



# ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

DIRECTOR: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ

Calle de Recoletos, 12, principal.

MADRID, 2.º TRIMESTRE DE 1923



AÑO XII — TOMO VI — NÚM. 6

## El Museo diocesano de Valencia <sup>(1)</sup>

EL Museo, en pocos meses de dos incompletos años consecutivos formado, está instalado en tres piezas del piso alto (lado Este o de la calle de Avellanas, hoy del «Primado Reig») del Palacio episcopal: las situadas más al Sur, y en comunicación directa con la notable Biblioteca de la Mitra (que ocupa el ángulo NE. de dicha calle y del Trosalt.)

Prepara un Catálogo el joven y culto Secretario del Sr. Cardenal, don Francisco Vidal, que con tanto celo ha secundado y secunda al Sr. Arzobispo.

Acaso faltóle a éste el apoyo popular y de las Autoridades civiles y el verdadero entusiasmo del Clero, a diferencia con lo ocurrido en Barcelona

(1) Véase el número anterior.





Arte del siglo XIV (último tercio). La Virgen de Penellas (Cocentaina), atribuida a Lorenzo Saragossa.

cuando, en los años anteriores, el mismo señor Reig fundó también el correspondiente Museo diocesano.

La iniciativa para una y otra institución ha sido tardía, pues correspondió a Diócesis con facilidad y muy constantemente recorridas por chamarileros y coleccionistas en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

### PINTURA

La serie más importante del Museo es la pictórica. Del siglo XIV, primera mitad, es una Bula pontificia

del Papa Juan XXII (año 1330) de indulgencias a Santa María de Murviedro (Sagunto), gran pergamino con iluminaciones (San Martín, la Madre de Dios, el Bautista, cabeza de Cristo entre dos santos y ángeles, en distintos compartimientos), del muy conocido estilo predominante entonces en Aviñón. De fines del siglo XIV es la gran tabla de Penellas (Co-



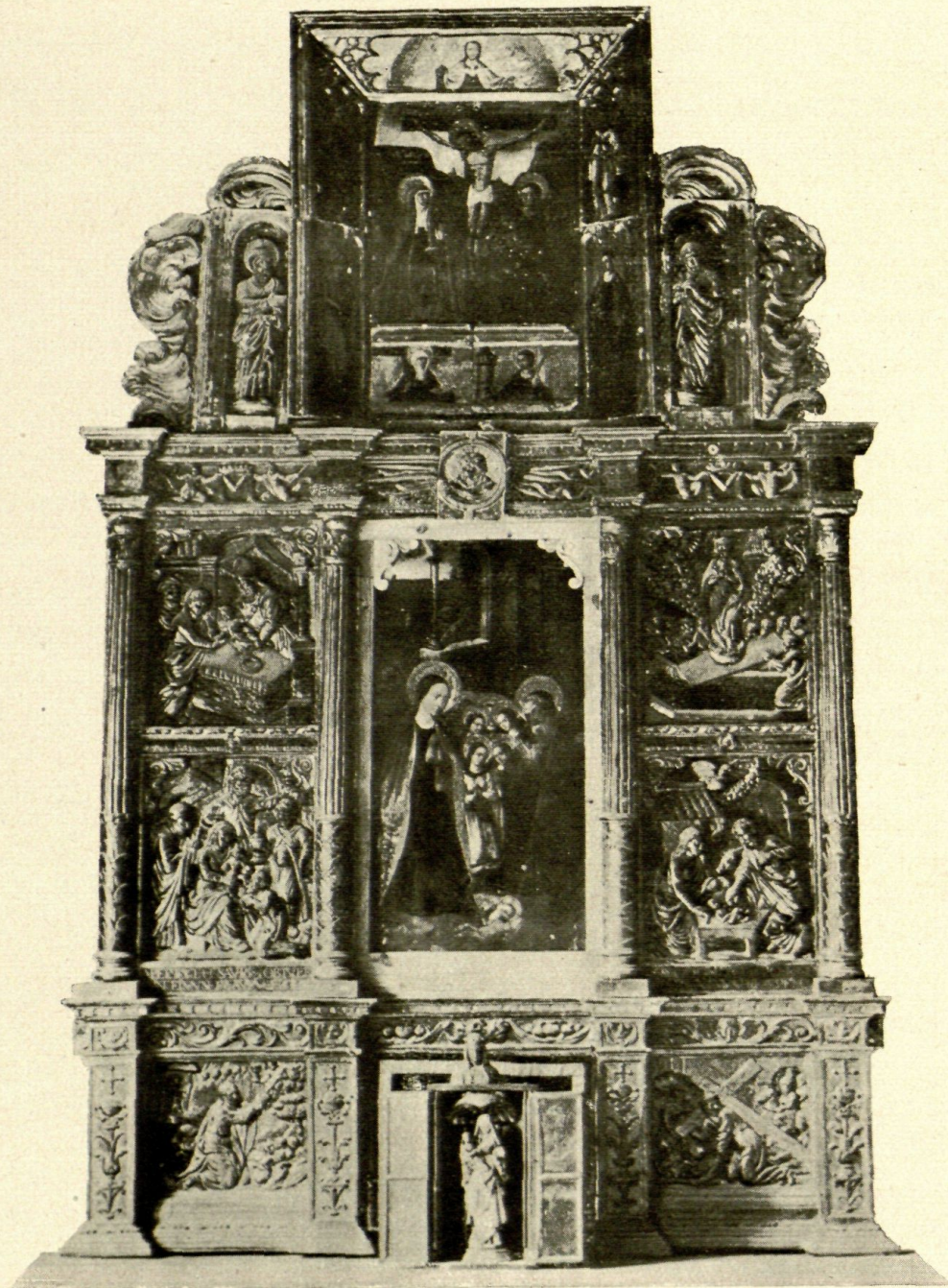
centaina), repintada en parte, una de las del tipo de la Virgen de Tobed, con ángeles (y ésta sin los Reyes de Castilla), de arte similar al catalán de los *Serras*, y que (por conocerse ejemplares en todo el Casal de Aragón) viene indicada la atribución a *Lorenzo Saragossa*, que pintó en Valencia, en Barcelona y para Aragón. Dignas de limpieza y estudio, obras acaso del 1400, son las dos pequeñas tablas de la leyenda de la Invención de la Cruz y Santa Elena, de Montesa, hasta ahora desconocidas, y de claros colores.

#### Siglo XV.

El arte en general bien conocido (aunque las atribuciones individuales aun sean, en parte, aventuradas) de los primeros decenios de la pintura valenciana del siglo XV lo representa la parte primitiva (es decir, el centro de ocho tablas y otras pinturitas, sin el guardapolvo y sin la predela) del retablo de Santo Domingo de Ollería, obra que puede cifrarse por 1420, ya con algún influjo de lo borgoñón y de las novedades del teatro litúrgico, que entonces tanto contribuyó a renovar lo pictórico. Son ocho escenas (y tres pequeñas en «custodias» y unos ángeles). Se pudo atribuir por mí (véanse artículos en *Las Provincias*, números de 31 de diciembre de 1909 y 3 y 4 de enero de 1910) a *Pedro Nicolau*, por razón de estilo, similar de otras obras a él dadas bajo la fe del Sr. Tramoyeres, quien todavía vió, antes de enajenarse, las tablas de escenas y de santos del retablo auténtico de Sarrión, pero al menos la tabla central subsistente en Sarrión no da prueba decisiva bastante.

De la evolución más estrictamente valenciana de la pintura del siglo XV, tan característica al promediar el siglo (con *Jacomart*), ofrece el Museo tan solamente las descabaladas tablas de Denia (San Pedro de pontifical, Eterno de centro de guardapolvo, Profeta parte de predela...), que pude atribuir, por conjeturas documentales, a *Juan Reixach* (en *Cultura Española*, año 1908, págs. 775 y 1064 y siguientes), cuando desconocíamos el estilo de este pintor, acaso mudable, que hoy reconocemos como extremadamente confundible con la de *Jacomart* en su gran retablo de Cubells, firmado, del Museo de Barcelona (Parque): hoy cumplen algunas mayores dudas y reservas. En fines del siglo XV es el más típico estilo de la escuela el de un pintor de multiplicadas obras, cuyo nombre todavía no podemos identificar, y por mí bautizado, provisionalmente, *more germanico*, con el apodo de *Maestro de la crencha*, o mejor, *Maestro de Perea* (el del retablo Perea, del Museo de Valencia, de 1485). De él, con seguridad, son las varias tablas y tablitas (hasta 19) del retablo de Agullent, allí antes, y ahora en el Museo, en parte





Retablo de Agullent, de talla y escultura, por 1590, y tablas del *Maestro de Perea*, por 1490.

sueltas y en parte incorporadas en uno de escultura del siglo XVI (lo estudié en artículos en *Las Provincias*, números de 7, 13 y 17 de enero de 1910).

Arte extranjero.

De arte de importación evidente, aunque coetánea acaso de las otras, debemos citar dos piezas importantes del arte flamenco y del arte italiano del siglo XV.



La obra flamenca aludida figuró en el Museo el día de la inauguración, pero todavía no es del mismo, sino de las monjas Carmelitas calzadas de la Encarnación, de Valencia; se malvendió en 1910 y se rescató (desde Irún) interviniendo el Sr. Cardenal Guisasola. Es un tríptico de multiplicadas escenas evangélicas en las tres tablas (repartidas en los lejos y el primer término). Sin duda el Sr. Harris, debajo de lo repintado y lo sucio, creyó ver una obra auténtica, y no precisamente de los últimos años de su vida, del fundador del arte flamenco de primitivos, *Huberto van Eyck*, según acierto a adivinar al conocer finalmente la obra de que tanto se habló entonces en Valencia, y nunca reproducida.

De *Carlo Crivelli*, un insigne pintor italiano, se ha asegurado por el Sr. Levi que sean dos tablas curiosísimas, no sé si díptico o portezuelas de tríptico (mejor) de la Magdalena, con varias escenas, curiosísimas vistas, afición a pintar animalejos, etc. Falta la infinita meticulosidad y el admirable sentido colorista del citado artista, y es obra de un poco conocido *Ludovico da San Severino*, a juzgar por la evidentísima semejanza de estilo, tipos y aun amaneramientos con su obra auténtica; era, sí, como su presunto pariente *Lorenzo da San Severino*, un artista muy provinciano, pero muy influído a la vez por *Carlo Crivelli* y por el *Alunno*.

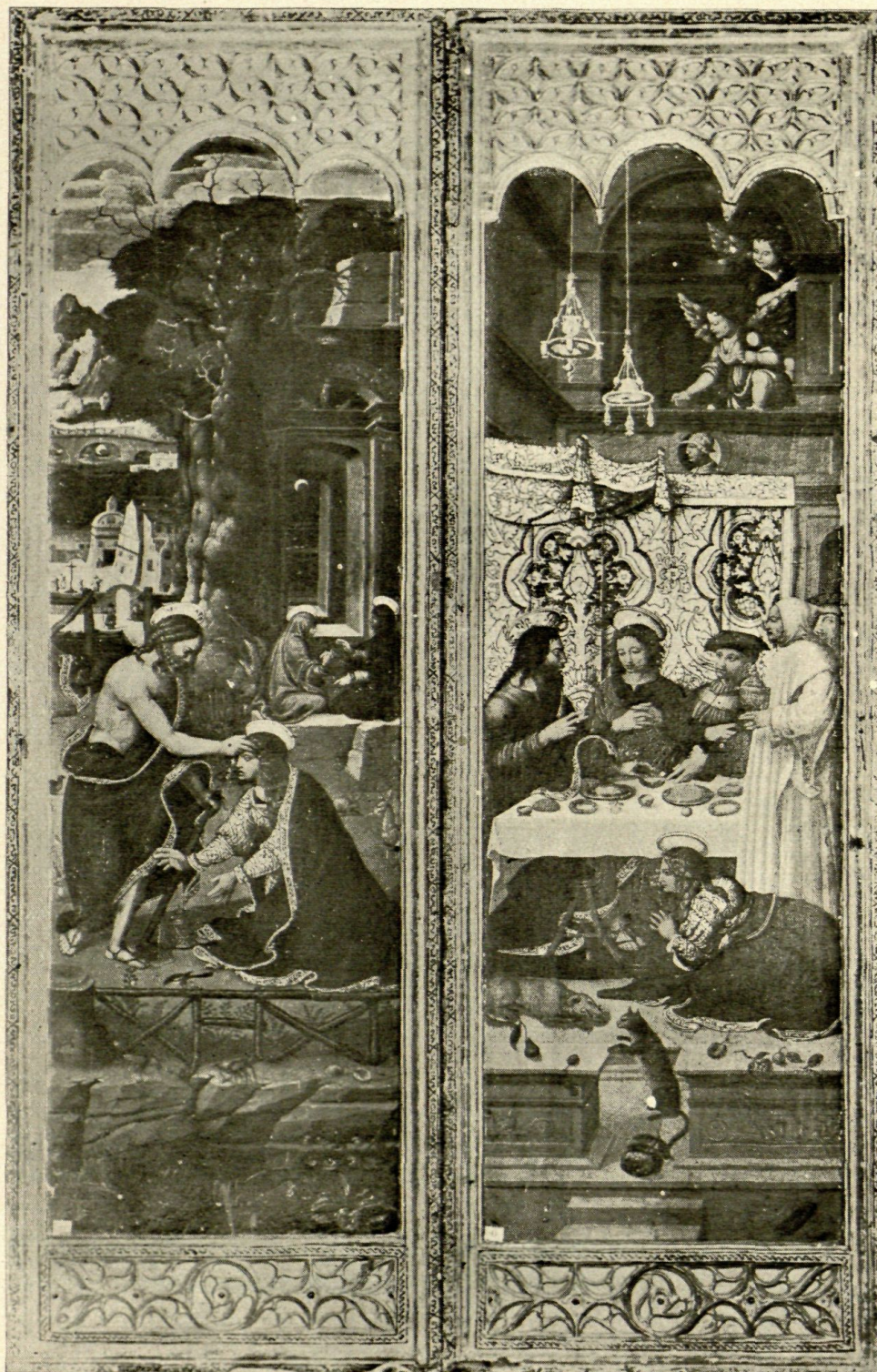
Prerrafaelismo valenciano.

El mayor interés del Museo recae en las tablas de la escuela renaciente prerrafaelista de Valencia, es decir (aparte *Rodrigo de Osona*), el estilo de los primeramente fresquistas, y luego en Valencia adueñados de las delicadezas del óleo, los italianos *Francesco Pagano da Neapoli* y *Paolo di Sancto Leocadio da Reggio* (en la Emilia), y de sus discípulos valencianos del último tercio del siglo XV y de la primera década del siglo XVI.

Obras auténticas de *Sancto Leocadio*, cuando ya hacía treinta años que residía en tierra valenciana, son las tres grandes tablas, deliciosas, de las Claras descalzas, de Gandía, que representan la Resurrección, la Pentecostés y la «Dormición» o Muerte de María. Se conoce la documentación y encargo al pintor hecho por la viuda de los dos primeros, y hermanos, Duques Borjas, D.<sup>a</sup> María Enríquez, que se recluyó en aquel monasterio. Son suaves las coloraciones, aunque decididos los colores, puros, en contradicción con la pasión de los *Hernandos* por lo intenso de aquellos pocos que usaban tan brillantes y esmaltados.

Acaso pudieran atribuirse al citado *Pagano* (cuyo estilo personal todavía es una incógnita) las dos tablas, antiguas en el palacio arzobispal, de Adoración de los Pastores y de Resurrección, y el muy notable retablo





Portezuelas de altar de la Magdalena, de las Servitas de Sagunto,  
obra de *Ludovico da San Severino*, por 1490 (?).



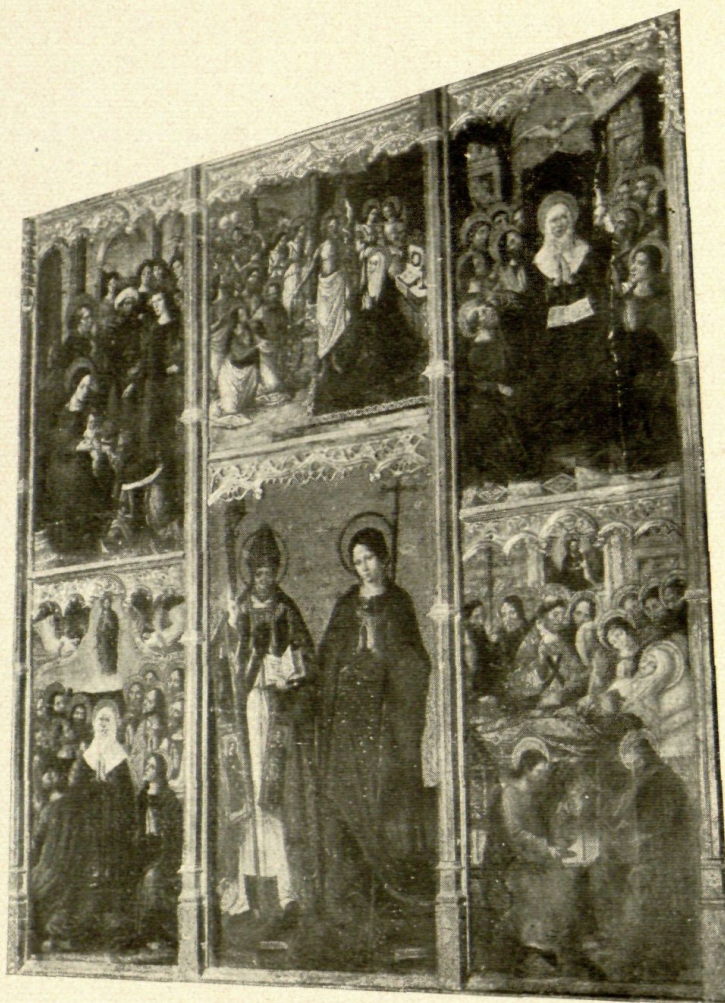


Pentecostés, de las Claras de Gandía, obra de *Pablo de Sancto Leocadio* (por 1510).

grande de Santos Narciso y Margarita, procedente de San Juan del Hospital, con veintiún asuntos en sus tablas, admirables; pero con más motivo podría esta pieza capital del arte valenciano prerrafaelista atribuirse a un todavía desconocido pintor *L. C. Monsó*, que solamente conocemos hoy por su firma en un retablo conservado en Villarreal de la Piana, de estilo



extremadamente similar. Sucio hoy, y en parte con repintas de fácil levantamiento y estropeado lo más delicado y fino del estilo, pero en evidente relación a la vez con el de la obra rival de *Osona* y sus discípulos, da el Museo la exquisita novedad de un gran retablo de Villar del Arzobispo,

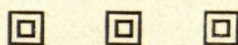


Retablo de San Dionisio y Santa Margarita, de San Juan del Hospital,  
obra de *Francesco Pagano* o de *L. C. Monsó* (parte central).

de titular San Miguel (que no es lo bueno en el conjunto), en suma veinte asuntos: aquí y allá aparecen cabecitas y figuras deliciosísimas, de lo más hermoso del Museo.

ELÍAS TORMO.

(Concluirá.)





## Un nuevo libro sobre Goya

EN diciembre del pasado año aparecieron los tomos XIV y XV de *Le Peintre graveur illustré (XIX-XX siècles)*, publicación que edita y escribe, con gran éxito, el conocido y reputado experto Mr. Loys Delteil.

Estos dos nuevos volúmenes consagrados a Goya (*Francisco Goya. Paris. Chez l'auteur, 1922*) contienen una noticia biográfica del maestro y un Catálogo razonado de su obra grabada y litografiada, acompañado de las reproducciones directas, por medio del fotograbado, de todas las pruebas descritas y de algunos de los dibujos originales relacionados con las mismas.

En el texto del libro va analizando el Sr. Delteil las estampas del pintor español, según el orden cronológico, comenzando por las aguafuertes (piezas sueltas y series) y finalizando con las litografías y las planchas dudosas o falsamente atribuidas. Menciona por vez primera algunas particularidades tocantes a las ediciones de los *Caprichos* y de los *Toros de Burdeos*. Señala clara y distintamente los diversos estados de las pruebas, su rareza y el nombre de sus actuales poseedores o propietarios, indicando, al propio tiempo, la existencia de los dibujos preparatorios para grabar las láminas y los precios alcanzados por las estampas en las ventas públicas.

Por su inteligente información, su clara ordenación sistemática y, especialmente, por su completa ilustración gráfica, aventaja este Catálogo a cuantos le precedieron, quedando, en primer lugar, como obra indispensable de consulta para aficionados y coleccionistas.

No obstante, a pesar de la bondad del libro y de la reconocida competen-



Infante Don Fernando de Austria. Prueba en un primer estado de la lámina.



cia del autor, se le han escapado a éste varias inexactitudes, que creemos conveniente rectificar. Tal acontece con algunas pruebas de estado que no se hallan descritas con la precisión debida, especialmente las que se refieren a las copias de Velázquez que representan los retratos del Infante Don Fernando, Barbarroja y Don Juan de Austria.

Del *Infante de España Don Fernando* (núm. 2 del Catálogo) señala el Sr. Delteil, como conocidos, cuatro distintos estados de la plancha. Las pruebas de esta misma lámina, existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, responden en su estampación a cinco diversos estados, que pueden diferenciarse así:

*Primer estado.* — Antes de la letra y del aguatinata. El cielo limpio de tallas.

*Segundo estado* (primero del Delteil). — Antes de la letra y del aguatinata. El cielo rayado con tallas paralelas horizontales. Nuevas tallas y contratallas en la figura y en el arbusto.

*Tercer estado* (segundo del Delteil). — Antes de la letra, pero con el aguatinata.

*Cuarto estado* (tercero del Delteil). — Con la letra.

*Quinto estado* (cuarto del Delteil). — Con el cobre biselado.

En el *Pernia* o *Barbarroja* (núm. 3 del Catálogo) ha de añadirse también otro nuevo estado, no consignado por Delteil, debiendo colocarse entre el primero y segundo descritos en su libro. La prueba de la Biblioteca Nacional que lo manifiesta se halla estampada antes del aguatinata y antes de toda letra, con trabajos de ruleta en el fondo, muy visibles en la parte inferior.

Las dos raras estampas del *Don Juan de Austria* están someramente mencionadas por el Sr. Delteil, en la siguiente forma: *Le Bouffon Don Juan de Austria... Eau forte de toute rareté, dénommée aussi un «Vieux Gentilhomme».* — *Bibliothèque National, Madrid, 2 épreuves (une tirée en rouge); British Museum (épreuve tirée en rouge.)* Tal como las cita, parece que se trata de dos pruebas del mismo estado con distinta estampación. Y las de nuestra Sala de Estampas acusan perfectamente dos diversos estados de la plancha, con las siguientes variantes:

Primero. Aguafuerte pura. Indicado en el fondo el vano de una puerta (como en el dibujo previo). Prueba retocada por el artista con lápiz esfuminado, para señalar el aguatinata.

Segundo. Aguafuerte con aguatinata. Sin el vano del fondo. Prueba estampada en rojo.



Siguiendo con las copias de Velázquez, consignaremos que los letreros del *Esopo*, *Menipo* y *Sebastián de Morra* son manuscritos en el segundo estado del Delteil y grabados en el tercero. Esto olvida manifestarlo el autor del Catálogo. Y es bueno hacerlo notar, pues estas inscripciones manuscritas de letra antigua pueden o no hallarse sobre aquellas pruebas que en realidad deben considerarse como antes de la letra.

De menos importancia son otras omisiones referentes a la no mención de estampas existentes en la Biblioteca Nacional, entre las que figuran algunas de las copias de Velázquez y varias de los *Caprichos* y de los *Desastres de la Guerra*. No las señalaremos todas por no parecer enfadosos, y sólo indicaremos que entre ellas se cuenta la de una prueba (en segundo estado) del Infante Don Fernando, que es única y muy digna de mención, por estar retocada por Goya con lápiz esfuminado. Asimismo llamaremos la atención sobre las pruebas números 10 y 60 de los *Desastres* que, según el ejemplar de la Biblioteca Nacional, son del primer estado de la lámina y no del segundo, como dice el Sr. Delteil.

En cuanto a las ediciones primera de los *Desastres* (1863) y quinta de los *Caprichos* (1856), que se caracterizan especialmente, según el autor del libro, por estar estampadas con los cobres biselados, hemos de manifestar que dichas huellas del bisel no aparecen en los ejemplares de la citada edición de los *Caprichos*, pertenecientes a la Biblioteca Nacional y al Ateneo de Madrid, que por el buen estado de conservación de las planchas parecen ser de la primera tirada. Igual observación puede hacerse respecto al ejemplar de los *Desastres*, de la Biblioteca Nacional, en que las pruebas 10, 11, 16 y 23 están sin las mencionadas huellas.

Entre las estampas que no forman serie, y en penúltimo lugar, figura el pequeño grabado de la Biblioteca Nacional que representa un escudo de armas, destacando sobre un manto con tres cogidos, que muestra una cruz floreada. El Sr. Delteil, no sabemos con qué fundamento, lo denomina *Ecusson de l'Ordre militaire de Calatrava (ou d'Alcantara)*.

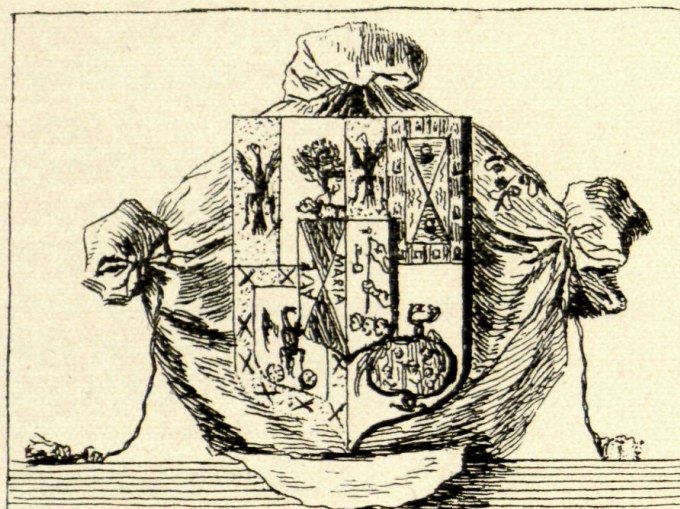
Las Órdenes militares españolas, y entre ellas las de Calatrava y Alcántara, no usaron nunca escudo de armas. Solamente emplearon como insignia su respectiva y característica cruz, que llevaban los caballeros en sus hábitos, y usaban indistintamente en sus banderas, sellos, etc. Si alguna vez aparecen estas cruces sobre un escudo, indican el blasón de un apellido.

Este escudo de armas, que no puede ser de Calatrava ni de Alcántara, pertenece al caballero de esta última Orden D. Gaspar Melchor de Jove Llanos, que vistió el hábito de Alcántara con el cargo de Ministro del Real



Consejo de las Órdenes en 1780 (1). Ya nos lo hacía suponer la inscripción manuscrita que lleva la estampa y que dice: *Del S.<sup>or</sup> Jovellanos — Goya*, y la circunstancia de aparecer en el manto la cruz floreada. Y ha podido

*Del S.<sup>or</sup> Jovellanos*



*Goya -*

Escudo de armas de Jove Llanos.

evidenciarse, comparando las armas de este escudo con las que usó Jove Llanos, que se hallan descritas en la información de nobleza correspondiente a sus pruebas de caballero de Alcántara existentes en el Archivo Histórico Nacional. Según estas descripciones (2), las armas del apellido compuesto Jove Llanos aparecen colocadas en el escusón, partido, del escudo grabado por

Goya. Las de Jove, que llevan el conocido lema o divisa de los Mendoza

(1) *Jovellanos y las Ordenes militares*, por Gómez Centurión. — Fortanet. Madrid, 1912.

(2) He aquí su transcripción:

*Escudos de armas del pretendiente por sus cuatro costados.* — La nobleza de D. Gaspar Melchor de Jove Llanos, pretendiente; la de su padre y abuelos paterno y materno se confirma, además de los goces y actos distintivos que quedan referidos, con el público uso de los escudos de sus respectivas armas, las que reconocimos donde las tienen y cuya descripción vamos a hacer.

*Armas de Jove Llanos.* — Las armas de Jove Llanos, que corresponden al pretendiente por su padre, las reconocimos en su propia casa, pintadas sobre azulejos, y en la capilla que tienen en la iglesia parroquial de la villa de Gixón, cuyos dos apellidos se hallan en un escudo de cuatro cuarteles: las de Jove en jefe, con tres bandas verdes y tres rojas perfiladas de oro en campo del mismo metal y divididas en dos espacios encontrados sobre una línea que parte del escudo diagonalmente, en cuyos dos claros se registra el Ave María.

Las de Llanos, que están en el primer cuartel, traen sobre plata un brazo armado con una bandera roxa en la mano; en ella una cruz de oro de cuatro ángulos iguales, una flor de lis dorada en la punta de la lanza, una llave al frente y tres bustos con turbantes debaxo del brazo, y de ellas hacemos mención en nuestros Autos al folio 41 vuelto y en el testimonio del número 18.

*Armas de Ramírez.* — Las armas de Ramírez, correspondientes al pretendiente por su madre, las reconocimos en los escudos que están en la casa y capilla que tiene en la villa de



y de Lasso de la Vega, su más antiguo ascendiente, en el primer cuartel. Las de Llanos en el segundo. Y las de Ramírez, Carreño y Miranda, que corresponden a los apellidos de la madre (Francisca Ramírez) y a los de los abuelos paterno y materno (Serafina Carreño y Francisca M.<sup>a</sup> de Miranda), ocupando respectivamente los cuarteles 2, 3 y 4 del escudo.

De los blasones restantes, que no aparecen reseñados en las mencionadas pruebas, sólo hemos podido identificar el del águila de sable en campo de oro, que corresponde al apellido Estrada (1), y que usa Jove Llanos por su quinto abuelo D. Fabián de Jove Estrada.

Es curioso observar el modo singular y poco fiel que tuvo Goya de interpretar las armas de Miranda, teniendo quizá a la vista la descripción transcrita y otra que figura en distinto lugar del mismo documento (folio 63 vuelto) y que dice así: «... cuatro doncellas en campo rojo, rodeado el escudo de cuatro serpientes, de las cuales 2 tienen las cabezas y cuellos en la cimera como mirándose y las otras dos acia baxo en la misma conformidad».

Al tratar de compaginar estos dos textos, de no mucha claridad, es po-

Gixon su hermano el Marqués de San Estevan, en las que hallamos en el primer cuartel las de este apellido, que trae sobre plata dos triángulos azules en (*sic*), cuyos ángulos agudos se tocan en el centro, y en el de ellos se registra una caldera en cada uno y en los claros que dejan los triángulos diez culebras, y todo el cuartel orlado de diez castillos dorados sobre blanco o plata y en los intermedios de roxo, de lo que hacemos mención en Autos al folio 41 vuelto y es el testimonio número 18.

*Armas de Carreño.* — Las armas de Carreño, que corresponden al pretendiente por su abuela paterna, las reconocimos en la capilla de Santa Ana de la iglesia parroquial de San Tirso en la ciudad de Oviedo, propia de esta familia, y entre varios escudos que hay en ella reparamos en el que se halla sobre las verjas de su entrada, y trae sobre blanco un águila de sable o negra, la que afirma cada garra sobre una rueda de carro con orla de oro, y en ella ocho aspas rojas, de las que hacemos mención en nuestros Autos al folio 65 vuelto y en el testimonio número 20.

*Armas de Miranda.* — Las armas del apellido Miranda, que corresponden al pretendiente por su abuela materna, las reconocimos en el altar mayor de la iglesia de Muros, de que son patronos, y entre otros muchos escudos reconocimos como principal el de esta familia, que trae en campo roxo cinco bustos de doncellas, rodeado todo el escudo de cuatro serpientes (*sic*) aladas y encontradas mirándose unas a otras, lo que ponemos en Autos al folio 63 vuelto y es el testimonio del número 19.

(1) *Sumario de linajes y nobiliario del Principado de Asturias*, por Tirso de Avilés. (Manuscritos 11.878 y 18.123 de la B. N.)

El del lebril atado a un roble (en campo de plata sobre terraza sinople), corresponde al apellido Bandujo, según comunicación del culto bibliotecario del Instituto Jovellanos de Gijón, D. Vicente Huici Miranda, a quien debemos igualmente la noticia de la existencia del dibujo original para esta lámina grabada por Goya.



sible que el genial baturro, cuyo talento estaba reservado a empresas de mayor empeño, enojado por la discrepancia y confusión de ambos escritos, y embarazado con el enredo de tanta sierpe, decidiese, con su habitual desenfado, dibujar de esa manera original y tan poco heráldica el blasón de los Miranda, componiendo aquella figura extraña y algo grotesca que presenta en su conjunto aspecto semejante al de un fruto monstruoso.

Después del escudo de armas de Jovellanos, y ocupando el último lugar de los grabados sueltos de Goya, coloca el Sr. Delteil una desconocida



C. Huet del.

LE LAVEMENT DONNÉ.

J. Guélaud sculp. et ex. C. P. R.

Estampa de J. Guélaud, según dibujo de C. Huet.

estampa que titula *Le Clystère*. Representa una mona enferma, y recostada sobre el suelo, recibiendo la ayuda que afanosamente le administran otros dos individuos de su misma especie. De esta estampa, grabada al aguatinta y conservada en el Museo Británico, dice el Sr. Delteil: «M. Campbell Dodgson, conservateur du Print Room (British Museum), nous écrivait à la date du 9 août 1920, à propos de cette pièce... *je vous signalerai... une pièce unique qui manque dans tous les Catalogues et que j'ai trouvée ici, il y a plusieurs années, oubliée dans une collection de «pièces libres» dont, je l'ai retirée pour l'ajouter à l'œuvre de Goya... Je l'ai publiée dans Archiv für Kunstgeschichte* (E. A. Seeman. Leipzig, 1913), avec un commentaire.» No hemos tenido ocasión de leer el comentario a que alude M. Dodgson, que sería curioso conocer. Y, por consiguiente, ignoramos las razones y argumentos que alega para incorporar a la obra de Goya dicho grabado



que presenta un carácter francés tan marcado, y es tan ajeno a la factura y espíritu del autor de los *Caprichos*. Pero es indudable que hay que rechazarlo como de Goya y restituirlo, por lo que a la composición y al dibujo se refiere, a su verdadero autor Cristóbal Huet, el pintor de las graciosas *Singeries de Chantilly*, fallecido en París hacia 1759. Entre las varias series de estampas que reproducen composiciones de este género, ideadas por C. Huet, existe la titulada *Singeries ou différentes actions de la vie humaine. Représentées par de singes. Gravées sur les dessins de C. Huet par J. Gué-lard. Dedié a M. de Lorme. A Paris. Chez Guelard...* s. a. De esta misma serie forma parte (con el núm. 7 y letra G) la estampa titulada *Le Lavement donné* que reproduce exactamente, y casi en su mismo tamaño, la propia composición del aguatinta atribuida a Goya. Y como no queda el recurso de pensar, en este caso, en una copia hecha por Goya, que hasta en las copias dejaba bien impresa su personalidad, hay que suponer que el aguatinta en cuestión, ejecutada por otra parte con tal desmaña e impericia, sea una copia anónima, y hecha quizá a título de ensayo de procedimiento, del grabado de Guelard.



Aguafuerte, original de E. Lucas.

Entre las planchas dudosas, o falsamente atribuidas a Goya, figuran las que llevan los títulos de *Un Mendiant*, *Les Souffleurs* y *Tête de Bacchus*.

De la primera existe una pequeña estampa que representa la media figura de un hombre del pueblo, de cabellera enmarañada, que apoya su mano derecha en un bastón. Fué reproducida por vez primera en la *Revue de l'Art ancien et moderne* (tomo IX), y posteriormente, con inscripción postiza, por Paul Lafond en su obra sobre Goya (1902). La lámina pertenece a D. Ignacio Zuloaga, que la creyó algún tiempo, como el propio Sr. Lafond, obra auténtica de Goya. Hoy parece que el pintor Zuloaga, según



declaración expresa al autor del Catálogo, comienza a tener dudas sobre tal paternidad, por lo cual el Sr. Delteil, obrando discretamente, la relega y coloca en el lugar que le corresponde.

Para que ya no haya dudas sobre la filiación de la citada aguafuerte, declararemos que la prueba (a. d. l. l.) existente en la Biblioteca Nacional lleva la siguiente firma autógrafa escrita con tinta en la parte superior: *Lucas, 1864*. Y es la única aguafuerte conocida de este fecundo y apreciado pintor costumbrista.

*Les Souffleurs*, en la que figuran un grupo de hombres soplando con violencia, para avivar, al parecer, el fuego de un objeto confuso que arde en el suelo, está atinadamente puesta en duda por el Sr. Delteil, que dice a este propósito: *Nous ne connaissons qu'une épreuve de cette lithographie; elle appartient à M. Maurice Pereire qui l'attribue à Goya... Aucun document ne nous permet d'affirmer ou d'infirmar cette plausible attribution*. Ciertamente que documentalmen- te no se puede probar que esta rara litografía sea o no de Goya, pero comparando esta estampa con otras, hechas por el mismo procedimiento, de D. José Ribelles y Helip, pintor contemporáneo de Goya y uno de los primeros que ensayaron en España la invención de Senefelder, queda el convencimiento de que esta prueba dudosa sea obra de su mano.

La *Tête de Bacchus*, que reproduce la cabeza de la figura principal del conocido cuadro de Velázquez, no titubea el Sr. Delteil en rechazarla. Cree que no se trata de un estudio parcial de Goya para su lámina *Los borrachos*, sino de una copia ejecutada por otro grabador a título de estudio. No opinamos como el competente experto, y creemos, por el contrario, que tiene todos los caracteres de autenticidad, coincidiendo nuestro juicio con el que de ella hace el Sr. Beruete en su excelente obra *Goya grabador* (pág. 10), en donde figura reproducida por vez primera.

Terminaremos con las siguientes adiciones que pudieran hacerse a las estampas y dibujos que menciona el Catálogo, existentes en colecciones públicas y particulares.

De *Las Meninas* existe otra doble prueba análoga a la del *Kupferstiche Kabinet* de Berlín. Está tirada en la misma hoja, en rojo por un lado y en negro por el otro, y lleva al pie una larga descripción manuscrita de letra antigua. Figuró, con otras dos pruebas (primeros estados) del *Felipe III e Isabel de Borbón*, en la Exposición de dibujos celebrada en Madrid el pasado año de 1922 por la Sociedad Española de Amigos del Arte. Estas tres estampas pertenecen a los herederos de D. Eduardo Carderera y Ponzán.



De la rara y celebrada lámina *El Coloso* posee una bella prueba el Duque de Villahermosa. Procede de D. Valentín Carderera. La descubrió el pasado año el inteligente coleccionista D. Félix Boix con motivo de seleccionar los dibujos de aquel prócer, que se exhibieron en la Exposición citada anteriormente. El hallazgo es interesante, pues hasta ahora sólo se conocían tres pruebas: la de la Biblioteca Nacional de Madrid, la de la Sala de Estampas de Berlín y la del Gabinete de Estampas de París, y ésta última con la siguiente nota escrita al dorso: *Por Goya; después de tiradas tres pruebas se rompió la lámina.*

Una prueba de la litografía titulada *El Sueño* figura en la colección del Marqués de la Torrecilla.

Otras dos antiguas de los dos *Paisajes* se han vendido recientemente en Madrid a un extranjero de nacionalidad alemana. Estaban encuadradas con un ejemplar de la primera edición de los *Caprichos* que adquirió casualmente, y a bajo precio, una señora, domiciliada en Zaragoza, de un librero de aquella localidad.

A los dibujos previos para las aguafuertes, pudieran agregarse:

El del *Escudo de armas de Jovellanos*, a la pluma. Se conservaba en casa de Jovellanos, uno de cuyos herederos, Cienfuegos Jovellanos, lo regaló a su primo el jovellanista D. Julio Somoza, su actual propietario.

El del *San Francisco de Paula*, ejecutado por el mismo procedimiento que el anterior. Forma parte de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón, en donde figura expuesto con el número 654, atribuido erróneamente a Murillo.

El de *Las Meninas*, al lápiz rojo y con la siguiente inscripción manuscrita: «Dibujado por Goya del cuadro original de Velázquez que está en el Real Palacio de Madrid.» Figuró con la estampa en la Exposición de dibujos citada anteriormente. Pertenece a los herederos de D. Eduardo Carderera Ponzán.

Los de *Felipe III e Isabel de Borbón*, dibujados al lápiz negro y con inscripción manuscrita al pie. Se exhibieron en la misma Exposición con las estampas ya mencionadas. Pertenecen a la misma familia que el anterior.

Por último, los de las láminas 16, 27 y 31 de los *Caprichos* se custodian en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, y figuran descritos en el notable Catálogo de D. Ángel Barcia (1), en la siguiente forma:

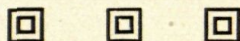
«1.262. — Mujer muy compuesta que despide a una pobre que pide limosna. La misma composición del número 16 de los *Caprichos*: *Dios la*

(1) *Catálogo de los dibujos originales de la Biblioteca Nacional.* — Madrid, 1906.



*perdone, y era su madre*, con variantes, la principal de las cuales es los dos hombres sentados que en el fondo aparecen en este dibujo. — Al dorso: Mujer en traje de paseo; saya muy adornada y mantilla. Abanicándose. En el fondo otras que forman dos grupos. Parece un primer apunte para el *Capricho* número 27: *¿Quién más rendido?* Tinta de China. P. bl. amarillento. An. (p.) 145. Al. 234. C. Card.—1.263. — Composición del *Capricho* número 31: *Ruega por ella*. Sólo las dos figuras de la mujer que se está peinando y la que se peina con variantes. Tinta de China. P. bl. amarillento. An. 145. Al. 236.»

M. VELASCO Y AGUIRRE



CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA DE VELÁZQUEZ

## Autorretratos de Velázquez joven

LA figura de Don Diego de Silva Velázquez nos es familiar a través de retratos muy conocidos que él mismo nos dejó de su persona. De todos ellos, el más famoso y de una autenticidad incontrovertible es el que figura en el célebre cuadro de *Las Meninas*. Aun prescindiendo de la semejanza con otros retratos del maestro — argumento que no queremos usar ahora — la actitud del personaje, pincel y paleta en mano, no deja lugar a duda sobre la certeza de la identificación.

Con este punto de partida es fácil reconocer un segundo autorretrato de Velázquez — el inmediatamente anterior al de *Las Meninas*, en orden cronológico — en el cuadro del Museo de Valencia, del que parecen derivar una serie de repeticiones más o menos auténticas (Florencia, galería de los *Uffizii*; Londres, colección Bridgewater, etc.). Aunque se trata sólo de una cabeza vista en distinta posición que en el célebre lienzo del Museo del Prado, y aunque indudablemente algunos años separan ambos retratos, todos los rasgos fisonómicos son fáciles de reconocer.

Siguiendo el camino hacia atrás, encontramos de nuevo a Velázquez en el cuadro de *Las Lanzas*, según la opinión más corriente, que ve en la últi-



ma cabeza de la derecha del famoso lienzo el retrato de su autor (1). Este personaje, que aislado de la composición y ajeno a la escena que a su lado se desarrolla mira al espectador por cima de la blanca cartela que el pintor de Felipe IV pone a menudo en sus cuadros a manera de firma, sugiere la interpretación de un autorretrato, tanto más probable cuanto que su aspecto concuerda con la edad del maestro, y, sobre todo, enlaza perfectamente el retrato posterior de Valencia con el anterior del Museo del Capitolio.

Este es el último, o mejor dicho, el primero cronológicamente de los autorretratos ciertos de Don Diego. Sin el intermedio del de *Las Lanzas*, costaría un poco de trabajo relacionarlo con el del Museo valenciano, pero con aquel eslabón, la cadena enlaza con naturalidad; el retrato-firma de *La Rendición de Breda* salva las diferencias que la distancia de edad ha puesto entre los cuadros de Roma y Valencia. Es sabido que Velázquez se hizo un retrato durante su primera estancia en la Ciudad Eterna, pero, según D. Aureliano de Beruete, el cuadro del Museo del Capitolio debe ser de una fecha un poco posterior: alrededor del año 1637. Acabo de examinar detenidamente dicho hermoso lienzo y creo que la opinión del crítico español está basada, como no podía menos, en un concienzudo estudio de la factura, que es el argumento de más valor, aunque históricamente haya parecido a otros atractivo opinar que este cuadro que encontramos en Roma fuera el que el pintor dejó allí en 1630, como dejó el *Inocencio X* veinte años más tarde. Si, como parece, no es así, hay que considerar perdido el de aquella fecha.

De autorretratos del maestro anteriores a esta época no sé que nadie haya hablado antes de ahora. Y, sin embargo, ¿cómo suponer que el pintor que en su edad madura y en medio de múltiples quehaceres artísticos y palatinos encontraba repetidas ocasiones de retratarse, no se dejara llevar nunca de esa inclinación en los años de juventud, sin duda los más apropiados para tan vanidosa tarea, sobre todo en quien, como él, caminaba de triunfo en triunfo en su carrera de retratista?

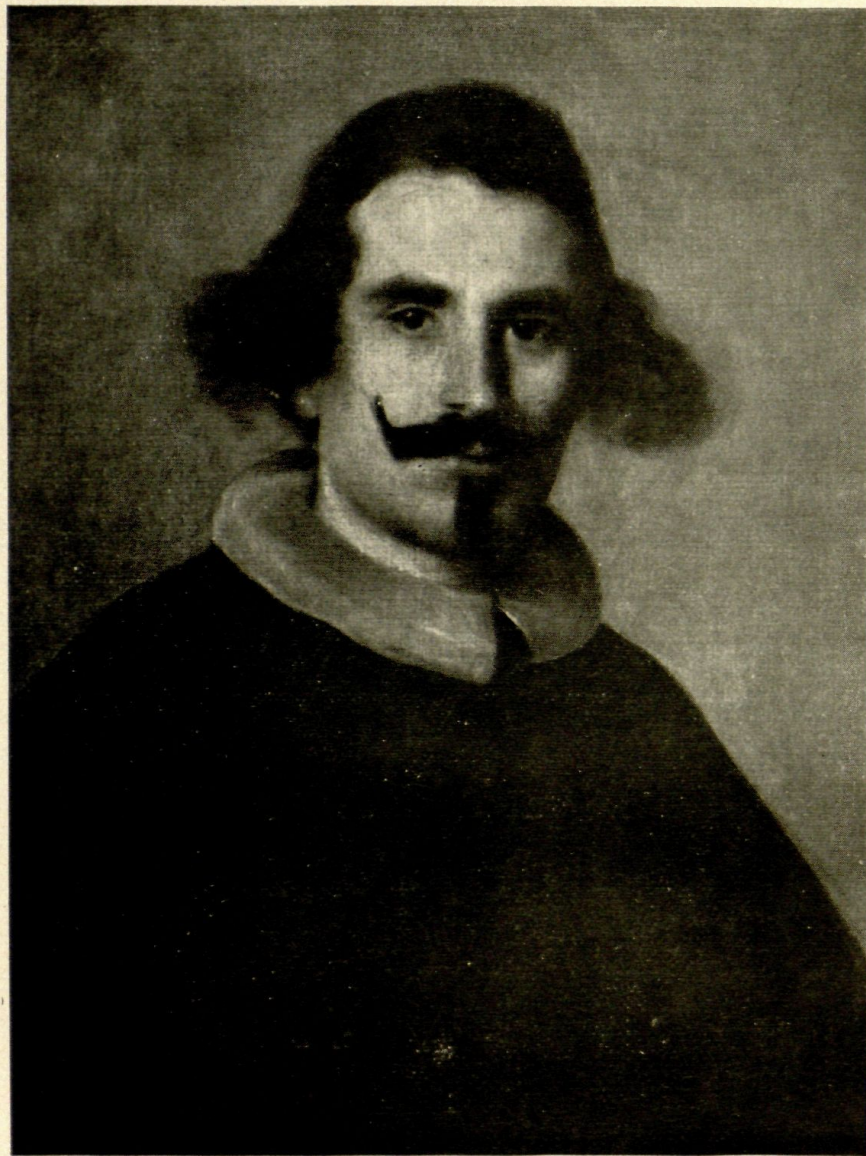
Hay momentos en la vida del joven Don Diego en que sería verdadera maravilla no hubiese sucumbido a la tentadora empresa. El día 6 de octubre de 1623, Velázquez, hasta entonces aventajado pintor provinciano, sienta plaza de *pintor de cámara* a consecuencia del éxito de su primer retrato del Rey. El 7 de marzo de 1627 otra elevada distinción viene a pre-

(1) De la misma época que *Las Lanzas* puede ser el *Retrato de hombre*, de la colección del Duque de Wellington, que a veces ha sido considerado autorretrato de Velázquez, y que indudablemente se parece al de *La Rendición de Breda*.



miar el resonante triunfo del artista en el concurso para el cuadro *La Expulsión de los moriscos*: el pintor del Rey jura en manos del Conde de los Arcos el cargo de Ujier de cámara.

En tan señaladas ocasiones, él, que tantas veces se retrató después,



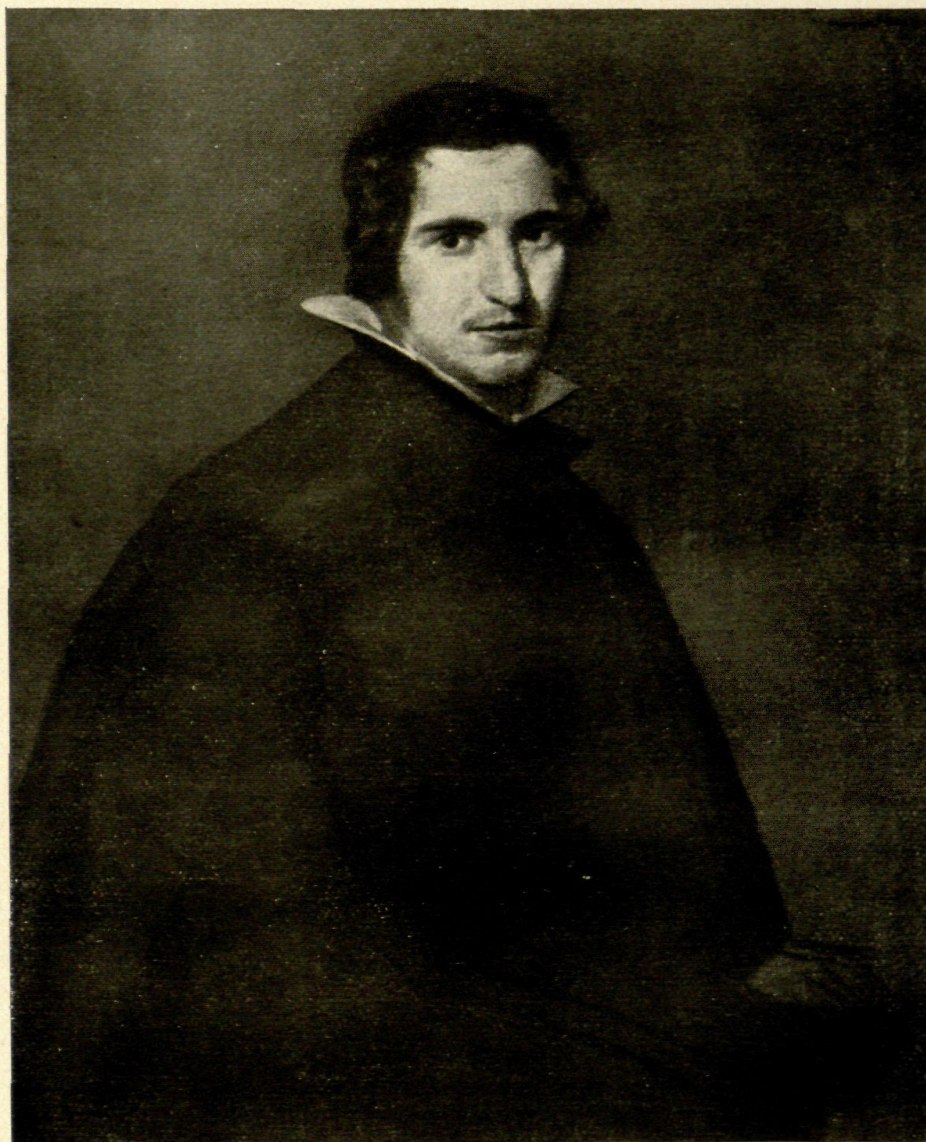
Velázquez. Autorretrato. (Roma. Museo del Capitolio.)

(Fot. N.)

¿no sentiría el impulso de perpetuar con un retrato de su mano tan faustos acontecimientos? ¿Pudo sentir nunca su vanidad más vivo ese deseo que al mirarse al espejo vistiendo por primera vez con juvenil arrogancia su traje de palatino?

A pesar de lo naturales que me parecen estas suposiciones, no sé que





Velázquez. Retrato de un joven desconocido (¿autorretrato?).  
(Munich. Pinacoteca antigua.)

(Fot. N.)

se hayan exteriorizado hasta ahora por nadie. ¿Será tal vez por que no se conozca ningún cuadro que autorice a sostenerlas?

Nunca sería ésta una razón muy fuerte, porque siempre pudo haber existido el retrato y perderse luego; pero es el caso que en la obra de Velázquez hay un cuadro, hace tiempo conocido y en sitio bien público por cierto, que yo creo debe ser éste autorretrato cuya existencia es razonable presumir. Me refiero al lienzo de la Pinacoteca Antigua de Munich, clasificado como *Retrato de joven desconocido* por Velázquez, cuya reproducción ilustra el presente artículo. Esta obra, seguramente posterior a los



primeros retratos reales del Museo del Prado, es, cuando más, algo anterior a *Los Borrachos*; aparte de esto, no es posible asignarle una fecha rigurosamente exacta. Faltan, en efecto, en estos años de la obra del maestro muchas piezas de comparación básicas para la fijación de fechas: el retrato de Fonseca de 1623, el primer retrato ecuestre del Rey de 1625, *La Expulsión de los moriscos* de 1627... De todos modos, es seguro que el cuadro de Munich puede fecharse de 1624 a 1628; la fecha de 1627, hacia la cual lo catalogó Beruete, responde perfectamente a la suposición de que este retrato se hiciera a raíz de jurar el artista el cargo de Ujier (1).

Concurren en esta pintura tantas circunstancias para considerarlo un autorretrato, que, a mi juicio, lo extraño es que esta opinión no se haya vertido nunca antes de ahora.

Expuesta queda la coincidencia de la fecha con la de acontecimientos memorables en la vida del artista. Además, el cuadro representa a un joven de la edad que el futuro pintor de *Las Meninas* tenía por aquellos años; viste el traje palatino de la época, mira de frente, como suelen hacerlo los pintores en sus autorretratos, y, sobre todo, sus facciones son las mismas que las del Velázquez del Capitolio.

Tal vez la cabellera, el bigote y la mosca de este último, que a primera vista impresionan más que los rasgos fisonómicos esenciales, hayan sido la causa de que no se haya parado mientes en la absoluta semejanza de los ojos de penetrante mirada, de la abultada nariz, de la línea apretada de la boca, de la frente despejada y hechura general del rostro en ambos cuadros. La casi identidad de la postura facilita la aproximación; es más, el joven de Munich tiene el pelo cortado en tal forma, que bastaría atufarlo un poco sobre las orejas para que ofreciera un aspecto muy semejante al de Roma. Manteniendo las fechas dadas por Beruete, las diferencias de las dos cabezas se explican más que suficientemente por los diez años de intervalo, y así, el autorretrato de 1627 vendría a proporcionar una comprobación indirecta de que el del Capitolio no puede ser de 1630, puesto que algunos años más deben separarlo del de Munich.

Por último — detalle muy importante —, el cuadro de Munich no está concluido; bajo la mano, apenas dibujada, aparece la imprimación rojiza del lienzo. No se trata, pues, de un encargo oficial que el pintor se obligara a entregar concluido, aparte de que no conocemos a ningún personaje de

(1) Naturalmente es imposible fijar cuántos retratos pudo hacerse Velázquez en estos años. De todos modos creo el cuadro de Munich un autorretrato pintado por este tiempo, sea o no el único.



la corte de Felipe IV — menos, por supuesto, de la Familia Real — que pueda identificarse con éste, ni es corriente encontrar semejantes retratos de hombres tan jóvenes como no sean los Príncipes. Nos hallamos, pues, ante un retrato íntimo que, por la concurrencia de tantas circunstancias, creo no puede ser otra cosa que un autorretrato. En tradiciones o suposiciones, a mi juicio no más sólidas, descansa la autenticidad por todos admitida del autorretrato del Capitolio y la de tantos otros de innumerables artistas. El cuadro de Munich es además un hermoso trozo de pintura.

Y ya establecido este nuevo eslabón en la cadena de la iconografía velazqueña, es lógico aprovecharlo para llegar a posibles autorretratos aún anteriores; que si verosímil era que a la vanidad del joven pintor de cámara de Felipe IV tentara la idea de retratarse en su nuevo cargo oficial, no puede serlo menos que el jovenzuelo que empieza a manejar con fortuna los colores sienta el deseo de hacer otro tanto, supuesto que no le fuera estrictamente necesario servirse de modelo.

Por uno u otro motivo creo que el joven Velázquez se pintó a sí mismo en el cuadro *El Almuerzo*, del Museo de Petrogrado. El que contemple la adjunta reproducción ya habrá adivinado que me refiero al mozalbete de la derecha que, mostrando unas facciones muy parecidas a las del joven de Munich (1), mira fuera del cuadro señalando con el pulgar a las otras figuras, a las que está muy ajeno. Ese papel de intermediario entre personajes y espectador es bien característico; el joven que ocupa el mismo lugar en la composición en la variante de Budapest es ya otro modelo, y, en efecto, toma una parte muy distinta en la escena, pues mientras el del Ermitage se dirige al espectador introduciéndole de lleno en el cuadro como un personaje más, el de Budapest sólo se ocupa de conversar con el viejo de enfrente.

Sabemos por Pacheco que su futuro yerno solía ejercitarse en esos estudios de expresión en estos bodegones de su época sevillana y que entre sus modelos había un cierto mancebo, que bien pudiera ser el otro que figura en el mismo cuadro del Ermitage, en *Los Músicos* de Berlín, *Frutera* de la colección Fischer de Nueva York, etc. Otros tipos de mujeres y viejos son igualmente habituales en los Velázquez de esta época, lo que demuestra que tomaba sus modelos del natural en el reducido círculo del taller en el que no es probable que prescindiera de sí mismo, ¿quién, pues,

(1) Si la coincidencia no es perfecta téngase presente, a más de que en el cuadro de Petrogrado Velázquez es aún casi un niño, que, según el Sr. Beruete, este lienzo está fuertemente repintado en las cabezas y otros detalles.



Velázquez. *El Almuerzo*. (Petrogrado. Museo del Ermitage.)

(Fot. N.)

sino él mismo debió servirle de modelo para este joven cuyos grandes ojos, pobladas cejas, abultada nariz y labios apretados nos son ya bien conocidos y que al señalarnos a sus compañeros mira de frente como el pintor debió mirarse al espejo?

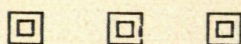
Ningún documento ni prueba fehaciente tengo que añadir a las ideas apuntadas. El cuadro del Ermitage fué desenterrado del almacén del Museo por el notable crítico berlinés Dr. Bode, sin que se sepa nada de su anterior procedencia ni sea fácil averiguarlo por ahora en el desdichado país de los soviets. En cuanto al de Munich consta en la Pinacoteca que este *Bildnis*



*eines jungen Spaniers* viene de la galería de Düsseldorf, en la que entró en los días del Príncipe Juan Guillermo (1690-1716), procedente de compra en Madrid (1). Esto es un nuevo argumento a favor de mi hipótesis. Los cuadros españoles en los Museos extranjeros proceden, en su mayor parte, ya de los expolios sufridos por las colecciones nacionales en los días de la desamortización y en los de la invasión napoleónica, ya de los presentes enviados por nuestros Monarcas a las Casas Reales extranjeras. Ninguno de éstos es el caso del cuadro que nos ocupa, cuya venta en Madrid en fecha poco lejana de la muerte de Velázquez, es un episodio más natural tratándose de un retrato del artista, probablemente en manos de poco afortunados descendientes, que si se tratara de la figura de algún cliente de alcurnia.

Poco es, en verdad, lo que nos dicen los antecedentes de los cuadros; los cuadros mismos, por el contrario, nos lo dicen casi todo. Los ojos y el juicio de mis lectores son los únicos que pueden decir el resto.

CÉSAR PEMÁN Y PEMARTÍN.



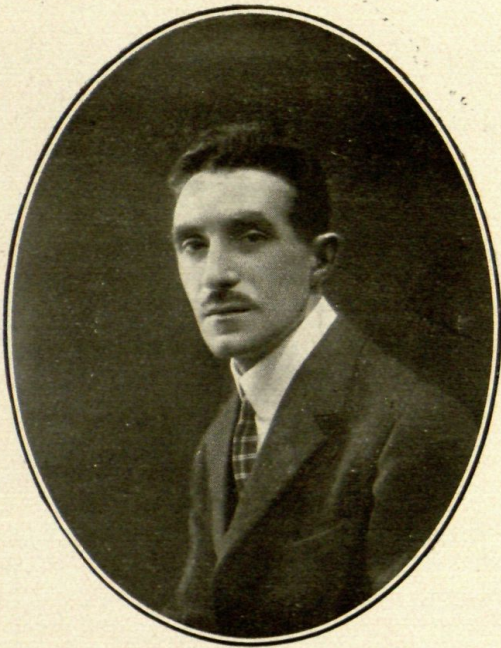
## José Casares y el arte de la estampa

LA nostalgia que suscita la pintoresca y expresiva tierra gallega presenta en los nacidos en la región y expatriados por mil causas, los más diversos modos de manifestarse. En unos se recrudecen ingénitas tristezas y melancolías latentes, que evolucionan rápidamente hacia estados morbosamente agudos. En otros se desarrolla una desaforada apetencia en dirección a cuanto pueda recordar la tierra *meiga*. Y siempre, el que está lejos, muy lejos, busca con afán el periódico local o la revista ilustrada, esperando percibir al volver de las hojas sutiles aires del país; algo así como aromas de sus campos que refresquen el recuerdo, exciten la sensibilidad, o hagan vibrar las cuerdas de la emoción...

El gallego que vive en el propio suelo quizá no sea quien más le ame. Es preciso que salga, y al salir lo haga más o menos forzado por la dura

(1) Quedo muy reconocido a los señores conservadores de la *Aeltere Pinakothek* por la amable comunicación de estas noticias.





José Casares, pintor de estampas.

ley de la vida, para que sienta un constante e íntimo anhelo de volver a contemplar amorosamente el terruño.

En el alma gallega flota un agudo lirismo, que se traduce en amor franciscano a todos y cada uno de los elementos que integran el paisaje que se ha vivido. El roble secular y el castaño copudo inspiran una íntima veneración; aquellos prados, eternamente verdes, tiñeron para siempre de esmeralda las retinas; las nubes bajas y envolventes; la iglesia románica — Galicia es el país del románico — con sus mendigos en la entrada semejan-  
do viejos santos escapados de las hor-

nacinas de los pórticos; las dilatadas noches de invernía, noches de emoción pavorosa con sus cuentos tradicionales de almas en pena vagando en la oscuridad de las cercanas frondas; los melancólicos sonos de la gaita reproduciendo en lejanía la constante languidez del alma gallega; mil y mil vagos sentimientos que tan fina y certeramente formuló en verso Rosalía de Castro, ya va siendo tiempo de condensarlos plásticamente por manos puestas al servicio de quien sepa ver con mirada penetrante y fecunda lo característico, lo que define y encierra la sustancia emocional de las montañas y de los valles gallegos.

Bueno es recordar cómo la excelsa poetisa concentraba en breves estrofas toda la esencia de un ambiente:

Doces galleguiños aires,  
quitadoiriños de penas,  
encantadores d'as augas,  
amantes d'as arboredas,  
música d'as verdes canas

do millo d'as nosas veigas,  
alegres compañeiriños,  
run-run de todas las festas,  
levaime nas vosas alas  
com'unha folliña seca.

Esos aires arrastran aromas fuertemente evocadores del país gallego, y esos versos hacen revivir en la memoria aquel ambiente. Mas en el terreno de las artes plásticas, Galicia, durante muchos años, ha carecido de intérpretes dignos de la exquisita finura de sus paisajes. Aquellos campos, siempre lozanos, parecían contener, en cuanto a su interpretación gráfica, un misterioso y maldito poder que esterilizaba todo intento de cap-



tación... Y si alguien lograba comenzar a comprender y formular sus finas tonalidades, la muerte implacable segaba vengativa al atrevido. Así cayeron un mal día, en plena y espléndida floración prometedora de copioso y óptimo fruto, aquel hijo de la gran Rosalía, Ovidio Murguía de Castro — el 1900 —, Jenaro Carrero y Parada Fustel — el 1902 —, pintores exquisitos los tres, que ya habían logrado topar con el oculto sendero que conduce a la clara y perfecta visión de un paisaje. ¡Ya es tristeza!...

\* \* \*

Abrigo la optimista sospecha de que ha desaparecido el maleficio que impedía la interpretación plástica del paisaje gallego.

La ya dilatada producción de Francisco Lloréns, producción brillante y certera, induce a creerlo. En numerosos lienzos ha recogido mil aspectos, menudos detalles y amplios horizontes. Cielos brumosos, campos húmedos, han sido fijados en las telas, emanando de todo una fragancia delicada. Y en torno a la obra de Lloréns, se ha desarrollado una considerable y re-



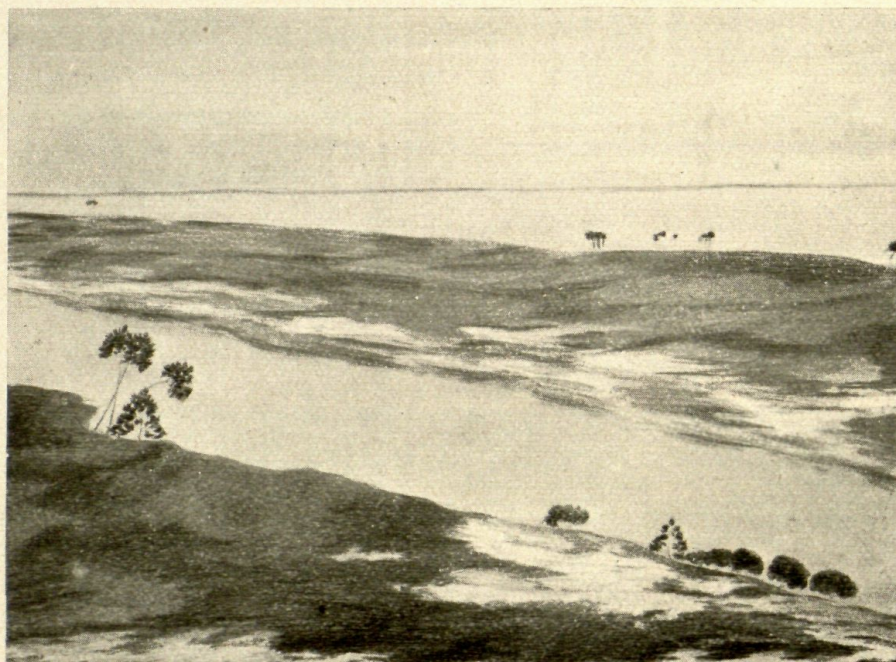
José Casares. Estudio.



gional afición a la pintura de paisaje que, a juzgar por la naciente labor que me ha sido dable ver, permite concebir las más halagüeñas esperanzas.

Mas al margen de ese movimiento ha surgido otro artista completamente insospechado, cultivador brillante del arte de la estampa aplicada a la ilustración de bellos libros.

José Casares es un joven gallego que en tierras suizas, al estudiar la carrera de ingeniero químico que hoy posee, enfermó del mal de nostalgia de los campos y de las montañas celtas, añorando constante la placidez y



José Casares. Rías Eajas.

el silencio solemne de su ambiente. Dotado de fantasía y de memoria para recordar formas y colores, dió comienzo a una íntima y callada labor, consistente en reproducir para sólo su deleite, trozos y elementos del paisaje añorado. Yo sospecho que esa incipiente labor, mas que a una afición de dilettante, se debió a necesidad espiritual que le apremiaba con la fuerza de inquietud dominadora. Ha sido obra de amor, y como tal, su objeto amado — el paisaje gallego — absorbía constante su recuerdo, y merecía el homenaje gráfico de ser fijado en cientos de apuntes policromos, que intentaban reflejar siempre, aspectos múltiples del terruño, estados del alma o anhelos que en vez de fraguar en versos, se condensaban en ritmos de color y línea...

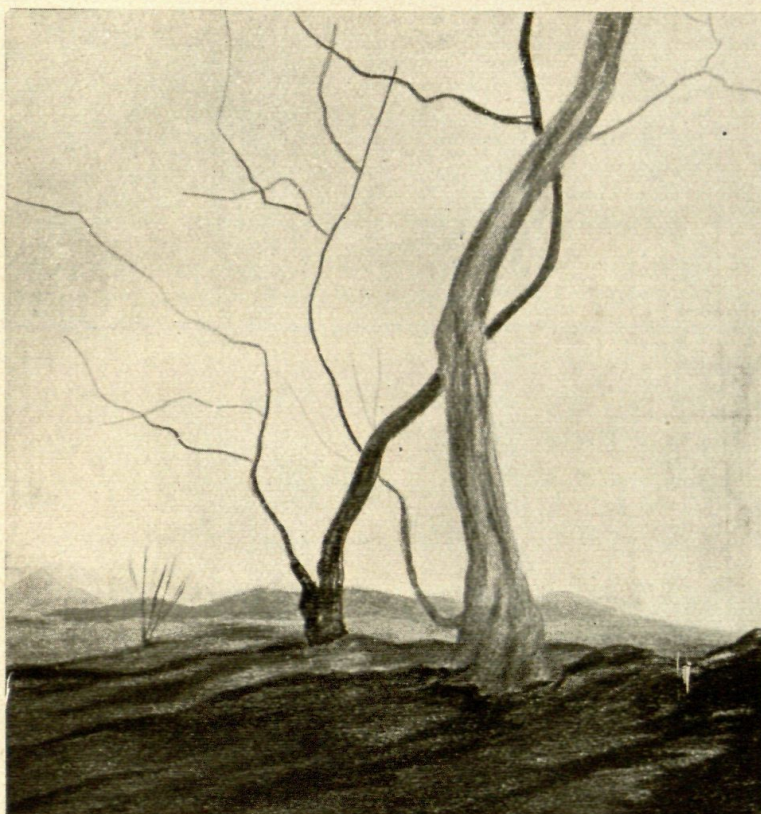
Más de una vez, José Casares, al sentir la tristeza de la lejana ausen-



cia, utilizó como eficaz medicina, en sustitución de la droga por él tan estudiada, el lápiz de color, que, al manchar el papel, iba descubriendo y acercando el paisaje querido. Quien guarda a su alcance tal medicina, tiene mucho adelantado para amenguar un sufrimiento moral. Esa misma cura utilizó repetidas

veces, hace ya cerca de un siglo, un gran artista gallego olvidado, cuando su permanencia en Bélgica exacerbaba su *morriña*.

Jenaro Pérez Villaamil, el paisajista que se adelantó tan extraordinariamente a su época, era un gallego educado en Andalucía, y artista que sentía la nostalgia de la luz vibrante de esos campos. Yo recuerdo cuando, al repasar de



José Casares. Estudio.

las hojas de un cuaderno de notas íntimas — verdaderas confesiones —, decía Villaamil: «No puedo soportar la tristeza que me produce este cielo eternamente gris; hay momentos que deseo morir»; mas, instintivamente, hallaba el remedio haciendo surgir en un lienzo un paisaje español, luminoso, enérgico, alegre...

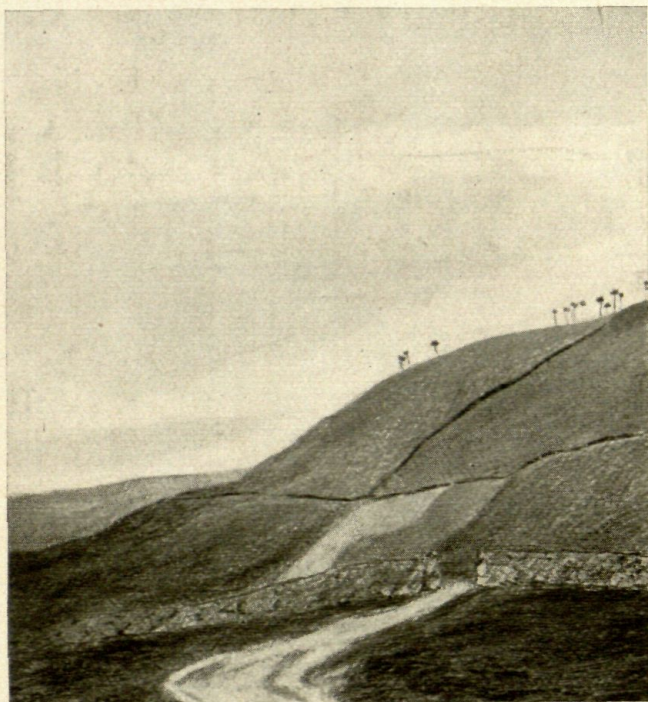
En Casares el remedio se convirtió en costumbre, y la habilidad técnica que logró adquirir facilitó su ascensión a las alturas donde se asienta la Estética. De este modo singular, callado, y al margen de toda disciplina de escuela, se formó el artista. Un día ve sus obras persona de sensibilidad y descubre al ignorado pintor de estampas. Hasta ese día, Casares no se había dado exacta cuenta de la obra realizada; ello fué un gran bien que redundó en provecho de la espontaneidad de su labor.

La obra de Casares abarca dos orientaciones: una, la del estudio directo



y ajustado de la Naturaleza, y otra, la estilización y refinamiento de la misma, en busca de ponderación de valores y de selección de los elementos expresivos de un paisaje.

Al estudiarlo, siempre procura conservar su fragancia emotiva. El árbol sin hojas, de ramas negruzcas y retorcidas, destacando sobre un cielo gris de luz que agoniza, es algo que en la propia Naturaleza, visto por una



José Casares. Lomas pardas.

mirada fecunda — mirada sugeridora —, influye sobre el ánimo y lo deprime con dejos de angustia. Las ramas floridas de un almendro anunciando la aun lejana primavera avivan la esperanza y ponen en nuestro ánimo acentos de energía. La raza japonesa, raza de concentrados y admiradores silenciosos de la Naturaleza, ha producido delicados pintores sentidamente analistas del detalle. Y una rama, unas hojas, un trozo de campo acariciado por el viento e inclinándose

en homenaje toda la vegetación, han constituido tema suficiente para una obra de gran interés. Y ya sea como simple estampa decorativa, ya como ilustración de un libro o bien en concepto de proyecto cerámico, el artista japonés estiliza como nadie, simplifica y recoge lo que define y su dicción estética es clara y precisa. Sin recurrir a los artistas japoneses de épocas pretéritas, y sin necesidad de citar nombres de grandes maestros, basta a nuestro propósito contemplar, a través de piezas cerámicas, los estudios de crisantemos, de Ando Jubei; las flores de almendro, de Tsukamoto Tojiro; los patos voladores, de Namikawa Sosuke, profesores todos de la Escuela de Cerámica de Nagoya, la bella ciudad de los delfines de oro.

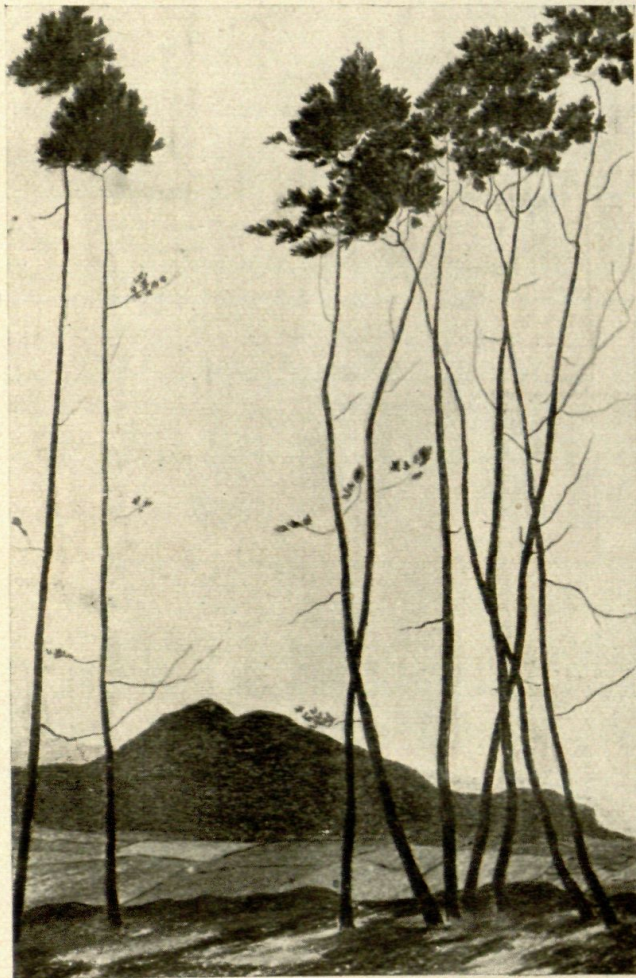
En Europa ya en el siglo XVIII se había producido una gran revolución en la pintura de paisaje por lo que al asunto atañe. Aquellos cuadros de tipo clásico en los que se estudiaba la Naturaleza epidérmicamente, sin



ahondar en la emoción que de ella se desprende para quien está dotado de sentido de receptividad estética, son cuadros que para algunos espíritus selectos ya no tienen otro valor que el puramente histórico. Cuando el pintor inglés Ladbroke expone su cuadro *La encina gigante*, sin más tema que un árbol pintado con amor y sentido analítico, se produce una gran emoción. Y cuando este mismo artista muestra su obra *La llanura estéril de Mouse-Hold*, hay gentes que se preguntan cómo ha podido emocionar con un tema tan ingrato y desagradable en la propia realidad. Y por si el camino no estaba aún bastante expedito, Turner lo ensancha ilimitadamente, demostrando que no existe asunto en la Naturaleza que el arte no pueda ennoblecer ponderando ante los ojos del espectador sensible algún sentido oculto de valor emocional.

Casares en sus estampas nos dice claramente cuál es su credo estético. Todo tema de la Naturaleza, por absurdo que parezca, puede ser convertido en tema de arte, si quien lo intenta es hombre dotado de receptividad emocional y de habilidad técnica.

Yo no sé si Casares ha medido conscientemente los límites dentro de los que debe moverse el arte de la estampa o si el encaje que dió a su labor ha sido obra de pura intuición. Lo que sí puede afirmarse es que su arte no invadió el campo del *cartel* ni tocó los linderos del *cuadro*. Yo espero que algún día no lejano surgirá a la voracidad de los exquisitos alguna bella edición de escritor español que haya sabido ahondar en el alma del paisaje, edición ilustrada con estampas de Casares. Y ya que tan



José Casares. Tierra gallega.

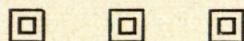


certeramente comprendió y recogió la emoción del país gallego, ninguna obra más a propósito que una colección de versos de Rosalía de Castro. Ilustrados por Casares, equivaldrían las estampas a una inteligente labor de orquestación, acentuadora de ritmos, exaltadora de sonoridades, sugericadora de más amplios recuerdos...

Mas dado el atraso de nuestras artes del libro, temo la realización de mi anhelo. Esa fina labor de orquestación resultaría monstruosa interpretada por una murga...

ANTONIO MÉNDEZ CASAL.

(Fotografías de J. Roig.)



## La iglesia de San Andrés, de Ávila

Pocos son los viajeros que al recorrer las calles de la ciudad de Ávila, ansiosos de admirar los muchos e insignes monumentos que encierra, entre los cuales descuellan, en el arte románico, San Vicente, de estilo lombardo, y San Pedro, genuinamente español, han fijado su atención en

una antigua parroquia situada en uno de los arrabales de la parte Norte, que no destaca por sus proporciones, pues es de reducido perímetro, ni por lo esbelto de su torre, ni por estar en elevado sitio y en lugar pasajero.

Y, sin embargo, la iglesia de San Andrés es notable por su antigüedad, de la cual dan buen testimonio el ábside y la portada en la parte exterior, y en la interior unos arcos, sostenidos por columnas románicas, de hermosas proporciones y de buen gusto.



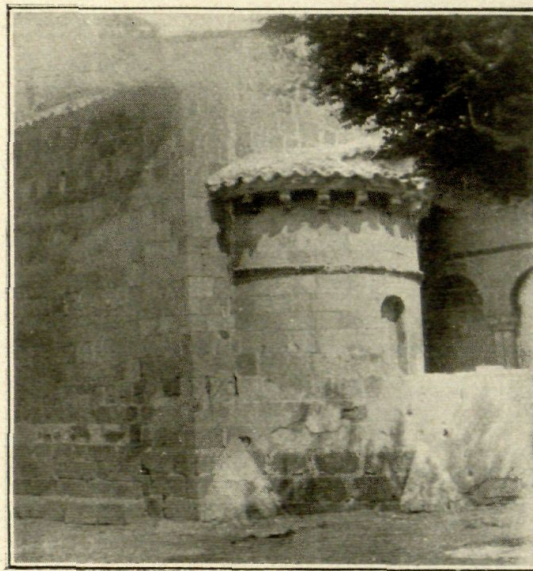
Portada.



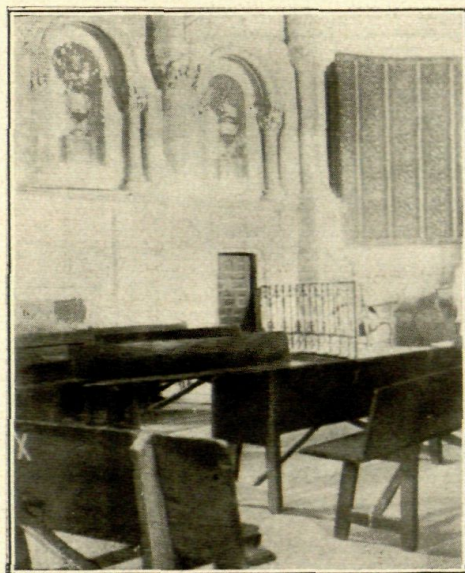
Constituyen la portada cuatro arcos concéntricos de medio punto, formando bocina, con dovelas sin adornos, pero perfectamente labradas, y todas de iguales dimensiones, lo cual indica esmero y cuidado en la construcción, no muy frecuentes en la época en que se edificó, pues por regla general eran de dimensiones diferentes.

El arco exterior se apoya y forma parte del paramento de la portada, que a su vez avanza sobre el muro de fachada; el interior se apoya en las jambas de la verdadera puerta, y los dos intermedios sobre columnas sencillas, terminadas por capiteles románicos, adornados de flores y de hojas.

Las tres capillas del ábside son mucho más pequeñas que las de la conocida y renombrada basílica de San Vicente; la traza de las laterales es semicircular, y la central se apoya



Ábside.



Interior.

sobre un espacio rectangular. Todas tienen cornisa, sostenida por canecillos y decorada con una fila de rosas de cuatro lóbulos.

Sencillas ventanas, terminadas en arcos de medio punto, ocupan el exterior de los ábsides laterales; pero en el central varía por completo la estructura, pues en la parte exterior y plana de los muros, que corresponde a la capilla central, hay dobles arcos, sencillos y sin adorno, que se apoyan sobre columnas gemelas, produciendo más agradable efecto e impresión que las análogas de la mencionada basílica de San Vicente; finalmente, una impostilla de

rosas corre a la altura de la parte superior de la clave de estos arcos.

En el interior, prescindiendo de la parte modificada o restaurada en



tiempos más recientes, y concretándonos a la que pertenece a la época románica, diremos que de modo semejante a lo que ocurre en el exterior hay dos arcos de medio punto; pero en lugar de apoyarse sobre columnas gemelas lo efectúan sobre columnas separadas por un macizo de mampostería labrada, del que destacan unas columnas más gruesas, cortadas por su parte inferior y rematadas por capiteles, adornados con bichos, que a su vez sirven de apoyo a los arcos de medio punto, que forman la bóveda, juntamente con los que enlazan esta parte con el crucero y con el ábside.

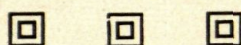
En los espacios indicados los arcos de medio punto sólo presentan un tosco baquetón corrido, y las columnitas respectivas contienen muestras de la flora, indicando corresponder a la época románica. Por último, dos pequeñas hornacinas ahuecan el muro, y una imposta corre por el borde superior de las claves, siendo su decoración igual que la de la cornisa exterior.

Con esto podrá el lector formarse idea más precisa de las adjuntas fotografías, y si pisa el suelo abulense, visitar un monumento que, si no tiene la importancia y suntuosidad que el de San Vicente, ni la grandiosidad sencilla que el de San Pedro, merece, sin embargo, ser visitado.

ÁNGEL BLÁZQUEZ JIMÉNEZ.

Madrid, 20 de junio de 1921.

(Fotografías del autor.)



## Santander en el siglo XVI <sup>(1)</sup>

.....

.....

En la sesión de 10 de septiembre de 1533, el Procurador general de la villa dice que no puede seguir desempeñando el oficio porque tiene que ir a Flandes..., y probable es que fuera un natural de la villa el que allí facilitó a Jorge Braun el ingenuo dibujo y los erróneos datos que este

(1) Del libro inédito titulado *De la Historia urbana de Santander*, por D. J. Fresnedo de la Calzada, dibujos de R. Cuetos, fotografías del autor.



señor publicó de Santander en su obra, que ha pasado por documento fidedigno, titulada *Civitates orbis terrarum*, editada en Colonia, en dos tomos en folio mayor, a fines del siglo.

Ya tiene buen cuidado el autor de decir al final de la (en muchos puntos



Santander en el siglo XVI, según Jorge Braun, en su obra *Civitates orbis terrarum*.

(Fot. Duomarco.)

fantástica) relación: «todo esto es narración de los indígenas...», y, según esa narración, Santander fué fundada por Noé nada menos. Describe el puerto comprendido entre los dos muelles de Las Naos y de La Puntida, al que llama viejo, y en el que dice que hay una grúa, y agrega: «en la boca de este puerto hay un escollo llamado la Peña de Mogro.» Hablando de los



muros, dice que «es la *ciudad* de difícil acceso a causa de la profundidad de los fosos». (Estos fosos los vemos citados más tarde en los documentos de la villa con el nombre de *Caba*, y estaban lejos de ser profundos.) Dice que en la misma plaza hay dos fuentes: la de Santa Clara y la de la ciudad, y a la de Becedo le atribuye maravillosas virtudes, pues está caliente en verano y fría en invierno.

Una de las erratas más importantes de esta relación está en la mención de las puertas de la villa. Ni es exacto el número de ellas ni la denominación es la propia siempre.

Dice que son: SAN NICOLÁS, 1; SAN PEDRO, 2; ATARAZANAS, 3; SAN FRANCISCO, 4; LA SIERRA, 5; SANTA CLARA, 6, y el ARCILLERO, 7.

En 1529, el Alcalde, M. G. de Escalante, dice en Concejo que le consta que de Francia salieron doce zabras, «por tanto hay que hacer alarde de escopetas, e probeer de lo mas necesario para la defensa de la Villa», y el 14 del mismo mes se acuerda que se cierren de noche las puertas de la villa y que:

«P. <sup>o</sup> Santiago	tenga a cargo de cerrar la de	ARCILLERO, 1.
D. <sup>o</sup> Arce	»	»
Gomez de Escalante	»	»
Juan de Alvear	»	»
Toribio de Castro	»	»
F. <sup>co</sup> Deras	»	»
El Sr. Alcalde	»	»
G. <sup>tz</sup> de Molleda	»	»
		SAN FRANCISCO, 2.
		S. <sup>ta</sup> CLARA, 3.
		RUA MAYOR, 4.
		LA RUA, sin nombre.
		ARRABAL, 6.
		PUERTA LA SIERRA, 7.
		SAN NICOLAS, 8.»

Aquí aparecen ocho puertas y no se lee en el texto qué rúa era esa número 5. Indudablemente hubo error en la anotación en el acta, como se comprueba en el acuerdo de 14 de junio de 1649.

Prescindiendo de esa, quedan siete, conforme con las que señalamos al reconstituir el tercer recinto, pero no conforme a Braun, ya que éste, aunque menciona siete, son realmente solas seis. En el texto vemos que no se cita la Puerta de Atarazanas. El error del informante de Braun está en que con dos diferentes nombres cita una misma puerta, ya que la de Atarazanas y la de San Nicolás son la misma. El mismo informante le hizo decir que había una iglesia de San Nicolás, y en el dibujo que supone ser la vista de Santander la coloca en la rúa Mayor. Nunca hubo tal iglesia,



pero sí una ermita de San Nicolás en *Las Atarazanas*. Además, en la nomenclatura de Braun no aparece la puerta del *Arrabal*, que figura en el texto oficial frecuentemente.

Sigue diciendo la descripción de Braun que Santander posee *soberbios edificios, unos de piedra y otros de madera*. No sé a qué llamaría el informante soberbios. Ya veremos, al tratar de la adquisición de solares para la construcción de la Casa de Ayuntamiento, lo que eran las hiperbólicas torres y casas de la villa. El mal informado informante de Braun le hace decir cosas peregrinas como las siguientes:

«Tiene un gran templo, llamado de los *Cuerpos Santos*. Dicen que en el lugar donde está edificado quedaron fijos e inmóviles dos cuerpos de mártires, aquí prodigiosamente venidos. Refieren que muy lejos de este país, dos santos varones se opusieron con increíble y singular constancia a los enemigos de la fe católica, y martirizados al cabo, y arrojados sus cadáveres al *Duero*, llevólos la corriente, tras largo rodeo, a este puerto, por sobrenatural decreto, y le eligieron por perpetua morada suya.»

No hay por dónde coger la leyenda; verdad es que era muy reciente la invención de las dos cabezas de los mártires Emeterio y Celedonio, cuyos nombres parece ser que desconocía el apuntador de Braun, pero todavía es más gordo el disparate siguiente. Después de decirnos que la iglesia de los Santos Cuerpos es de primorosa estructura, agrega: «la forma es redonda, y dentro hay un hospicio y en medio del edificio hay un amenísimo jardín.»

No se pueden decir más dislates en menos espacio. Pudiera creerse que era un exaltado hijo de la Puebla Nueva el informante de Braun, a juzgar por los detalles siguientes: llama ciudad a la villa y no cuenta de la ciudad mas que la parte de abajo, «su forma es prolongada, y en el interior llana». Después de hablar de la ensenada de la Ribera, dice: «enfrente de la ciudad hay otro muelle» (el de Las Naos), y al hablar del castillo dice que domina, no sólo la ciudad, sino el puerto, como si la Puebla Vieja no formara parte de la villa, y termina así la descripción:

«En ella abunda el vino, la tierra está rodeada de viñedos», y eso fué verdad como verdad era lo que de Mouro (llamado Mogro en la relación) dice: «aquí hacen sus nidos gran número de aves, y los habitantes de la ciudad se deleitan en cazarlos.» En 1528 y en 1530 acuerda el Ayuntamiento «que nadie sea osado de ir a recoger palominos ni huevos, sin licencia», y en 1534 toma medidas severísimas para evitar la destrucción de la caza en dicha isla. Juan de Castañeda, en su Memorial de 1592, dice



que se criaba en ella una hierba, perejil de mar, que se exportaba en barriles en gran cantidad, no sólo a Castilla, sino fuera del Reino.

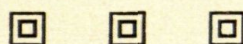
Para terminar ya con el relato de Braun: si, como hemos visto, hay en él mucho falso o exagerado, el dibujo que le acompaña es más deficiente aún.

Según él, ya estaba rellena la ensenada de la ribera, salvo un estrecho canal de la largura del puente, por el que parece que pasa una fortísima corriente, como si allí desembocara un gran río, y, aunque no es ese el único, todavía contiene más disparates otro dibujo en color sobre lienzo de cuatro metros de largo por tres de alto, que de México hizo venir el Sr. Pedraja.

El dibujo en este lienzo fué hecho de memoria, como el de Braun, y en ambos se nota el influjo del ambiente bajo el cual ejercieron sus facultades los dos dibujantes. Las casas en el últimamente mencionado son mexicanas, aunque con varios pisos y con grandes patios... y ¡lástima que en eso no fuera verdad! Además, todas tienen azoteas, y en Santander sólo en el primer tercio del siglo XIX se implantó esa moda, que las lluvias se encargaron de desacreditar.

Estos son todos los antecedentes gráficos que nos quedan del siglo XVI: de su última decena, el de Braun, y de principios del siguiente, el de México, erróneos ambos en el conjunto, con algunos visos de verdad en detalles que debemos estimar como ciertos por coincidir los dos en ellos. En el de México se quiso dar la idea de una población de grandísima importancia, y aparece con muelles y contramuelles, pero resalta en él, como en el de Braun, un edificio extraño, constituido por una serie de arcadas monumentales sin techumbre.

Son lo que entonces quedaba de lo que fueron *Las Atarazanas*, en las que, según Juan de Castañeda, que las vió, «de cuatro naves para galeras sólo quedan los pilares y los arcos en pie». También coinciden en los dos muelles de La Puntida y de Las Naos.





# Tributo a Goya

## CARTA ABIERTA

*Al Excmo. Sr. Duque de Alba.*

**I**LUSTRE y querido amigo: Debido al celo, actividad y entusiasmo desplegados por usted en la presidencia del culto Patronato del Museo del Prado, en cuya obra con tanto amor colaboró nuestro inolvidable Dato, ha logrado usted ver, como premio a su labor, terminadas las importantes obras de ampliación y ensanchamiento del citado Museo.

En nuevas salas se han instalado, y seguirán instalándose, las importantes obras que el Museo posee de artistas extranjeros: franceses, flamencos y venecianos.

Tengo entendido que también se está preparando un digno alojamiento a la magnífica colección de cuadros de Velázquez, y supongo que, con igual justicia, se destinarán sendas y espléndidas instalaciones al *Greco* y a Goya.

Es de lo más urgente preparar una instalación especial y adecuada para esa obra inmensa, genial, única en el mundo del Arte, conocida vulgarmente por «la obra de la Quinta del Sordo», esa obra de dolor, de delirio, en la que el coloso exhaló quejidos de su corazón y ayes de su alma, destrozada por la muerte de la que fué su musa y la ilusión de sus ensueños.

Únicamente Miguel Ángel en la Sixtina y Rafael en las Estancias, alcanzaron a crear una obra — como esta de Goya — sin par, *única* en el Arte pictórico.

Hoy está colocada en condiciones deplorables; en un sótano, sin luz, sin espacio, sin posibilidad de ser vista ni apreciada.

Seguro estoy de que usted, el Patronato y la Dirección han de acudir, con la posible urgencia, a esta tan sentida necesidad.

Y ya que de Goya me ocupo, voy a permitirme hacer a usted una indicación y un ruego.

Acércase la fecha del centenario del fallecimiento de aquel genio — porque cinco años es un período brevísimo en la historia —. Es necesario prepararse a celebrar excepcionalmente esa efemérides, y para ello quizá



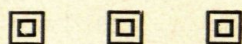
conviniera formar una agrupación o Sociedad de «Amigos de Goya», cuya misión fundamental debiera abarcar dos puntos principales: primero, celebrar de un modo digno y grandioso el centenario del maestro; segundo, lograr el traslado a otra iglesia del culto que hoy se celebra en San Antonio de la Florida, panteón de Goya.

Usted es, querido Duque, Presidente del Patronato del Museo del Prado, arca santa donde se guarda la mayor y mejor parte de la obra de Goya. Usted es el venturoso propietario de algunos de los maravillosos retratos que hizo. Y es usted quien lleva el título que ostentó aquella dama excelsa que fué la musa del gran pintor. Por estos y otros títulos, es usted el eje alrededor del cual debe girar la generatriz de esa nueva Sociedad; usted debe ser, y es por derecho propio, nuestro Presidente.

Acepte usted la idea y prestará un servicio más a España y al Arte, que tanto le deben.

Y acepte también el testimonio de completa adhesión y sincera amistad de su muy afecto y devoto, q. l. e. l. m.,

MARQUÉS DE MONTESA.



## La colección Retana y Gamboa

**A** los aficionados a las Bellas Artes que frecuentan las casas de los anticuarios habrá a veces despertado su atención la silueta de un caballero alto, distinguido, que recorre con asiduidad esos centros, y con mirada fría y escrutadora analiza los objetos que los ávidos chamarileros ofrecen a su examen.

El caballero es D. Alvaro de Retana y Gamboa, apellidado este último que proclama su aristocrático parentesco con la casa de Cerralbo y el amor al arte en ella vinculado desde seculares épocas. Un azar de la suerte me deparó el atractivo de su ameno trato y el encanto de conocer su maravillosa y pródiga colección que de toda clase de artísticos objetos ha reunido aprovechando los ratos que sus ocupaciones en asuntos financieros y mine-ros le dejan libre y gastando grandes sumas fruto de sus desvelos.



En la calle de Claudio Coello una escalera que cubre mullida alfombra ahoga todo rumor de pasos y sume la mansión en paz conventual y encamina a la puerta de su casa. Abrese ésta y nos encontramos en un amplio vestíbulo, cuyos paños desaparecen cubiertos por interesantes y valiosos primitivos; tantas preciosidades atraen nuestra mirada indecisa, no acertando qué contemplar primero. Destaca sus tonalidades apagadas un retablo compuesto de cinco tablas que ocupa una de las paredes; representan el martirio de San Juan y Santa Catalina de Alejandría, pinturas saturadas de intenso sentimiento. La titular ostenta un traje esmaltado de áureas flores, y en sus manos, delicadamente trabajadas, sostiene en una la palma, glorioso trofeo de su martirio, y la otra se apoya en la dentada rueda que desgarró sus ebúrneas carnes; las restantes son pasajes de la vida de estos mártires. El estar consagrado a los titulares del Rey Don Juan y de la primera Princesa de Asturias, Doña Catalina de Lancaster; los castillos y leones que le decoran proclaman su regío abolengo, proveniente de una donación o de un altar de un templo real. Bajo este retablo se alinean unos sitiales, restos de un coro, tallados en nogal y adornados de rosetones y esfinges.

Llena el otro lienzo los restos de un primitivo retablo y de una pradela catalana de siete compartimientos encuadrados por arquería tribolada. Es el retablo una excelente muestra de la pintura al óleo con fondo burilado y dorado de la escuela aragonesa de fines del siglo XIV. Una soberbia arca de cuero labrado recamado de artísticos herrajes ojivales del siglo XV sustenta una orza de barro cocido y vidriado; sobre su blanco fondo cabalgan unos cuadrúpedos, en cuya decoración se armonizan los matices azules del cobalto y de la turquesa, que destacan sus vivos colores entre negros remates. Es esta pieza un rarísimo ejemplar de loza hispanopersa, sólo comparable al inestimable cuenco que es gala de la colección de los Condes de Valencia de Don Juan.

Dos hojas de un tríptico representando la *Adoración de los pastores* y la *Circuncisión del Señor* muestran los primores de ejecución, y las figuras, tan impregnadas de sentimentalismo, realismo y dulce misticismo y una técnica tan magistral, que el nombre de Menling asoma en nuestros labios.

Dos brocales de pozo de barro cocido, labor mudéjar del siglo XV, adornados con profusa decoración de dragones, castillos y rampantes leones, albergan unas gentiles palmeras, con las que quizá soñara alguna huri cuando en la soledad de su jardín se apoyara en su brocal y en el mágico espejo de sus aguas contemplara sus facciones.



En una esquina se eleva una gentil columna rematada en capitel de prolija labor mudéjar del siglo X que hace revivir en nuestra memoria el misterio de la mezquita de Córdoba. Sillones fraileros tapizados de brocados y mullidos cojines; una preciosa arca dorada de exuberante talla del Renacimiento y una mesa



Orza de barro cocido y vidriado. Arte mudéjar del siglo XVI.

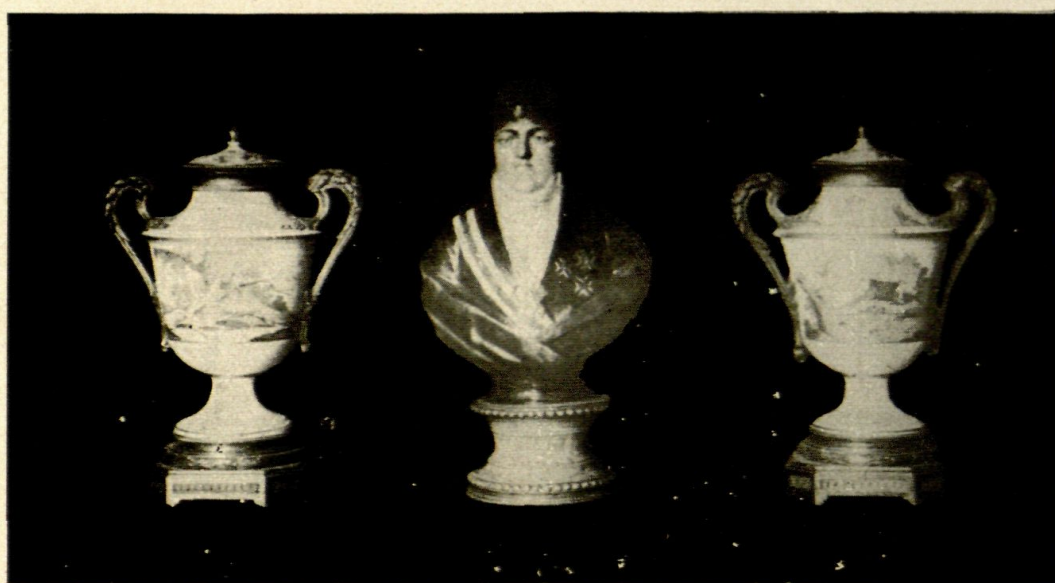
cimiento y una mesa en el centro, en la que sobre rico tejido de verde seda descansa una soberbia efigie yacente de Cristo de portentoso realismo, talla española del XVII, sin duda perteneciente a una Piedad, completan el decorado del vestibulo.

Sobre el fondo rojo del salón destacan sus intensas tonalidades retratos de Goya y Van Loo que representan a Reyes y Príncipes de la casa de Borbón; bucólicos paisajes firmados por Wateau y Brueghel. Riman con ellos cornucopias de doradas águilas que recuerdan los esplendores de los

Austrias, y en repisas sustentanse grupos de policromas y bellas porcelanas. Las puertas y ventanas están adornadas de tallados tableros del Renacimiento que encuadran los pliegues de purpúreos damascos y suntuosos brocados. Ornamento principal de esta estancia es el precioso bargueño del Renacimiento, todo él policromado y dorado con los más delicados matices, y entre el follaje de sus áureas guirnaldas campean nobilísimos cuarteles que recuerdan a su antiguo dueño, orgulloso de poseer tan rico mueble.



Con profusión decoran esta pieza ejemplares maravillosos y escogidísimos de las reales fábricas del Retiro y de Alcora. Del Retiro hay jarrones tan espléndidamente ornamentados, que a su vera palidecen las más afamadas porcelanas de Sèvres, Sajonia y Chelsea. Un efebo, alarde de ejecución y de tamaño, muestra sus encantos labrado en nítido biscuit; en sus brazos sostiene un corderillo; es pieza única de la célebre fábrica madrileña. Placas y grupos de Alcora se alinean en vitrinas, mesas y consolas. En la chimenea, un lienzo, 'orgia de color y alarde de dibujo, [el] *Perdón de*



Busto de Fernando VII y jarrones de porcelana policromada. Fábrica del Buen Retiro.

*una kabila africana*, ostenta la firma de Fortuny, y ante él un grupo de *Capo di Monte*, de blanca pasta, muestra la clásica belleza de sus dioses flanqueado por dos preciosos jarrones del Retiro que avaloran áureos bronce.

Una consolita de dorados florones tallados sustenta un estuche que encierra un maravilloso servicio de transparente Retiro embellecido de flores, regio presente de Carlos III a uno de sus servidores.

Frente al balcón una mesa vitrina irradia destellos que ciegan. Nos acercamos y hieren nuestra vista una magnífica y selecta colección de riquísimas tabaqueras de oro, esmaltes y pedrería, piezas tan suntuosas, que por algunas de ellas ha recibido su feliz propietario ofertas de sesenta mil pesetas.

El despacho, amueblado con bargueños pródigos en tallados del Renacimiento español, entre los que descuellan uno de roble profuso en arcos



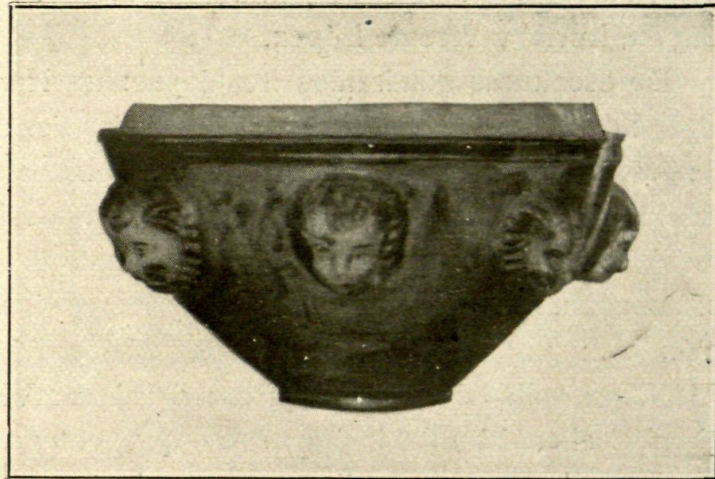


*Nazareno*. Pintura al óleo del último tercio del siglo XVI, original de Dominico Theotocopuli, *el Greco*.

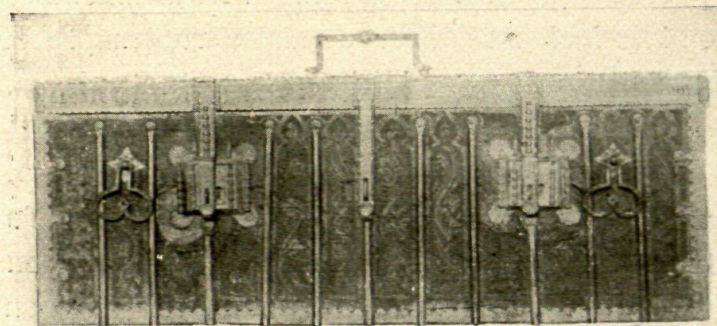


de medio punto y graciosas columnillas, torneadas rosetas, soles y círculos enlazados en caprichosas figuras, son los dibujos que adornan este precioso ejemplar del arte español del siglo XVII. Enfrente, otro bargueño ostenta la pompa de sus esculturas clásicas del Renacimiento de la misma época.

En el fondo verde de sus muros destacan las más escogidas pinturas. Sobre un cabailete, que cubre maravilloso tejido mudéjar del siglo XV decorado de palomas que revolotean en campo verde, amarillo y oro de



Vaso de base pequeña y borde grande, de barro cocido y vidriado, en azul obscuro. Fabricación de Manises de fines del siglo XVI.



Gran arca de madera guarnecida de cuero labrado y recamado, con hierros, refuerzos y cerraduras ricamente decorados. Arte gótico español del siglo XV.

extraordinario valor, un antiguo marco de talla con cristal encierra un Nazareno que brotó del pincel prodigioso del Greco: es una figura de medio cuerpo abrazando el madero de la Redención; luminoso nimbo corona su pensante cabeza; muéstranse los ojos humedecidos por lágrimas de amor; las manos, primorosas, ofrecen sus alargados dedos. Lienzo tan extraordinario que, a pesar de hallarse un tanto deteriorado, cautiva, y la huella de su emoción no se disipa.

Una tabla de la Virgen María con el Niño Jesús, valioso Mabuse; un tríptico de Men-

ling, una tabla perfumada por el intenso espiritualismo de Wan der Weyden; un San Jerónimo penitente macera su cuerpo en un valle de égloga, obra de Patinir; y por si fueran pocas estas escogidas pinturas, todavía admiramos una cabeza de la Infanta Margarita que acusa el arte inconfundible de Velázquez; un interesantísimo lienzo que reproduce un pasaje del



Quijote, tan maravillosamente ejecutado, que no vacilamos en atribuir su paternidad al genial Goya. Un Basano, verdadero prodigio de mágica y luminosa transparencia, y con una magistral Danae, salida de los talleres del Tiziano, alternan otras pinturas de Bosco, Pantoja, Orrente, Maella, Bayeu, Lucas y Vicente López.

De esculturas admiramos tres joyas: un Narciso, bronce romano del siglo I de belleza clásica, calzando sandalias ricamente adornadas, antigüedad sin duda traída a España al advenimiento al trono de Carlos III. En marfil, una Virgen de las Mercedes, Patrona de Barcelona, sentada en lujoso sitial cobijada por regio dosel coronado de cresterías y pináculos; la ornamentan la cruz de Santa Eulalia y las gloriosas barras de Aragón; espléndida muestra del arte valenciano gótico del siglo XIV. San Pedro de Alcántara, talla de madera española del siglo XVII en que el misticismo que alumbró el espíritu del insigne santo que, dotado de vista, no veía porque su alma sólo se abstraía fijo su pensamiento en el Creador. El cincel del artista ha hecho palpitar bajo los pliegues del tosco sayal el alma del austero penitente.

En la blanca chimenea de mármol un soberbio reloj firmado por Evans recuerda el implacable paso del tiempo.

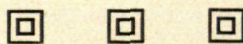
El comedor se engalana con precioso tapiz, tejido en Brabante, del siglo XVI; enfrente, un repostero en el que campean los blasones de los Osorios, Zúñigas y otros preclaros linajes. Un arcón del Renacimiento y un mueble árabe, profuso en inscripciones cúficas, de alabastro, completan su mobiliario. Guarnecen los muros una escogidísima colección de platos, entre los que, por su belleza, descuellan unos sevillanos y varias docenas de hispano-árabes de metálicos reflejos, que tan raros se van haciendo, y entre ellos una placa de barro cocido y vidriado blanca y azul ornada de dorados reflejos, en cuyo centro Jesús, de pie, bendice, sustentando en una mano el mundo, labor bizantina que, en nuestra opinión, vió la luz en Sicilia en los fines del siglo XV. En compañía de la inestimable colección de platos hispano-árabes fulgen una serie de hermosas bandejas de plata.

Creemos terminada nuestra visita, pero nos espera una agradable sorpresa. De un tallado arcón, cuidadosamente envuelta, su propietario saca una pequeña tabla, a la que despoja de su envoltura, y atónitos nuestros ojos contemplan un magnífico retrato de la gran Isabel la Católica. Toca su cabeza una blanca cofia, y en su pecho brilla un relicario y la venera de la cruz de Santiago; en los bordados campean los castillos y leones, y su dulce mirada y su rostro lleno de bondad nos sonríe encuadrado en precio-



sa cenefa de metálicos colores que ornamentan las granadas, símbolos gloriosos de la victoria, que, como espléndido broche, cerró el fin de la épica reconquista del patrio solar. Auténtica pintura que, merced al acendrado patriotismo de su feliz dueño, está libre por hoy de emigrar al extranjero, pero que los amantes del arte y las glorias patrias verían con gusto que fuera adquirida por la nación para que la efigie de la Reina cuya, memoria es eternamente bendecida, sea ornamento perenne de la patria que le vió nacer y morir.

ANTONIO WEYLER.



## MISCELÁNEA

El día 25 del pasado mayo inauguraron Sus Majestades y Altezas Reales la Exposición de Orfebrería Civil Española organizada por nuestra Sociedad.

Las Augustas Personas fueron recibidas por el Ministro de Instrucción Pública, Director general de Bellas Artes, Juntas de Patronato y Directiva y Comisión organizadora de la Exposición.

Recorrieron las distintas salas, haciendo grandes elogios de su organización, felicitan-

do a la Comisión, que con tanto acierto ha llevado a cabo su cometido.

\* \* \*

*Arquitectura Española.* — Dirigida por el arquitecto D. Pablo Gutiérrez y Moreno ha empezado a publicarse la notable revista *Arquitectura Española*, con texto en inglés y en español, dedicando a la parte gráfica extraordinaria importancia en numerosas láminas sueltas.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

*El Palacio Real de Olite*, por D. Juan Iturralde y Suñer. — Pamplona, 1922.

La Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Navarra ha reimpreso este interesante estudio del que fué su erudito Vicepresidente, D. Juan Iturralde, procurando, como se dice en el breve prólogo, reunir datos sobre el Palacio Real de Olite, que hasta entonces nadie había logrado encontrar.

Se trata, en efecto, de un recuerdo de los más notables, desde el punto de vista histórico o arqueológico.

Construido el actual castillo — parece que otro hubo antes en el mismo emplazamiento —

por el Rey de Navarra, Carlos *el Noble*, a comienzos del siglo XV, apenas hay episodio de interés en la historia de esa hermosa región de España que no tenga relación estrecha con el viejo Palacio de Olite.

La evocación, siempre romántica, del Príncipe de Viana Don Carlos y de su hermana Blanca, se asocia a este castillo, donde ellos pasaron los pocos días felices de su vida inquieta y anormal. En él se desposó Don Carlos con Doña Agnés de Cleves en 1439.

El autor estudia minuciosamente las diversas estancias, intentando su reconstrucción, a base de documentos y datos depurados con hábil



crítica. Alguna nota interesante de Fray F. de Mendoza aumenta el valor de la monografía.

Y al final numerosos grabados dan una idea del esplendor y magnificencia de aquella real mansión, que presencié uno de los más curiosos hechos del pasado peninsular: la lucha entre Agramont y Beaumont.

\* \* \*

*El Monasterio y templo de Santa María la Real de Sar*, por C. Sánchez Rivera (Diego de Muros), con un prólogo de D. Juan Barcia Caballero. — Tipografía de *El Eco de Santiago*, 1920.

Interesante estudio, en el que se aportan nuevos y valiosos datos para aclarar el oscuro punto de la fábrica de este famoso templo.

Después de presentar algunos datos históricos y otros biográficos de los priores de Sar, a contar desde el fundador Munio, hijo de Alfonso (1133), hasta el último canónigo, que lo fué, en 1845, D. Pedro de Jesús Cañeda, entra a tratar el dudoso punto de si la iglesia se inclinó o se hizo inclinada.

Para ilustrarlo con absoluta imparcialidad, el autor expone las diferentes opiniones emitidas por Oviedo Arce, Murguía, Lampérez y otros escritores tan acreditados como el P. Fita y Villamil y Castro, y, después de discutir unas y otras, concluye afirmando que, sea por intención, según él cree, o por defecto, «la iglesia de Sar es una maravilla por ser el templo más inclinado del mundo».

Constituye esta obrita un trabajo serio a más de concienzudo, y merece el autor sincero aplauso.

\* \* \*

*Crónica de la provincia de Santander*, por don Mateo Escagedo y Salmon, Párroco. — Tomo II; Santander, 1922.

Concluye con este tomo la *Crónica de Santander*, y si bien es un trabajo sucinto, comprende datos numerosos y de gran valía, que habrán de ser útiles, por extremo, cuando se emprenda la redacción de la historia completa de la citada provincia.

La mayor parte del volumen está dedicada al estudio de los blasones de aquellas familias que componen la nobleza montañesa, de la que puede decirse proceden o se derivan las casas españolas más ilustres. Los datos reunidos por el Sr. Escagedo, adquiridos en sus repetidas excursiones, en las Ejecutorias y No-

biliarios que se conservan en las bibliotecas públicas y particulares y en los archivos de las Órdenes militares, agrupados con método, constituyen el Nobiliario montañés más completo de los que hasta el día han visto la luz pública, y es seguro que el mérito de la enojosa tarea llevada a cabo por el Sr. Escagedo habrá de ser apreciado en todo su valor, no sólo por los hijos de Santander, sino por cuantos aman las nobles tradiciones de la patria.

\* \* \*

*El Monasterio de Nuestra Señora de Rueda*, por D. José M.<sup>a</sup> López Landa.

Interesante y documentada monografía sobre este antiguo monasterio, de alto relieve en la historia y notable valor artístico y monumental.

Bien metodizada, se divide en varias partes, que tratan respectivamente de la historia de esta casa religiosa, su descripción artística, abaciología, y, por último, documentación confirmadora del abundante texto.

Poco a poco, la infatigable labor de tantos escritores dignos de loa, que trabajan con asidua perseverancia en la quietud de provincias, recogida y propicia al estudio, van reconstruyendo o corrigiendo anteriores obras y lanzando el resultado de exploraciones propias al campo de la crítica. Todo ello en espera de obras de conjunto, sistematizadas y completas, que vayan sintetizando y unificando lo mucho conseguido ya en España con estudios monográficos y parciales del pasado.

\* \* \*

*La Real Iglesia de San Antonio de los Alemanes*, por Manuel de Cossío y Gómez-Acebo.

En la Corredera Baja de San Pablo hállase esta iglesia, unida a imborrables recuerdos del Madrid clásico, conservando, al par de obras de arte, reminiscencias gratas a los aficionados de ese paisaje inmenso y vario que es la historia.

Aprovechando tan sugestivos elementos, el autor de este estudio hace una breve excursión al viejo tiempo, proporcionando solaz y curiosos conocimientos a los eruditos en general, y en especial a los «madrileñistas», escasos por desgracia.

ENRIQUE DE LEGUINA Y JUÁREZ.