad de formas y caracteres cronológicos y geográficos, en escuelas tan diversas como las de Aragón, Castilla y Andalucía, se manifiesta, más que en la arquitectura religiosa, en las arquitecturas civil y militar; y no hace muchas noches, os decía, lamentándome de la rapidez con que van de día en día destruyéndose los monumentos de esta clase, que con ellos desaparecía la arquitectura más genuinamente española. El carácter étnico de este estilo y su asociación histórica se manifiestan, además, por su reparto geográfico. Así, por ejemplo, sólo la razón histórica puede explicar que, mientras en Avila dominan el románico y gótico, así en lo civil como en lo religioso, y tiene el mudéjar escasísimo influjo, en su vecina Toledo, al contrario, domina éste por completo, salvo obras excepcionales, como la Catedral y San Juan de los Reyes, en la que no falta su influencia. En la

arquitectura religiosa, dominan, por lo general, especialmente en la España central y septentrional, el románico y gótico; y nuestras grandes Catedrales, como las de Santiago, León, Toledo, Burgos, Cuenca, Salamanca, Sevilla, Tarragona, etc., son Catedrales francesas, aunque algunas tengan ciertos caracteres é influjos locales. Pero mientras se levantaba en León su gótica Catedral, se construía en estilo mudéjar, en su decoración interior al menos, los palacios de sus magnates y sus reyes; y si en Toledo, como digo antes, no llegó á penetrar el románico, fué tal vez porque allí, más que en ninguna otra parte, había de rechazarse como una importación extranjera, que coincidía con la reconquista de la ciudad y con la sustitución del rito nacional muzárabe por el rito latino, sustitución que tan hondamente perturbó su vida.

De igual forma, el levantarse en Sevilla su hermosa y gótica Catedral, y en el mismo estilo numerosas iglesias, aunque con influjos arábigos y arcaísmos románicos, que se perpetúan hasta bien entrado el siglo XIV, no impedía que se ampliase, decorase y reconstruyese en estilo mudéjar el Alcázar de sus reyes, y que en el mismo estilo se levantaran los palacios señoriales, que por desgracia han ido desapareciendo; todavía, en pleno Renacimiento, se construyen los llamados de Pilatos y de las Dueñas, y en el Alcázar las galerías del patio de las Doncellas. Las Partidas establecen bien la composición del pueblo español en cristianos, judíos y moros; y las ordenanzas de sus ciudades, como las de Toledo y Sevilla, éstas últimas especial-



mente, son el tratado más completo, y pudiéramos decir que el Código fundamental del estilo mudéjar.

El gótico llegó á tener significación religiosa; por lo que no es extraño ver levantarse, en los palacios y monasterios, la iglesia en ese estilo, mientras el resto se construye en el mudéjar ó morisco: como, por ejemplo, en el monasterio de San Isidoro del Campo, cerca de Sevilla, y en el de la Rábida. En el Alcázar de Sevilla y en los palacios de Pilatos y de las Dueñas, se aplica el mismo estilo en los pequeños oratorios, y lo propio acontece en San Marcos de León, donde se levantan á la par la iglesia gótica y en el más puro Renacimiento el resto del edificio.

Por esto, la historia de la Arquitectura de la Edad Media es en España más abstracta y complicada y más difícil de una regular y metódica clasificación, y de enlazar con la historia general, de la cual no es, en resumen, sino una resultante. Vana pretensión sería querer abarcar su análisis en un corto discurso académico, por lo que habré de concretarme á ciertas observaciones respecto de una rama de ese arte: del toledano ó castellano de los siglos XIV y XV, al que no se concede toda la importancia que tiene dentro de nuestra Arquitectura. Una de sus obras más características es la sinagoga de Samuel Leví, tesorero de D. Pedro I de Castilla, convertida luego en iglesia cristiana bajo la advocación de Nuestra Señora del Tránsito. En ella descansan los restos de los caballeros cristianos calatravos, cobijados por leyendas mahometanas y hebraicas, reuniéndose bajo un techo el recuerdo ó los símbolos de las tres

religiones practicadas en España durante toda la Edad Media. Estas leyendas fueron respetadas al dedicarse al culto cristiano el templo israelita, sobreponiéndose de esta suerte el interés artístico al sentimiento religioso; pues no era posible destruir las alabanzas al Dios de Israel y á Samuel Leví por haber levantado aquella casa de oración para el perseguido pueblo judaico, ni las introducidas por los mahometanos artífices mudéjares entre los elementos decorativos, sin destruir la ornamentación toda, optando así por conservarlas, antes que cometer una profanación artística.

Y no es excepcional este ejemplo; antes bien constituye un privilegio de la Arquitectura, que por desgracia no alcanzó á las otras artes del dibujo. Así, mientras en los primeros siglos que siguieron á la paz de Constantino, se derriban y mutilan las representaciones de las divinidades del paganismo, persecución que se generalizó algún tiempo después en Oriente con la secta de los iconoclastas, alcanzando, no ya sólo á las esculturas paganas, sino á las imágenes del cristianismo, esta destrucción se detiene cuando ella había de llevar consigo la de la obra arquitectónica. El Partenón se dedica al culto de María, conservando en su friso la representación pagana de las Panateneas, y en sus frontones y metopas las de su historia y su mitología. En la toma de Constantinopla por los turcos, en cuya defensa el Emperador Constantino Paleólogo, el último de los Césares de Bizancio, levanta con su heroísmo la púrpura imperial, largo tiempo arrastrada por el fango de la pro-

funda decadencia del Bajo-Imperio; en aquella sangrienta lucha, en la que los cristianos buscan un amparo en la iglesia de Santa Sofía, donde el Patriarca, revestido de los hábitos sacerdotales; celebra los oficios divinos, y la muchedumbre suplicante sólo en Jesucristo confía su salvación, aquel último refugio es asaltado por las terribles hordas turcas, y cubierto de cadáveres, entre los que el mismo Patriarca cae mortalmente herido. Santa Sofía es profanada y consagrada á la religión del Profeta. Durante tres días, estuvo la ciudad entregada al pillaje de una soldadesca sedienta de sangre y desenfrenada. Y, sin embargo, en medio de aquel furor, que nada respeta, en que nada hay que logre contener su desbordamiento y su codicia, el templo levantado por Justiniano, que había podido por él jactarse de haber vencido á Salomón, detiene la saña de los invasores; y al dedicarlo al culto mahometano, las oraciones de los adoradores del Profeta se elevan en presencia de las imágenes de Jesús, de los santos, de los arcángeles apocalípticos y de los símbolos del cristianismo, que hoy mismo, en parte cubiertos, pero no destruídos, llenan el recinto interior de aquel templo.

Al escoger entre nosotros la pequeña sinagoga de Samuel Leví, lo hago por ser uno de los monumentos que mejor sintetizan y representan, aunque no por completo, ese arte toledano, que tuvo especial influjo en la formación de la Arquitectura castellana, hoy casi desaparecida con la destrucción de los alcázares de Segovia, Toledo y Medina del Campo, los palacios de Torrijos y Escalona y tantos

otros que han ido poco á poco perdiéndose. Derivado este arte del mahometano, especialmente, llega á competir en importancia con la Arquitectura granadina, extendiéndose al par de la reconquista y llevando su influjo á la misma región andaluza, y no tan solo á los pueblos reconquistados, sino acaso también á los todavía sujetos á la dominación del Profeta. Aunque la manera de componer el ornato y los motivos de esa composición lo enlacen directamente con la Arquitectura mahometana, no puede en manera alguna con ella confundirse; y si se nutre del arte naserita ó granadino, hay en él un cierto arcaísmo del arte contemporáneo de la reconquista de la ciudad por Alfonso VI. Sus caracteres solo pueden explicarse claramente con representaciones gráficas; pero los que conocen los monumentos de Toledo, ¿confundirán la decoración del Taller del Moro con la de la iglesia del Tránsito? Uno de los principales de esos caracteres es el empleo de una flora realista, en que se enroscan y entretrejen en variada y rica composición ramas de higuera, de parra, yedra ó roble, motivos completamente extraños á la flora del arte hispano-mahometano y que emplea, ya sola, ya combinada con la propia de este arte. Con ella se enlazan á veces artísticamente, aves y otros animales reales ó fantásticos, ó medallones lobulados con escudos heráldicos, ó historiados con escenas de caza, ó con figuras, ya aisladas, ya agrupadas en asuntos de enigmáticas y fantásticas leyendas, como las que decoran las galerías ó aposentos laterales del salón de Embajadores en el Alcázar de Sevilla. ¿Cómo viene aquella flora al arte

mudéjar toledano? Parece que esto sea producido por influjo de la flora realista de la Arquitectura gótica, llevada por los decoradores de la Catedral, que por entonces se levantaba; pero, al propio tiempo, se enlaza, si no en la sinagoga, en otros monumentos de su estilo, con motivos que no pertenecen á la Arquitectura mahometana, ni á la cristiana, aunque á ésta se adapten de tal modo que, después de figurar profusamente en la Arquitectura castellana de los siglos XIV y XV, todavía en el siglo XVI aparece como motivo extraño en las Catedrales de Córdoba y Sevilla.

Mas para formar juicio exacto de los influjos que han podido contribuir á crear la Arquitectura toledana y castellana, hay que tener en cuenta, no la Toledo actual, sino la Toledo de los siglos que siguieron á su reconquista. En aquella época estaban seguramente en pie la mayor parte de los edificios árabes, tal vez algunos de los romanos y de los visigodos y puede que algún monumento cristiano de los primeros siglos posteriores á la paz de Constantino, al menos restos decorativos, y aún pudieran también existir sinagogas judías anteriores ó posteriores á la invasión mahometana. La flora natural, la vid especialmente, es uno de los pocos elementos que se conocen del arte de la Palestina—del pueblo fenicio como del judío—, de donde seguramente pasa á la primitiva Arquitectura cristiana con carácter simbólico; y llenas de ella están las pinturas de las Catacumbas de Roma y multitud de monumentos de los primeros siglos, ya sola, ya entrelazada

ó asociada con aves y otros animales, y especialmente con el pavo real, en cuya forma lo encontramos en gran número de monumentos de Roma, Lombardía, Venecia, Ravena, Siria Central, etc., y análogamente en Toledo, y en Sevilla en el Alcázar, en la parte en que se ve marcadamente la mano ó el influjo del Arte toledano, al cual viene además por otros derroteros.

En la historia de la España de la Edad Media, no debe prescindirse del pueblo judío, el cual llegó á un estado de cultura, de prosperidad y de riqueza, que motivó el que en épocas de su mayor influjo se dictase pragmáticas limitándole el lujo en el traje y señalándole los modelos á que habían de sujetarse. Una bula de Inocencio IV, respecto de la sinagoga que los judíos levantaban en Córdoba, ordena al Obispo que no consienta la terminación de tan suntuoso templo.

No conocemos ninguna sinagoga correspondiente al período de la dominación mahometana, ni con anterioridad al siglo XIV, en el cristiano; pero debían ser numerosas, cuando, al conceder las leyes de Partida á aquel pueblo el derecho de restituir las á su primitivo estado, en caso de ruina, se le prohíbe edificar otras nuevas, ni ensanchar las existentes, sin permiso especial del Monarca; y en la fórmula del juramento establecen que los judíos jurarán en la sinagoga, mientras que los moros, á los que prohíbe tener mezquitas en las ciudades cristianas, dice, sin embargo, que jurarán á la puerta de la mezquita «si la ouiese».

¿Qué participación, ó qué influjo pudo tener el pueblo judío en la Arquitectura mudéjar toledana? Es indudable que aquel nunca fué un pueblo artista, ni se conoce nombre alguno que descuelle en este importante ramo de cultura (1); y esa impresión se saca cuando se visitan los monumentos que de sus antiguos tiempos se conservan en Jerusalem, en el valle de Josafat, en los que se ven los diversos influjos de los pueblos á que en unas ú otras épocas estuvo sometido; pero nada que revele un arte propio, aunque sí motivos ornamentales, algunos de los cuales figuran luego en la Arquitectura española. Pero tiene ese pueblo extraordinario tesón por cuanto representa sus tradiciones, siendo notable, en ese concepto, el cementerio judío de Tetuán, en el que las sepulturas reproducen aún la forma tradicional de los antiguos pueblos de la Palestina y el influjo que sobre ellos ejerciera la civilización egipcia. En las sinagogas, hoy iglesias de Santa María la Blanca y del Tránsito, en Toledo; del Corpus-Christi, en Segovia; de Córdoba y algunas antiguas que aún se conservan en Marruecos, no hay unidad de estilo, pero sí ciertos caracteres propios, aunque no suficientes para poder clasificarlas como rama separada del arte mudéjar. Su influjo en ese arte habría que buscarlo en los motivos ornamentales que por tradición hu-

---

(1) En la dirección de las obras de la torre Nueva de Zaragoza figuran cristianos, moros y un hebreo.

biera conservado y podido transmitir, viviendo como vivió constantemente al amparo de los dos pueblos que durante ocho siglos se disputan la posesión de nuestra Península.

Con esto doy por terminado mi trabajo, no porque falte materia en tan ancho campo, sino porque creo que no debo molestar más vuestra atención. De cuanto llevo dicho habréis podido deducir que encierra, en síntesis, lo que de sobra sabéis: que nuestra historia artística y monumental está llena de lagunas, que es preciso llenar, si se quiere que lo que se da por historia no sea, como en muchos puntos acontece, una leyenda cuajada de fábulas ó errores. Las Arquitecturas románica y gótica nos son ya bastante conocidas. La obra clásica y magistral de Viollet-le-Duc y la multitud de estudios sobre ellas publicados en todos los idiomas nos hacen penetrar hasta en sus menores detalles, aunque estén aún en el misterio los orígenes de su formación y de muchos de los elementos que á ellas concurren; pero lo que nos interesa más es el estudio de nuestro arte nacional. Para ello son precisos trabajos monográficos, hechos por quien tenga base suficiente para emprender la tarea con seguridad de acierto. Sólo así podrá tenerse base sólida para el estudio de las artes españolas, la Arquitectura entre ellas.

Cierto que estos trabajos requieren años de estudio y de investigación y grandes sacrificios económicos, no siempre al alcance de los que á estas tareas pueden dedicar su actividad. Por otra parte, no hay que olvidar que



la Arquitectura no es un hecho aislado. Al dicho de Renan de que la Geología guarda el secreto de la Historia, hay que agregar que la Orografía y la Etnografía guardan el de la Arquitectura. El Tajo, el Guadalquivir y el Ebro son los centros de las tres principales escuelas del arte mudéjar y, con el Genil, de las de la Arquitectura más genuinamente española; estudios en que no se tenga en cuenta todos esos factores, serán material para la Historia, pero no la Historia misma.

HE DICHO.



