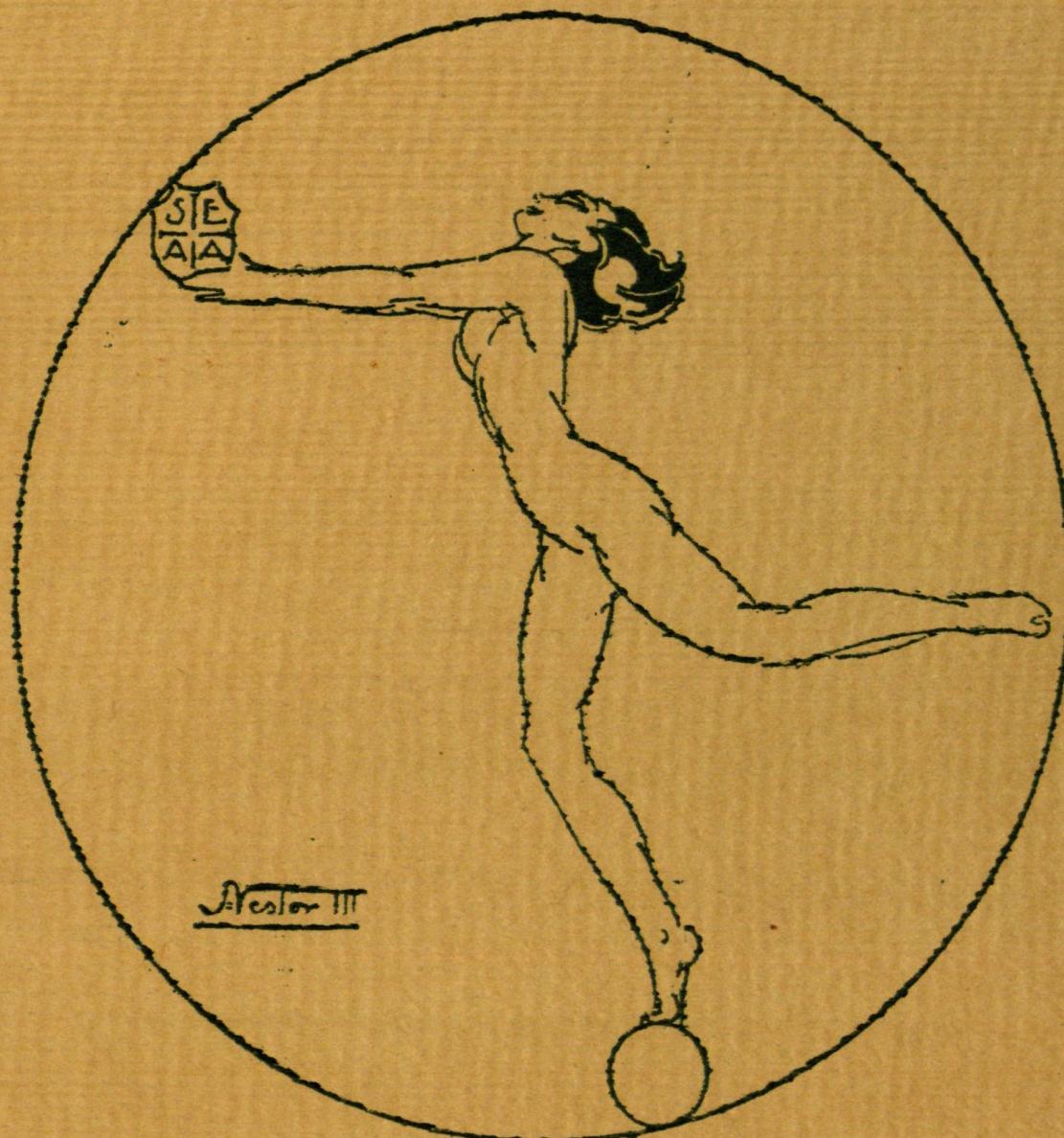


ARTE ESPAÑOL

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE



AÑO 1926

[2.º TRIMESTRE]

**antigüedades
eugenio terol
valverde 1 triplicado
(gran via) madrid**

Real Fábrica de Tapices

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Fuenterrabía, 2 - Teléfono 593 M - MADRID

Director: LIVINIO STUYCK

Fabricación y restauración de tapices y alfombras.

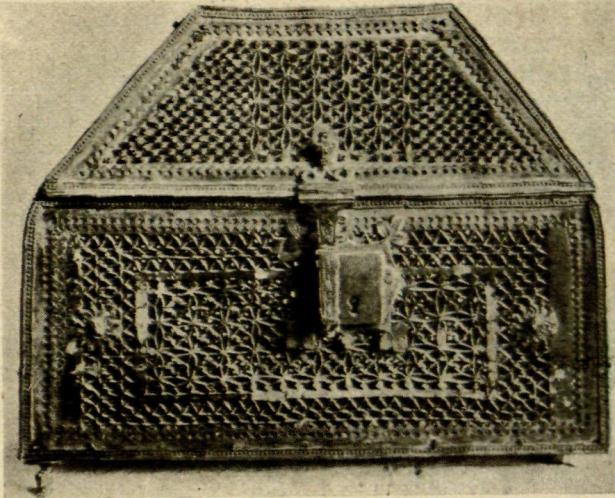
**Reproducción de modelos antiguos de tapices y de
alfombras de estilo y época.**

**Fabricación de tapices y alfombras con asuntos y te-
mas modernos y originales.**

Conservación de tapices

antiguos y alfombras.

Horas de visita a los talleres: De 10 a 12 y de 3 a 5.



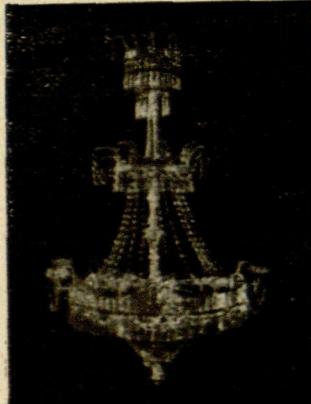
OBJETOS DE COLECCION

CUADROS Y MUEBLES

JUAN LAFORA

Plaza de las Cortes, 2.

MADRID



Fabriciano Pascual

Objetos de arte antiguo

Plaza de Santo Domingo, 20

Teléfono 51-14 M
Madrid

Casa especial en arañas y
lámparas de estilo y época

Bien conocidos son de los coleccionistas los talleres de restauración de toda clase de obras de arte que esta Casa tiene establecidos en la **calle de Fomento, 16**, por la fidelidad con que hace sus trabajos, muy singularmente en las cerámicas



E. TORRES
ANTIGÜEDADES

Cuesta de Santo Domingo, 6 y 8

Madrid

Oiga 
Si quiere tener sus fotografías
bendecidas hágelas y avíselo.
HAGA SUS ENCOMIENDAS A LA CASA

ARTE 

Que cuenta con los últimos adelantos modernos y un personal competente en esta clase de trabajos.

Diseño y Taller de Velázquez 12, Madrid — Teléfono 2463-1

SE HACEN TRABAJOS PARA TODAS PARTES
DE ESPAÑA

CONSULTE LA NOTA DE PRECIOS DE ESTA CASA

Deogracias Magdalena

Olmo, 14, principal, Madrid

Restauración de muebles antiguos

Especialidad en los de estilo francés
del siglo XVIII y principios del XIX

Construcción de muebles de lujo

SPANISH ANTIQUITIES HALL

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

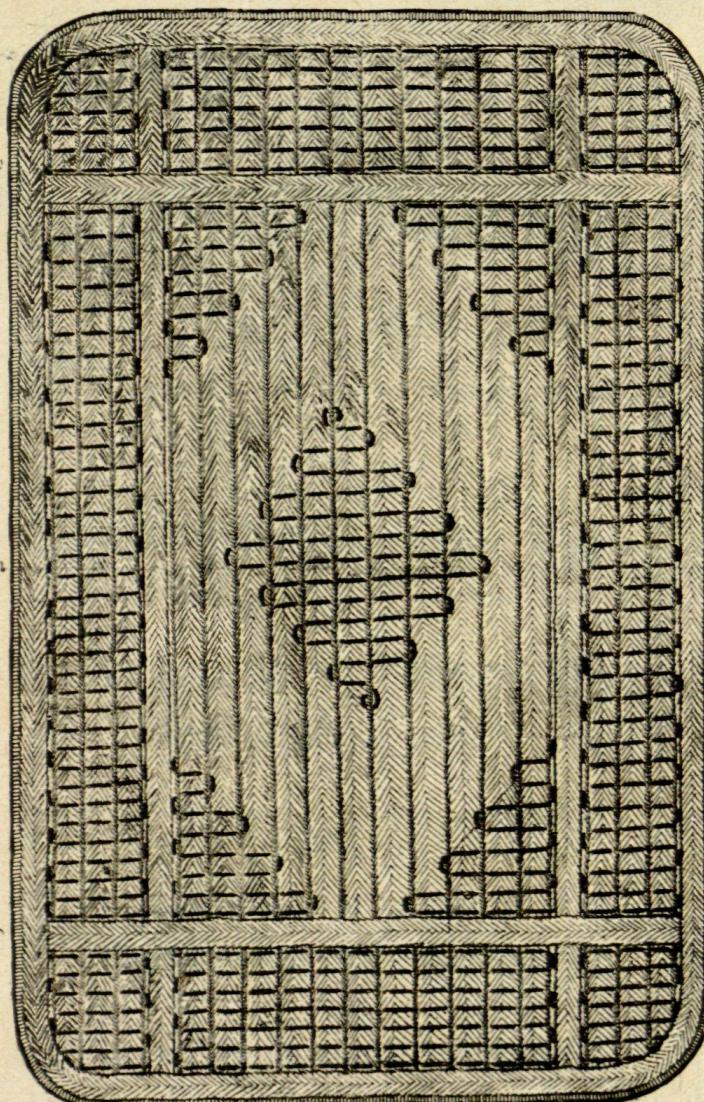
OBJETOS DE ARTE ESPAÑOL

RAIMUNDO RUIZ

Ronda de Atocha, 22, MADRID

Muebles, Tejidos, Hierros de estilo, Pinturas primitivas, Piezas de construcción, etc., etc.

We Keep The Largest Stock In Spain of Spanish Furniture, Decorations, Irons and Building Parts. All Range From The 10th To The 18th Century.



RUFO M. BUITRAGO

CAVA BAJA, 13 TELEF. 17-20 M
MADRID

FABRICACION DE ESTERAS DE ESPARTO CON DECORACION EN ROJO, NEGRO O VERDE, FOR-
MANDO DIBUJOS DE ESTILO

PROPIAS PARA CASAS DE CAMPO,
VESTIBULOS Y HABITACIONES DE CA-
RACTER ESPAÑOL

Estas esteras han figurado en Exposiciones de la Sociedad de Amigos del Arte, y la casa tiene de clientes a las Sras. Marquesas de Ivanrey y Perinat, Sres. Marqueses de Urquijo, señora de Baüer, D. José Moreno Carbonero, señor Duque del Infantado, Sres. Condes de Casal y de Vilana, D. Luis Silvela, D. V. Ruiz Senén, Sr. Romero de Torres, Sr. Marañón, Sr. Ca-
vestany, etc., etc.

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

MADRID. SEGUNDO TRIMESTRE 1926. ~ ANO XV. TOMO VIII. NUM. 2.

PASEO DE RECOLETOS, 20, BAJO IZQDA. (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

SUMARIO

PAGS.

MARGARITA NELKEN.—En torno al monumento a Cajal.....	50
(Con cinco reproducciones.)	
AUGUSTO L. MAYER.—Cuadros españoles en el mercado internacional.....	53
(Con cuatro reproducciones.)	
MARQUES DE MONTESA.—La vocación de Ortiz Echagüe	55
(Con cinco reproducciones.)	
JULIO GOMEZ.—Los vihuelistas españoles del siglo XVI	59
(Con cinco reproducciones.)	
JULIO CAVESTANY.—Platería española. Chofetas o braserillos de sobremesa.....	67
(Con dos reproducciones)	
ANGEL VEGUE Y GOLDONI.—En torno a la figura del Greco.....	70
(Con seis reproducciones.)	
JUAN LAFORA.—Caja de cuero realzado, cincelado y policromado del siglo XIV.....	80
(Con cuatro reproducciones.)	
JUAN DE MATA CARRIAZO.—Salvador Páramo, imaginero madrileño (1828-1890)....	83
(Con ocho reproducciones.)	
UN APRENDIZ DE ERUDITO.—Noticias para bibliófilos españoles	91
Bibliografía	93
Los museos en el primer trimestre de 1926 (donativos y adquisiciones)	94
Exposiciones y noticias.....	54, 66 y 82

PRECIOS DE SUSCRIPCION

España.—Año	20 pesetas.
Extranjero.—Año	24 —
Número suelto	6 —

Esta Revista, así como los catálogos de las Exposiciones, se reparten gratis a los señores socios de Amigos del Arte.
Cuota anual mínima de socio suscriptor, 50 pesetas. Cuota mínima de socio protector, 250.

EN TORNO AL MONUMENTO A CAJAL

POR MARGARITA NELKEN

INQUIETUD DE IDA E INQUIETUD DE VUELTA

PARA los que no creen en el estatismo de la concepción artística, el mar, con sus borrascas siempre posibles, es más grande que el puerto. Ahora bien; la navegación tiene dos fases: la de ida y la de vuelta. Y las distingue, no el puerto alcanzado entre las dos —todo puerto que no es definitivo es una etapa, y el definitivo, para toda fuerza vital, no puede ser más que la muerte—, sino la calidad de su inquietud.

A la ida, la inquietud es toda de dilatación; a la vuelta, de concentración. A la ida se despliegan anchas las velas, para que las hinchen todos los vientos, lo mismo el ardoroso del Sur, que el cortante del Norte, que el que llega del desierto, trayendo la sugerencia de sus profecías, no siempre bien definidas, que el que aporta, inflexible, afanes de precisión. A la vuelta, las velas quedan recogidas; la ruta, que todavía podrá doblarse o bifurcar inesperadamente —el nauta avisado, en su itinerario, deja siempre lugar a lo imprevisto, una ola de fondo o una tranquilidad aceitosa, que obliga igualmente a frenar—, la ruta está ya, empero, trazada y bien trazada: conscientemente.

En las navegaciones artísticas conviene, ante todo, no confundir, al leer los diarios de bordo que nos brindan los marineros, la inquietud de ida con la inquietud de vuelta. En la primera cabe siempre poner en duda la pericia del pi-

loto. Esta ruta, ¿la tomó porque le seducía más que ninguna otra, sin saberlo, sin quererlo incluso, porque le empujó el viento? Este puerto, ¿echó en él el ancla porque correspondía a sus íntimos deseos, o porque le daba miedo proseguir el viaje, porque ya no sabía qué rumbo tomar?

La distinción es sutil, pero se impone. De ella depende nos merezca una obra respeto, o simplemente un gesto aprobatorio..., o un gesto de desdén.

Victorio Macho ha echado el ancla en este monumento a Cajal, de vuelta ya de un viaje igualmente espléndido y penoso: el que le hizo recorrer, paso a paso, duramente, pero con embriaguez de descubrimiento, todas las estaciones que habían de libertar su mano primero, su espíritu después. Y, ya dueño de los recursos de su oficio y de las posibilidades de su sensibilidad, ha echado el ancla conscientemente, cuando y donde lo ha estimado justo.

SEAMOS ARTESANOS

Dice el diccionario de la Lengua que artesano es “la persona que ejerce un arte u oficio puramente mecánico”. ¡Incomprensión formidable! ¡Imperdonable error! Al filólogo, somnoliento en su butacón académico, le parece mecánica la labor del ebanista o del herrero. Pero nosotros, que nos podemos lavar las manos frente a todos los diccionarios, nos cuidaremos muy mucho de tamaño disparate.



Victorio Macho.—Fuente de Cajal, Monumento erigido recientemente en el Retiro.

FOT. ZÁRRAGA.

“Je suis un ouvrier de l’art”, decía Rodin, que nunca quiso ser otra cosa. Y obreros, artesanos, fueron los que, piedra a piedra, alzaron hasta el cielo la lejanía de las catedrales. Pese a los aforismos mandarinos de Roland Dorgelés, los dioses que no son los míos nunca me han parecido necios; dioses son, y milagrosos seguramente, puesto que se les reza. La labor del artesano hecha con conciencia de su grandeza es siempre expresión de fervor.

Seamos artesanos. Tengamos conciencia de la grandeza de nuestro oficio. Improvisar es de titiriteros. Para que la improvisación sea genial, ha de hallar, en su expansión, todas las facilidades. ¡Que no la detenga ninguna de las barreras de la ignorancia! Sepamos igual que sentimos; nunca más, porque el oficio sin alma es mecanismo; nunca menos, porque el alma sin vehículo que la lleve hasta otras queda pobre y desnaturalizada.

¡Si fuese posible colocar junto al lienzo o a la escultura más libertados de fórmulas el *chef d’œuvre*, la obra suma que franqueó la entrada en el gremio!

Los gremios se han disgregado. Mas, para patentizar que, en este gremio de los nuevos marinos del océano artístico, el fin no es el beneficio material, ni el medio la máquina ahorrativa de esfuerzos, entonemos un himno al oficio. Al trabajo que, día tras día, pone callos en las manos y nitidez en el alma.

(Puede servirnos uno de esos cantos de las antiguas Corporaciones, cuyo acompañamiento es el ritmo de los martillos o del fuelle de la fragua.)

Entonemos el himno. Y, para hacerlo con calor, recordemos que, antes de esta figura de Cajal, simplificada monumentalmente como un toro asirio, Victorio Macho labró aquella figura yacente, de rostro y pies minuciosamente, pavorosamente realistas, como esas imágenes va-

lisoletanas en que el dolor es tan desgarrado que ni siquiera grita.

NACIONALISMO

¿A qué negarlo? En arte somos nacionalistas. Por lo mismo que las fronteras no nos interesan. Pero siempre sienta mal cambiar de clima sin las debidas precauciones.

(Estos muchachos de tipo árabe, que batén el aire en torno suyo al hablar, en afirmación de incontrastable meridionalismo, y no sienten verdaderamente, pese a sus años de Institución o de Jesuítas, más ley que la del Profeta, y que ponen su afán en pintar o esculpir como los escandinavos o los polacos recién llegados a Montparnasse, me hacen siempre pensar en esos judíos convertidos, cuyo físico e idiosincrasia no ha de cambiar, por supuesto, ningún bautismo.)

Y es que el internacionalismo artístico data ya demasiado. Y, además, que no vale la pena. El impresionismo, lo tenemos aún, como quien dice, encima. A Rodin, mutilado voluntario, y santo patrón de los mutilados por incompletos, también. Pero ya sabemos todos que la irradiación internacional de Versalles, si bien ha levantado un Dresde, y un La Granja, y un Potsdam, y un Aranjuez, no logró hacerlos intercambiables. En la universal reacción de hoy contra el impresionismo, por lo que el impresionismo tiene de “ojos a fuera” —(Monet, ce n’est qu’un œil, decía Cézanne, padre de los “constructores” actuales. Aunque añadía al punto: Mais quel œil!)—; en esta reacción, que es únicamente deseo irresistible de ahondar en sí mismo, sería, en verdad, peregrino, fuésemos a ahondar en los demás.

Y en nosotros mismos, lo que hallamos, ante todo y sobre todo, es el carácter. Todos los cubismos del mun-

do —si es que aun existe el cubismo en algún rincón de Dios, y no olvidemos que la palinodia de Picasso ensalza a Ingres— no conseguirán, por muy deshumanizado que aspire a ser su radicalismo, que Castilla sea la Isla de Francia. Castilla no es toda España, sea; por eso, además de Gregorio Hernández y Juan de Juni, conviene tener presentes a José de Mora y a Montañés. Picasso ensalza a Ingres; ¡sea! Y los bustos de Rodin miran hacia los de Houdon. Bien está. Y bien está que Mestrovic, en aquel su umbral de Oriente, mire hacia Susa y Tello. Cada cual ha de recorrer sus etapas, si no quiere estrellarse un día, falto de base. ¡Anteo, patrón de la obra de arte, y principalmente de la escultórica que, a través de la arquitectura, necesita raíces, como un árbol! Renán se asombró de no hallar en todo el arte español una sonrisa. También podía haberse asombrado de no hallar una gesticulación. Este bajorrelieve de la “Fuente de la Muerte”, valientemente moderno, rotundamente simplificado, más decisivo que Bourdelle en su retorno a la simetría, es, simplemente, nada más y nada menos que una *Pietá* hispana: esa Virgen de las Angustias, que nadie posee sino nosotros, en esa contemplación de la muerte cara a cara, con el pecho atravesado de puñales y lágrimas calladas. Y la figura de Cajal, de espaldas, es un león echado: fuerza in-

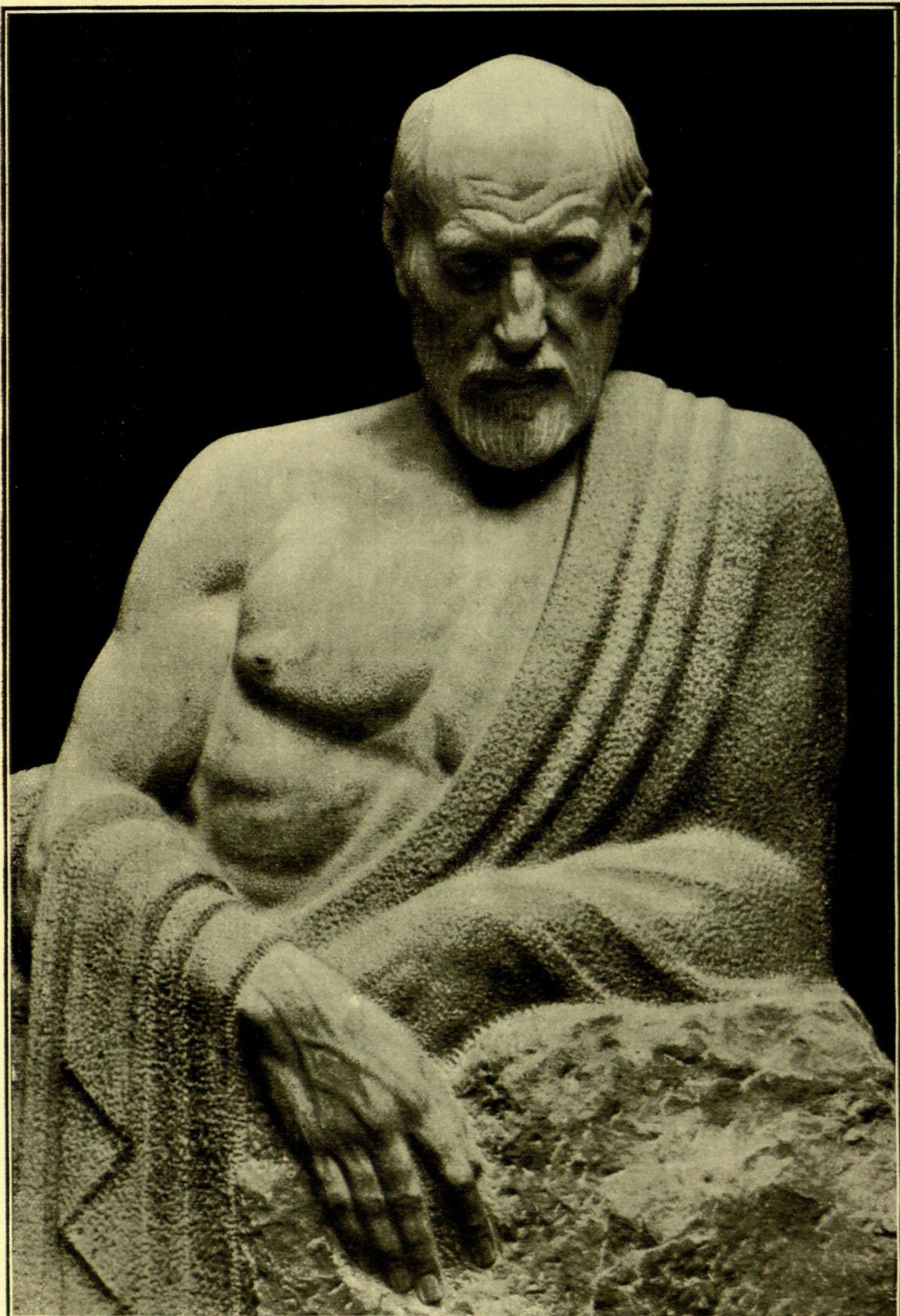
móvil, serenidad de la actitud, que ha dominado los gestos, y ello desde que Sánchez Coello comprendió que la inmovilidad puede más que el movimiento y el silencio más que las palabras.

Inquietud de vuelta... Orgullo y plenitud del oficio... Nacionalismo... Coloquemos en la proa de la nave que conduce a los nuevos nautas aquella “Victoria” de Macho, puesto que, al modelarla para su destino marino, el escultor ponía a la vez, en la primera grada del sepulcro de Tomás Morales, el espíritu del poeta bajando hacia la Nada, y se aplicaba en sostener este espíritu, desligado de la materia y las normas humanas, con el peso todo, *el peso justo* de su forma.

Suprimir, pero no ignorar. Darlo todo antes de rechazar mucho. Formas simples, pero densas, y todas las líneas esenciales. Y, por síntesis, un ritmo general que diga que España no es otra cosa que una amplificación de Castilla mirando a Oriente.

Coloquemos idealmente la “Victoria” de Macho, la Nike castellana, en la proa de la nave de nuestros nautas del porvenir, como vigía y protectora. El esfuerzo de sus alas nos denunciará los escollos de todos los superficialismos.

Y esta nave bien pudiera ser ya este “Monumento a Cajal”. Está fuertemente anclado; no hay peligro de que ninguna borrasca lo mueva.



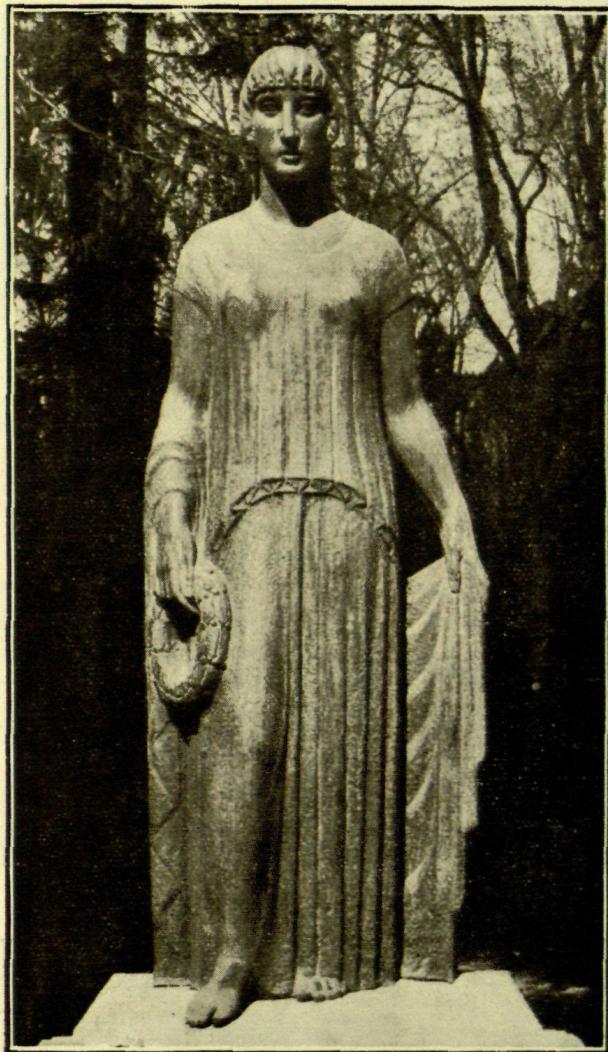
Fragmento de la estatua de Cajal.

FOT. ZÁRRAGA.

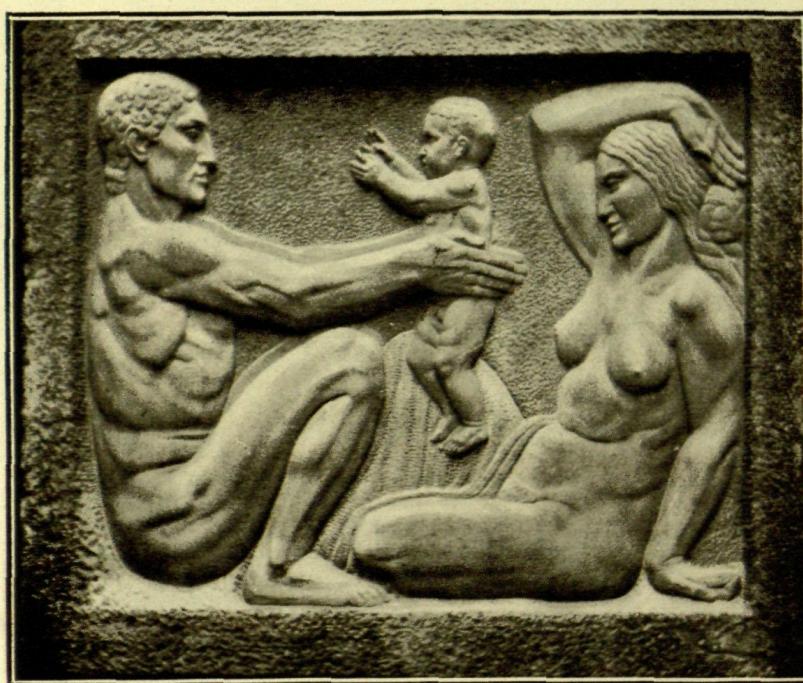


Fuente de la Muerte. Relieve del monumento a Cajal.

FOT. ZÁRRAGA.

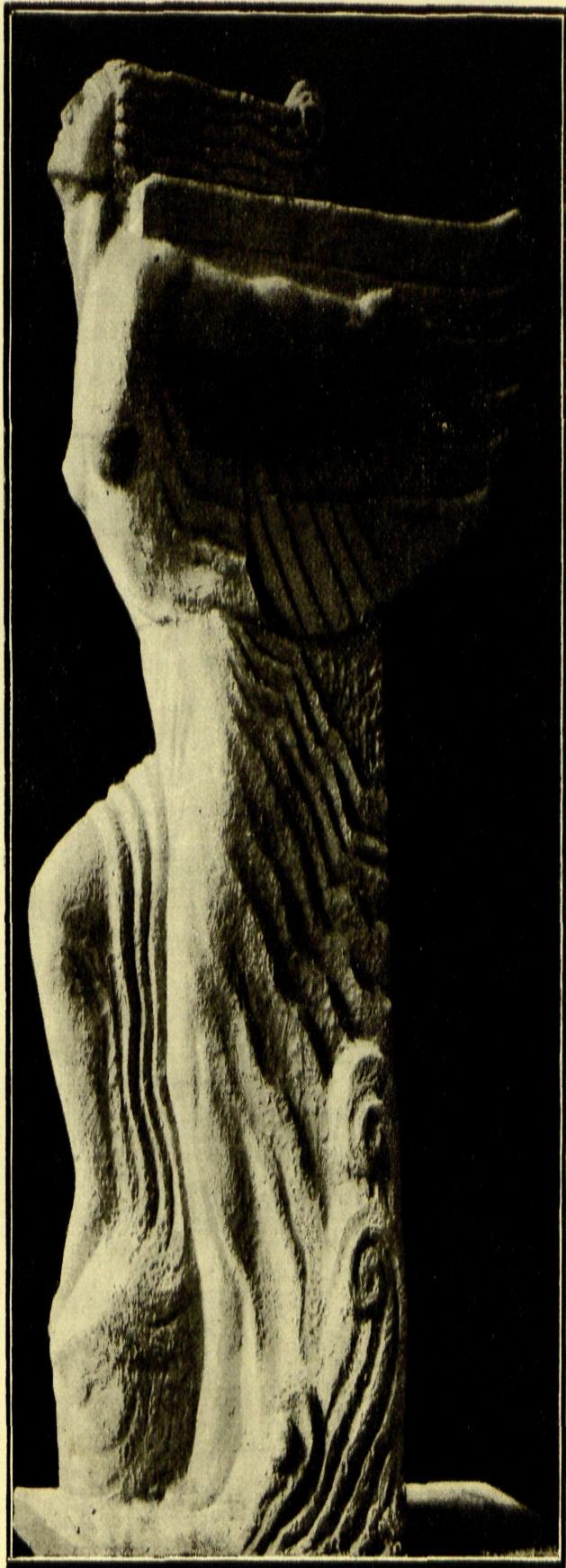
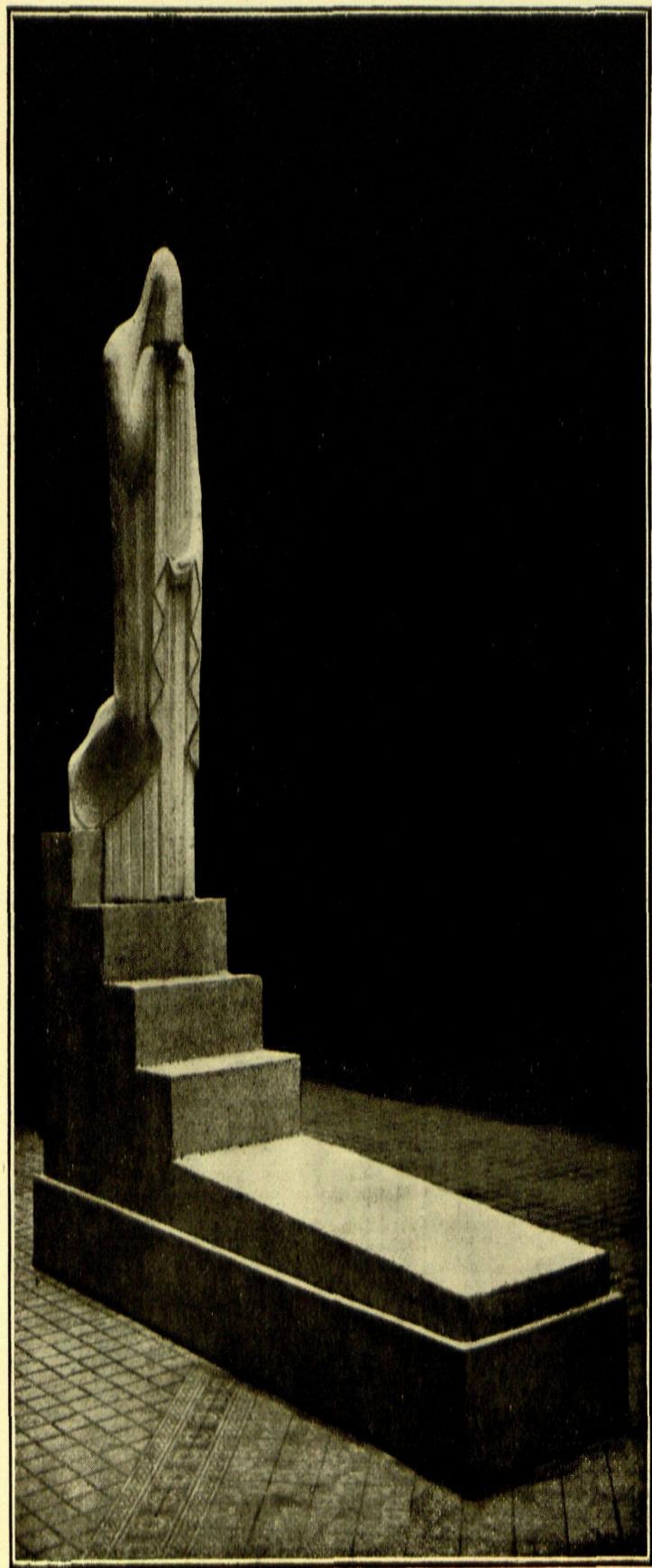


Estatua de la Sabiduría.



Fuente de la Vida. Relieve del monumento a Cajal.

FOT. ZÁRRAGA.



Sepulcro del poeta Tomás Morales.—Victoria del monumento a Elcano.—Dos de las últimas obras de Macho.

FOT. ZÁRRAGA.

CUADROS ESPAÑOLES EN EL MERCADO INTERNACIONAL

POR AUGUSTO L. MAYER, CONSERVADOR JEFE DE LOS MUSEOS DE BAVIERA



ONSIDERAMOS de interés para nuestros lectores la reproducción y comentario de algunas fotografías de obras de pintura española que se hallan actualmente en el mercado internacional.

La Casa A. L. Nicholson, de Londres, tiene una tabla de 1,72 por 1,32 centímetros que representa el nacimiento del Señor y la adoración de ángeles y pastores. Guarda esta pintura la más íntima relación con el gran retablo del altar mayor del antiguo monasterio de Sijena, de que habla Bertaux detalladamente en su obra sobre la Exposición de Zaragoza (página 65 y siguientes), y parte de cuyas tablas se conservan hoy en el museo de Huesca. Sería conveniente confrontar esta de Londres con otra del mismo asunto que debe estar en el monasterio de San Juan, de Sijena, o que, por lo menos, se encontraba en él hacia 1909. Algunos trozos de la que publicamos parecen inferiores a las que del citado retablo se conocen; pero ello puede ser debido a repintes o restauraciones modernas.

El mismo anticuario posee un retrato que reputamos obra indudable de Ribera, y que tiene mayor interés por no ser frecuentes los retratos que del maestro se tabense se conservan. La fuerza del dibujo y del colorido, el carácter viril, la nota monumental y el verismo del gran precursor de Velázquez se observan en el retrato. Fué éste hace tiempo propiedad del Infante D. Sebastián, en Pau. En el comercio se le conoce con el nombre de *Retrato del Virrey del coleto, de Ribera*. No sé quién pueda ser el caballero represen-

tado, aunque de todos modos se trata de un personaje distinguido, militar de alta jerarquía, como denotan el bastón de mando y la venera de la Orden de Santiago que ostenta.

Reproducimos también un pequeño boceto, a nuestro entender obra legítima de Murillo, y que constituye una rareza, por haber muy pocos auténticos. El más conocido es el de la National Galery, de Londres, para el cuadro del nacimiento de la Virgen, del Louvre. Da mayor interés al que publicamos el referirse a un cuadro religioso de carácter histórico. Estimamos que esta obrita, con su clarooscuro acabado, rico, valiente y suave a la vez, data de los años 1663 a 65, y se afirma nuestra creencia al pensar que la escena representada debe ser el otorgamiento por el Papa Alejandro VII, en 1662, del breve en que condenó cada palabra hablada, escrita o impresa en contra del misterio de la Inmaculada Concepción. El mismo año 1662 pintó en Valencia J. J. Espinosa un cuadro grande conmemorando este hecho, y es muy probable que Murillo pensara también en consagrar un lienzo al recuerdo de una idea tan grata para su religiosidad, si bien luego, acaso por falta de medios, no pudiera llegar a pintarlo. Da mucha verosimilitud a esta hipótesis la circunstancia de que en Sevilla se celebraron grandes fiestas religiosas con motivo de haberse terminado las obras de renovación de la iglesia de Santa María la Blanca, costeadas, en su mayor parte, por el canónigo D. Justino de Neve, amigo íntimo y mecenas de Murillo. La obra de Fernando de la Torre Farfán que descri-

be aquellas solemnidades se titula *Relación de la fiesta con que se celebró en la iglesia parroquial de Santa María la Blanca... el nuevo breve que la Santidad de Alejandro VII expidió en favor del Misterio purísimo de la Concepción sin mancha de María Santísima... Sevilla, 1665.* Quizás entonces se prefirió el cuadro que hoy se halla en el museo del Louvre con la Inmaculada y algunas medias figuras de fieles, que fué pintado para aquella ocasión, al boceto, que realmente más glorificaba al Papa que a la Virgen. Esta obrita, después de permanecer mucho tiempo en Inglaterra, ha pasado a ser propiedad de la Galería Hansen, en Lucerna.

DOS BOCETOS DE CABEZALERO

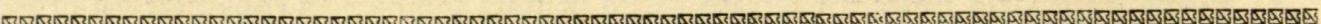
Los pintores de segunda fila del siglo XVII, injustamente olvidados durante mucho tiempo, comienzan a adquirir importancia para el historiador y para el aficionado a las artes gracias a las recientes investigaciones documentales y al interés que vienen despertando desde hace algunos años en el mercado internacional.

A la serie de obras auténticas que del pintor madrileño Juan Martínez Cabezalero se conocen, aumentada hace poco con cuadro tan excelente como el *San*

Jerónimo de la colección Cook (1.666), creo poder añadir hoy dos pequeños lienzos (725 por 41 milímetros) en grisalla, bocetos, sin duda, para grandes pinturas destinadas a adornar los altares o las paredes de alguna capilla. Encontré estos cuadritos primeramente en París, y después en el comercio holandés, en Amsterdam. Uno de ellos representa la entrega de las llaves de Sevilla a Fernando el Santo. No acierto a explicarme el asunto del otro, que acaso se refiera a San Pascual Bailón. El ángel mancebo y el pequeño serafín con el pez hacen pensar en el Angel de Tobías. Seguramente entre mis lectores habrá alguno que pueda explicar este asunto.

No cabe duda de que esta pintura se parece mucho a la de Carreño; pero el dibujo es menos preciso y las figuras algo más esbeltas. Si se comparan estos bocetitos con los cuadros de Cabezalero existentes en el oratorio de la Orden Tercera, en San Francisco el Grande, de Madrid —especialmente con el *Ecce-Homo*—, no puede vacilarse en atribuirlos a la misma mano.

Estos cuadros comprueban el talento del pintor para las grandes composiciones religiosas, su maestría en la distribución de luces y sombras y su sabio cálculo para obtener con un mínimo relativo de elementos un máximo efecto de decoración.



EXPOSICIONES

De artistas asturianos.—La segunda de las Exposiciones organizadas por el diario *Heraldo de Madrid* estuvo dedicada a artistas asturianos, y se celebró en los locales de nuestra Sociedad.

Ello dió ocasión a reunir un interesante concurso, en el que se destacaron algunos de los pintores asturianos que ya conocemos en Madrid y se presentó alguno nuevo que puede ser grata promesa.

Organizador de estas Exposiciones es D. Rafael

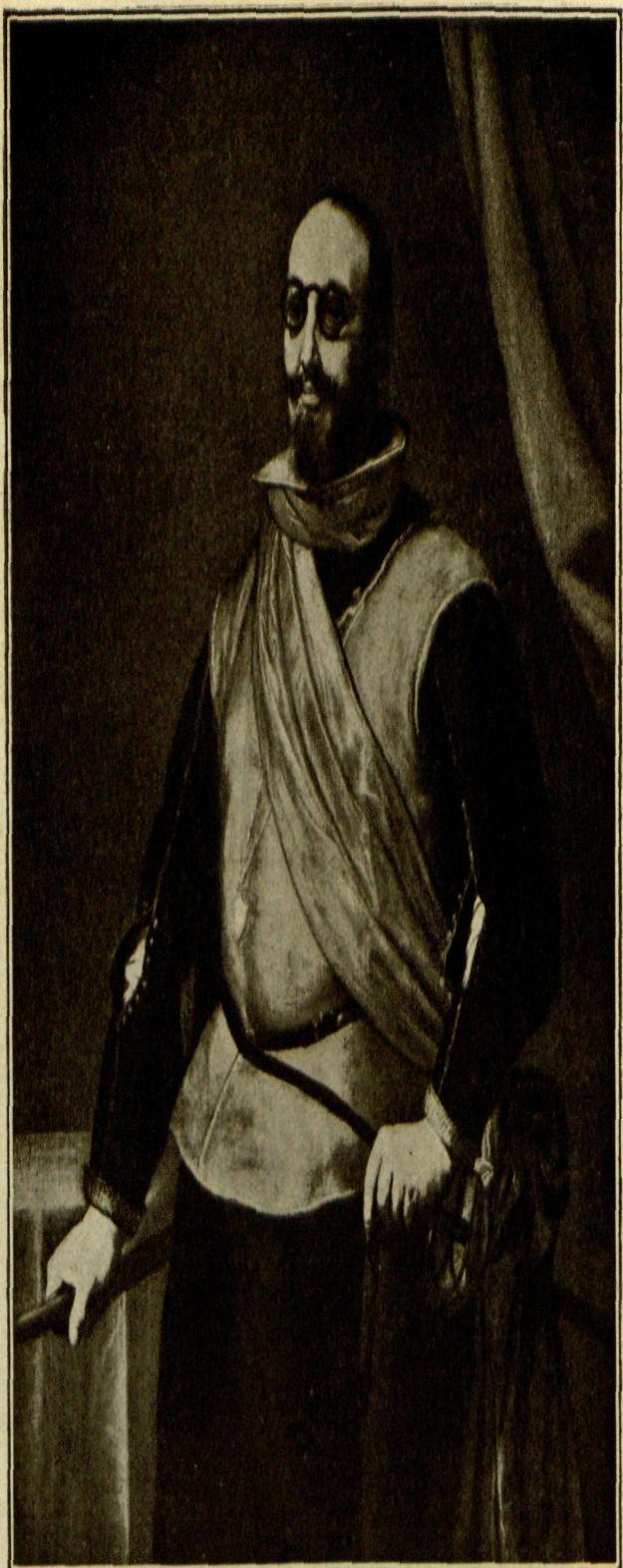
Marquina, que en esta ocasión obtuvo el eficaz concurso de D. José Francés.

Nacional de Bellas Artes.—Inaugoróse la Exposición Nacional de Bellas Artes que corresponde al presente año. De ella se dará cuenta en el próximo número.

Representaron a nuestra Sociedad en el Jurado de admisión y colocación D. Mateo Silvela como vocal propietario y D. Antonio Méndez Casal como suplente.



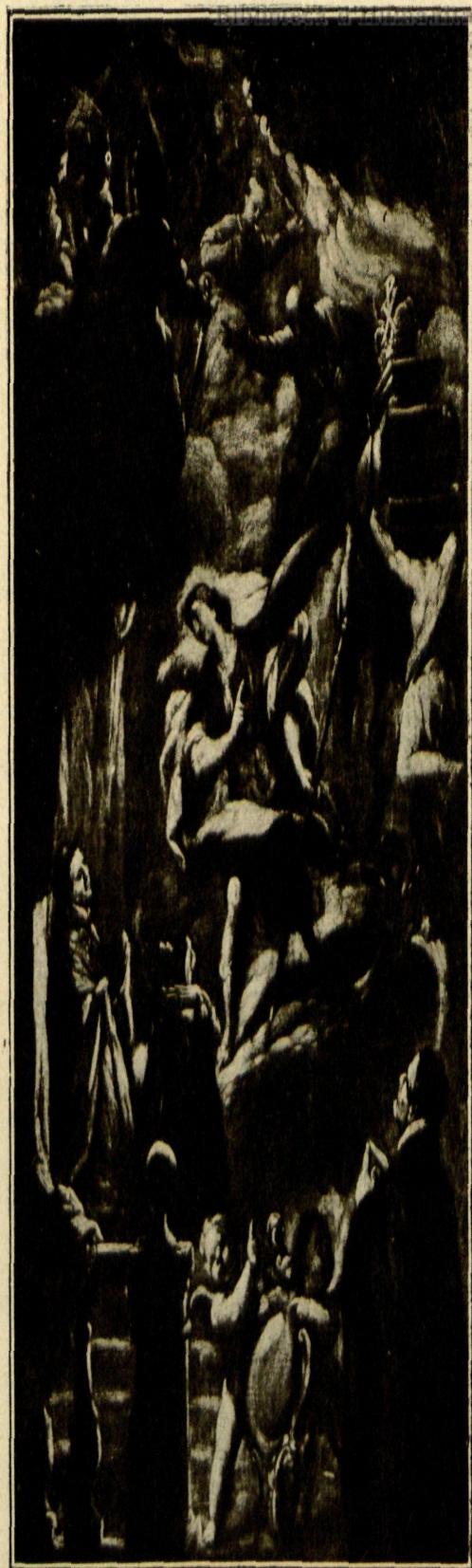
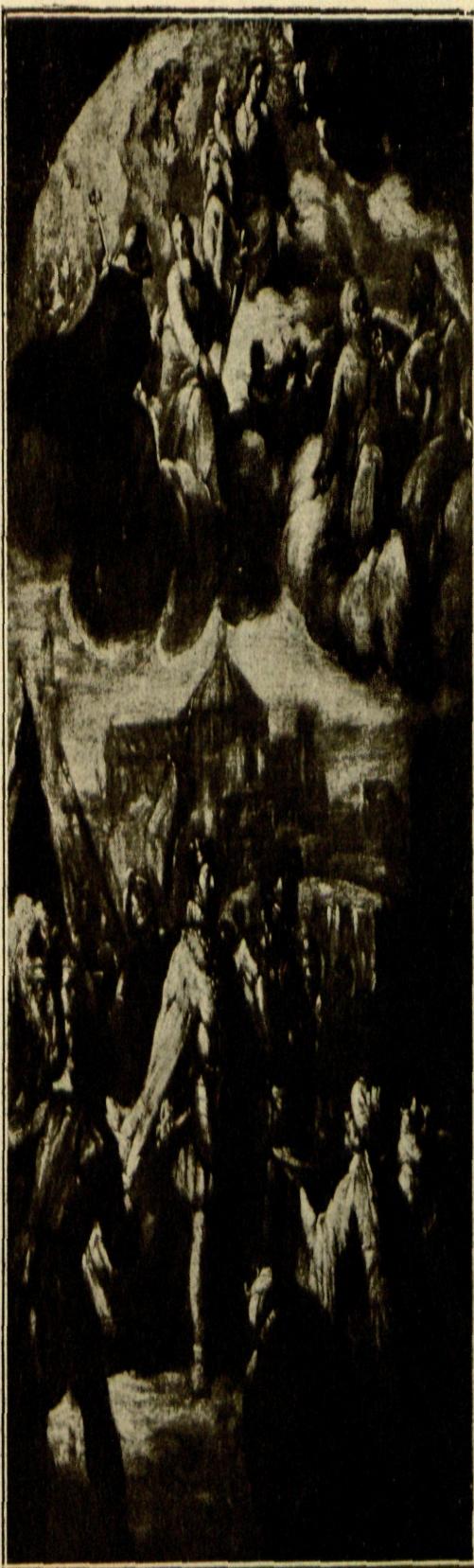
Tabla de escuela catalana.



Ribera.—Retrato conocido con el nombre de "El Virrey del Colet".



Bartolomé Esteban Murillo.—Boceto.



Juan Martínez Cabezalero.—Entrega de las llaves de Sevilla a San Fernando y Asunto desconocido.



De la publicación de dibujos antiguos de la Sociedad Prestel Gesellchft, de Francfort. Maestro de Flemalle: Jael y Sisara.—A. Van Dyck:
Crucifixión de San Pedro, asunto desconocido.

LA VOCACIÓN DE ORTIZ ECHAGÜE

POR EL MARQUES DE MONTESA.



A fecha pasa, quizás, de los treinta años.

Otoñaba yo por aquel entonces en una alegre casa de campo en las cercanías de Logroño.

Entre nuestros amigos predilectos figuraba el simpático matrimonio Ortiz: comandante ingeniero militar, él; ella, Dolores Echagüe, tan bella como inteligente, y padres ambos de una numerosa prole.

Nuestro hoy preclaro artista era a la sazón un despejado rapaz de diez o doce años, serio, callado, de negros y escrutadores ojos, gran nariz y orejas despabiladas, tipo cabal del perfecto monaguillo. Era la diversión predilecta del mocete cubrir de dibujos o de colores cuantos papeles caían en sus manos, las estampas de los periódicos y de los libros, demostrando una vocación decidida, invencible, y una habilidad nada común.

El entonces comandante Ortiz trataba de inclinar el ánimo de su hijo Antonio a estudios más serios y a trabajos de más enjundia; pero el rapaz se resistía, y su madre, exquisita sensitiva, amparaba en cierto modo las *rebeldías* del incipiente artista.

(Otro comandante de ingenieros, don Francisco Echagüe, hermano de Dolores, era entonces agregado militar en la Embajada de España en París.)

El simpático matrimonio, deseando tomar una resolución respecto del porvenir de su hijo, me hizo el honor de consultarme, poniéndome en un tremendo aprieto, acerca de si debería o no entregarle el muchacho al estudio del

arte. He tenido, y sigo teniendo, como sistema contrariar casi siempre esas aparentes vocaciones, que, generalmente, no tienen base sólida ni raíz firme, y que son, en la mayoría de los casos, o pretexto para no estudiar, o ilusiones paternales, que ven en sus queridos retoños un Rafael en capullo. Es también frecuente el caso, en arte como en ciencias o en letras, de muchachos precoz, que tenían mucha prisa por decir una cosa; pero que una vez dicha se vacían por completo, y no les queda ya cosa que decir en el resto de su vida.

Pero yo veía en los borrones que aquel mozarabe hacía un espíritu de observación tan agudo, una modalidad tan propia de ver el natural, un tanteo interior tan meditado y una deliciosa angustia al trazar, que me atreví a decir así a mis excelentes amigos:

—Rara vez aliento vocaciones artísticas, que son, generalmente, falsos espejismos; pero en este chico veo tan fuerte vocación y tan series aptitudes, que creo que vale la pena de hacer una prueba. Puesto que su hermano de ustedes, Paco, está en París, envíen a París al muchacho, y allí puede estar cuidado y vigilado por su tío. Si por falta de edad o de preparación no puede entrar directamente en la Academie de Beaux Arts, puede comenzar en alguna buena Academia particular antes de ir a la oficial, y vamos a ver lo que en un período de seis meses, o de un año, pues tal vez seis meses sea poco, el muchacho da de sí.

Por eso en una carta suya, que he recibido hace pocos días, me decía:

“...y nadie como tú podrá ser favo-

rable portavoz de mi *anhelada gloria*, hacia cuya quimera inconscientemente me lanzaste en mi tierna infancia..."

Poco tiempo después trabajaba en París en la Academia Julian, donde tuvo por profesores a Jean Paul Laurens y a Benjamín Constant, y al año siguiente entró por concurso en la Academie de Beaux Arts, en el estudio del gran maestro León Bonnat, cuyo eclecticismo tan bien engranaba en el temperamento recio, sólido, valiente y mesurado del discípulo. La acertada dirección de Bonnat, que supo comprender perfectamente a Ortiz Echagüe, ha sido decisiva y profundamente bienhechora en el arte de éste.

Yo guardo como oro en paño algunos estudios de aquella época, entre ellos el bellísimo *Desnudo de niño*, que se reproduce. Al pie se apuntan los retratos del autor y de algunos compañeros de taller. El estudio no está terminado porque al poco rato de comenzar el modelillo sufrió un desvanecimiento y hubo que suspender el trabajo.

En otro de los estudios que poseo hay una alusión a la guerra de España con los Estados Unidos; lo que dice que el artista contaba a la sazón catorce años.

La estancia en París fué para Antonio de gran provecho, pues pudo verlo, vivirlo y estudiarlo todo, desde el reglado classicismo hasta los últimos gritos de los *fauves*; pero tanto por temperamento, como por educación artística, debida ésta en gran parte a Bonnat, supo entonces, y ha sabido siempre, mantenerse en un sereno y estable equilibrio, en un sano y robusto eclecticismo, siguiendo una trayectoria paralela e intermedia entre el frío academicismo, del que ha huído siempre, y los *snobismos* estridentes de los revolucionarios a ultranza, ocupando en la pintura española el lugar análogo al que en la francesa ocupan Lucien Simon y Jacques Emile Blanche.

Porque no puede ser revolucionario; es decir, no puede avanzar a saltos el hombre fuerte, tenaz, cauto, consciente de su vitalidad y de su poder, que sin dejar jamás de asentar el pie en el terreno firme de lo que debe ser inmutable, evoluciona sin cesar, estudiando todos los días, atento siempre a lo que en su derredor sucede, poniéndose un problema nuevo ante cada lienzo blanco que coloca en su caballete, sabiendo que nunca sabe bastante, que siempre tiene que aprender, y no pintando jamás *con receta*.

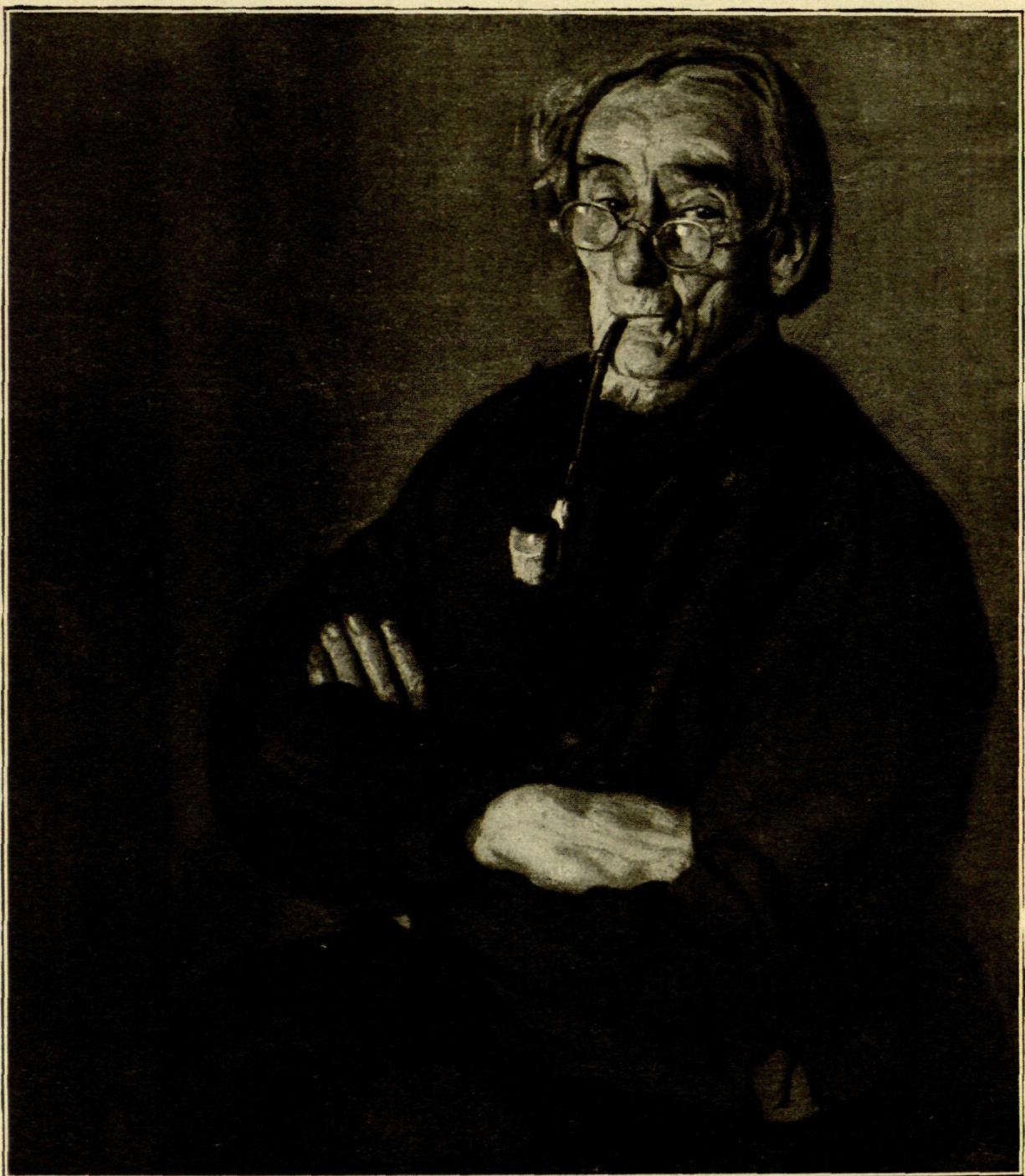
Casi todos los cuadros que han figurado en su reciente Exposición, celebrada en los salones del local de los Amigos del Arte, están ejecutados en un período relativamente corto, pues relativamente corta es aún su historia artística, y, sin embargo, cuánta variedad, cuánta diversa modalidad, ¡cuántos diferentes problemas estéticos y pictóricos, casi tantos como cuadros, y en todos, en los más como en los menos acertados, siempre la misma seriedad, la misma honradez, la misma pintura castiza y netamente española, el mismo denominador común, con una ilimitada variedad de numeradores!

Ese *Pescador holandés*, tan fuerte, tan construído, con tanto carácter, y pintado con un toque tan seguro tan cuidado, y al propio tiempo tan amplio, que evoca el recuerdo de Franc Halls y de Velázquez, ¿qué tiene que ver con ese maravilloso *Retrato de mi hija*, tan fresco, tan jugoso, tan sencillo en su técnica, que funde en un concepto francamente moderno los espíritus de Goya y de Manet? Tienen mucho que ver entre sí; tienen ese *denominador común* que se llama Ortiz Echagüe.

Marchó luego a Roma, adonde más adelante había de volver con el número uno de pensionado, obtenido con unos brillantes ejercicios en unas reñidas oposiciones. Allí conoció a Chicharro, a Benedito y a Sotomayor, con los que trabó fraternal amistad, y la reunión de estos



Ortiz Echagüe pintando en el Louvre.—Estudio de desnudo pintado a los trece años.

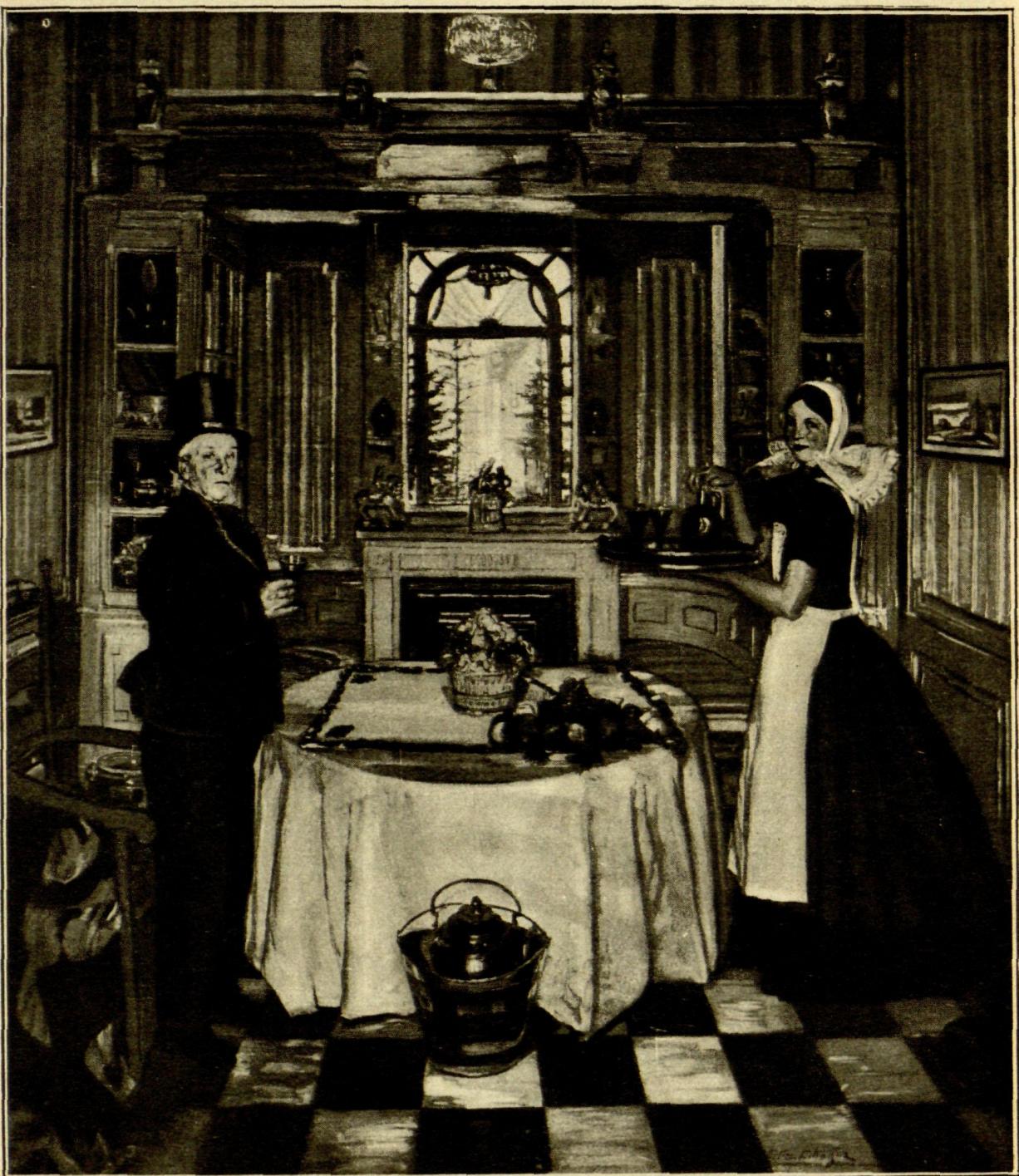


Ortiz Echagüe.—*Pescador holandés.*



Ortiz Echagüe.—Retrato de mi hija.

FOT. BERNÉS MAROUTEAU Y CIE.



Ortiz Echagüe.—“Jacobo Van Amstel”. Museo de Arte Moderno. Medalla de oro
en París, 1923. Primera Medalla en Madrid, 1924.

FOT. BERNÉS MAROUTEAU Y CIE.

cuatro artistas constituyó la cúspide o momento máximo de nuestra Academia en la Ciudad Eterna.

Pero el temperamento norteño de Ortiz Echagüe no encontró en Roma tan apropiado ambiente como lo había encontrado en París y como había de hallarlo luego en Holanda. Más le aprovechó su viaje y estancia en Cerdeña, donde pintó su gran cuadro *Fiesta de la Cofradía de Atzara*, que le valió medalla de oro en Munich y gran éxito, con medalla de plata, en el Salón de París de 1921.

Al poco tiempo de regresar de Roma marchó a Holanda, y después de visitarla casi toda se instaló en Hilversum. Allí trabó relaciones artísticas y amistosas con los señores Van Smith, padres de una encantadora muchacha, inteligente y bella. La amistad entre el artista español y la linda holandesita hizo que brotara la chispa, y la boda se celebró en 1919.

Como era entonces el período del armisticio de la gran guerra mundial, no había aún en Holanda gasolina para los automóviles, y como el día 30 de enero cubría el suelo gran manto de nieve, les fueron prestados a los novios los más bellos caballos que había en la ciudad, y la nupcial comitiva se dirigió al Municipio en vistosa cabalgata, a semejanza de las bodas populares.

Sin renunciar al cuadro de género o de costumbre, ni al paisaje, dedicóse nuestro pintor preferentemente al cultivo del retrato, y fueron muchos y muy importantes los que hizo en Holanda, en París, en Nueva York y en Buenos Aires.

La resistencia que ofrecen siempre los propietarios para prestar sus cuadros al objeto de ser presentados en Exposiciones, ha sido la causa de que la mayor parte de los retratos expuestos en la última sean familiares. Y es de lamentar que no hayan podido venir algunos que, como el de Lucien Guitry, produjo en París gran admiración y unánimes elogios.

En una de sus estancias en Granada, donde pintó, además de varios hermosos cuadros de tipos granadinos, unos bellísimos paisajes, nació su hija, María del Carmen, una preciosa e intelligentísima nena hoy, de la que ha hecho su padre varios magníficos retratos, uno de los cuales se reproduce en este artículo. Difícil, casi imposible, y además sumamente pueril, es decir cuál es la mejor obra de un artista, y más aún si ese artista es joven y está en plena producción. Pero si yo viero un día (¡que Dios no lo quiera!) arder el estudio de Antonio, y no me fuera posible salvar del fuego mas que un solo cuadro, me apresuraría a tomar en mis brazos ese estupendo retrato de su hija.

También quiero hacer especial mención de otro delicioso y reciente retrato de su nena, pintado al pastel y demostrativo de que cuando la inspiración es pujante, cualquiera técnica es buena para llegar a la cumbre. No se reproduce aquí porque, a pesar de estar hecho con cretas, su principal interés está en la brillantez del colorido.

El museo de Luxemburgo posee su hermoso cuadro titulado *La santera*.

En Madrid tuvo tercera medalla en la Exposición nacional de 1904 con su cuadro *Las planchadoras*, y otra con *Lady Godiva*. Obtuvo segunda medalla en la nacional de Madrid de 1911 con el cuadro titulado *La señora Smith y sus amigas*.

Desde entonces no había vuelto a exponer en Madrid, siendo ésta la causa de que un pintor genuinamente español, uno de los mejores y más fuertes pintores de que hoy puede enorgullecerse España; un pintor que había paseado glorioso y triunfante el grimpolón español por Europa y por ambas Américas, apenas era conocido en su patria.

Pero llegó el año 1923, y dióse el caso extraordinario, insólito, de que en el Salón de París se otorgó Medalla de Oro

a un cuadro de pintor español. Hacía veinticuatro años que el caso no se había repetido, y creo que es el único pintor español viviente que ostenta esta medalla. Fué un verdadero acontecimiento, pues toda la crítica estuvo unánime en proclamar lo merecido y justo de la apreciadísima recompensa.

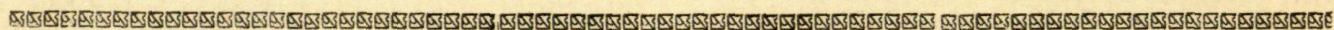
Ortiz Echagüe tenía desde hace dos años deseo y proyecto de celebrar una Exposición personal en Madrid, y en los salones de la Sociedad de Amigos del Arte, y para ella quería guardar la primicia en España de la exhibición del cuadro premiado en París; pero al tener que renunciar la primera vez a realizar su anhelo, fuimos varios amigos, quizá yo más que ninguno, los que le instamos para que trajera el cuadro premiado con medalla de oro en París a la Exposición nacional de 1924. Y, en efecto, el consejo no fué estéril, pues ante una obra de arte tan hermosa y completa, el Jurado, unánime, le concedió la primera Primera Medalla.

Y gracias a ello tenemos la fortuna de que el magnífico cuadro figure en lugar preferente en nuestro Museo Nacional de Arte Moderno; con otro titulado *Interior holandés*, que, a ruego mío, tuvo la esplendidez de regalar al mismo museo.

Y nada más he de agregar respecto de Ortiz Echagüe, pues no es este lugar ni momento, al diseñar su vocación, de hacer un estudio crítico, minucioso y detallado de la obra de este artista.

Ya dije antes que su característica es el *eclecticismo*, en constante evolución para no caer jamás en la frialdad académica. Sólo añadiré, para terminar, que estamos ante uno de los casos más curiosos conocidos en arte: el de este gran pintor, que, habiendo hecho su educación y casi toda su obra en París, Italia, Cerdeña, Holanda, Nueva York y la Argentina, es y ha sido siempre, por temperamento y en su técnica, un pintor de castiza cepa española.

Abril, 1926.

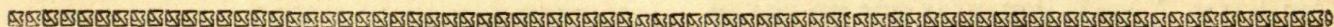


De la venta de las publicaciones de la «Sociedad de Amigos del Arte» ha sido encargada la

EDITORIAL VOLUNTAD

Alcalá, 28.--Madrid

a ella pueden dirigirse los señores libreros y cuantas personas las deseen.



LOS VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI

POR JULIO GOMEZ, BIBLIOTECARIO DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

No son siempre los más grandes artistas, ni los más sagaces críticos, ni los más profundos investigadores de la estética, los que más señalados servicios prestan al arte de un país; frecuente es, sobre todo en el campo de la investigación histórica, que hombres modestos, de facultades muy por bajo de la genialidad, sean los que con su trabajo hagan la luz en la vida pasada de una actividad intelectual cualquiera.

Uno de estos hombres fué D. Guillermo Morphy y Férriz de Guzmán, agraciado después por la gratitud de su discípulo D. Alfonso XII con el título de conde de Morphy. Hijo de un muy notable abogado, que ejercía su profesión en Madrid, también él siguió la carrera de Derecho, que ha sido en nuestro país durante mucho tiempo la preferida de quienes en la Universidad no buscaban en primer lugar una profesión lucrativa, sino una cultura literaria. También estudió música, en Madrid primero, y después en Bruselas con el célebre Francisco José Férits, que en sus días fué como cifra de toda erudición y de toda ciencia musicales.

Morphy fué uno de los servidores de la familia reinante, destronada por la revolución de 1868, que no olvidaron en la desgracia los favores recibidos en la prosperidad, y que hubieron de compartir el destierro con quienes habían compartido el poder. Vivió en París desde octubre de 1868 hasta que los horrores del 70 le obligaron a volver a Madrid para librar a su anciana y enferma madre de inminentes penalidades. Después vivió en Vie-

na, como ayo o preceptor de Alfonso XII, y al fin se estableció de nuevo en Madrid, ocupando el puesto de secretario particular del Monarca y dedicando a esta misión lo mejor de su actividad.

Durante su estancia en París renovó una amistad anudada hacia bastantes años en Madrid con el ilustre Gevaert. Había sido éste pensionado por el Gobierno de su país hacia 1849 para ampliar sus estudios en Italia, España y Alemania. De su estancia en Madrid fué producto una fantasía sobre cantos populares españoles, dedicada a la Reina Isabel II, y una Memoria acerca del estado de nuestra música, que no anunciaba en modo alguno la severidad científica que después mostró en su *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, en sus investigaciones sobre la música de la Edad Media y en su tratado de Armonía. Y es que por entonces Barbieri (en quien después había de resumirse la historia entera de la música española, trabajando más que nadie en sementeras que otros habían de recoger) no había alcanzado aún la erudición que fué compañera de su edad madura. Mejor que de problemas históricos pudo informar al músico belga de los rincones pintorescos de Madrid y enseñarle, con más pericia que la paleografía musical de nuestros venerables códices, el modo clásico y castizo de embozarse en la garbosa capa española.

Cuando Morphy llegó a París, Gevaert había traspuesto la cuarentena; los veinte años de continuado estudio habían llevado a la celebridad a aquel mozarabe

discípulo de Barbieri en andanzas madrileñas; era a la sazón director de la Opera, y empleaba los ocios de su cargo en investigaciones bibliográficas en la Biblioteca Nacional. Le servía de guía en aquel inmenso depósito uno de los más antiguos bibliotecarios, M. Richard, muy aficionado a la música y al teatro, que le mostraba las joyas de la antigüedad allí custodiadas. Una de ellas, y de las más valiosas, fué el libro de D. Luis Milán, que cayó en sus manos poco antes de la llegada del conde de Morphy.

Llamóle la atención, en primer lugar, la melodía de los romances viejos y de los villancicos, escrita sobre el pentagrama en notación ordinaria, y seducido por el encanto de estas cantilenas, empezó a trabajar en la traducción de la tablatura, causándole no leve sorpresa hallar una clase de música que, si bien, como no podía menos de acaecer, estaba construida por procedimientos contrapuntísticos, como toda la erudita de su tiempo, tenía en sí una especial fuerza melódica, tal vez tomada de los cantos populares, y su acompañamiento ciertos pasos de carácter puramente instrumental, de agilidad mecánica, que no tenían nada de común con la marcha simétrica de las voces en la música polifónica.

La misma sorpresa recibió Morphy cuando Gevaert le dió a conocer las obras que había trascrito; y como se hallase en París sin una ocupación obligatoria en que emplear su tiempo, por consejo del mismo Gevaert emprendió la tarea de trascibir toda la obra de Milán, y a pesar de que al principio las arideces de la tablatura le causaron no poca fatiga, con tanta constancia y tal entusiasmo prosiguió su labor, que en la primavera de 1870 ya había terminado, no sólo con el libro de Milán, sino también con otro del mismo género: el de Diego Pisador, vihuelista de Felipe II.

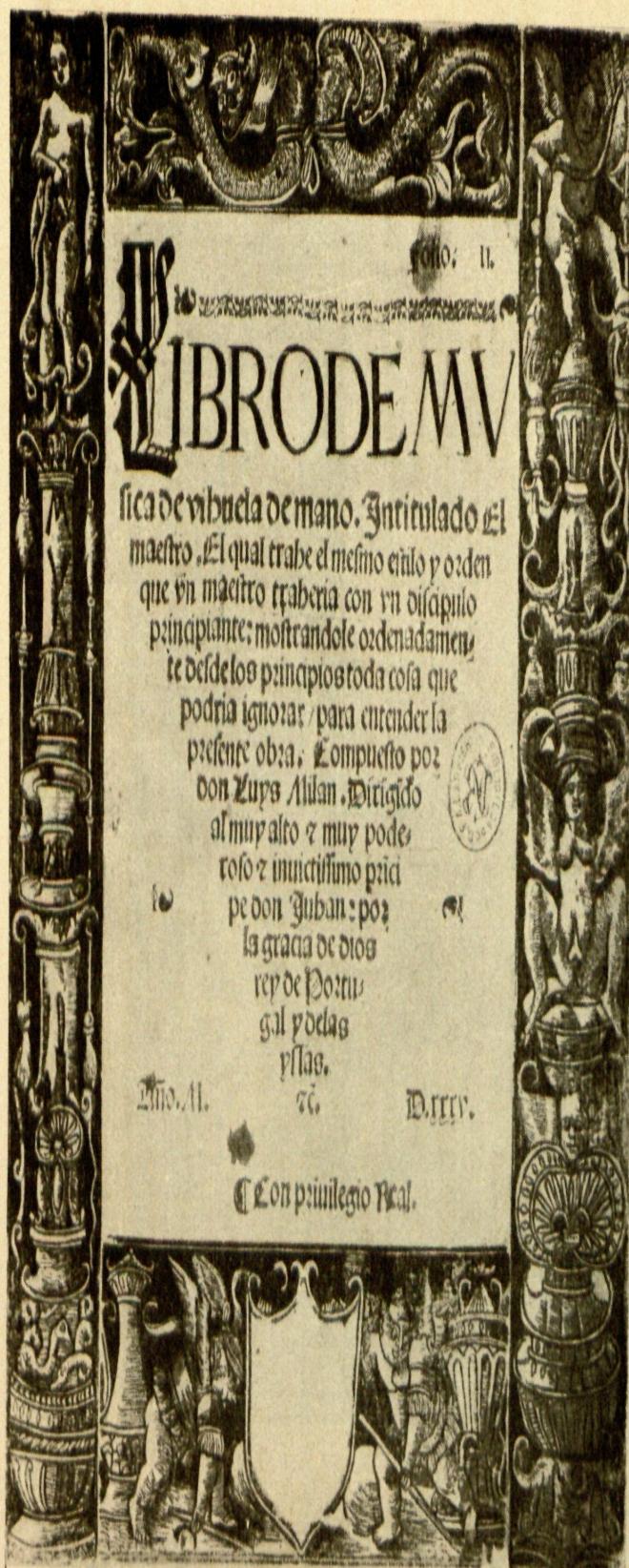
A fines del año 1871 se estableció Mor-

phy en Viena, como preceptor del que había de ser Rey de España con el nombre de Alfonso XII, y allí vivió hasta 1875. Continuó sus trabajos sobre los vihuelistas en la Biblioteca Palatina, y catalogó los libros de esta especie, no solamente españoles, sino de todas las literaturas europeas.

En 1875, al restaurarse en España la monarquía, fué nombrado por Alfonso XII su secretario particular, y ya no volvió a salir de Madrid sino en viajes de corta duración. Había renunciado a su carrera de compositor, tan brillantemente comenzada en Bruselas; los trabajos propios de su cargo reclamaban toda su actividad; pero la labor empezada en investigación de nuestra música del Renacimiento fué constante objeto de sus momentos de descanso, y tradujo, en varias épocas de su vida, todos nuestros clásicos libros de vihuela.

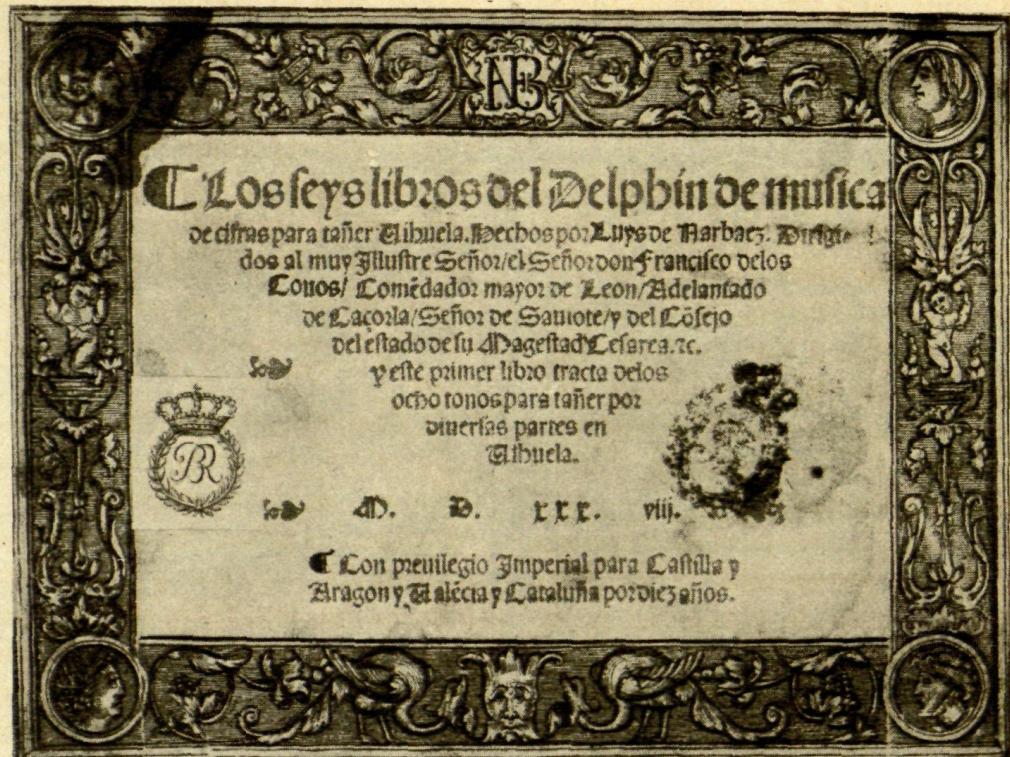
En agosto de 1899 falleció en el balneario de Baden Argovia (Suiza), adonde había ido en busca de alivio a una vieja enfermedad, tal vez agravada por los dolores de la patria. En los últimos años de su vida buscó inútilmente un editor para su trabajo sobre los vihuelistas; murió sin que éste fuera conocido, tal vez ni de sus íntimos; en el discurso de su sucesor en la Academia de San Fernando ni se menciona tal labor, que hubiera para siempre quedado inédita sin los desvelos de su viuda e hija, beneméritas por esto de la cultura musical española.

En 1902 apareció, prologada por Gevaert, la magnífica edición, con texto francés de Charles Malherbe y traducción alemana de Hugo Riemann, de la obra de Morphy, con el título *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle* (Breitkopf und Haertel, Leipzig). Sean cualesquiera los defectos de esta publicación, y a nuestro parecer es indudable que se han exagerado mucho, es preciso reconocer



Portada del Libro de Milán, Valencia, 1535.

Contraportada del Libro de Milán.



Portada del Libro de Narváez, Valladolid, 1538.



Contraportada del Libro de Narváez.

que ella ha sido una de las pocas obras que han introducido a España en la corriente histórica musical europea, con dignidad y respetabilidad por todos reconocidas.

Los libros de vihuela españoles habían sido ya reseñados en el capítulo XII de la *Historia de las ideas estéticas en España*, de Menéndez Pelayo; pero se limitó el gran polígrafo a dar un apuntamiento bibliográfico de estas obras, que en rigor se salían de su plan, ya que son de música práctica y no tratados filosóficos o técnicos del arte musical.

En este capítulo, en el cual declara Menéndez Pelayo ser deudor de Barbieri de cuanto en él haya de plausible, se ve claramente que el gran compositor, que había analizado profundamente cuantos tratados de canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición cayeron en sus manos, no había hecho otro tanto con los libros de vihuela. Y la razón es obvia. La escritura musical en tablatura es fácil de traducir en cuanto se sabe el temple del instrumento, y hasta no sería difícil de ejecutar por un guitarrista habituado a la cifra corriente de la guitarra actual, sin más que bajar medio tono la tercera cuerda. Pero lo difícil, lo casi imposible, es darse cuenta de la música por la simple lectura, ya que el sistema gráfico no representa sonidos, sino posiciones de los dedos sobre los trastes. Así que para leer esa música no hay otro procedimiento que la prolífica labor de traducción previa a la escritura usual sobre el pentagrama. Y esto es lo que no se ha hecho hasta ahora con la totalidad de los libros de vihuela, aunque fragmentariamente se hayan llevado a cabo trabajos muy meritorios. Además del de Morphy, tenemos noticia de una transcripción completa del libro de Milán, por D. Lorenzo González Agejas, premiada por el Estado, objeto de un informe en extremo laudatorio de la Academ-

mia de San Fernando, y que, como otras tantas obras que se hallan en las mismas condiciones, permanece y permanecerá inédita Dios sabe cuánto tiempo; de algunas transcripciones sueltas hechas por el padre Luis Villalba; de otras incidentalmente incluidas en algunas publicaciones de Pedrell, Roda, Barbieri, etc., y finalmente la que está en curso de edición por el Centro de Estudios históricos.

Solamente el nombre de esta institución es ya una garantía de acierto; pero además del transcriptor, D. Eduardo Martínez Torner, lo es más aún por la reconocida excelencia de otras labores musicológicas que de él conocemos. ¡Lástima grande que la publicación no se haga con más rapidez! Solamente un fascículo, que contiene los dos primeros libros del *Delfín de música*, de Narváez, ha aparecido hasta ahora, además de otro cuadernito, en que el Sr. Torner hace una transcripción libre de algunas composiciones más asequibles, a su juicio, al gusto moderno. En esto no puede seguirle nuestro aplauso tan incondicionalmente. Las que parecen pequeñas modificaciones en la técnica musical tardan a veces muchos años en tomar estado en la práctica general de los compositores, y no creemos lícito alterar la manera de hacer de los músicos de cuatro siglos ha, induciendo tal vez a error a los que no conozcan directamente las composiciones y no consiguiendo en ningún caso el fin presupuestado, que es el de popularizar la música de tan remotos tiempos.

El libro de Morphy ha tenido un resultado inmediato. Tal vez por haber sido editado en el extranjero, bajo la firma de una Casa conocida en el mundo entero por sus magistrales publicaciones de obras completas de los grandes clásicos (Palestrina, Bach, Beethoven, Mozart, Haydn), los vihuelistas, así como las obras de Victoria y otros maestros

españoles, publicadas por Pedrell en la misma Casa, han sido conocidos en el extranjero y han figurado muchas veces en el sitio que les corresponde en la historia del arte universal. Ejemplo: el artículo de Oscar Chilesotti en la *Encyclopédie de la Musique* (Delagrave, París) sobre la música en Italia durante los siglos XVI y XVII, en donde transcribe algunos trozos del libro de Milán. Por cierto que sufre una confusión inexplicable al atribuir a Milán el sistema inverso de tablatura, que emplearon todos sus sucesores, y viceversa.

Otro resultado ha tenido el libro de Morphy: el de encarecer extraordinariamente los pocos ejemplares que puedan hallarse de los libros de vihuelistas, porque los ha dado a conocer a los mercaderes de todo el mundo y ha despertado la codicia del terrible *Antiquariat*.

Pero ¿puede decirse que en lo que más importa, en su contenido artístico, sean bien conocidos los libros de nuestros vihuelistas? Creemos que no.

Cuando la crítica musical española trata de nuestros viejos artistas, suele pretender demostrar dos tesis igualmente inocentes y candorosas. Es la primera la de esforzarse en hacer creer que los españoles fuimos los que trajimos las gallinas en todos los asuntos, y que cuantos adelantos ha realizado el arte europeo tuvieron lejano precedente en hechos acaecidos en nuestro suelo (Cabezón es el Bach español, con dos siglos de avance sobre su tiempo; el abismo místico de Bayreuth era cosa corriente en las fiestas de zarzuela del Buen Retiro; etc.). Esta manerar de discurrir, que ya va pasando de moda, afortunadamente, nos daba cierta semejanza con los chinos, que, según se dice, inventaron la pólvora, la imprenta, el papel y quién sabe cuántas cosas más muchísimos años antes de Jesucristo.

La segunda es reputar como mérito de nuestros compositores que conociesen las

obras de sus contemporáneos extranjeros y que su música tenga con la de ellos ciertas semejanzas. No parece sino que los músicos españoles del siglo XVI o del XVII, y hasta los del XVIII, pertenecen a una remota civilización, de la que no hayan quedado mas que leves vestigios, o que vivieron en el seno de una tribu salvaje del centro de África, sin contacto alguno con las corrientes europeas del arte.

La verdad, en nuestros vihuelistas, como en nuestros músicos de otras épocas de la Historia, es que si no fueron mejores, tampoco fueron peores que sus contemporáneos extranjeros, y que los procedimientos fundamentales de la técnica musical han tenido siempre algo de universal. Esto, que parece, y lo es en efecto, una verdad de Pero Grullo, no huelga repetirlo de cuando en cuando, porque, desgraciadamente, aun no es del dominio público. Tanta autoridad ha alcanzado, por una parte, la tesis de que en todo fuimos los primeros y, por otra, la de que siempre estuvimos a la zaga de toda civilización, y que solamente enterarse de lo que pasaba en el mundo era ya un mérito en gente tan cerril y zafia.

Lo primero que salta a la vista, al tratar de nuestros vihuelistas, es que produjeron considerable número de libros, no inferior a los de otro cualquier país. Prescindiendo de todos los que no sean propiamente colecciones de música para tocar la vihuela, son los siguientes, por orden cronológico:

LUIS MILÁN

Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El cual trahe el mismo estilo y orden que un maestro trahería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra. Compuesto por Don Luys Milán. Dirigido al muy alto e muy poderoso e invictissimo príncipe Don Juhan, por la gracia de Dios, rey de Portugal y de las yslas. Año MDXXXV. Con privilegio Real.

*Colofón: A honor y gloria de Dios todopoderoso y de la sacratíssima virgen María, madre suya y abogada nuestra. Fué impreso el presente libro de música de vihuela de mano, intitulado *El maestro*, por Francisco Díaz Romano. En la Metropolitana y Coronada Ciudad de Valencia. Acabóse a IIII días del mes de Diciembre. Año de nuestra reparación de Mill y quinientos treynta y seis.*

Existen de este libro dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (uno procedente de la de Barbieri), otro en la Biblioteca Real, otro en la Nacional de París, y poseían también ejemplares Eslava y Soriano Fuertes, de los que ignoramos el actual paradero.

LUIS DE NARVÁEZ

Los seis libros del Delphin de Música de cifras para tañer Vihuela. Hechos por Luys de Narbaez. Dirigidos al muy Ilustre Señor el Señor don Francisco de los Covos, Comendador mayor de León. Adelantado de Caçorla, Señor de Saviote y del Consejo del Estado de su Magestad Cesárea... Valladolid.—Diego Hernández de Córdoba. 1538.

Existen en la Biblioteca Nacional dos ejemplares (uno muy deteriorado, que procede de la de Barbieri). Hay otro ejemplar incompleto (solamente los tres primeros libros), pero muy bien conservado en la Biblioteca Provincial de Toledo.

ALONSO MUDARRA

Tres libros de música en cifras para vihuela. En el primero ay música fácil y difícil en fantasías y Composturas y Pavanas y Gallardas y algunas fantasías para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos... Fué impreso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de Sevilla en casa de Juan de Leon. 1546.

Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional (procede de Barbieri) y otro en la del Monasterio de El Escorial.

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO

*Libro de música de vihuela, intitulado *Silva de Sirenas*. En el qual se hallará toda diversidad de*

música. Compuesto por Enríquez de Valderravano.

*Colofón: Fenesce el libro llamado *Silva de Sirenas*. Compuesto por el excelente músico Enríquez de Valderravano.*

... Fué impreso en la muy insigne y noble villa de Valladolid, Pincia otro tiempo llamada, por Francisco Fernández de Córdoba, impressor.

... Acabóse a veinte y ocho días del mes de Julio deste año de 1547.

Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional (procede de Barbieri) y otro en la Imperial de Viena.

DIEGO PISADOR

Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesto por Diego Pisador, vecino de la ciudad de Salamanca, dirigido al muy alto y muy poderoso señor don Philippe, príncipe de España, nuestro Señor.

Colofón: Fenesce el presente libro de cifra para tañer vihuela. Hecho por Diego Pisador, y impresso en su cassa. Acabóse año del nacimiento de nuestro redemptor Iesu Christo. De mil e quinientos e cincuenta y dos años.

Existen dos ejemplares en la Biblioteca Nacional (uno procede de Barbieri), otro en la de El Escorial y otro en la Nacional de París.

MIGUEL DE FUENLLANA

*Libro de música para vihuela, intitulado *Orphénica lyra*. En el qual se contienen muchas e diversas obras. Compuesto por Miguel de Fuenllana. Dirigido al muy alto y poderoso señor D. Philippe, príncipe de España, rey de Inglaterra, de Nápoles... 1554.*

Colofón: Fué impreso en Sevilla, en casa de Martín de Montesdoca. Acabóse a dos días del mes de octubre de mil y quinientos y cincuenta y cuatro años.

Es el libro de tablatura de que se conocen más ejemplares; además de los citados por Morphy (Bibliotecas de El Escorial, Nacional y del Conservatorio de París, Imperial de Viena, Municipal de Wiesbaden y de la Universidad de Innsbruck) existen cuatro en la Nacional de

Madrid (dos proceden de Barbieri) y también en las particulares de Roda y Mitjana; aparece algún ejemplar en el mercado de libros, aunque no con frecuencia.

LUIS VENEGAS DE HENESTROSA

Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el cual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto. Compuesto por Luys Venegas de Henestrosa. En Alcalá, en casa de Joan de Brocar, 1557.

Libro rarísimo, del que, según se cree, no existen más que los dos ejemplares de la Biblioteca Nacional, uno de ellos procedente de la de Barbieri, y el otro del primitivo fondo de la Biblioteca Real, desconocido para Morphy.

ESTEBAN DAZA

Libro de Música en cifras para Vihuela, intitulado el Parnaso, en el qual se hallará toda diversidad de Música, assí Motetes, Sonetos, Villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como Fantasías del Autor, hechas por Esteban Daça, vezino de la muy insigne villa de Valladolid.

... Impresso por Diego Fernández de Córdoba, Impresor de Su Majestad. Año de MDLXXVI.

Un ejemplar en la Biblioteca de El Escorial y otro en la Nacional, procedente de la de Barbieri.

¿Hay error en la nota de Morphy, según la cual debiera haber dos ejemplares en la Nacional?

Estos son propiamente los libros españoles de música para vihuela conocidos, pues aunque en algunos otros se incluyan obras sueltas, no son ellas lo que les da carácter, sino las de órgano, arpa o guitarra.

¿Fueron estos todos los publicados? Visto que de algunos no han quedado más que dos o tres ejemplares, no será temerario conjeturar que de otros se hayan perdido completamente. Lo que parece indudable es que el primero impreso fué el de D. Luis Milán, por la frase de Mudarra,

Universitat Autònoma de Barcelona

que dice en su libro: "Aunque en otros dos libros de cifras para vihuela que ay impressos en España, de dos excelentes músicos", refiriéndose, sin duda, a Milán y Narváez. Y al ser el de Milán el libro más antiguo de los publicados en España, es también indudable que había mucha música manuscrita anterior que circulase mucho entre los tañedores. Gevaert opina que, de todos los libros españoles de vihuela, es el de Milán el más interesante, y efectivamente, por lo que conocemos de los demás, creemos que tiene razón. En primer lugar, hay en él mucha más música original que en los demás, y el carácter de composiciones puramente instrumentales está en él más definido que en ningún otro.

Desde el de Narváez hasta el de Esteban Daza, y algunos en muy subida proporción, incluyen composiciones de música polifónica religiosa trascrita para vihuela con singular habilidad; pero que, naturalmente, ofrece para nosotros un interés muy inferior al de las composiciones originales para el instrumento y al de los romances o villancicos populares. Estas transcripciones de música religiosa prueban la gran popularidad que el género hubo de alcanzar en aquellos tiempos, pues es indudable que se hacían por satisfacer el gusto del público, que se complacía en interpretar en el hogar las composiciones oídas en el templo, de la misma manera que en el siglo pasado, cuando la ópera italiana llegó a su máximo esplendor y extrema difusión, la literatura pianística se nutrió de multitud de fantasías y paráfrasis de música teatral, género al que pagaron tributo hasta los más grandes pianistas, como Thalberg y el mismo Liszt.

Otro tanto ocurrió en Italia, y los más célebres laudistas, como Joan María de Crema, Galilei, Terzi, Molinaro, Besard, etc., incluyen en sus libros composiciones religiosas. Al juzgar el valor de semejan-



**LIBRO DE MVSICA
DE VIHVELA, INTITVLADO SILVA DE
sirenas.** En el qual se hallara toda diuersidad de musica. Compuesto por Enriq[ue] de Valderrauano. Dirigido al Ilustrissimo señor don Francisco de Guñiga Co
de de Miranda. Señor de las casas de Auellaneda y Baçan, &c.

CON PRIVILEGIO IMPERIAL.

Portada del Libro de Valderrábanos, Valladolid, 1547



Tallado en veinte y ocho reales.

Portada del Libro de Fuenllana, Sevilla, 1554.



Portada del Libro de Mudarra, Sevilla, 1546.



Portada del Libro de Pisador, Salamanca, 1552.

mente instrumental, la más original manifestación artística de nuestros tiempos.

Para hacer una valoración exacta de nuestros maestros, en comparación de los italianos, sería necesaria una prolífica labor, que creemos fuera de lugar en esta modesta noticia. Es curioso ver que, respecto a la prioridad cronológica, las tesis de Morphy y Gevaert son contrarias. Opina Morphy que el arte de la vihuela nos vino de Italia, y que D. Luis Milán fué un compositor de educación musical italiana. Gevaert, más españolista en esto que los españoles, opina, y a nuestro juicio con excelente criterio histórico, que, por el contrario, los españoles recibieron de los árabes el arte del laúd, y por su mediación fué introducido en Europa, como otras tantas manifestaciones de la civilización musulmana. Quien haya seguido en estos últimos años las audaces investigaciones musicológicas de don Julián Ribera, el insigne arabista, no dejará de ver en ellas una potente confirmación de la opinión de Gevaert.

Respecto al valor estético o, dicho con más exactitud, al efecto estético de aquella música sobre oyentes de hoy, habría mucho que hablar, y no llegaríamos tal vez a una conclusión definitiva. Roda y Martínez Torner opinan que ciertas composiciones de los vihuelistas conservan hoy todo su valor estético y que tienen eficacia indudable en el ánimo de un público actual. Acerca de este tema no creemos que se haya escrito nada más sensato, aunque es obra de generalización, que el excelente librito de Wanda Landowska, *Musique ancienne*, en donde se expone, con limpidez y claridad admirables, un justo criterio de apreciación de la música antigua. ¡Qué gran conquista sería para los públicos modernos el aprender a gozar del arte pretérito de una manera análoga a como lo gozaron los hombres de su tiempo! No otra cosa persiguen los estudiosos dan-

tes trascipciones no podemos dejar de sumarnos a la autorizada opinión de Oscar Chilesotti, que dice en el capítulo antes citado de la *Encyclopedie de la Musique* que es sorprendente que músicos tan excelentes como aquellos laudistas no se percatasen de la profanación que cometían al encerrar en las cuerdas del laúd la música religiosa de la época, de tan grande riqueza contrapuntística, sometiéndola a una reducción mezquina y produciendo un efecto débil, que llega, por comparación con la ejecución vocal, al ridículo.

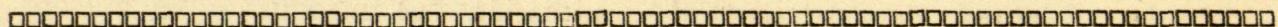
En cambio, tienen estas trascipciones un extraordinario valor por lo que nos enseñan acerca del estado de la evolución tonal en su tiempo. La escritura musical en el siglo XVI era muy poco precisa, y al interpretarla hoy han surgido numerosas discusiones, no solamente en lo que se refiere a la medida, en la que, al fin y al cabo, no puede haber sino diferencias de velocidad, ya que la proporción del valor de unas notas con otras se expresa y se interpreta con claridad, sino en lo relativo a la cuestión tonal, al verdadero valor que entonces tuvieran las modalidades del canto llano, enseñadas con rigor en la teoría y seguidas con bastante laxitud en la práctica. La tablatura, designando indiscutiblemente el sonido dividido en semitonos por los trastes, ha venido a dar la razón a los que afirmaban que nuestros modos mayor y menor estaban formados mucho antes de que se formulase su teoría por los tratadistas, y que el temperamento igual era un hecho corriente en la afinación de los instrumentos en el siglo XVI.

Así es que lo indiscutible acerca de la importancia de nuestros vihuelistas en la historia general de la Música es que en ellos se estudia un interesante capítulo, de análogo valor al de los maestros del laúd en Italia, y tal vez superior a los contemporáneos franceses y alemanes, del origen de la música sinfónica o pura-

do a conocer las obras y situándolas convenientemente en la evolución histórica del arte. Y, sin duda, su labor es fructífera, porque hoy más que nunca se interesa la generalidad del público por Exposiciones y conciertos retrospectivos, que antes sólo atraían a profesionales y aficionados muy versados en el conocimiento de la antigüedad. Ahora bien; como creemos que no por modernizar estas obras van a estar más al alcance del gran público, no nos parece bien someterlas a manipulaciones que, aunque inteligentes y bien intencionadas, pueden desviar el recto conocimiento de las mis-

mas a quienes no estén suficientemente preparados. Después de todo, no es mas que llevar a la música el criterio de conservar y no restaurar que en las artes plásticas ha servido de saludable reacción contra ciertas caprichosas interpretaciones modernas del arte antiguo que estuvieron en moda no hace muchos años.

También es muy interesante el estudio de la canción popular en nuestros vihuelistas; pero como sería alargar excesivamente este artículo, dejémoslo para tratarlo en otra ocasión.



EXPOSICIÓN DEL MADRID ANTIGUO

Aunque los propósitos de la Comisión organizadora de esta Exposición eran los de inaugurarla en la primavera, según costumbre de la Sociedad de Amigos del Arte, ello no ha sido posible, a pesar del esfuerzo y buen deseo de todos.

Las obras del Hospicio, donde ha de celebrarse la Exposición, han sido de tal importancia, incluyendo en estas las instalaciones de calefacción, electricidad, agua, etc., y el tiempo de que se ha dispuesto tan escaso, que, a pesar de la actividad poco corriente con que se han llevado, no ha habido espacio materialmente posible para su terminación, habiéndose acordado que la Exposición se inaugure a fines del próximo octubre.

Esta resolución se ha tomado, además, teniendo en cuenta los laboriosos trabajos que la instalación de un concurso como este, compuesto de tan variados y complejos temas, ha de ocasionar, si se considera, que son

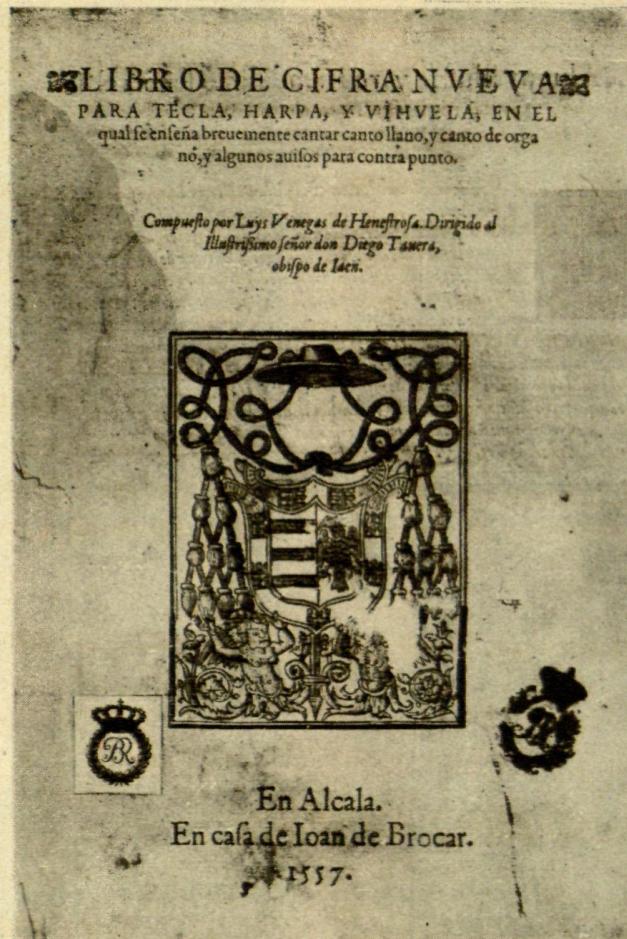
38 salas y salones, además de la capilla, los que han de destruirse a la Exposición.

Por ello se precisa disponer del tiempo y de los ejemplares necesarios para ir montando las instalaciones, lo que se está ya realizando, habiéndose recogido de entidades y particulares los objetos que han de figurar, para continuar los trabajos durante el verano.

* * *

Catálogo de la Exposición de Orfebrería.—Terminada la edición del catálogo de la Exposición de Orfebrería, celebrada por esta Sociedad, se procederá al envío de ejemplares a los señores socios que lo sean con antigüedad de 1.^o de enero de 1923.

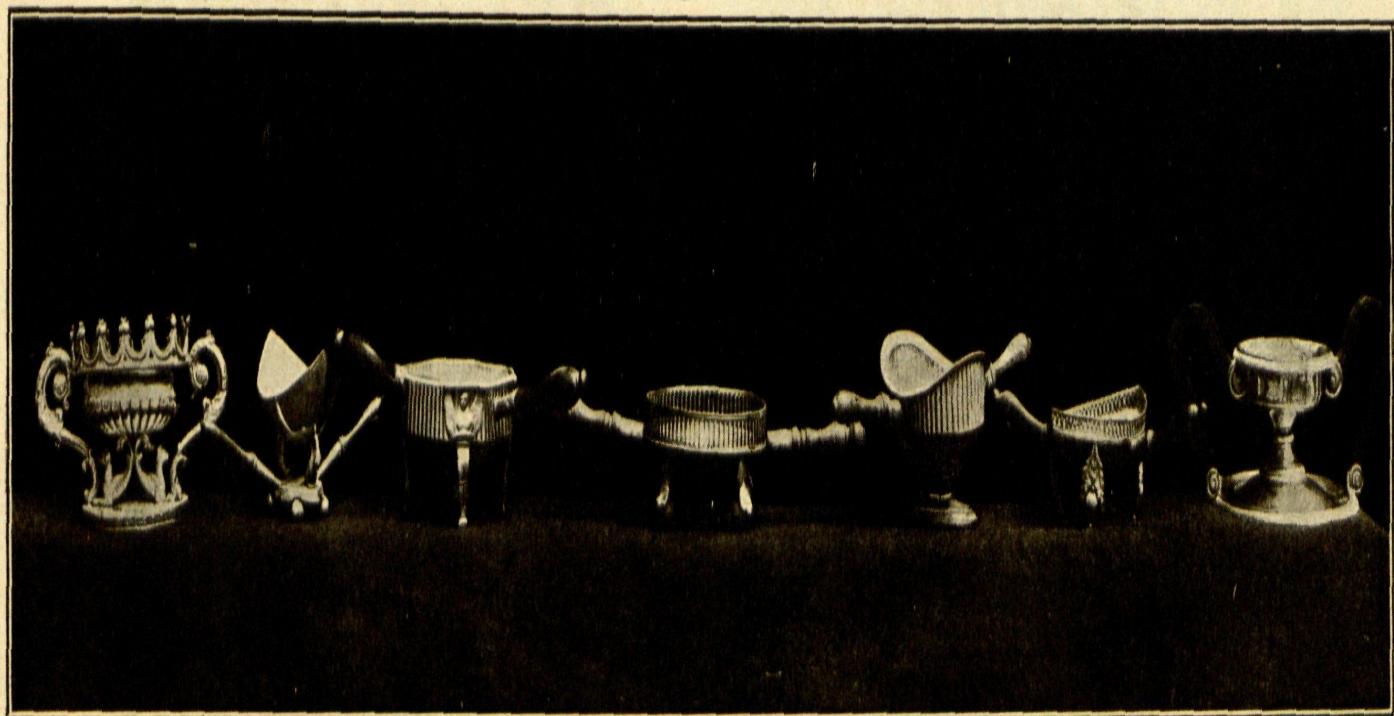
A los señores socios más modernos que lo deseen y soliciten, se les enviará con una bonificación en su precio.



Portada del Libro de Venegas de Henestrosa, Alcalá de Henares, 1557.



Portada del Libro de Esteban Daza, Valladolid, 1576.



Braserillos de plata (chafetas), siglo XVIII y primer tercio del XIX.

Fotografiados "Artes".—Madrid.

PLATERÍA ESPAÑOLA

CHOFETAS O BRASERILLOS DE SOBREMESA

POR JULIO CAVESTANY

SIN referirnos en esta ocasión a ninguna de las obras de la antigua orfebrería litúrgica, que en España son maravillosa riqueza, en un conjunto espléndente de vasos sagrados, custodias, portapaces, acetres, frontales de altar, cruces procesionales..., con otras renacentistas que firmaron a punzón los Becerril y los Vozmediano, Alvarez, Arfe, Fernández del Moral... y tantos otros arquitectos de oro y plata —como se titulaban los orfebres en el siglo XVI, por estimarlo de seguro interés, reproducimos en las láminas adjuntas una serie muy varia, dentro de una época, de braseros de sobremesa labrados en plata.

Aumenta la singular importancia de los mismos su tradición española, la originalidad de su forma y la aplicación que se les dió en el hogar de antaño.

Estos diminutos braseros —acaso no han ocupado hasta ahora, en su conjunto al menos, la atención de tratadistas de orfebrería— corresponden en su mayor parte al siglo XVIII y primer tercio del XIX. Se llamaron generalmente desde esta época *chofetas* o *chufetas*, palabras de origen francés (*chauffer* y *chaufferette*), y de ambos modos los define el Diccionario de la Lengua. Por *escalfetas* se los conocía en la región de Levante especialmente, y en Andalucía, donde más se vulgarizó su uso, por *copillas* para brasas, porque, en efecto, son reducidos braseros de copa. Innecessaria era la adopción que se hizo de la palabra *chofeta* para un objeto que, por contener

brasas, tiene su nombre español de braser, impuesto el diminutivo en las que se mencionan por su muy reducido tamaño.

El braser, objeto netamente español, cuyo general uso desterró primero la chimenea francesa, después modernos procedimientos de calefacción, aparte de su uso propio en la velada invernal, tuvo otros litúrgicos en España. Era el litúrgico de pequeño tamaño, de hierro o cobre, de forma rectangular o circular, y precedente arqueológico —por ello se cita— de los que figuran reproducidos.

El braser, primitivo útil de calefacción, es tan viejo como la historia del arte. Llegó a labrarse en tanto número y valor, no solamente artístico, sino material, que en el siglo XVI se estimó necesario poner trabas al derroche de plata, que por lujo o vanidad se hacía en ellos, según lo confirma la ley suntuaria prohibitiva... “Mandamos que de aquí adelante no se pueda labrar en nuestros reinos braser ni bufete alguno de plata, de ninguna hechura que sea.” (Recop.^{on} lib. VI, tít. XII, 1, 2). El texto de la ley se refiere a los braseros de plata, porque hubo de ser pieza excepcional el de oro macizo en el que Rodrigo de Dueñas sirvió lumbre a Carlos V al alojarle en su casa de Medina del Campo, con ocasión de un viaje del Emperador a esta villa, en 1556.

Macizos braseros de plata, correspondientes a estilos muy posteriores a la fecha de aquella ley, delatan que ésta no hubo de respetarse en rigor, y el mismo

Felipe II, en pragmática de 1592, exige el cumplimiento de lo ordenado en 1574. Menos absoluta la prohibición suntuaria de Felipe III, en 1600, permite hacer los braseros de plata "hasta de cuatro onzas y no más". Si en tiempos de su promulgación no son estas leyes de la mayor eficacia, realizase luego su finalidad..., cuando no sobra plata en el reino para suntuosidad que supone muchas onzas del precioso metal.

No era ya en el taller del orfebre, al finalizar el siglo XVII, donde se labraban tan necesarias piezas en la casa española; en los de herreros, latoneros y bronceistas se forjaban y moldeaban, como en tiempos atrás, en figura de copa y sostenidos por patas de garras, cabezas de pato y delfines de enroscada cola, o formados por aros de hierro, unidos por balaustres y flejes de lo mismo. Se apoyan otros en caja o tarima de madera, trabajo de alarifes, que los claveteaban con recortados clavos de bronce y decoraban con embutidos de otras maderas.

Así como en estos braseros se depositaban abundantes brasas, que templaban la estancia, "distribuyendo por igual su benéfico influjo a todos los asociados" de modo "sociabilitario y comunista", dice Mesonero, mostrando su enemiga contra la chimenea francesa —"que es injusta y brinda sus favores a los dos afortunados seres que la flanquean"—, colocábanse trozos reducidos de aquellas brasas en los de sobremesa, con el fin de quemar materias aromáticas que sahumaban el ambiente. Esta fué, pues, la general aplicación de las *chofetas*, sirviendo de pebeteros. Cuando comenzó a extenderse el uso del tabaco en hoja —aunque seguía la afición al rapé— pudo encenderse aquél, cogiendo las brasas con pequeñas tenacillas de plata, que sustituían al badil usado en los braseros. Las *chofetas* no eran suficiente ciertamente para calentar —a veces se supuso lo contrario—,

dado su reducido tamaño⁽¹⁾. En el día tienen aplicación práctica por su forma, y aunque no brasas, recogen la ceniza del tabaco.

Por su valor intrínseco, sus cualidades de forma y proporción, que facilitan su manejo, aumentó la demanda de los mismos, que sirvieron en ocasiones como obsequio, para satisfacer gustos femeniles al perfumar el cuarto tocador o la sala-estrado.

Dieron asunto a los plateros de diversas regiones de España para construir piezas de tan exquisita labor artística, con las características del gusto de cada período histórico, que dijérase las hacían con verdadera complacencia en su obra. Asemejaban algunas de estas *chofetas* reducidos modelos o proyectos para obras de cierto valor arquitectónico. Por esto la asociación, que dejamos apuntada, de los artífices plateros, hecha por el mismo Juan de Arfe, con los artistas arquitectos.

Sobre basamentos de varia forma se levantan amorcillos y cariátides, grifos y sirenas, cisnes..., que sostienen la taza, y acaso recuerda alguna de estas piezas, decorada con delfines, la traza en miniatura de una fuente ornamental. Otras son modelo reducido de los corrientes braseros, con sus patas de garra o su copa lisa o agallonada, y tienen otras la forma de naveta. De los casquillos de la taza o copa, de plata también, arrancan en dirección opuesta los mangos, torneados en madera de boj, ébano, etc., algunos con remates de marfil o hueso; otros tienen una pieza, también de madera, en su base, que ha de servir, como la de los mangos, de materia aisladora, que evita la posibilidad de quemarse al cogerlos.

En tanto que el brasero grande calen-

(1) Ha de advertirse que se usaron en iglesias y conventos, especialmente, braseros de sobremesa de hierro o bronce, y de tamaño superior al de las *chofetas*, en los que desentumecía sus dedos el oficiante al comenzar la ceremonia sagrada.

taba levantado escasamente del suelo, más pretenciosos estos pequeños, descansaban sobre consolas y mesas, bufetes y arcas, destacando su brillo de plata en la total entonación de la sala; y aun pregonaba su existencia en la cámara, el hilo de humo, fragante y oloroso, en el que se consumía el ámbar, el estoraque o el benjuí.

En la región andaluza —tradición árabe, sin duda— da típico ambiente a la casa, el olor de la verbena, espliego y tomillo quemados en estos braseros de sobremesa, que firmaron Francisco Castejón, los Castro, Pedro Torres, Martos, Aranda, Antonio Martínez —que no ha de confundirse con el célebre platero fundador de la Real Fábrica en Madrid—, Pesquero, Ruiz... en Córdoba; Díaz y Flórez con otros, en Sevilla, poniendo en las piezas, al lado de su nombre y el del contraste oficial, el escudo de la ciudad en que trabajaban.

En Madrid se hicieron muy interesantes braseros de este orden en la Real Fábrica de Platería, ¡quién no recuerda su elegante portada neoclásica, lamentablemente perdida para Madrid!..., fundada en 1792 por el célebre orfebre aragonés D. Antonio Martínez, y de ello son prueba los muchos que se conservan con el conocido punzón de esta fábrica. En Barcelona los hicieron José Martí, Rovira, Pedro Ros...; en Valencia, Colomer, y tantos otros, cuya sola enumeración extendería con exceso esta relación.

De esmerada ejecución y graciosas formas son los que se reproducen en la lámina adjunta. Merece citarse especialmente el de forma cuadrangular achaflanada, sostenido por esfinges, de puro estilo pompeyano, (núm. 782 del Catálogo de Orfebrería). Figura por excepción uno de época romántica, por ser muy de-

finido y no exento de gusto artístico (número 825 del citado Catálogo) (1).

Siguen a las *chafetas* descritas, las de estilo "cristino" e "isabelino", con el decadente gusto que se advierte en otras manifestaciones suntuarias. Figurillas de mujeres vestidas, teatrales guerreros, y entre los animales el perro, hacen de balaustre o pie de la copa. Es característico de los de esta época —no incluidos en la colección que presentamos— el que los cabos de madera se sustituyen con asas circulares de plata con una pieza ovalada del mismo metal, en la que se apoya el dedo pulgar para facilitar su manejo.

La afición que se ha despertado en los últimos años por los braseros de sobremesa del tipo de los que se reproducen hace que escaseen en el mercado, y ello pudo influir en que se tratase de imitarlos —por no decir falsificarlos— adaptando los cabos de madera a objetos de plata construidos para otros usos. Las piezas representadas en la lámina, como otras análogas, merecen figurar, por su graciosa traza, su técnica singular y su valor material, entre otras importantes de la platería española.

* * *

Las *chafetas* reproducidas y las presentadas en la Exposición de Orfebrería organizada por la Sociedad de Amigos del Arte el año 1923 son propiedad de los señores Duques de la Unión de Cuba, San Pedro de Galatino, viuda de Valencia; Condes de Torre Arias, Rascón y Leyva; Marqueses de Argüeso, Bermejillo del Rey y Urquijo, y Sres. Páramo, Weissberger, Lanuza, Cabrejo, Parrella, Cavestany (D. A. y D. J.), figurando algunos ejemplares interesantes en otras colecciones particulares.

(1) Aparte de las *chafetas* de plata que mencionamos, es corriente el tipo de las de latón o bronce, de forma circular y con un solo mango de madera, que corresponden a una manifestación popular de arte.

EN TORNO A LA FIGURA DEL GRECO

POR ANGEL VEGUE Y GOLDONI

ASPIRO en estas páginas a evidenciar determinadas relaciones entre humanistas italianos y sus colegas españoles, para explicar cómo el Greco, pintor humanista, vino a España. Mi aportación tiene por objeto, además del indicado, aducir algunos datos que puedan servir de guía a eruditos investigadores en cuestiones que interesan, no sólo a la historia del Arte, sino a la de la cultura humanística en nuestra patria.

LOS ORÍGENES DEL GRECO.

Por curiosidad, al menos, conviene tomar nota de lo que sigue: "El año 814, después del motín del Arrabal, Alhahquem I expulsó de Córdoba veintitrés mil familias de cristianos. Ocho mil se avaronaron en un barrio de Fez. Las otras quince mil desembarcaron en Alejandría, y siete años más tarde, en 821, conquistaron la isla de Creta y fundaron un reino, que duró más de un siglo. ¿Sería el Greco oriundo de aquellos españoles? ¿Sería el Greco de origen cordobés?" (1). A su vez, Alexandre Mavroudis, en su artículo *Les origines du Greco* (2), apunta: "Domenico Théotocopoulos n'était donc qu'un fils ou descendant de Théotoki, nom très repandu à Corfou, mais qui figure aussi, selon l'historiographe grec M. Deviazi, dans les archives moyennageuses du Péloponèse. Sachant, d'autre

part, qu'il y eut vers cette époque un courant d'émigration du Péloponèse en Crète, nous avons tout droit de conjecturer que les ancêtres du Greco, désireux de vivre dans un milieu de civilisation plus intense, quittèrent un jour le sol natal et voguerent vers l'île florissante."

En rigor, hasta la carta en que Julio Clovio le recomienda al Cardenal Alejandro Farnese (Roma, 16 de noviembre de 1570) nada consta en concreto acerca del Greco, al cual cree el historiador del arte español Dr. Mayer (1) que alude Ticiano en carta a Felipe II (2 de diciembre de 1567), donde, como colaborador en el cuadro destinado al Escorial *Martirio de San Lorenzo*, habla de cierto "molto volente ziovene mio discepolo". Yo no conozco un trabajo del mencionado escritor, publicado en Alemania con el título *Fulvio Orsini ein Goenner des jungen Greco* (2); a reserva de lo que en él se trate, debo fijarme en la carta de Clovio, no obstante su divulgación, por lo que luego se verá. Dice así:

"Al Card. Farnese.

Viterbo.

E capitato in Roma un giovane candidotto discepolo di Titiano, che a mio giudizio parmi raro nella pittura; et fra l'altre cose, egli ha fatto un ritratto da se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma. Io vorrei trattenerlo sotto l'ombra di V. S. Ill.^{ma} et Rev.^{ma} senza

(1) Discurso... en conmemoración del III centenario del fallecimiento del célebre pintor Dominico Theotocópulis, *el Greco*, por Rafael Ramírez de Arellano. Toledo, 1914.

(2) En *Le Figaro*. París, número de 9 de mayo de 1914.

(1) August L. Mayer, *Il Greco*. En *Biblioteca d'Arte Illustrata*, Roma (s. a., pero después de 1920). Pág. 7.

(2) *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXXII.

spesa altra del vivere, ma solo de una stanza nel Palazzo Farnese per qualche poco di tempo, cioè per fin che egli si venghi ad accomodare meglio Però la prego et supplico sia contenta di scrivere al Co. Lud.^o suo Maiord.^o che lo provegghi nel detto Palazzo, di qualche stanza ad alto; chè V. S. Ill.^{ma} farà un'opera virtuosa degna di Lei, et io gliene terrò obbligo. Et Le bascio con reverenza le mani.

Di V. S. Ill.^{ma} et Rev.^{ma} humilissimo ser.^{tore}—*Don Julio Clovio.*"

Por tan importante documento, divulgado por Ronchini, aprendemos que en el año 1570 el Greco, discípulo de Ticiano, era joven y de Candia; que distaba de ser un artista vulgar, y que necesitaba protección. Es significativo el hecho de que Julio Clovio demanda, por poco tiempo, una habitación en el piso alto del palacio Farnese. Alojado allí, le protegería la sombra del gran cardenal Alejandro. Lo que el famoso miniaturista dejó de consignar es que en aquel piso alto su recomendado había de encontrarse con Fulvio Orsini (1), el bibliotecario de la señorial mansión, humanista y arqueólogo eminente y protector generoso de artistas. Longhi ha sospechado (2) que Clovio usaba de una astucia en favor del joven pintor, o bien que formulaba una opinión personal sobre la necesidad del Greco de perfeccionarse... en el dibujo. No olvidemos la devoción de don Julio por Miguel Ángel y su arte.

FULVIO ORSINI.

El cardenal Alejandro no poseía pinacoteca (3), ni en Roma ni en su residencia.

(1) *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, por Pierre de Nolhac. París, 1887. Pág. 14, nota núm. 3.

(2) Roberto Longhi, *Il soggiorno romano del Greco*, en la revista *L'Arte*, Roma, 1914.

(3) *Rome et le Palais Farnese*, por Ferdinand de Navenne. París, 1923. Tomo I, pág. 30.

cía de Caprarola. En cambio, era esplendida su colección de antigüedades. Orsini es, para mí, quien en el propio palacio Farnese debió constituirse en protector del Greco. Varias obras de éste aparecen registradas en el inventario de las pinturas que tenía Fulvio. De ellas trataré más adelante, a igual que de sus amistades.

De familia romana, nació en 11 de diciembre de 1529 (1). Criado con lujo, veíasele, muy niño, por las calles, a caballo y con su séquito. La separación que surgió entre sus padres fué causa de que Fulvio descendiese de posición social. Su madre hubo de implorar la caridad pública. A los nueve años el muchacho ingresaba de niño de coro en San Juan de Letrán. Un canónigo de la basílica, sorprendido por su inteligencia precoz y por su buen carácter, tomó a su cargo el educarle. El varón caritativo y sabio se llamaba Gentile Delfini. Hombre tan modesto y piadoso, amaba los libros y las antigüedades, siendo en ambas cosas coleccionista de grado. Canónigo desde 1525, el cardenal arcipreste de Letrán, Ranuccio Farnese, le eligió por su vicario en 1553, habida cuenta de su cultura y condiciones y con el beneplácito del cabildo. Mas destino de tal naturaleza no tardó en fatigar a Delfini, que lo renunció, para volverse a sus libros y estudios. Análoga influencia espiritual ejerció también sobre Fulvio un prelado, Angelo Colocci, obispo de Nocera. Solía ir Orsini a visitarle en los *Orti Colotiani*, que eruditos calificados frecuentaban. Colocci murió en el año 1549.

Pronto manifestó Fulvio Orsini su gusto por las inscripciones, los monumentos y las medallas, formándose en las colecciones de Delfini y de Colocci. Los textos antiguos asimismo le interesaban.

(1) De Nolhac, O. C., pág. 3 y siguientes. Cfr. de Navenne, *Rome, le Palais Farnese et les Farnese* (s. a., 1914). Página 591 y siguientes.

Considerable fué la cultura griega que adquirió. En el medio intelectual a que pertenecía, eran las dos figuras principales Guillermo Sirleto y Basilio Zanchi, "reipublicæ litterariæ sidera fulgentissima" (1): el segundo, canónigo regular de Letrán, y el primero, futuro cardenal y bibliotecario de la Iglesia Romana. Otro amigo suyo del grupo, Latino Latini, de Viterbo, había de serlo también de los españoles Pedro Chacón y Antonio Agustín.

Orsini pasó de beneficiado a canónigo de San Juan de Letrán en 1554; catorce años más tarde actuaba de secretario capitular. Gentile Delfini, que falleció en el año 1559, le hizo entrar al servicio de los Farnese, familia encumbrada por la elevación al Papado de Paulo III. Octavio Farnese reinaba en Parma; los cardenales Alejandro y Ranuccio prestaban esplendor al apellido en la ciudad pontificia.

Un acontecimiento singular favoreció a Orsini. Descubiertos en el *Forum* fragmentos de los fastos consulares, el cardenal Alejandro dispuso que a sus expensas fueran colocados en el palacio de los Conservadores, en el Capitolio, encomendando a Delfini su instalación.

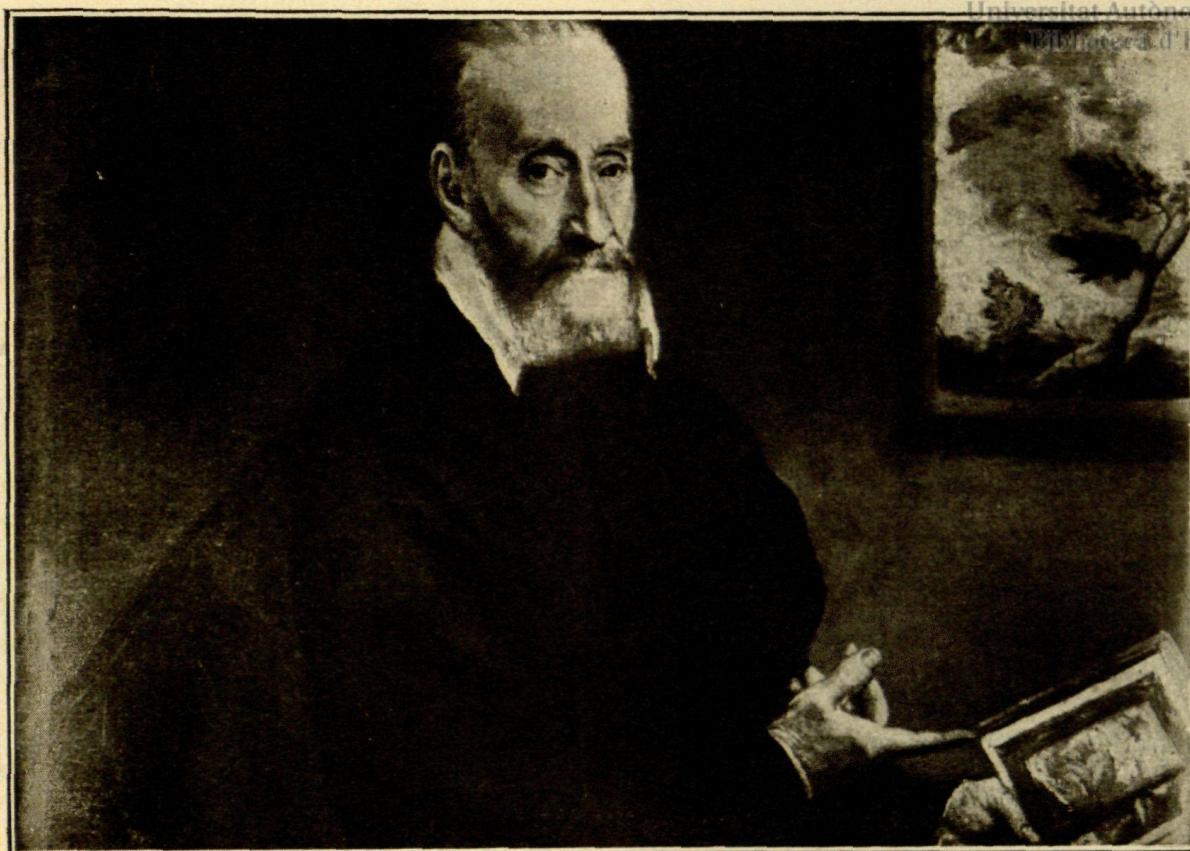
Fulvio Orsini, ligado en 1558 a la Corte de Ranuccio, *cardinal Sant'Angelo*, mantenía ya correspondencia con Aníbal Caro, a quien proporcionaba medallas [la afición a las medallas caracterizaba a Antonio Agustín]. En su viaje a Parma acompañó al cardenal Alejandro, regresando a Roma con una misión de confianza para el Papa Paulo IV y su sobrino el cardenal Caraffa, y volviendo por segunda vez a Parma. Bibliotecario de Ranuccio, y además secretario, veraneaba con su señor en la residencia que éste poseía en Capranica-di-Sutri, no lejos de Caprarola, a donde se trasladaba el cardenal Alejandro.

(1) De Nolhac, O. C., pág. 6.

La larga estancia en Bolonia de Ranuccio (1565) aprovechó sobremanera a Orsini para sus estudios, que le seguía en unión de Latino Latini y otros literatos. Tras de saludar a Pedro Vettori en el viaje de ida, cerca de Florencia, trabó amistad en Bolonia con Juan Vicente Pinelli, que vivía de ordinario en Padua. Basten ambos nombres para indicar la clase de relaciones intelectuales de Fulvio. En el otoño de ese año moría su protector, en Parma. Alejandro Farnese confió entonces a Fulvio la biblioteca y las colecciones de antigüedades establecidas en su ilustre morada de Roma, y para su nuevo señor adquiría Orsini (1), a la par que compraba para sí. Por orden del prelado dirigía la ejecución de las obras artísticas, lo mismo en el palacio que había dejado por terminar Ranuccio en Roma, que en el de Caprarola. La decoración del último, encomendada a Tadeo Zuccari y a su hermano Federico, se ejecutaba conforme al programa trazado por Orsini. Agrupábanse sabios y artistas en torno del cardenal Alejandro, que había contado como secretarios a Bernardino Maffei y a Marcelo Cervini; su biblioteca se le antojaba debía ser una "escuela pública" para los trabajadores. Emplazada sobre el piso de lujo, con amplias piezas, que tomaban luces del Janículo y de San Pedro, en construcción, era uno de los lugares más notables de Europa, por servir de punto de reunión de italianos y extranjeros amantes de la cultura. En Caprarola, la biblioteca, en un ala separada, daba a los tranquilos jardines, cerca del casino proyectado por Vignola. También allí acudían señalados ingenios.

Orsini trató a Miguel Ángel en los posteriores años. Varios obras del segundo, hoy en el museo de Nápoles, fueron recogidas por aquél. Julio Clovio, íntimo de Fulvio, habitaba en el palacio Far-

(1) De Nolhac, O. C., págs. 11-12.

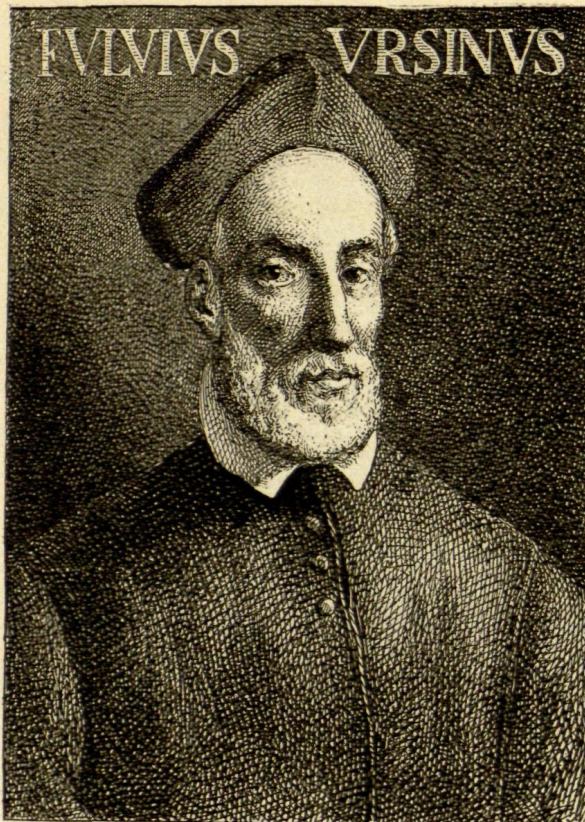


Retrato del miniaturista D. Julio Clovio, por el Greco. Museo de Nápoles.



El Cardenal Granvela (de una medalla antigua). Museo del Prado,
colección Bosch.

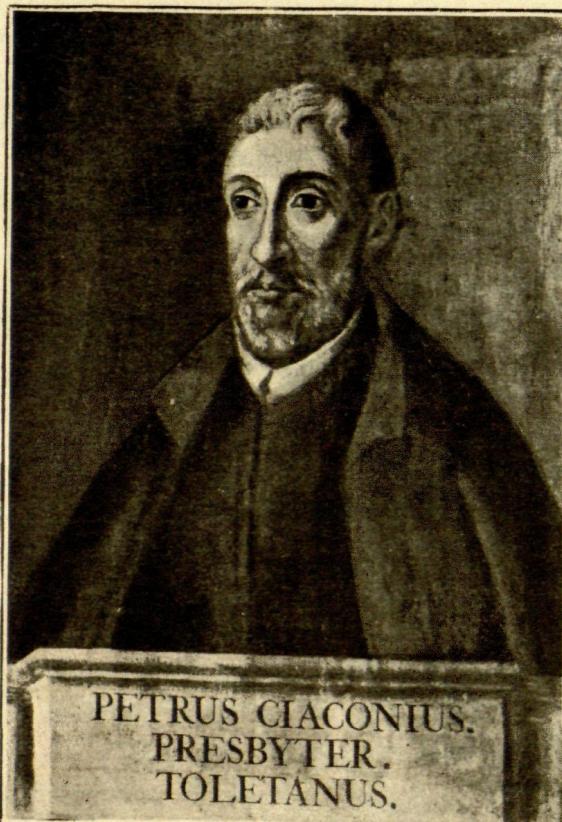
FOTOS MORENO



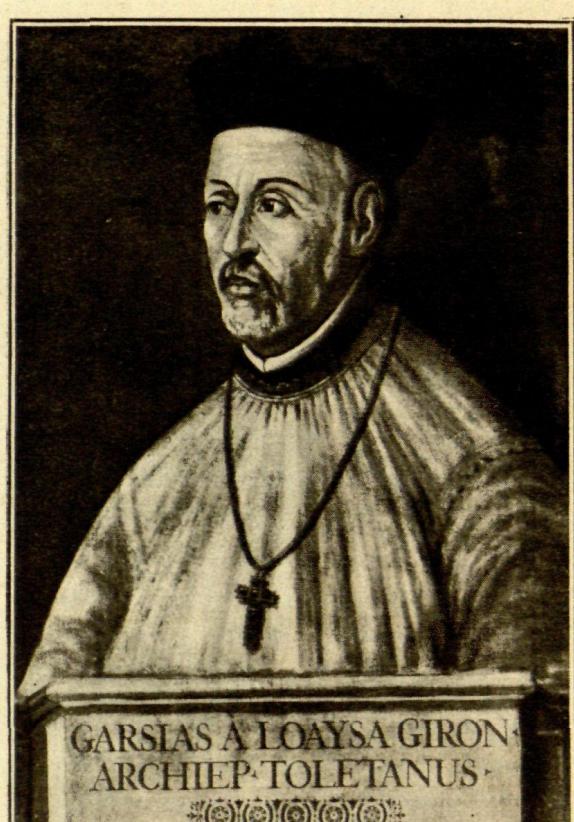
Retrato de Fulvio Orsini. Grabado según un cuadro existente en la Galería de los Oficios (Florencia).



Retrato de D. Antonio Agustín (de un grabado antiguo).



Retrato de Pedro Chacón. Copia de un original perdido. Siglo XVIII. Biblioteca Provincial de Toledo.



Retrato de D. García de Loaysa. Copia del siglo XVIII, de un original perdido, por el Greco, Biblioteca Provincial de Toledo.

FOTOS MORENO.

nese, donde falleció en 4 de febrero de 1587. Fulvio Orsini fué uno de los testigos que le asistieron en su testamento (1). Pero, a más de estar vinculado a la casa Farnese, cultivaba el trato de Guillermo Sirleto, de Antonio Caraffa, de Ascanio Colonna, etc. En 1565 contrae estrecha amistad con el cardenal Granvela, eficaz intermediario para que Cristóbal Plantino le publicase libros en Amberes, entre ellos el *Virgilius illustratus*. Pedro Chacón, tan unido a él en razón de trabajos comunes de erudición humanista, y Antonio Agustín, entre los españoles, supieron prestarle una colaboración preciosa.

En sus conversaciones con Orsini, es seguro que Granvela, Chacón y Agustín hablarían de España. De otro lado, hay que recordar a los humanistas toledanos, en especial a Alvar Gómez de Castro, catedrático de griego en el Colegio de Santa Catalina; a don García de Loaysa, canónigo obrero en la Catedral Primada, preceptor del príncipe don Felipe (más tarde Felipe III); a los hermanos Covarrubias, don Diego y don Antonio, y a otros de España, don Felipe de Guevara, Benito Arrias Montano y bastantes más. helenistas, arqueólogos y anticuarios, cuyos talentos puso a contribución para la formación de la librería de San Lorenzo del Escorial Felipe II. Respecto de tan relevantes personalidades puede consultarse con fruto la obra magistral de Charles Graux (2) y diversos volúmenes en que se hallan recogidas las correspondencias cambiadas entre ellos (3).

Don Nicolás Antonio, en su *Bibliotheca Scriptorum Hispaniae o Nova*, de-

dica un largo artículo a Pedro Chacón. Los juicios que trascibe, sacados de diferentes escritores, se ajustan a la verdad: "Quem puerum se vidisse Romæ testatur, designarique ab omnibus digito, sumnisque in cœlum efferri landibus jam tum temporis animadvertisse. Natura fuit quasi studiis factus, & in librorum consuetudine bonas omnes horas collocabat, paucis, sed in iis eruditissimis, amicis contentus. Præsertim utebatur Latini Latinii, Viterbiensis, ac Fulvii Ursini, Romani, Ludovicique de Castella, Hispani, familiaritatæ: amplissimusque ejus sæculi cardinales Antonium Carrafam & Guilielmum Sirletum, propter communen eruditio[n]is cultum impense sibi caros, nec minus obnoxios frequentabat."

En 1581 dejaba de existir, en Roma, Pedro Chacón; en 1585, el cardenal Sirleto, y en 1586 morían Antonio Agustín y Granvela, que había sentido la muerte de aquél (1) "como la de un hermano". A su vez, el cardenal Alejandro fallecía en 1589. Odoardo Farnese, hijo del duque de Parma (el más famoso capitán del siglo XVI), quiso que Orsini continuase en el palacio lo mismo que en tiempo de su pariente el prelado. Dos años después, en 1591, recibía Odoardo Farnese el capelo cardenalicio, concedido por el Pontífice Gregorio XIV.

Por el testamento de Orsini (1600) heredó las colecciones del gran humanista su protector Odoardo, excepto la biblioteca, legada a la Vaticana, y salvo algunas mandas de dinero al obispo de Camerino, Gentile Delfini, homónimo y deudo de su primer favorecedor, y al joven Mario Delfini; a Propertia Delfini, un cuadro de Lucas de Leyde y un escritorio de ébano y marfil; al cardenal Peretti, dos medallas de bronce y una pintura de Julio Clovio.

"Bastantes años atrás, cuando Gran-

(1) De Nolhac, O. C., pág. 16.

(2) *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escorial*. París, 1880.

(3) Misceláneas de Alvar Gómez de Castro, en la Biblioteca Nacional (sección de manuscritos) y en la de El Escorial. En cuanto a D. Felipe de Guevara, vid. Biblioteca Real Academia de la Historia, est. 27, grada 6 E, núm. 187.

(1) De Nolhac, O. C., pág. 21, nota 1.^a

vela estaba en Roma —escribe De Nolhac— recibía a sus amigos”; recuerda con complacencia en una carta las charlas en la “loggia” con Orsini y Pedro Chacón, y cierto nido de jilgueros que se hallaba colocado en un árbol nuevo, contra la casa, “y que prestaba ocasión a largos razonamientos (1). Según el biógrafo arriba citado (2), la serie de piedras grabadas pasaba de 400; las pinturas y dibujos ascendían a 113; los bustos de mármol y bajorrelieves, a 58; contaba, además, 70 medallas de oro, cerca de 1.900 de plata y más de 500 de bronce, de las cuales varias eran ejemplares únicos. En el inventario se evalúan las colecciones de arte y de antigüedades en 13.579 escudos, cifra ya muy elevada entonces.

En la galería de retratos que había formado figuraban, al lado de los de pintores y humanistas del siglo XV y del XVI, los de Bessarion, Bembo, Pico de la Mirandola, Aldo Manucio y los de sus amigos Gentile Delfini, Antonio Agustín, Singtonio, Maffei, Sirleto y Marcelo Cervini.

A mi objeto, presenta máximo interés el inventario de sus cuadros (3). Los números 39, 43, 44 y 45, a título de escuela de Tiziano.

El número 39 se describe así: “Quadro corniciato di noce con un paese del monte Sinai, di mano d'un grego scolare di Titiano... 10 (scudi) (4).”

Número 43: “Quadro corniciato di noce, intagliato col ritratto de don Giulio miniatore, di mano del soprad.^o Greco... 20 (scudi).” (Hoy en el museo de

Nápoles; se lee en él la firma del Greco.)

Número 44: “Quadro corniciato di noce con oro col ritrato di un giovini di berretta rosa di mano del me.^o 5 (scudi)” (ídem).

Número 45: “Quattro tondi di rame col ritrato del Cardinal Farnese, S. Angelo (1) Besarione Cardinal et Papa Marcello, di mano del med.^o 10 (scudi).”

Quizá en el número que sigue se haga alusión al Greco:

Número 52: “Quadro corniciato di pero tinto, col ritrato del Cardinal Bembo, di mano d'uno scolare di Titiano... 10 (scudi).”

Los restantes se justifican, dada la calidad de sus autores, en relación con Theotocopuli.

Número 72: “Quadro corniciato di noce con un Laocoonte, di mano del med.^o [Miguel Angel]... 20 (scudi).”

Número 88: “Quadro corniciato di noce col cristo vivo crocifisso, di mano di don Giulio, de Michelangelo, di lapis nero... 10 (scudi).”

Número 105: “Quadreto corniciato di noce di miniatura, col ritratto di don Giulio, della Rossa et sua sorella, di mano di don Giulio... 30 (scudi).”

Asimismo se mencionan como de Clovio los números 89, 90, 91 y 95.

Por último, se registra el 54: “Quadro sensa cornice, col ritratto d'Antonio Augustini, di mano di Hieronimo da Lucca... 6 (scudi).”

El inventario se garantiza con las palabras finales: “Ego Fulvius Ursinus subscripsi manu mea.”

Las colecciones Farnese, a las que se habían sumado las de Orsini, heredadas por el Cardenal Odoardo, fueron transportadas de Parma a Nápoles en el año

(1) O. C., pág. 29.

(2) De Nolhac. *Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini en Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, IV, págs. 139-231.

(3) De Nolhac. *Une gallerie de peinture au XVI^e siècle. Les collections de Fulvio Orsini. Gazette des Beaux-Arts*, 1884. Vol. I, págs. 427-436.

(4) El doctor Mayer me comunicó no ha mucho de palabra que ha identificado esta obra, descubierta en Roma. Ignoro su paradero.

(1) Una copia pequeña del retrato hecho por Ticiano de Ranuccio Farnese, joven (perdido el original), está en el museo de Berlín. El doctor Mayer la atribuye al Greco. *Il Greco*, pág. 7.

1734 (1). En Parma, y sobre todo en Nápoles, donde paró el retrato que de Clovio pintó el Greco y el del muchacho soplando una candela, es donde cabría practicar con fruto alguna investigación. Los archivos farnesianos no han sido explorados en su integridad. Quizás nos reserven grandes sorpresas.

LA ESTANCIA DEL GRECO EN ROMA.

Sin duda, y a más de por la carta de Clovio por la influencia de Correggio sobre el Greco, y porque a la Pinacoteca de Parma pertenece el cuadro *La curación del ciego*, escribe el doctor Mayer que Dominico Theotocopuli "dejó la ciudad de las lagunas no después de 1570 y, pasando por Parma, se trasladó a Roma (2). Pero no menos puede sostenerse que el Greco subiese a Parma tras de abandonar la Ciudad Eterna y antes de su venida a España. A tal viaje acaso no fuesen ajenos el Cardenal Alejandro y Orsini.

En 1914 insertó la revista *L'Arte* un artículo de Roberto Longhi acerca de *Il soggiorno romano del Greco*, con un sugestivo pasaje: "Breve y curiosísima vida que del artista tejió Mancini acerca de su estancia." El texto exhumado del manuscrito Marciano (mss. ital. 5.571, folio 65) es:

"Sotto il Pontificato di Pio V di S. M.^a venne à Roma... che per tal rispetto communemente era chiamato il Greco. Questo havendo studiato in Venetia et in particolare le cose di Titiano, era venuto à gran segno nella professione, e quel modo di operare. Onde venu-tosene à Roma et in tempo che non

v'eran molti huomini e quelli di maniera non così risoluta, ne così fresca, come pareva la sua pigliò grand'ardire, tanto più che in alcune cose private diede gran soddisfazione, delle quali se ne vede hoggi una appresso al Avvocato Lancilotti (1) quale de alcun vien stimata di Titiano. Onde venendo l'occassione di copiar alcune figure del giudizio di Michel Angelo che da Pio erano state stimate indecenti per quel logo, proruppe in dir che se si buttase à terra tutta l'opera l'haverebbe fatta con honestà et decenza, non inferiore a quella di buona dispictione. Onde provatosi tutti i Pittori e quelli che si dilettano di questa professione, gli fu necessario andersene in Ispagna dove sotto Filippo 2.^o operò molte cose di gran buon gusto ma sopravvenendovi Pelegrini da Bologna, Federico Zuccaro et altri Fiamenghi che con l'arte et con destrezza civile si portavano avanti, si risolte partirsi dalla corte e ritirarsi... doce morí molto vecchio, et quasi che svanito nell'arte, con tutto ciò fu huomo in vigor d'età d'haver luogo fra i migliori del suo secolo."

Los móviles que le trajeron a España (2), si no se aclaran con el suceso de la Sixtina, habrá que buscarlos en otro orden distinto. Longhi no duda, en cuanto al caso, por los muchos datos "riscontrabili". Al efecto, se pregunta: ¿En qué lugar recogió Mancini la memoria del curioso e importante episodio, que aclara, en fin, las causas de la marcha del Greco de Roma? Supone que la fuente de esas noticias procede precisamente de Lactancio Bonastri da Lucignano, a quien de cierto conoció Mancini, y el cual, por haber sido alumno del Greco en Roma

(1) Uno de los testamentarios de Fulvio Orsini fué Horacio Lancilotti, sobrino de Propicia Delfini, auditor de la Rota y, por último, cardenal, a quien legó Fulvio los libros griegos y latinos en rústica y encuadrados, no inventariados para la biblioteca vaticana. De Nolhac. O. C., *La Bib. de F. O.*, pág. 25. Los apellidos son aquí elocuentes, por indicar la relación con Orsini, según arriba se sienta.

(2) M. B. Cossío. *Lo que se sabe de la vida del Greco*. Madrid, 1914. Cfr., pág. 76.

(1) De Nolhac. *La Bibliothèque de F. O.*, pág. 32, nota 3.^a Cfr. E. de Navenne. *Rome et le Palais Farnese pendant les trois derniers siècles*. Tomo I, cap. II. *Les collections du cardinal Odoardo Farnese*.

(2) Il Greco, pág. 5.

ad Latinum Latinum.
Lucebat olim soles mihi candidiores.
Docte Latine, tuis...
*Laudamus multus, sed Fulvius atque
Faernus,*
*At quid ego? verboos cetas redidit amicos,
care Latine, tuos.*
Antonio Augustino,
Archiepiscopo Tarragonensi,
Latinus Latinius VII idus Februarii.
*Vix juvat, Antoni, siue te monumenta
vel Turtiani, ant Rossii*
Montanive tui...
vident haec Pyrrus (1), videat.
Quoque Fulv. (2) at me
Non Petrus id Ciaconius
*Nec mihi jam dudum conjunctos inter
iberos*
Thomas Michael (3).

En cuanto a Agustín, acertó en la elección de correspondientes, que lo fueron don Diego Hurtado de Mendoza, don Felipe de Guevara y su hijo don Diego de Guevara, ayudándole con toda suerte de materiales. La preparación para la imprenta de las obras de San Isidoro, en cuya edición ponía gran empeño Felipe II, exigió la constitución de un grupo de colaboradores escogidos: Alvar Gómez de Castro (4), Antonio Agustín, Pedro Chacón, Antonio de Covarrubias, García de Loaysa, Juan Bautista Pérez, obispo de Segorbe, y el Padre Juan de María-

ESPAÑOLES AMIGOS DE ORSINI.

El Cardenal Granvela, aunque francés de nación, se consagró al servicio de la Monarquía española. El, Benito Arias Montano, bibliotecario de El Escorial (1), y Antonio Agustín, lo mismo que Pedro Chacón, se honraron con la amistad de Orsini. Pierre de Nolhac señala el grado a que alcanzaba la de Antonio Agustín y Fulvio y su asidua y estrecha colaboración intelectual (2). En composiciones que copia don Nicolás Antonio [artículo *Antonius Agustín*] aparecen sus nombres:

(1) En carta de Arias Montano a Orsini (Madrid, 1576) solicita de éste con vivas instancias le recomienda a Julio Clóvio y a Gambera. De Nolhac. O. C., pág. 60, nota 1.^a

(2) Idem, págs. 60-62.

(1) Pirro Ligorio, gran anticuario.

(2) Orsini.

(3) Obispo de Lérida.

(4) "... de Isidoro tuo quod scire habes, ex puero meo Isidori opera... edita omnia quaedium recens reperta... in Etimologico àdītā nihil ad vulcanius editione theologus enim ille qui præfuit Biblioteca Patrum nuper Collegit majori ut... labore quā iudicio, &c." Carta de Andrés Schott a Alvar Gómez desde Alcalá (Kalendas, mayo, 1580). Biblioteca Nacional, ms. 5.732.



Retrato de D. Diego de Covarrubias y Leyva, por el Greco.
(Museo del Greco, Toledo.)

Retrato de D. Antonio de Covarrubias y Leyva, por el Greco.
(Museo del Greco, Toledo.)

FOTOS MORENO.

na, el belga Pedro Pantin y otros. El testamento ológrafo de Alvar Gómez (1580), que ha descubierto en Toledo el señor San Román y Fernández, y que he leído gracias a la bondad de tan concienzudo erudito, consigna los nombres de casi todos esos ilustres varones en orden a aquella magna empresa.

Entre las cartas de don Felipe de Guevara y de su hijo, conservadas, por copias antiguas, en un volumen perteneciente a la Real Academia de la Historia (1), las hay dirigidas al doctor Vergara, canónigo de Toledo, y al maestro Alvar Gómez, que son preciosas para la historia de la numismática española. A continuación se copia una de Alvar Gómez a Pedro Chacón, a la sazón en Roma, fechada en Toledo a 21 de septiembre de 1575:

Muy mag.^{co} y muy Rd.^o Señor: Ya terná V. M. un gran envoltorio mio o por ventura allegará juntamente esta carta. En la ortografía de los nombres de los Reyes Godos hay que advertir de nuevo: porque al tiempo que escreví esa otra carta las monedas estaban en poder del Sr. Presidente del Consejo Real (2) y escreví entonces lo que me acomodaba; después su señoría me las enbió y lo que hay de nuevo que advertir que en tres que traí de Suinthila, las dos le escriben con aspiración y la otra sin él... El señor don Luis (3) se partió ayer víspera de San Mateo para Cuenca. Tubo aquí tres tercianas quitáronsele luego de que el deán (4) tuvo harta alegría así por su salud como porque pudiese ir a residir y ganar aquel dinero que no era poco. Hálle hecho gran caricia; hálle dado el axuar todo que ha menester, plata, cobre, hasta los asadores, tapicería, vestidos, &c., y esto todo con mucho amor. Querría que

se volviese allá, porque le quiere dar toda su renta. Dios le encamine lo que cumple. El mozo cierto tiene gran ver y todo lo merece. Mostróme la columna rostrata de Duillio: no sé cómo diga lo que siento sino echando el velo de Tiamantes y tener silencio. Verdaderamente me ha espartado: no se quándo V. M. ha leído tanto. Huelgo mucho que sepan los Italianos que en estos desterraderos de España hai quien averigüe también sus misterios de que ellos se solían preciar tanto; por la brevedad no pude trasladalla, no me lo quiso fiar porque no me quedase con ello. Dice que lo he de hacer estampar: harto quisiera tener un traslado: no oso pedirlo a V. M. por no darle fastidio. hanme dicho a la estima que V. M. está en esta corte, y es tan aficionado que por dalle contento y siempre torcia la plática a V. M. tanto que el deán le dijo un día: Bolve a lo de Chacón, pues se huelga Alvar Gómez de ello. N. Sr. g.^{de} a V. M. y le de la salud que yo deseo. En T.^o &. Beso las manos de V. M. Su serv.^{dor} Alvar Gómez.

Al muy mag.^{co} y muy R.^{do} Sr. Pedro Chacón, mi S.^{or} en Roma.

Porte medio Real.

Recibida 21 Febrero 1576.

Establecida por la carta precedente la relación entre Pedro Chacón y D. Luis de Castilla, que ya constaba por referencias de D. Nicolás Antonio (1), nos importa tomar nota de la fecha: 1575. En tal año estaba en Roma el Cardenal Granvela. Felipe II le llamó a España para encomendarle la dirección del Gobierno, lo

(1) Est. 27, grada 6 E, núm. 187.
(2) Don Diego de Covarrubias y Leiva.
(3) Don Luis de Castilla.
(4) Don Diego de Castilla.

(1) Biblioteca Hispana Nova, tomo II, artículo Petrus Chacón. Nicolás Antonio indica que D. Luis de Castilla poseyó manuscritos de su amigo, y en el artículo Ludovicus de Castilla: "Un discurso sobre el remedio general de las necesidades de estos reinos, ms. 4 Legitur quoque ibi hace seguenas nota: *Miscellaneas varias de muchos y diferentes autores de materias diversas que recogió D. Luis de Castilla en muchos tomos, lleno todo el caxón primero, y entre ellos hay cartas de Alvar Gómez, Pedro Chacón y otros, etc.*

que le ocupó hasta su muerte. También el Papa Gregorio XIII, con particular breve, llamaba a D. Antonio Agustín para que se hallase en el santo jubileo que se ganó en Roma el año 1575, con ofrecimiento de hacerle grandes mercedes; pero el Rey D. Felipe estorbó esta embarcación, nombrándole para arzobispo de Tarragona, en donde administró lo temporal y espiritual (1).

No pretendo componer ninguna biografía de Pedro Chacón. Noticias, que yo sepa, no utilizadas, abundan en una obra inédita del jesuíta toledano Jerónimo Román de la Higuera, contemporáneo del padre Mariana. En el tomo último de su *Historia eclesiástica de Toledo* (2), todo un capítulo está dedicado a Chacón. "Vida y estudios, ida a Roma y ejercicios e que se ocupó Pedro Chacón, natural de Toledo" (3). Hijo del licenciado Solís, cirujano de Ávila, y de Teresa Chacón, naturales de Ávila, y avecindados en Toledo por causa de una peste que les hizo huír de aquella ciudad, nació Pedro en la Imperial a 22 de diciembre de 1526. Tuvo por maestros al maestro Alonso de Cedillo y al maestro Alejo de Venegas. Por consejo de su hermano, el doctor Solís, pasó a estudiar a Salamanca... De aquí (al cabo de años) "vino a Toledo a despedirse de sus hermanos, porque ya su padre era muerto. Su Mag.^d en esta sazón había encomendado a D. Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla, que fuese por doña Ana de Austria para casar con ella (4), y

(1) *Vida y descendencia de Don Antonio Agustín*, por D. Antonio Garcés. Bibliot. Nacional, ms. 8.369.

(2) Biblioteca Nacional, ms. 1.293.

(3) Folio 187 y siguientes.

(4) El matrimonio de Felipe II con doña Ana de Austria se celebró en Segovia el día 12 de noviembre de 1570. Téngase en cuenta para la fecha del viaje de Chacón a Roma. Por cierto que D. Rodrigo de Castro, en el que efectuó a Roma en 1591, pretendió hospedarse en el palacio Farnese, no lográndolo por no haber entonces habitaciones disponibles. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* (de la Escuela Francesa de Roma), 1909. Don Rodrigo de Castro poseyó algunos cuadros del Greco, tal vez adquiridos en Sevilla, adonde el artista los enviaba con su criado Francisco de Preboste.

envió una con su correo, en la qual le pedía fuese con él, y que en esto le haría el mayor placer que otro ninguno le podría hacer y que no hiciese otra cosa que mirase le yba poco a poco esperando en el camino. El respondió con gran comedimiento y agradecimiento y pidiéndole perdón porque estaba resuelto de yr a Roma; pero por obedecer el mandato de su Señoría aunque rodease algunas leguas yría de recho a Zaragoza a vesarle las manos y así lo hizo y ni por ruegos ni por promesas pudo el arzobispo acabar con él se quedase a su servicio. Despedido dél alcanzó al doctor don Luys de Castilla, natural de Toledo (1), que le yba esperando y ambos fueron juntos a Roma. Llegados a la Santa Ciudad don Luys dió noticias de las buenas partes de Chacón a los cardenales. Hospedóle en su casa el doctor Miguel Thomás (2), que por orden del Rey Nuestro señor había estado en el Concilio Tridentino y era letrado en derechos y entonces estaba entretenido en Roma por mandato de Su S. en la emendación del decreto de Graciano."

Por medio del doctor Thomás tuvieron noticia de Chacón—agrega Román de la Higuera—primero Pío V, y luego Gregorio XIII “el cual solía estarse a so las con Chacón dos y tres horas tratando con él cosas de letras”. Adscripto a la congregación que se ocupaba en enmendar el decreto, sobrepujó a los que la formaban. El pontífice le otorgó varios beneficios, y le confió la redacción del año y calendario gregoriano. Tan desinteresado en asuntos de dinero era, que hubo de

(1) Sobre D. Diego de Castilla y la crianza y letras de su hermano D. Luis, véase el copioso trabajo de D. Verardo García Rey *El deán Don D. de Castilla y la reconstrucción de Santo Domingo el antiguo*. Primera parte, números 16 y 17 del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 1923. Consultese la página 183, donde D. Diego habla de D. Luis con elogio y como promesa del reino.

(2) Cfr. Versos de Latino Latini a Antonio Agustín, arriba citados.

decirle el Papa que "no cerrase la puerta del Espíritu Santo".

Recibía en su casa a los más doctos hombres de Italia y Roma, de obispos y cardenales, asegurándose que de 200 años atrás, ningún español aventajara allí a Chacón. "Supo de monedas, piedras, antigüedades Romanas más que ninguno... Tuvo grandes amigos en Roma, al P. maestro Gil González, de la Compañía de Jesús, a Britinio (sic) Latinio, a Vrsino, Velio (Julio César Veli) y otros. En su testamento legó a su antiguo patrón, el Cardenal Antonio Caraffa, los *augustinos* de Plantino, en 10 cuerpos: al Cardenal Montalto (más tarde Sixto V) las obras de San Ambrosio con sus escobras; al Cardenal Sirleto un libro antiguo de San Hilario con sus anotaciones. Y porque, a petición de D. Luis de Castilla, hizo escobras en Varron, Salustio, César, Ponponio Muela, Tito Livio y Plinio, y ordenó se le dieran y entregasen estos y otros de letras humanas. Murió en Roma a los cincuenta y seis años en 28 de octubre de 1581. El elogio que le dedicó su amigo Latino Latini es muy elocuente. Vertido al castellano comienza así: "Gente generosa del Tajo, que lleva oro, ¿para qué levantas sepulcros encerrados, aunque soberbios en arte y edificio, a Pedro Chacón? Como que no lo levantase la conocida virtud del hombre y la fuerza de su ingenio y la fama que se ha extendido por todo el mundo, que nunca ha de caer en los siglos de los siglos, & &."

Por las excesivas dimensiones de este artículo, fuerza es terminar. Apuntaré unas pocas conclusiones. El primer documento acerca del Greco en Toledo lleva la fecha de 2 de julio de 1577, y lo suscribe el canónigo obrero García de Loayse Girón (1). No olvidemos la significa-

(1) Datos documentales para la historia del arte español. Documentos de la catedral de Toledo, coleccionados por don Manuel R. Zarco del Valle, edición del Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1916. Tomo II, pág. 217.

ción de este capitular, preceptor de Felipe III y futuro arzobispo de Toledo, humanista y poseedor de la biblioteca del Cardenal de Burgos, que deseaba Felipe II adquirir para la del Escorial (1). Según referencia verbal de D. Verardo García Rey, D. Diego de Castilla conoció al Greco porque se le presentó su hermano D. Luis, empezada ya la reconstrucción de Santo Domingo el Antiguo (2). Don Luis de Castilla, Pedro Chacón, Fulvio Orsini, el Greco, ¿no coinciden en el mismo medio de Roma? Por último, ¿qué significa si no que el pintor candiota designase por testamentario suyo en Toledo a D. Luis de Castilla, deán de la santa iglesia de Cuenca, casi de su edad? (1614).

Quédese para otra ocasión tratar de las amistades del Greco en Toledo, de los humanistas toledanos Loaysa, los Covarrubias, Alonso Castellón, Alvar Gómez, etc., y de los copistas griegos, alguno cretense como Theotocópuli, empleados en el traslado de manuscritos.

ADDENDA.—En el ensayo sobre "Antonio Agustín y sus obras inéditas", que mi amigo el catedrático de la Universidad Central D. Pedro Sáinz y Rodríguez publicó en la revista *Filosofía y Letras* (núms. I, II, III, IV y XII), 1915-1916, se señalan (art. 5.^o y último) cartas de Orsini a Antonio Agustín, cuyos originales están contenidos en el código número 5.781 de la Biblioteca Nacional.

Debo el conocimiento del inventario de Fulvio Orsini a mi compañero D. Juan Allende Salazar, y el del capítulo sobre Pedro Chacón a D. Francisco de Borja de San Román, e interesantes indicaciones a D. Verardo García Rey. A los tres reitero aquí mi gratitud.—A. V. Y G.

(1) Ch. Graux, O. C., parte primera, cap. I.

(2) Cfr. San Román y Fernández, *El Greco en Toledo*, cap. II. Véase documento número 6 sobre retablos de Santo Domingo y el Greco, pág. 130 y siguientes (11 de septiembre de 1577).

CAJA DE CUERO REALZADO, CINCELADO Y POLICROMO DEL SIGLO XIV, REPRESENTANDO ESCENAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN

POR JUAN LAFORA



ASTA mediados del siglo pasado no se extendió realmente el estudio de las bellas artes más allá de los límites de la pintura y escultura, consideradas aisladamente y sin relación con las atenciones de la vida, permaneciendo ignoradas y sin la debida estimación las demás manifestaciones del arte aplicado.

Especializados los museos y el coleccionismo, y después de largas investigaciones en archivos y Corporaciones, fué ya posible la formación de series, lográndose una clasificación más aproximada de estilos y regiones, y hasta de la atribución de los maestros y artífices que produjeron tanta obra bella, que es hoy fuente inagotada de inspiración. Todo esto, además, ha sido divulgado en libros y revistas, y componen ya una bibliografía muy extensa.

Las artes del cuero, por su gran aplicación en todos los tiempos y países, han tenido un carácter propio. En España mismo alcanzaron gran renombre, principalmente en Córdoba, siendo una industria muy extendida y floreciente en todo el país durante la dominación árabe, e iniciándose al entrar el Renacimiento el procedimiento de estampación y policromía en la industria de los guadamaciles.

Muchos e importantes ejemplares se conservan de encuadernaciones, cofrecillos, estuches, cajas, arcas y baúles, ge-

neralmente grabados con dibujos alusivos. Algunos se enriquecían con partes doradas y realzadas. Como tipos pueden citarse, entre otros, algunos de las encuadernaciones importantes del monasterio de El Escorial; otras de la colección Rico, actualmente en nuestra Biblioteca Nacional; la de un manuscrito catalán, en la Universidad de Barcelona; la del códice aljamiado que perteneció a D. Pablo Gil; la carpeta de un privilegio rodado con los escudos de Castilla y León, perteneciente al autor; un cofrecillo del siglo XVI, con agrupaciones grabadas, del museo de Clermont-Ferrand; algunos muy raros de los museos de Florencia y Cluny; la caja octógona de cuero realzado de Basilea, de gentil disposición en sus figuras, del museo de Industrias de Berlín, y varios de la dispersada colección Spitzer, entre estuches de cuchillería, arquetas y cajitas de los siglos XIV al XVI, distinguiéndose algunos por su realzado y policromía, y los muebles revestidos florentinos, de los que posee un escritorio la señora Duquesa de Parcent. América, Méjico y Perú sobresalieron asimismo, procediendo de este último el cofrecillo de cuero tallado, perteneciente al Sr. Miguel y Badía. También se ha distinguido Portugal en la talla de los cueros, constituyendo un género único.

La caja representada en las láminas adjuntas, de las que sólo se reproducen



Laterales y parte posterior de una caja de cuero policromado, siglo XIV.



Interior de la tapa de la caja de cuero policromado, siglo XIV.

tres costados y el interior de la tapa, es de forma rectangular, de 22 centímetros por 28, estando toda su decoración realizada, cincelada y policromada. En la parte superior, la composición está dividida en cuatro secciones, ocupando el centro el fondo de oro de un gran medallón, que debió tener, por las trazas de buril que restan, la representación en alto relieve de la Santísima Trinidad. Rodean a éste varios ángeles, entre adorantes y músicos, y a sus cuatro ángulos, los evangelistas, a su vez acoplados en una ornamentación. Este conjunto tiene un gran arcaísmo. Bordea la cubierta una inscripción de la salve, en latín. En los costados de la caja, ocho portadas ojivales encuadran los pasajes más importantes de la vida de la Virgen. El interior, revestido de tafilete rojo, ostenta en el revés de la tapa, debajo de un doblete central y dos pináculos laterales de gran relieve, la muerte de la Virgen, rodeada de los apóstoles, y la coronación, en la superior. Hay también en los costados, dentro de un motivo arquitectónico, las imágenes de Santa Catalina y Santa Bárbara.

Si examinamos atentamente todas estas composiciones, veremos la sencillez con que está compuesto el grupo de la Anunciación, medio abocetado, y en el que la figura de la Virgen, del más refinado gusto clásico, da la sensación de una tanagra. También es igualmente fácil el grupo de la Adoración, que está compuesto sin rebuscamientos.

En el gran conjunto de la muerte de la Virgen, sin descuidar la relatividad de los términos, acoplados a la arquitectura, se perciben más que en otro alguno las dificultades vencidas por un artista que no era puramente ornamental, sino un escultor habituado a grandes composiciones. Por esto, la obra de este artista hay que distinguirla de los demás trabajos propios de los estuchistas ornamen-

tales del cuero, de los que se conocen tan interesantes obras, pero que no alcanzan a la grandeza de la que es objeto de estas líneas.

La policromía, a base de fondos de oro, tan minuciosa como la que se hacía en los retablos de la época, nos confirma más en este aserto de ser un escultor profesional.

Muy difícil se hace la atribución del taller donde pudo hacerse esta caja, por faltar términos seguros de comparación. No así de la época, claramente determinada por otras obras del mismo estilo, clasificado libremente por algunos críticos como *arte cosmopolita del siglo XIV*, con el que guarda gran relación, fácilmente explicable por la influencia de unos artistas sobre otros.

En esta centuria, fecha en que el arte va haciéndose más descriptivo y perdiendo el simbolismo y adquiriendo más expresión y más vida; en que se concretan las angulosidades y se inician los entubados de los ropajes, tanto en las obras de los bordadores ingleses como en la de los marfilistas de la Isla de Francia (*arte de imitación*, como lo denomina André Michel), y en la de los pintores, como Jean Malouel y nuestro Luis Borrassá; en pintores y escultores del norte de Castilla y algunos de la región valenciana, y tantos otros que tuvieron gran parecido, pero de los que nos faltan puntos de comparación para clasificarlos; en esta época, aun tan poco conocida, a pesar de haber sido muy estudiada, es en la que debe incluirse al autor de esta joya de arte, que tuvo carácter y estilo propios; que fué un escultor singularísimo, manejando el cincel como un orfebre (recuérdense los esmaltes translúcidos en oro y plata de esta época) y disponiendo las agrupaciones con igual desenvoltura que pudiera hacerlo el más aventajado pintor de su época, y no como un simple imaginero. Y es asimismo indudable que

para llegar a tal maestría en la labra del cuero debió ocuparse largo tiempo en el mismo y producir muchas obras, y no pudo hacer esta como un accidente de su vida artística, porque se ve fuertemente impuesto de la técnica de esta especialidad... Sin embargo, hoy por hoy no se conoce otro trabajo que pueda atribuirse a este artista tan complejo, a menos de caer en afirmaciones aventuradas, muy lejos de nuestro propósito, y para sacar-

le del incógnito harían falta largas investigaciones y mucho espacio de tiempo. Quédese, pues, este trabajo para especialistas mejor preparados y muy documentados, por si de esta labor pudiera fundamentalmente clasificarse tan hermoso ejemplar de las artes aplicadas, y con la esperanza tal vez de que quede atribuido a alguno de los artistas que tanta gloria dieron a nuestra patria y que aun permanecen en el olvido.

EXPOSICIÓN DE ARTE RELIGIOSO EN ALCALÁ DE HENARES

Con ocasión de celebrarse en Alcalá de Henares una Asamblea Eucarística, alguien pensó que nada mejor que una Exposición de arte religioso podía ser expresión de lo que la antigua Complutum representó y retuvo en sus iglesias y conventos para mayor gloria del culto y exaltación de los creyentes.

Encargóse de la organización de esta Exposición a persona tan competente para todo el que sienta la curiosidad de Alcalá, como el padre Lecanda, al canónigo de la Magistral D. Julián Fernández y al entusiasta aficionado de lo antiguo D. José M.^a Vicario, que todos conocen.

Dedicáronse a la busca de objetos exclusivamente de Alcalá, pues dejaron para otra ocasión las iglesias del arciprestazgo, reuniendo un gran conjunto de interés extraordinario que instalaron en el salón de San Diego del palacio arzobispal, hoy archivo.

Queremos hacer constar que el aspecto general de la Exposición ofrecía grata impresión a la vista y que el magnífico salón donde se hallaba instalada servía de aprovechado marco a la misma, oyendo de

labios de los organizadores, que este concurso y su instalación, lo habían hecho, recordando las Exposiciones de los Amigos del Arte.

Con gusto oímos esto, principalmente porque nos satisface que nuestro ejemplo cunda y dé provechosos resultados para la conservación de los ejemplares expuestos, y para la cultura, por el estudio y comparación que pueden ofrecer.

La Exposición de Alcalá de Henares ha dado ocasión a mostrar notables e interesantes ejemplares en pintura, escultura, telas, orfebrería, etc., que serán motivo para varios artículos que sobre los mismos nos consta han de publicarse por personas capacitadas, dando con esto la Exposición el fruto que de ella debe sacarse.

Ha sido muy visitada, especialmente por los aficionados madrileños. Ello debe servir de estímulo a sus organizadores, singularmente al Sr. Vicario, que tanto y tan bien trabajó, para organizar en otra ocasión la del arciprestazgo.

SALVADOR PÁRAMO Y LÓPEZ, IMAGINERO
MADRILEÑO (1828-1890).
POR JUAN DE MATA CARRIAZO

I

DNO de los pocos rincones de carácter que le van quedando a Madrid es la plazuela de San Javier, medio camino de la plaza de la Villa a la calle de Segovia. Pequeñita y soleada, la plazuela es un oasis de paz. A ella no alcanzan los ruidos de la ciudad moderna. Del muro de un jardín señorial cuelgan sobre la calle estrecha jirones de verdura. Una vieja posada abre su portalón con gesto de resuelta hospitalidad. Como remanso a mitad de la pendiente del callejón curvo y angosto, las líneas de la plazuela se quiebran en difíciles perspectivas; su área breve parece cortada para la escena del duelo al pie de su ventana en una decoración del teatro clásico.

Aquí ha puesto Azorín, con buen acuerdo, alguna parte de su *Doña Inés*. En la esquina del fondo, cierta casa grande y vulgar levanta sobre su tejado el chapitel barroco del cuerpo de luz de la escalera. Es el número 6, moderno, y en su piso principal vivió de 1881 a 1890 un artista muy madrileño, D. Salvador Páramo y López, el último imaginero.

Por su vida y por su arte, Páramo es casi un anacronismo en el Madrid del siglo XIX. En un tiempo tan lleno de renovaciones y conflictos, sorprende el caso de este escultor, sencillo y silencioso, entregado a su obra con todo el fervor y toda la minuciosidad de un primitivo. No fué un creador genial, pero sí un artista representativo, que tiene su lugar en la his-

toria del arte español. Antes de que llegara a su desenfreno el industrialismo de la escultura religiosa, Páramo sostiene con dignidad la memoria de los grandes maestros del siglo XVII, y su arte presenta, con las flaquezas de una evidente decadencia, el aroma melancólico de toda postrimería.

El nombre de Páramo suena en dos ocasiones de una manera incidental, con motivo de la repetida confusión de su Cristo de Santa Isabel con otro famoso de Alonso Cano. Las noticias de Ossorio y Bernard, unos cuantos renglones, son insuficientes (1). Sin el propósito de una monografía definitiva, ofrecemos aquí los datos recogidos en la primavera de 1921 de la misma familia del escultor, que nos franqueó, muy amablemente, los papeles del artista. Estos son algunas cartas de clientes y dos cuadernitos apaisados, en los que iba consignando los encargos que recibía y el precio que cobraba por ellos, entre otras apuntaciones de carácter doméstico. Las notas, puestas con lápiz y al vuelo, tienen con frecuencia un gran sabor. He aquí dos ejemplos: "Doña Rosario Ruiz de Xerez; calle del Francés, núm. 12, en Jerez de la Frontera. Encargo de un Corazón de Jesús de tres cuartas y media y dos de dos, pintado de blanco amarillento. El corazón, sin espinas y sin cruz, pero con llagas, con sangre abundante. Su precio, 2.500 reales." O bien: "Un niño Jesús de media vara, alegre, echando la bendición, y

(1) Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, Madrid, 1883; pág. 510.

mundo; la boca, entreabierta, con diente-citos, 500 reales. Señora Bárbara, plazuela del Progreso."

Páramo nació en Madrid, en la calle de Santa Isabel, algo más abajo de la iglesia a donde ha venido a parar su obra más lograda, el 14 de mayo de 1828. Fueron sus padres D. Hilario Páramo, empleado, y doña Nieves López del Pozo, y tuvo tres hermanos. Uno de ellos, Regino, fué pintor, y presentó en la Exposición Nacional de 1862 un "retrato de Isabel II con traje de maestre de las cuatro Ordenes militares"; todo un poema. Aprendió Páramo los rudimentos del arte de la imaginería con un D. Tomás, acaso José Tomás, el maestro de Mariano Bellver (padre). En el taller de este antiguo compañero, hijo de Francisco Bellver y Llop y hermano de Francisco, Ricardo y José, todos escultores, estuvo Páramo durante muchos años, hasta poco antes de su matrimonio, contraído el 8 de enero de 1858 con doña Carmen Aguilar y Vela, que le sobrevivió casi cuatro lustros. De este matrimonio nacieron trece hijos, de los cuales siete murieron de corta edad. A esta familia se vino a incorporar, casándose con una hija del escultor, un discípulo de Páramo, Ángel Zamorano. Nuestro imaginero murió de una afección cardíaca el 25 de abril de 1890.

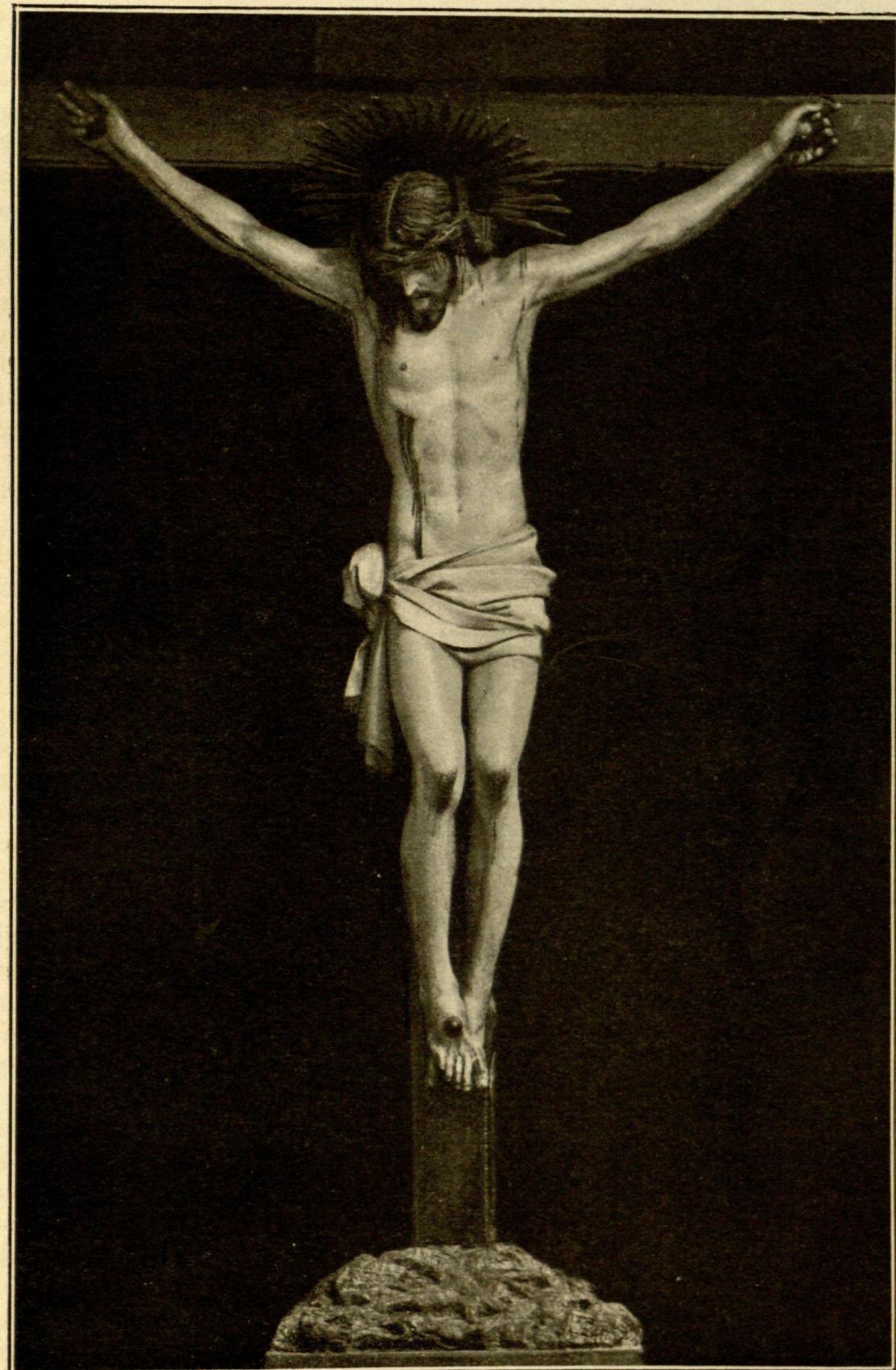
Al separarse de Bellver, Páramo se estableció en la calle del Oso, 61; después se traslada al número 26 de la calle de Embajadores, donde nacieron casi todos sus hijos, y luego, en mayo de 1881, a la plazuela de San Javier, donde murió. No salió de Madrid más que en un corto viaje a Ávila, llamado para restaurar la mano de la *Santa Teresa* de los Carmelitas, rota por un ladrón sacrílego. No se mezcló en política ni frecuentó la Academia de San Fernando. No se sabe que concurriera más que a una sola Exposición, la de 1862, con una *Purísima*

que hoy está en el panteón de los Beltrán de Lis, en el cementerio de San Isidro. Pagaron por ella 7.500 reales.

Páramo fué un artista esencialmente popular, querido por los que nunca perdieron el apego a la imaginería policromada. El rasgo decisivo de su carácter fué la religiosidad. Cada mañana oía su misa antes de la hora del taller, y todas las noches se rezaba en familia el rosario. Cuando le llevaban a restaurar una imagen de alguna devoción o fama de milagrosa, al terminar las horas de trabajo la alumbraban con velas y lámparas y hacían ante ella sus oraciones. Inútil parece resaltar el influjo de tan arraigadas creencias en el arte de un imaginero.

El taller de nuestro artista realizaba un caso perfecto de colaboración familiar. Para las imágenes vestidas hacían las ropas la mujer y las hijas. Una de éstas, doña Loreto, preparaba las pestanas. Al lado de Páramo había regularmente unos cuatro ayudantes de distinta categoría, desde el carpintero, ocupado en desbastar los leños, hasta el oficial formado, al que se confían obras de poca importancia y la primera mano de las imágenes de empeño. La familia recuerda a un Ricardo Vázquez y a un Enrique Picón, que pasaron rápidamente por el taller y después se orientaron por otros caminos. Los verdaderos discípulos de Páramo fueron Ángel Zamorano y Celestino García y Alonso.

Zamorano (1858-1921) entró a trabajar con Páramo a los diez y seis o diez y siete años de edad. Al casarse con la hija de su maestro, doña Pilar, que le ha sobrevivido, abrió taller en la calle de Segovia, y desempeñó por muchos años el cargo de escultor anatómico de la Facultad de Medicina. De sus obras se recuerda el tabernáculo y los Sagrados Corazones para la iglesia de las religiosas de la plaza del Conde de Miranda, Ila-



S. Páramo.—Cristo de la Iglesia de Santa Isabel, Madrid.

madas "las Carboneras", donde Páramo tiene un *Niño Jesús*. Otras imágenes del Sagrado Corazón hizo Zamorano para los templos madrileños de San Sebastián y Santiago, y en la Exposición de 1884 presentó un *San Sebastián* que hoy está en Valladolid.

El otro discípulo de Páramo, Celestino García y Alonso, estuvo junto a su maestro hasta última hora, terminando las obras que quedaron en el taller. Hizo por su parte el *San Miguel* de la iglesia pontificia de esta advocación, en Madrid, obra que se sale de lo vulgar; un apóstol para San Francisco el Grande, y la estatua de Velázquez colocada a la derecha de la puerta del Museo Arqueológico Nacional.

Los procedimientos de trabajo en el taller de Páramo son los tradicionales en la imaginería de arte, sin los burdos recursos de la moderna industria de santos. Toda imagen de regular importancia se empieza por modelarla en barro; después se procede a pasarla a la madera mediante la saca de puntos, trabajando sucesivamente en el leño el desbastador, el oficial y el maestro, que da los últimos toques. Terminada la talla, se pinta directamente la imagen, o se obtiene su policromía por medio del estofado y encarnado, que es lo más general. Páramo practicaba esto último con fórmulas perfectamente ensayadas, y sus obras se distinguen, además, por la buena conservación, merced a lo seleccionado de las maderas y a la perfecta disposición del ensamblaje con el uso acertado de "lienzas" o lañas de tela encoladas sobre las líneas de juntura.

Páramo concebía su arte con un discreto pero decidido realismo, copiando del natural y utilizando frecuentemente como modelos a sus propios hijos. El más joven, D. Hilario, posó, entre otras ocasiones, para los dos *Niños de adoración* que se hicieron por encargo de don

Lope Ballesteros, párroco de San Marcos. Para el *Cristo de Santa Isabel* fué al hospital repetidas veces y estudió sobre el cadáver la anatomía que necesitaba.

Los modelos de barro los conservó casi en su totalidad el discípulo y yerno Zamorano. El paso de uno de los primeros grandes camiones por la calle de Segovia produjo con su trepidación una catástrofe, en la que perecieron la mayor parte de ellos. El resto los guarda el hijo de Zamorano y nieto de Páramo, artista también, que alterna el trabajo de la escultura con deliciosas "japonerías" talladas y pintadas. El estudio de estos modelos es interesantísimo, porque permite conocer los tipos creados por Páramo en sus obras de mayor empeño y autoriza la identificación de las que no están firmadas. He aquí las más importantes:

1.—*Cristo crucificado*, 65 centímetros, por el que se talló el de Santa Isabel y otras dos pequeñas réplicas que conserva la familia.

2.—*Cristo de cuatro clavos*, 65 centímetros, modelo del que se conserva en el panteón de Narváez, en Loja. Menos afortunado que el anterior.

3.—*Purísima*, modelo de la llamada "de los confiteros", en la iglesia de Santa Cruz.

4.—*Virgen de la Salud*, cuya obra definitiva se guarda en el balneario de Archena.

5.—*Virgen de la Saleta*, modelo de la que hizo para San Cayetano, de Madrid.

6.—*Virgen de Lourdes*.

7.—*Dolorosa*.

8.—*Niño Jesús*.

9.—*Sagrado Corazón de Jesús*.

10.—*Divina Pastora*.

11.—*San Estanislao*.

12.—*San Luis Gonzaga*.

13.—*San Isidoro*.

14.—*Santa Teresa*.

Además de las obras originales, en el

taller de Páramo se hacen muchas restauraciones de distinta importancia, cuyos ingresos suponen de una mitad a una tercera parte del total de cada año. Páramo trabajaba también el marfil, y se tiene noticia de siete encargos de esta clase, de los cuales son obras originales un *Niño Jesús*, tres *Cristos* y un *San Antonio*. Todas juntas le valen 3.110 reales. Del taller de nuestro imaginero salen exclusivamente obras religiosas, con la sola excepción de unos guerreros japoneses, hechos en 1878 por 4.000 reales. Los encargó un título para ostentar ciertas ricas armaduras orientales.

Las obras originales de Páramo (las de alguna entidad se registran en el repertorio adjunto) suman 248. Con ellas y las restauraciones y trabajos menudos se justifica bien la actividad de un taller acreditado. Sin embargo, sorprenden por su modestia las cantidades que cobraba cada año. Sabemos las cifras de 1860 a 1889 (1), estos dos años incompletos. No es mucho la suma total de 1.066.728 reales para treinta años de trabajo. Es curioso advertir la repercusión que viene a tener en el presupuesto de un imaginero la revolución de Septiembre: los ingresos de Páramo se reducen a una mitad de 1868 a 1869 y 1870; pero reaccionan completamente en 1871.

Estas líneas se escriben para dar a conocer las noticias que hemos podido reunir sobre Páramo y librarnos del olvido su

(1) Hechas aquí:

Años	Reales	Años	Reales	Años	Reales	Años	Reales
1860	9.200	1868	41.234	1876	30.900	1884	34.390
1861	21.734	1869	18.101	1877	34.851	1885	43.310
1862	23.117	1870	23.782	1878	39.456	1886	40.544
1863	32.733	1871	42.155	1879	40.330	1887	55.394
1864	36.301	1872	34.010	1880	39.454	1888	50.370
1865	31.304	1873	38.250	1881	40.887	1889	11.300
1866	34.322	1874	42.136	1882	50.424		
1867	39.008	1875	30.317	1883	37.414		

memoria. Todo ello como introducción al catálogo general de su obra, que se ordena más adelante, con el cual será posible clasificar las que andan repartidas por tantos lugares sin autor conocido. Esta lista permite, además, un estudio de la devoción popular en la segunda mitad del siglo XIX.

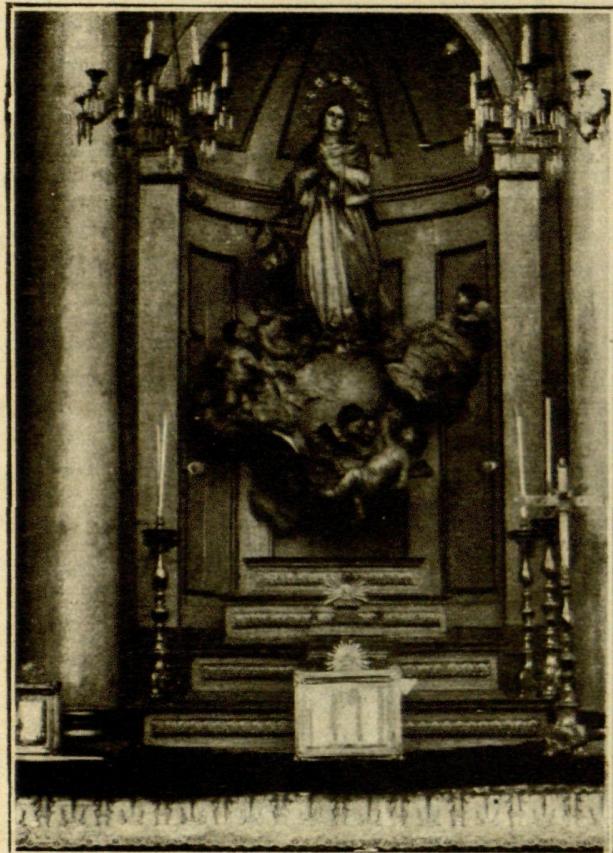
El análisis crítico de las esculturas de Páramo no es empeño de esta hora. Para intentarlo se requiere conocer todas las obras importantes o disponer de una buena colección de fotografías, que será difícil reunir. Generalizar sobre unos cuantos ejemplares no sería legítimo. Acabaremos, pues, presentando la obra más notable de nuestro artista: el *Crucifijo* de Santa Isabel.

Todo amigo del arte conoce en Madrid la bella iglesia que guarda el más hermoso Ribera que hay en la Corte, con la historia, tan interesante, de las monjas escandalizadas al saber la exactitud con que Ribera copió el rostro de su hija, la víctima del segundo D. Juan de Austria; y el consiguiente encargo, realizado por Claudio Coello, de repintar la cabeza de la Inmaculada.

El *Cristo* de Páramo, instalado a los pies, bajo el coro, tiene también su historia. Se trata de la repetida confusión de esta obra con un famoso Cristo de Alonso Cano, descrito por Cean Bermúdez en el convento de benedictinos de Montserrat, calle de San Bernardo. Al instalarse en este convento la Galera o cárcel de mujeres, muchas de sus obras pasaron al hospital de Montserrat o de la Corona de Aragón, en la plaza de Antón Martín. Cuando éste fué demolido, algunas de sus imágenes se trasladaron a la iglesia de Santa Isabel. Aunque es seguro que el crucifijo de Alonso Cano no figura en esta peregrinación de obras de arte, ignorando la documentación de la obra de Páramo incurrieron en atribuir su paternidad al maestro de la escuela granadina Navarro



S. Páramo.—*Purísima Concepción. Panteón de la familia Beltrán de Lis (cementerio de San Isidro).*



S. Páramo.—*Purísima Concepción. Hospital de la V. O. T., Madrid (calle de San Bernabé).*



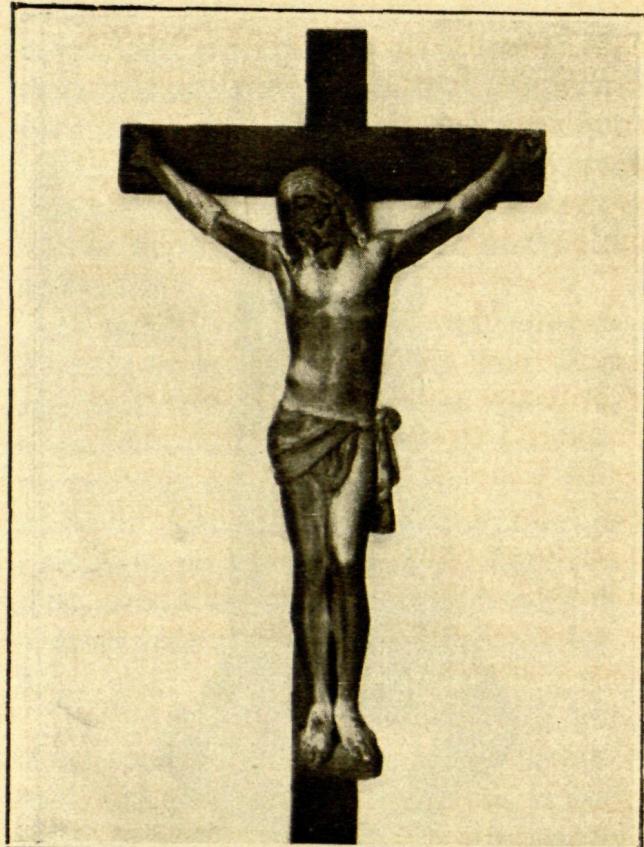
S. Páramo.—*Virgen de la Saleta. Parroquia de San Cayetano. Madrid.*



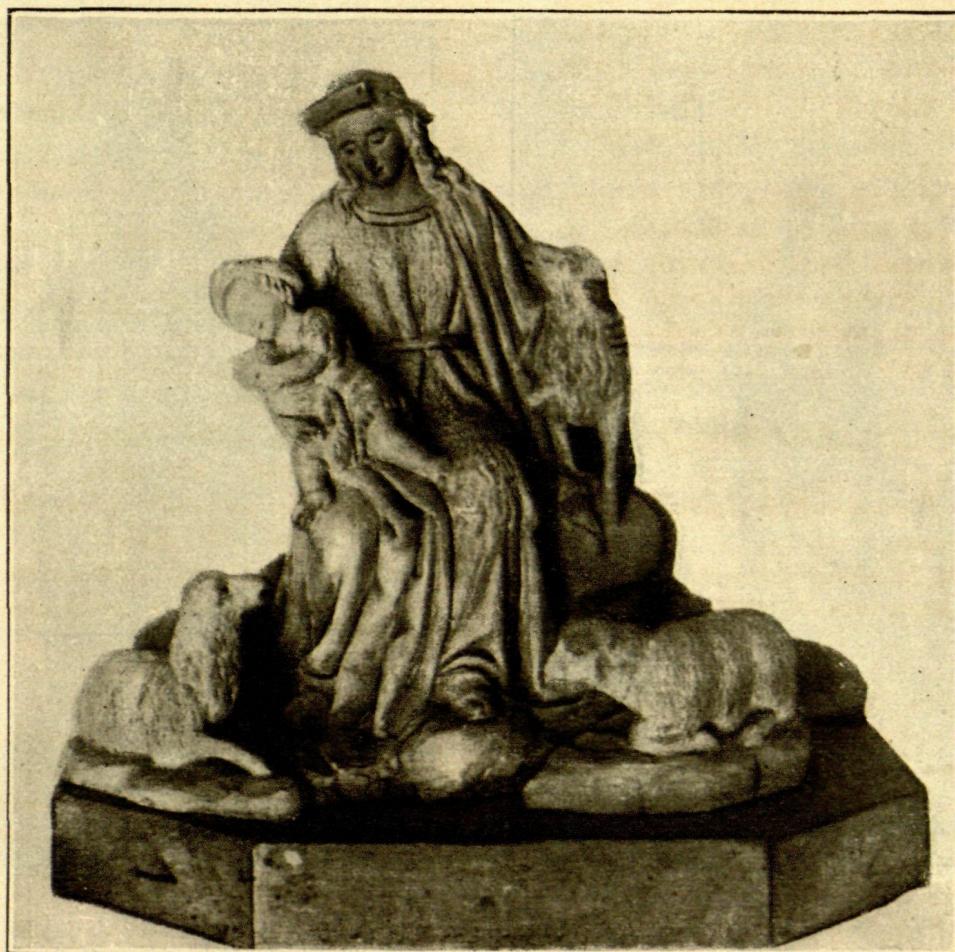
S. Páramo.—*Nuestra Señora de las Escuelas Pías. Capilla de la Universidad. Alcalá de Henares.*



S. Páramo.—*Virgen de los Dolores.* (Marqueses de Santa Cristina.)



S. Páramo.—*Cristo de cuatro clavos.* (En la familia del escultor.)



S. Páramo.—*La Divina Pastora.* Modelo en barro. Familia del escultor.

Ledesma (1) y Serrano Fatigati (2). En ambos casos, la especie fué suficientemente rectificada. A esta restitución contribuyó también, algo más tarde, D. Elías Toromo (3). Ahora sabemos bien que esta hermosa escultura salió del taller de Páramo en 1864, que se hizo por encargo del P. Claret para el hospital de la plaza de Antón Martín, y que se pagó en 14.000 reales. El modelo en barro y las dos pequeñas réplicas completan la historia de esta creación, que ha podido parecer de Cano, a juicio de personas avisadas. Con ello recobra sus derechos el simpático imaginero madrileño; la sola posibilidad de esta confusión pone su mérito a mayor altura que pudieran todas nuestras razones.

II

Damos a continuación el inventario de las obras de alguna importancia de Páramo, clasificadas según su destino. Contamos únicamente las obras originales que valieron más de 1.000 reales, prescindiendo de las restauraciones y las obras menores. La fuente principal de este inventario son los cuadernos de cuentas del artista, completados en algún caso con la información de sus familiares. La mayor parte de las indicaciones son tan vagas que la tarea de identificación de sus obras ha de ser enojosa. La comparación con las de lugar bien conocido y con los modelos en barro puede resolver muchas dudas. En todo caso, nos atenemos a lo que consta en las apuntaciones de Páramo. Sería interesante dar la clasificación por temas y por fechas; pero una y otra piden más dilatado espacio, y están ya contenidas, naturalmente, en la enumeración que sigue:

OBRAS DE LUGAR CONOCIDO

1. ALBA DE TORMES.—*Niño Jesús*, hecho en 1882, por 1.500 reales.
2. ALCALÁ DE HENARES.—*Nuestra Señora de las Escuelas Pías*, hecha para los escolapios en 1863,

por 3.200 reales (entran en este precio unas andas y un Niño para San José). Ahora en la capilla de la Universidad.

3. ALCALÁ DE HENARES.—*San José*, de un metro, por 3.000 reales.
4. IDEM.—*San José*, hecho en 1865, por 1.700 reales.
5. ALMERÍA.—*Niño Jesús*, hecho en 1871, por 2.000 reales.
6. ARCHENA.—*Nuestra Señora de los Remedios o de la Salud*, encargada para el balneario en 1874, por 10.000 reales.
7. ARGAMASILLA DE ALBA.—*Nuestra Señora de Lourdes*, hecha en 1878, por 12.000 reales.
8. AZUQUECA.—*Nuestra Señora de los Dolores*, con nubes, niños y querubines, labrada en 1889, por 6.300 reales.
9. BALBANERA.—*Nuestra Señora*, hecha en 1883, por 1.400 reales.
10. BUENOS AIRES.—*San José de Calasanz*, de 2,75 metros, hecho en 1874, por 16.000 reales.
11. IDEM.—*Niño Jesús*, escultura grande, hecha en 1872, por 8.100 reales.
12. IDEM.—*San José de Calasanz*, hecho en 1872, por 3.000 reales.
13. IDEM.—*Nuestra Señora de las Escuelas Pías*, tallada en 1871, por 3.000 reales.
14. IDEM.—*San José*, hecho en 1872, por 3.000 reales.
15. IDEM.—*Santa Ana*, hecha en 1873, por 3.000 reales.
16. IDEM.—*San Joaquín*, hecho en 1872, por 3.000 reales.
17. BURGOS.—*San Luis Gonzaga*, hecho en 1867, por 1.500 reales.
18. CANARIAS.—*San Vicente*, hecho en 1867, por 5.000 reales.
19. IDEM.—*Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1877, por 5.000 reales.
20. IDEM.—*San Rafael*, hecho en 1868, por 3.000 reales.
21. IDEM.—*San José*, de un metro, hecho en 1871, por 2.000 reales.
- 22 y 23. IDEM.—*Dos Virgenes de los Dolores*, hechas en 1870, por 1.400 reales.
24. CAMARENA.—*Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1879, por 1.260 reales.
25. CIUDAD REAL.—*Nuestra Señora del Carmen*, de una vara, con nubes, hecha en 1882, por 2.500 reales.
26. CONSUEGRA.—*San Antonio*, de cinco cuartas, hecho en 1866, por 2.000 reales.
27. FILIPINAS.—*Purísima Concepción*, hecha 1879, por 1.000 reales.
28. ILLESCAS.—*Carroza de escultura y talla*, hecha para una Virgen de vestir más antigua, con

(1) Véase en *Blanco y Negro*, 15 III y 12 IV de 1902.

(2) La escultura en Madrid, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII, 1909, pág. 214, y XX, 1912, pág. 21.

(3) *Cruces y crucifijos*. Rev. Por el Arte, abril de 1913.

varias figuras de bulto redondo, en 1881, por 8.527 reales.

29. JEREZ DE LA FRONTERA.—*Sagrado Corazón de Jesús*, hecho en 1878, por 3.000 reales.

30. LA GUARDIA.—*San Luis Gonzaga*, de un metro, hecho en 1884, por 4.000 reales.

31. IDEM.—*San Estanislao*, de un metro, hecho en 1884, por 4.000 reales.

32. LOGARRE?—*Cristo crucificado*, de un metro, con andas, cobrado en 1866, y en 2.840 reales.

33. LOJA.—*Cristo crucificado*, con cuatro clavos, de tamaño natural, hecho en 1876, para el panteón de Narváez, por 10.000 reales.

34. LUJÓN?—*Santa Teresa*, de una vara, hecha en 1881, por 3.000 reales.

35. MADRID.—*Cristo crucificado*, llamado del Consuelo, de tamaño natural, encargado para el derruido templo de Montserrat (Antón Martín) por el venerable P. Claret y cobrado en 14.000 reales, el 1864; ahora en la iglesia de Santa Isabel.

36. *San Ramón Nonato*, hecho para la iglesia de San Cayetano, en 1871, por 8.000 reales; está en la nave del Evangelio.

37. *Nuestra Señora de la Saleta*, colocada al fondo de la nave de la Epístola, en el mismo San Cayetano. (Véase número 122.)

38. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1866, para San Cayetano, por 1.600 reales.

39. *Purísima Concepción*, llamada Virgen de los confiteros, en la iglesia de Santa Cruz, última capilla a los pies en el lado de la Epístola; hecha en 1873, por 10.200 reales, aprovechando para el grupo dos ángeles, los más altos, de otra escultura antigua que pereció en el incendio del templo.

40. *San Joaquín*, hecho para la misma capilla de Santa Cruz, en 1874, por 1.400 reales, junto con el

41. *Santa Ana*, para el mismo lugar.

42. *San León*, para la capilla de las Siervas de María (plaza de Chamberí), hecho en 1887, por 8.000 reales.

43. *San José*, de cuatro pies de alto, hecho para la misma capilla en 1888, por 4.000 reales.

44. *San Vicente de Paul*, escultura de cuatro pies, hecha en 1887, por 4.000 reales, para las mismas Siervas de María.

45. *San Blas*, hecho para la iglesia de San Sebastián, en 1889, por 2.000 reales.

46. *Santa Lucía*, hecha para el mismo lugar en 1889, por 2.000 reales.

47. *Nuestra Señora del Carmen*, para el mismo lugar, hecha en 1887, por 6.000 reales.

48. *Nuestra Señora de Lourdes*, hecha en 1879, por 3.000 reales, ahora en el retablo a los pies de la nave del Evangelio en la iglesia de San Fermín de los Navarros.

Universitat Autònoma de Barcelona

49. *Bernardita* y gruta, hechas para la imagen anterior, en 1880, por 2.000 reales.

50. *Purísima Concepción*, vendida en 1862, por 7.500 reales; ahora en el panteón de la familia Beltrán de Lis en el cementerio de San Isidro.

51. *Purísima Concepción*, sobre nubes, hecha para la Venerable Orden Tercera en 1867, por 6.000 reales. Ahora en el hospital de la calle de San Bernabé, retablo mayor.

52. *Nuestra Señora de los Desamparados*, para la Inclusa, hecha en 1880, por 5.000 reales.

53. *Purísima Concepción*, hecha en 1868, para San Pedro de los Naturales, por 3.000 reales.

54. *San José*, hecho para el Hospicio, en 1868, por 2.500 reales.

55. *San Fernando*, hecho para los Mercedarios, en 1885, por 2.000 reales.

56. *Cristo crucificado*, hecho en 1865, para las Comendadoras, por 1.000 reales.

57. *Cristo crucificado*, propiedad de los hijos del escultor, de unos 30 centímetros.

58. *Cristo crucificado*, que repite como el anterior el tipo del más hermoso, en Santa Isabel, con un tamaño intermedio; propiedad de una sobrina del artista.

59. *Nuestra Señora del Amparo y de la Buena Muerte*, imagen de vestir, pequeñita, hecha para la parroquia de San Luis en 1888, por 500 reales.

60. *Niño de adoración o de Nacimiento*, encargado por D. Lope Ballesteros, párroco de San Marcos, para las Carmelitas de Santa Ana (calle de Ponzano).

61. Otro *Niño de adoración o de Nacimiento*, encargado por el mismo señor para el marqués del Busto.

62. *Beato Pompilio*, para las Escuelas Pías de San Fernando, que no llegó a terminar el artista.

63. *San Cayetano*, de 41 centímetros, propiedad de los hijos del escultor, hecho para un encargo que no llegó a formalizarse.

64. MADRIDEJOS.—*Santa Teresa*, hecha en 1864, por 1.000 reales.

65. MANZANARES.—*Purísima Concepción*, hecha en 1888, por 5.000 reales.

66. IDEM.—*Purísima Concepción*, pequeña, hecha en 1888, por 1.600 reales.

67. MONTSERRAT.—*San José de Calasanz*, de tamaño mayor que el natural, que no terminó Páramo; el ángel al pie del Santo sí es suyo.

68. MORAL.—*Virgen para vestir*, hecha en 1854, conocida por una carta del párroco de aquella iglesia, la más antigua de que sepamos del imaginero.

69. NAVALCARNERO.—*Niños y nube*, hechos en 1882, por 1.000 reales.

70. OVIEDO.—*Niño Jesús*, por el cual y otra minucia cobró 1.000 reales.

71. PASTRANA.—*Pastores, buey y mula*, hechos en 1867, por 1.600 reales.
72. IDEM.—*Virgen* hecha en 1865, por 1.000 reales.
73. PEÑARROYA.—*Virgen* hecha en 1880, por 1.000 reales.
74. POZUELO.—*San Roque*, hecho en 1867, por 1.900 reales.
75. PUEBLA DE DON FADRIQUE.—*Sagrado Corazón de Jesús*, de una vara, hecho en 1886, por 3.500 reales.
76. SANTANDER.—*Purísima Concepción*, de cuatro pies de altura, por 3.500 reales.
77. SANTIAGO.—*Virgen* hecha en 1879, por 1.500 reales.
78. TAFALLA.—*Cristo*, de una vara, hecho en 1881, por 2.500 reales.
79. TALAVERA.—*Nuestra Señora de la Saleta*, hecha en 1877, por 1.900 reales.
80. IDEM.—*Niño para la Virgen del Amor Hermoso*, hecho en 1888, por 1.600 reales.
81. TOLEDO.—*Nuestra Señora de los Remedios*, hecha en 1883, por 6.000 reales.
82. TOMELLOSO.—*Nuestra Señora del Amor Hermoso*, hecha en 1888, por 1.600 reales.
83. UBEDA.—*Virgen* hecha para las Escuelas Pías, en 1866, por 1.020 reales.
84. VITORIA.—*Sagrado Corazón de Jesús*, de dos metros, con nubes, hecho en 1882, por 8.300 reales.
85. IDEM.—*Purísima Concepción*, hecha en 1879, por 7.000 reales.
86. IDEM.—*San Luis Gonzaga*, hecho en 1879, por 1.800 reales.
87. IDEM.—*Purísima Concepción*, hecha en 1881, por 1.400 reales.
88. ZAFRA.—*Purísima Concepción*, tamaño natural, hecha en 1884, por 1.240 reales.
89. ZARAGOZA.—*San Braulio*, escultura de 12 pies, hecha en 1863, por 17.000 reales.

OBRAS PARA PARTICULARES

90. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1885, por 6.000 reales, para la señora Ceballos.
91. *Nuestra Señora de los Dolores*, de un metro, hecha en 1878, por 6.000 reales, para la marquesa de Casariego.
92. *San Juan*, de una vara, hecha en 1884, por 3.500 reales, para la marquesa de Casariego.
93. *San Blas*, hecha en 1866, por 3.200 reales, para la señora Salamanca.
94. *Dolorosa*, de una vara, hecha en 1886, por 3.100 reales, para la señora Acha.
95. *Purísima Concepción*, hecha en 1873, por 3.000 reales, para el Sr. Jiménez Palacio.

96. *Nuestra Señora de los Dolores*, hecha en 1888, por 3.000 reales, para un D. Florencio.
97. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1883, por 2.500 reales, para el Sr. Fuentenebro.
98. *Santa Lucía*, hecha en 1874, por 2.100 reales, para los marqueses de Perales.
99. *Sagrado Corazón de Jesús*, hecho en 1888, por 2.000 reales, para los marqueses de Perales.
100. *Nuestra Señora del Carmen*, cobrada en 1887, por 2.000 reales, para la señora Samaniego.
101. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1885, por 2.000 reales, para el Sr. Guinea.
102. *Santa Teresa*, tallada en 1875, por 1.000 reales, para la señora Bornos.
103. *Nuestra Señora de los Dolores*, hecha en 1875, por 2.000 reales, para la señora Sancho.
104. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1870, por 2.000 reales, para la señora Varona.
105. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1880, por 1.500 reales, para la señora Varona.
106. *Nuestra Señora de las Mercedes*, hecha en 1871, por 2.000 reales, para el Sr. Morante.
107. *San Raimundo*, hecho en 1871, por 2.000 reales, para el padre Domingo.
108. *San José*, hecho en 1876, por 1.600 reales, para la señora de Guaqui.
109. *San José*, hecho en 1886, por 1.500 reales, para la señora Balboa.
110. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1885, por 1.500 reales, para la señora Tapia.
111. *Santa Amalia*, hecha en 1884, por 1.500 reales, para el Sr. Pereda.
112. *San José*, hecho en 1865, por 1.200 reales, para el Sr. Teriola.
113. *Cristo*, tallado en 1867, por 1.200 reales, para el duque de Uceda.
114. *Sagrado Corazón*, hecho en 1886, por 1.000 reales, para la señora Jaube.
115. *Virgen* hecha en 1883, por 1.000 reales, para el Sr. Llaguno.
116. *Nuestra Señora del Consuelo*, hecha en 1883, por 1.000 reales, para el Sr. Ruiz.
117. *Niño Jesús*, hecho en 1881, por 1.000 reales, para la señora Cortina.
118. *Hecce-Homo*, hecho en 1876, por 1.000 reales, para el Sr. Cabré.
119. *San José*, hecho en 1880, por 1.000 reales, para la fábrica de cerveza.
120. *Guerreros japoneses*, hechos en 1878, por 4.000 reales, para un título cuyo nombre no consta. Unica obra profana del imaginero.

OBRAS DE LUGAR DESCONOCIDO

121. *Santa Filomena*, de tres cuartas, hecha en 1861, por 1.000 reales.

122. *Nuestra Señora de la Saleta*, hecha en 1886, por 12.000 reales; acaso la misma ya citada en San Cayetano (número 37), aunque no consta.
123. *San Juan Evangelista*, con águila, encargada por 6.000 reales.
124. *Sagrado Corazón de María*, hecho en 1875, por 6.000 reales.
125. *San Ildefonso*, imagen de vara y media, encargada por 4.500 reales.
126. *Jesús llevando la cruz*, de cinco pies y medio, para andas, encargado por 4.000 reales.
127. *San Bernardo*, de cuatro pies de alto, hecho en 1860, por 4.000 reales.
128. *Nuestra Señora de Lourdes*, de una vara, hecha en 1877, por 4.000 reales.
129. *San Juan Evangelista*, hecho en 1873, por 4.000 reales.
130. *Sagrado Corazón de María*, de una vara, hecho en 1879, por 3.000 reales.
131. *San Roque*, de una vara, hecho en 1885, por 3.000 reales.
132. *Nuestra Señora de la Fuencisla*, hecha en 1875, por 3.000 reales.
133. *Purísima Concepción*, hecha en 1875, por 3.000 reales.
134. *San Pedro*, hecho en 1862, por 3.000 reales.
135. *San Juan Nepomuceno*, de una vara, hecho en 1861, por 3.000 reales.
136. *San Sebastián*, hecho con el 137, en 1868, por 2.500 reales.
137. *San Roque*, hecho con el 136, en 1868, por 2.500 reales.
138. *Oración del huerto*, hecha en 1879, por 2.500 reales.
139. *San Isidro*, hecho con el 140, en 1875, por 2.340 reales.
140. *San Javier del Monte*, hecho con el 139, en 1875, por 2.340 reales.
141. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha por 2.300 reales.

- Universitat Autònoma de Barcelona
142. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1864, por 2.300 reales.
143. *Nuestra Señora de los Dolores*, de una vara, hecha en 1864, por 2.200 reales.
144. *San Estanislao*, hecho en 1879, por 2.000 reales.
145. *Virgen de la Saleta*, hecha en 1873, por 2.000 reales.
146. *Nuestra Señora de la Saleta*, hecha en 1887, por 2.000 reales.
147. *Nuestra Señora del Carmen*, hecha en 1865, por 1.800 reales.
148. *Nuestra Señora del Pilar*, de dos pies de alta, hecha en 1875, por 1.740 reales.
149. *San Vicente Ferrer*, hecho en 1873, por 1.500 reales.
150. *Dolorosa y una cabeza de Hecce-Homo*, hechos en 1882, por 1.500 reales.
151. *San Alfonso Liborio*, de vara y media, hecho en 1865, por 1.400 reales.
152. *Sagrado Corazón de Jesús*, de media vara, hecho en 1887, por 1.400 reales.
153. *Virgen del Sagrario*, de vestir, hecha en 1864, por 1.300 reales.
154. *Sagrada Familia*, hecha en 1868, por 1.100 reales.
155. *Sagrado Corazón de Jesús*, pequeño, hecho en 1884, por 1.000 reales.
156. *Nuestra Señora del Amor Hermoso*, para vestir, hecha en 1873 (de dos varas), por 1.000 reales.
157. *San José*, pequeño, hecho en 1865, por 1.000 reales.
158. *San José*, pequeño, hecho en 1889, por 1.000 reales.
159. *Purísima Concepción*, hecha en 1864, por 1.000 reales.
160. *Santa Teresa*, hecha en 1866, por 1.500 reales.

ANTIGÜEDADES
VIUDA DE RAFAEL GARCÍA PALENCIA
CALLE DE DON PEDRO, 8 TELÉFONO 26-52 M
MADRID

NOTICIAS PARA BIBLIÓFILOS ESPAÑOLES, POR UN APRENDIZ DE ERUDITO

En esta sección daremos cuenta de las curiosidades que descubramos y las muchas que los amigos de los libros tengan la bondad de comunicarnos, porque en ella tienen cabida desde los diminutos tomos que publicó en Madrid el impresor Miguel Ginesta de 1873 a 1875, estampados en tipos del cuerpo 4 sobre papel de hilo, ricamente encuadrado en piel verde con hierros dorados, formando cada tomo un volumen de 80 por 55 por 9 milímetros; adquiridos los ocho, es decir, las obras de Calderón, Rioja, Lope de Vega, Fr. Luis de León, Garcilaso, Valdés, Moratín y Quevedo, tasados hoy por lo menos en 100 pesetas, lamentando que a la serie no acompañe las "Fábulas" de Samaniego e Iriarte, hasta los dos tomos en doble folio de los "Dibujos originales de maestros españoles", edición limitada y numerada, formando inmensas carpetas de 52 por 40 centímetros, reproducción casi todas en su color y en su tamaño natural de ejemplares de la Biblioteca Nacional, Museo del Prado, San Fernando, Instituto Jolencia, Galería de los Oficios de Florencia, British vellanos, Academia Provincial y San Carlos de V-Museum, Louvre, etc., que tiene Julio Meléndez en su librería.

A la muerte de uno de los más curiosos y eruditos bibliófilos que existían en Madrid, el excellentísimo Sr. D. Juan Rosell, que logró reunir una de las más selectas y curiosas bibliotecas, principalmente sobre la historia de Cataluña, literatura catalana y bibliografía en general, la biblioteca completa ha sido adquirida por el erudito librero D. Gabriel Molina, y en ella figuran obras de tan extraordinaria rareza como las primeras ediciones de Ausias March, Valencia, 1539, y Barcelona, 1543; *La vida de la serráfica Catherina de Sena*, Valencia, 1511; la Crónica de Muntaner, en su primera edición; *Los amantes de Teruel*, de Juan Yaque de Salas, Valencia, 1616; *Los proverbios de Raimundo Lulio*, Barcelona, 1493; *La disputa del asno*, de Fr. Anselmo de Turmeda, Lyon, 1544, y Pamplona, 1606; *Los sermones de San Vicente Ferrer*, precioso incunable veneciano; la interesante y rarísima obra de Fines-tres, *Historia del Monasterio de Poblet*, que rara vez se ve completa, y muchos más que es imposible enumerar.

Nuestro amigo el culto cervantista D. Luis Maf-fiotte nos da cuenta con los siguientes renglones, que copiamos. "De una obra recientemente adquirida en

una subasta de libros, de las muchas que se celebran en Lisboa. Se trata de una edición, impresa en dicha capital el año 1618, de la *Galatea*, de Cervantes, cuyas particularidades creemos deber dar a conocer a bibliófilos y aficionados."

"Sabido es que la primera novela del príncipe de los ingenios españoles se imprimió en Alcalá de Henares (1585) bajo el título de *Primera parte de la Galatea, dividida en seys libros*; y con igual título se reimprimió en Lisboa (1590) en una edición infelizísima y extremadamente incorrecta."

"La tercera edición (París, 1611), copiada de la de Lisboa, pues su editor confiesa no haber visto la edición príncipe, adolece de iguales defectos, y salió al público con el sencillo título de *Galatea*, y corregidas algunas erratas de la que le sirvió de modelo."

"Por cuarta vez se imprimió este libro en Valladolid (1617) por la edición príncipe; y el año 1618, un mercader de libros de Barcelona la editó con el título de *Los seys libros de la Galatea*, copiando el texto de la expresada de Valladolid."

"Estas cuatro ediciones, aunque muy raras, carecen de la belleza y mérito de la que vamos a describir."

"El título aparece completamente modificado, no copiándose el de la primera edición, ni el de la tercera de París, ni el de la quinta de Barcelona, sino poniéndose uno completamente nuevo: *LA DISCRETA GALATEA*. Creemos que la variación del título en la forma indicada se realizó entonces por primera vez."

"Ciento que Nicolás Antonio cita una edición de *La discreta Galatea* como impresa el año 1617 en la ciudad de Baeza; pero ningún otro bibliógrafo da noticias concretas de semejante libro. Ciento también que de la misma manera se menciona en la *Bibliothéque des Romans* (Amsterdam, 1734); pero debe tenerse presente que su recopilador se limitó a tomar la noticia de la *Biblioteca Hispana Nova*. Y cierto igualmente que se ha asegurado por alguien que a un aristócrata y bibliófilo andaluz o extremeño le fué sustraído en Irún el ejemplar que poseía de la problemática edición de Baeza. Todas estas afirmaciones no pasan de ser simples conjjeturas, sin que haya nadie que asegure terminantemente haber poseído o, por lo menos, haber visto ese libro, que no figura en otra bibliografía que las dos citadas y que no hemos visto descrito en ninguna parte."

"Insistimos, pues, en que el ejemplar adquirido en la subasta portuguesa es la primera edición de *La discreta Galatea*."

He aquí su portada:

LA DISCRETA
GALATEA
DE MIGUEL DE
CERUANTES SAAUEDRA
Dividida en seys Libros.
(Escudo del impresor.)

Con todas las licencias necessarias.
Em Lisboa, Por Antonio Aluarez. Año 1618.
Tasado en 150 reis en papel.

"En 8.^o menor, 4 hojas sin numerar y 375 páginas dobles. Sign. desde el primer folio numerado, A-AA, todos de ocho hojas, hallándose en blanco la octava hoja del último pliego."

Los preliminares son los siguientes:

"Al dorso de la portada se hallan dos licencias (Lisboa, 14 de julio de 1617) y otra de 2 de octubre del propio año, además de la tasa (19 de enero de 1618)."

"En la hoja que sigue, el prólogo: *Curiosos lectores. S., que ocupa dos hojas; y en la cuarta, los sones: De Luys Galves de Montaluo al autor; De Don Luys de Bargas Manrique, y De Lopes Maldonado.*"

A continuación va el texto, y a la vuelta de la hoja 375 se repite el escudo del impresor que va en la portada: un peregrino con báculo y rosario al pie de un monte, y la leyenda *Vias was Domine demonstra mihi*, y debajo el colofón:

Em Lisboa
Con todas las licencias necessarias
Por Antonio Aluarez Anno
1618.

"Salvo la modificación del título señalada y la supresión de la dedicatoria al *Illusterrimo Señor Ascanio Colona, Abbad de Santa Sofía*, esta edición de *La discreta Galatea* está copiada con bastante fidelidad y a plana y renglón de la príncipe, bien que con alguna errata de poca importancia. La estampación es clarísima, y el estado del ejemplar impecable. No son muchos los libros de esa época que se conserven tan bien."

"Creemos que estas someras noticias podrán interesar a los aficionados a los buenos libros, quienes po-

drán examinar el que hemos descrito en casa de su actual poseedor, el librero de esta corte Melchor García Moreno."

No es tan sólo la edición portuguesa de la *Galatea* lo que estas últimas semanas ha emocionado a los bibliófilos. Don Gabriel Molina ha tenido la suerte de hallar un ejemplar de la segunda edición del *Quijote* de Juan de la Cuesta, lo que, unido a otro ejemplar príncipe de la segunda parte, hace un conjunto de interés extraordinario, que el propio interesado expone en estas palabras:

"Para dar una idea de la rareza de esta edición basta consignar que en los cincuenta años que lleva esta casa dedicada a la compra y venta de libros antiguos, nunca tuvo la suerte de poseer esta edición, ni recordamos que ningún otro compañero la haya tenido, a excepción de un ejemplar que salió por el año 1911.

Avalora más esta segunda tirada de Juan de la Cuesta las correcciones que el mismo Cervantes hizo sobre erratas u omisiones de la primera, y además la belleza del ejemplar, pues casi ninguno de los pocos ejemplares que se conocen es perfecto.

La gran venta que desde que salió la primera edición de esta inmortal novela indujo a editores, más o menos escrupulosos, a hacer otras, como lo prueban las tres que se hicieron en Portugal y Valencia fué lo que decidió a Cervantes a hacer una nueva, con el privilegio para Castilla, Aragón y Portugal, corrigiendo algunas erratas, y quizás, a juicio nuestro, aprovechando algunos pliegos sobrantes de la primera tirada.

Todos los bibliógrafos de Cervantes coinciden en que esta edición es superior a la primera, a lo que nosotros añadimos su rareza, pues aun se conocen menos ejemplares de esta que de la príncipe. Así lo hizo constar Salvá, "que en punto a rareza no sabía a cuál dar la preferencia".

La rareza de la segunda parte no hay para qué alabarla, puesto que sólo se hizo una edición, lo que hace que su precio en el mercado sea siempre superior al de la primera."

Y terminamos con ello estas noticias, pues ante ellas, el hecho de hallarse hoy a la venta, al precio de 2.000 pesetas, libro tan curioso como *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, del año 1617, conocida por la edición del *canastillo*, es tan sólo de un interés secundario, a pesar de su importancia intrínseca.

Sepan, pues, libreros anticuarios, bibliófilos y aficionados, que han de recoger gustosos las noticias curiosas o interesantes que se relacionen con el libro, estos renglones, que escribe con más cariño que suficiencia.

BIBLIOGRAFÍA

La arquitectura gótica en España, por G. E. Street (Saturnino Calleja, S. A.).—Nunca como ahora han interesado los monumentos españoles y la génesis de sus respectivos estilos a los más eminentes críticos de arte y arqueólogos del extranjero. Sirva de ejemplo la obra considerable del norteamericano Porter, cuya tesis acerca de los orígenes del románico en España tiene evidente trascendencia, especialmente en nuestra patria. Ya debería haber una buena versión castellana de ese libro, y nuestra única disculpa es la magnitud de semejante iniciativa editorial. Esperamos, sin embargo, que no tardará; con ello se cumpliría un deber de patriotismo artístico elemental.

Pero otras obras, si bien de menos amplitud, de indiscutible utilidad, fueron escritas anteriormente por sabios extranjeros acerca de nuestros estilos arquitectónicos. Y la editorial Saturnino Calleja ha emprendido la meritaria tarea de publicarlas en español, dándoles presentación lujosa y adecuada. Después de *El barroco en España*, de Otto Schubert, ahora nos ofrece, en la misma hermosa colección, otro libro de verdadero interés: *La arquitectura gótica en España*, de G. E. Street.

Conocida es la fama de este libro y el lugar que ocupa definitivamente en la bibliografía arquitectónica española. Su autor, el famoso arquitecto inglés Jorge Edmundo Street, mantiene hoy el renombre que tuvo en vida y que le valió ser enterrado en la abadía de Westminster. Street fué, como se sabe, uno de aquellos selectos espíritus que, dirigidos y entusiasmados por Ruskin, volvieron sus ojos a la Edad Media e impusieron en Inglaterra la estética del prerrafaelismo. Enamorado especialmente de la arquitectura medieval, Street fué en su patria el más eficaz impulsor del *Gothic Revival*, que dió como resultado el estilo neogoticista, del que se admiraron tan bellos ejemplares en Londres. Pero así como Ruskin buscó en Italia las normas en que apoyar su credo, Street vino a buscar en España los modelos de la arquitectura gótica, que cautivaban su gusto. Despues de varios viajes por nuestro país, Street publicó esta obra en 1865. Así, tiene su libro —editado en español con las románticas ilustraciones de la edición inglesa— todo el inapreciable valor de un libro de viajes por España. Constituye, además —y aparte su principal aportación técnica—, un intento muy notable de inventario de nuestra riqueza gótica, la cual se va analizando en 20 nutridos capítulos, a los cuales siguen catálogos y relaciones de edificios y de arquitectos españoles y una documentación copiosa de extraordinario interés para quien se dedique a estudios semejantes.

M.

Jardinería general y española, por D. J. Manuel Priego (Volunta, S. A.).—Dos partes abarca la obra. Es la una, como su nombre indica, una sucinta historia del jardín en general, y del español en particular, siendo harto conciso lo que el autor nos da en esta primera parte, pues dado lo poco que sobre esa materia se ha escrito en España, hubiera sido de grandísimo interés un trabajo histórico y descriptivo de los antiguos y bellos jardines españoles.

El autor ha querido dedicar la segunda y mayor parte de su libro al cultivo de la jardinería, o sea al adecuado empleo de la flora y de la botánica en la formación de los parques y jardines, que, cuando se dejan al gusto particular de los propietarios o de los que a sí mismos se titulan jardineros, suelen resultar de deplorable gusto. Y en este punto el libro surte materia abundante y copiosa, y puede servir de guía a quien quiera hacer jardines artísticos.

Es libro cuya lectura conviene a todos los que se interesan por el cultivo de la jardinería.

M. DE M.

La publicación de dibujos antiguos por la Sociedad Prestel Gesellschaft, de Francfort.—El interés por los dibujos de maestros antiguos es ahora mayor que nunca. El crítico desea conocer los rasgos más personales del artista, que se revelan en el dibujo mejor que en el boceto, y el aficionado aspira a gozar de los grandes maestros en su intimidad. De aquí que las principales colecciones, tanto públicas como particulares, hagan cuanto esté de su parte para divulgar las riquezas de este orden que atesoran.

Claro es que para apreciar todo el valor de un dibujo se requiere una reproducción muy fiel, mucho más factible en este género de obras que en los cuadros, que exigen el empleo del color.

La Prestel Gesellschaft, de Francfort del Mein, se ocupa desde hace más de doce años en divulgar notables colecciones de dibujos. Lleva publicadas 60 obras de maestros antiguos existentes en el museo de Weimar, y las de los museos de Bremen, Hamburgo y Brunswick. Entre ellas se contienen dibujos de primitivos flamencos y holandeses, flamencos de los siglos XVI y XVII, franceses del XVIII, primitivos alemanes y clásicos, especialmente de Cranach, Durero y Holbein.

Las reproducciones están hechas con el máximo de precisión y de esmero, aprovechando para ello los más recientes progresos de las artes gráficas.

Acompaña a cada serie una introducción con notas prácticas e instructivas, generalmente redactadas por los directores de la respectiva colección.

A. L. M.

ADQUISICIONES, DONATIVOS Y OBRAS TEMPORALMENTE EXPUESTAS EN MUSEOS DEL ESTADO Y GALERIAS PARTICULARES DURANTE EL PRIMER TRIMESTRE DE 1926

MUSEO DEL PRADO

DONATIVOS

Legado de D. Luis de Castro y Solís.

Cuadro de escuela española del siglo XV, que representa a Santiago Apóstol.

Cuadro de escuela española del siglo XV, que representa a San Gregorio Obispo.

Cuadro de escuela castellana del siglo XV, que representa la coronación de la Virgen.

Cuadro, atribuído a Herry met de Bles, que representa la Virgen, el Niño y tres ángeles.

Legado del Excmo. Sr. D. Fernando de los Villares.

Cuadro, atribuído por él testador a Clouet, retrato de mujer, tal vez de Ana de Austria.

Cuadro de Pereda, que representa a San Félix de Cantalicio recibiendo de la Virgen al Niño Jesús. Firmado en 1665.

Los cinco primeros, en tabla, y el último en lienzo. setas.

MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO

ADQUISICIONES

Joaquín Sunyer.—*Maria Dolores*, óleo. 4.000 pesetas.

Ernesto Menager.—*La plaza de Santa Marina*, paisaje. Oleo. 1.000 pesetas. Real orden de 6 de febrero de 1926.

José Alcoverro.—*En la pelea*, estatua en bronce. 4.000 pesetas.

Alberto Valenzuela Llanos.—*Cordilleras*, paisaje al óleo. 2.500 pesetas.

Juan Ángel Gómez Alarcón.—*Momentos*, cinco apuntes de paisaje. Oleo. 1.000 pesetas. Real orden de 17 de marzo de 1926.

Octavio Bianqui.—*La playa de San Vicente al mediodía (Mallorca)*, paisaje. Oleo. 1.000 pesetas.

Eduardo Rosales.—Diez dibujos, estudios de paños y figuras para su cuadro *Tobías y el ángel*. 2.000 pesetas.

Gregorio Prieto.—*El palacio rosa*, paisaje. Oleo. 1.000 pesetas. Real orden de 8 de mayo de 1926.

DONATIVOS Y LEGADOS

Joaquín González Ibáñez, *Patio triste*, óleo.

Donativo de su viuda, doña María del Rosario Gamoneda.

Víctor Charreton (artista francés), *Paisaje*. Donativo de D. Ramón J. Izquierdo.

Legado de los Excmos. Sres. D. Fernando de los Villares Amor y doña Dolores González del Campillo.—Diez tablas al óleo, originales de D. Emilio Sala, D. Francisco Pradilla, D. Ricardo Madrazo, D. José Uría, D. Francisco Peralta, D. Angel Lizcano, D. Francisco Domingo Marqués, D. Juan Espina y Capo y D. Eduardo Martínez Vázquez, y dos acuarelas de D. José Villegas y D. Salvador Sánchez Barbudo.

Antonio Gisbert.—*Retrato de doña Matilde de Pericile*, óleo. Donativo de doña Carlota de Guyón.

Manuel Domínguez.—Dos retratos al óleo, que representan a D. Antonio del Val y a doña Concha Castelar. Legado de D. Rafael del Val.

Legado de D. Luis de Castro y Solís.—Dos obras de escenas de toros, atribuidas a Alenza; una tabla al óleo, firmada por Nin, y tres miniaturas.

Juan López.—*Retrato de señora*; óleo. Donativo del patrono del museo D. José Joaquín Herrero.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

POR DONACIÓN

Del Sr. Karel Begeer.

Cuarenta y ocho medallas y plaquetas de bronce, firmadas por los artistas Karel J. A. Begeer, Jac. J. Van Coor, C. J. Van der Hoeft, J. C. Wienecke, L. Bolle, Toon Dupuis y Pier Pander, conmemorativas del aniversario de la coronación de la reina Guillermina de los Países Bajos.

Del Sr. D. Antonio Bonora.

Cuarenta y seis monedas; de ellas son treinta y ocho de la serie de España antigua, y presentan variantes de las existentes en el museo, y algunas las mejoran su conservación, y las restantes son de la Mauritania Numidia, una hebrea y tres bizantinas.

Del Sr. D. Tomás Román Pulido.

Tres estatuillas ibéricas de bronce, ex votos. Dos son varoniles y están desnudas, y una femenil, cubierta con manto. Miden 0,115, 0,10 y 0,088.

POR COMPRA DEL ESTADO

Joyel de oro, con esmaltes de diversos colores y perlería. Afecta la forma de un animal marino, sobre el que cabalga una pequeña figura de guerrero, provisto de escudo y clava. Pende esta joya de una cadena, también con esmalte. Es producto de la orfebrería española, probablemente de taller andaluz, y corresponde a la segunda mitad del siglo XVI.

**POR EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS COSTEADAS
POR EL ESTADO**

Procedentes de las excavaciones que en Bobastro ha dirigido D. Cayetano Mergelina, han ingresado gran número de fragmentos de cerámica del Califato (siglo X), mereciendo especial mención un cuenco vidriado de verde y agallonado, casi completo, pieza de sumo interés.

* * *

De las excavaciones en el Cabezo de Alcalá, en Azaila (Teruel), que dirigen D. Juan Cabré Aguiló y D. Lorenzo Pérez Temprano, donde ha sido hallada una *Acrópolis*, que puede asegurarse es la más importante de las encontradas en España, y las ruinas de una gran ciudad ibérica o hispánica, han ingresado: Dos cabezas de tamaño algo mayor que el natural, de bronce, una varonil y otra femenil, al parecer retratos, halladas en el templo que existía en dicha Acrópolis, y corresponden a la primera mitad del siglo I, antes de Jesucristo; una lucerna de bronce, cuyo cuerpo representa la cabeza de un negro, y de su boca, abierta, sale el mechero, y un ponderal en forma de jabalí. De esta misma procedencia figuran ya en el museo otros bronces y mucha cerámica ornamentada.

EXCAVACIONES COSTEADAS POR ENTIDADES

M. Pierre Paris, concesionario de las excavaciones que, bajo su dirección, se han practicado en la antigua Belo (Bolonia), donde ha sido hallada una importantísima población romana, con su foro, capitolio, fuente monumental, teatro, anfiteatro y casas con sus atrios, ha entregado los objetos encontrados en aquéllas, y que forman una colección, compuesta de 22 inscripciones, algunas completas, y varias en mármol; tres piezas de oro; doce objetos de plata, entre anillos, *bullas*, fibulas y agujas; gran número de pequeños adornos y utensilios de bronce y algunos de hierro; peine, agujas y cajitas de marfil o hueso; espejos de bronce de varias formas; importantísima colección de vidrios, que la constituyen más de 200 objetos, entre los que merecen especial mención tres grandes urnas cinerarias, un precioso jarro, tazas y vasos, algunos en forma de *scyphus*, *ampullas* y ungüentarios, interesantes por su forma y conservación; gran número de piezas de cerámica indígena, de manufactura fina y ordinaria, algunas completas y otras fragmentarias, entre las que abundan las de *terra sigillata*, con relieves, y otras con marcas, ha-

biendo algunas lucernas; trozos de estuco pintado; toscas cabezas y bustos procedentes de sepulturas, y, por último, un lote de monedas, encontradas en la ciudad o en las sepulturas, y las hay autónomas, coloniales y romanas hasta Magencio.

De esta misma procedencia y entrega figuraban ya en el museo una gran escultura, falta de la cabeza y brazos, de mármol, representando un magistrado; varios miembros arquitectónicos; un grupo de bronce en mal estado de conservación, que representa el rapto de una bacante por un sátiro, y otros dos pequeños bronces; cabezas y bustos en piedra, de tosca ejecución, y un reloj de sol, notable e exemplar en mármol.

POR COMPRA DEL MUSEO

Quince monedas de oro, entre ducados sencillos y dobles, de los Reyes Católicos (Valencia), Fernando II de Aragón (Valencia), Fernando II, Rey de Sicilia, Papas Sixto IV y Julio II, Bolonia, República de Luca y Dux de Venecia y un florín de Florencia.

PALACETE DE LA MONCLOA

DONATIVOS

Don Federico del Castillo Olivares y Bruguera.
Silla de nogal tallada, de la época de Carlos IV, tapizada de seda.

Don Eugenio Terol.—Mesa de caoba con tablero de mármol, de la época de Luis XVI, y vaso de cristal grabado.

DONATIVOS DE LIBROS PARA LA BIBLIOTECA DE AMIGOS DEL ARTE

Don Julio Cavestany.—*Comentarios de la pintura*, por Felipe Guevara; *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, por Jusepe Martínez; *El antiguo Madrid*, por Ramón de Mesonero Romanos, dos volúmenes; *Escenas matritenses*, por Ramón de Mesoneros Romanos, dos volúmenes.

Don Juan Jiménez de Aguilar. Cuenca.—*La Semana Santa en Cuenca.*

Señor Vizconde de San Alberto.—*Los directores de la Real Sociedad Económica Matritense, de que es autor.*

Don Joaquín Ciervo.—*Pintores de España (1480 a 1874)*, de que es autor.

Señor Duque de Alba.—*El mariscal de Berwick*, de que es autor.
Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes. Sección de publicaciones.—*Catálogo monumental de la provincia de Cáceres*, por José R. Mélida, tres volúmenes.

Don Alvaro Cavestany.—*Artes industriales*, por Hermenegildo Giner de los Ríos. Encuadrado.

Don José Sanchís y Sirera.—*La orfebrería valenciana*, de que es autor.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

S. M. EL REY, PRESIDENTE DE HONOR.—S. A. R. LA INFANTA DOÑA ISABEL, PRESIDENTA DE LA JUNTA DE PATRONATO.—SOCIO HONORARIO, EXCMO. SR. D. SANTIAGO ALBA BONIFAZ

SOCIOS PROTECTORES

SEÑORES:

Alba, Duque de.
 Alba, Duquesa de.
 Aliaga, Duque de.
 Almenas, Conde de las.
 Amboage, Marqués de.
 Arcos, Duque de.
 Ayuntamiento de Madrid.
 Baüer Landaüer, D. Ignacio.
 Bertemati, Marqués de.
 Cebrián, D. Juan C.
 Comillas, Marquesa de.
 Errazu, D. Luis de.
 Finat, Conde de.
 Genal, Marqués del.
 Harris, D. Lionel.
 Ivanrey, Marqués de.
 Mandas, Duque de.
 Max Hohenlohe Langenburg, Princesa.
 Mortera, Conde de la.
 Medinaceli, Duque de.
 Parcent, Duquesa de.
 Plandiura, D. Luis.
 Pons, Marqués de.
 Rodríguez, D. Ramón.
 Romanones, Conde de.
 Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

SEÑORES:

Abarzuza, D. Felipe.
 Acevedo, doña Adelia A. de.
 Aguiar, Conde de.
 Aguilera, D. Florestán.
 Aguilera y Lignés, D. Manuel de.
 Alacuas, Barón de.
 Albiz, Conde viudo de.
 Albuquerque, D. Alfredo de.
 Aledo, Marqués de.
 Alesón, D. Santiago N.
 Alella, Marqués de.
 Alhucemas, Marqués de.
 Almunia, Marqués de la.
 Alonso Martínez, Marqués de.
 Alvarez Net, D. Salvador.
 Alvarez de Sotomayor, D. Fernando.
 Allende, D. Tomás de.
 Allendesalazar, D. Juan.
 Amezua, D. Agustín G. de.
 Amigos del Arte; de Buenos Aires,
 Sociedad de.
 Amurrio, Marquesa de.

Amposta, Marqués de.
 Anglada Camarasa, D. Hermenegildo.
 Arana, doña Emilia de.
 Arco, Duque del.
 Ariño, Marqués de.
 Argüelles, Srta. Isabel.
 Argüeso, Marquesa de.
 Arnaldo Weissberger, D. José.
 Artaza, Conde de.
 Artiñano, D. Pedro M. de.
 Artiñano, D. Gervasio de.
 Arriluce de Ibarra, Marqués de.
 Asúa, D. Miguel de.
 Ateneo de Soria.
 Aycinena, Marqués de.
 Azara, D. José María de.
 Aznar, D. Alberto de.
 Azpiazu e Imbert, D. Salvador.
 Bajo Delgado, D. Ricardo.
 Bandelac de Pariente, D. Alberto.
 Bárcenas, Conde de las.
 Barnés, D. Francisco.
 Bascaran, D. Fernando.
 Bastos de Bastos, doña María Consolación.
 Bastos Ansart, D. Francisco.
 Bastos Ansart, D. Manuel.
 Baüer, doña Olga Gunzburg de.
 Baüer, doña Rosa, viuda de Landaüer.
 Beltrán y de Torres, D. Francisco.
 Benedito, D. Manuel.
 Benjumea, D. Diego.
 Bernabeu de Yeste, D. Marcelo.
 Belda, D. Francisco.
 Bellamar, Marqués de.
 Bellido, D. Luis.
 Benlliure, D. Mariano.
 Bellver, Vizconde de.
 Bertrán y Musitu, D. José.
 Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
 Biblioteca del Real Palacio.
 Biblioteca del Senado.
 Bilbao, D. Gonzalo.
 Birón, Marqués de.
 Bivona, Duquesa de.
 Blanco Soler, D. Luis.
 Blay, D. Miguel.
 Bofill Laurati, D. Manuel. (Barcelona.)
 Boix y Merino, D. Félix.
 Bolín, D. Manuel.
 Bruguera y Bruguera, D. Juan.
 Cabello y Lapiedra, D. Luis María.
 Cabrejo, Sres. de.
 Cáceres de la Torre, D. Toribio.

Calzada de la Roca, Marqués de la.
 Calleja, D. Saturnino.
 Campomanes, doña Dolores P.
 Canido, D. Senén.
 Cánovas del Castillo, D. Antonio.
 Canthal, D. Luis.
 Cardona, Srta. María.
 Careaga, D. Eduardo.
 Carro García, D. Jesús.
 Casa Jara, Marqués de.
 Casa Torres, Marqués de.
 Casal, Conde de.
 Casal, Condesa de.
 Casal, D. Enrique.
 Casares Mosquera, D. José.
 Castañeda y Alcover, D. Vicente.
 Castell Bravo, Marqués de.
 Castellanos, Marqués de.
 Castillo, D. Antonio del.
 Castillo Olivares, D. Pedro del.
 Castilleja de Guzmán, Condesa viuda de.
 Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro.
 Cavestany y de Anduaga, D. Julio.
 Caviedes, Marqués de.
 Gayangos, viuda de Serrano, doña María de.
 Cayo del Rey, Marqués de.
 Cedillo, Conde de.
 Cenia, Marqués de.
 Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier.
 Cerrajería, Conde de.
 Céspedes, D. Valentín de.
 Cierva y Peñafiel, D. Juan de la.
 Cimera, Conde de la.
 Coll, D. Juan.
 Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla.
 Cooper Hewet, doña Sarah.
 Corbí y Orellana, D. Carlos.
 Cortejarena, D. José María de.
 Cos, D. Felipe de.
 Cortés, doña Asunción.
 Conradi, D. Miguel Angel.
 Conte Lacave, D. Augusto José.
 Coronas y Conde, D. Jesús.
 Cortezo y Collantes, D. Gabriel.
 Cossío y Gómez Acebo, D. Manuel de.
 Cuartero, D. Baltasar.
 Cuba, Vizconde de.
 Cuesta Martínez, D. José.
 Cuevas de Vera, Conde de.
 Chacón y Calvo, D. José María.
 Champourcin, Barón de.
 Dangers, D. Leonardo.

- Dato, Duquesa de.
 Decref, Doctor.
 Des Allimes, D. Enrique.
 Díaz Agero, D. Prudencio.
 Díaz de Mendoza, D. Fernando.
 Díaz Uranga, D. Antonio.
 Díaz de Tuerta y Morales, D. Porfirio.
 Diego y Alcolea, D. Julián.
 Díez de Rivera, D. José.
 Díez de Rivera, D. Ramón.
 Díez, D. Salvador.
 Domenech, D. Rafael.
 Domínguez Carrascal, D. José.
 Durán Salgado y Lóriga, D. Miguel.
 Echeandía y Gal, D. Salvador.
 Echevarría, D. Juan de.
 Echevarría, D. Federico.
 Echevarría, D. Venancio (Bilbao).
 Escoriza, D. José María de.
 Escoriza, D. Manuel.
 Escoriza, Vizconde de.
 Escuela de Artes y Oficios de Logroño.
 Escuela de Bellas Artes, de Olot.
 Escuela Superior del Magisterio.
 Erices, Conde de.
 Esteban Collantes, Conde de.
 Eza, Vizconde de.
 Ezpeleta, D. Luis de.
 Ezquerro del Bayo, D. Joaquín.
 Falcó y Alvarez de Toledo, señorita Livia.
 Fernández Núñez, Duque de.
 Fernández Acevedo, D. Modesto.
 Fernández Alvarado, D. José.
 Fernández de Castro, D. Antonio.
 Fernández Clérigo, D. José María.
 Fernández de Navarrete, doña Carmen.
 Fernández Novoa, D. Jaime.
 Fernández Sampelayo, D. Dionisio.
 Fernández Villaverde, D. Raimundo.
 Ferrández, D. José.
 Ferrer y Cagigal, D. Antionio A.
 Ferrer Güell, D. Juan.
 Figueroa, Marqués de.
 Flórez, D. Ramón.
 Foronda, Marqués de.
 Gálvez Cinachero, D. José.
 García Cernuda y Estrada, D. José.
 García Condoy, D. Julio.
 García Guereta, D. Ricardo.
 García Guijarro, D. Luis.
 García de Leániz, D. Javier.
 García Moreno, D. Melchor.
 García Palencia, Sra. viuda de.
 García de los Ríos, D. José María.
 García Rico y Compañía.
 Garnelo y Alda, D. José.
 Gil e Iturriaga, D. Nicolás María.
 Gimeno, Conde de.
 Giner Pantoja, D. José.
 Gómez Acebo, D. Miguel.
 Gomis, D. José Antonio.
 González y Alvarez-Osorio, D. Aníbal.
- González y García, D. Generoso.
 González, D. Mariano Miguel.
 González de la Peña, D. José.
 González Simancas, D. Manuel.
 Gordón, D. Rogelio.
 Gramajo, doña María Adela A. de.
 Gran Peña.
 Granja, Conde de la.
 Groizard Coronado, D. Carlos.
 Guardia, Marqués de la.
 Güell, Barón de.
 Güell, Vizconde de.
 Guerrero Strachan, D. Fernando.
 Guimón, D. Pedro.
 Gutiérrez Orozco, D. Ricardo.
 Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.
 Habana, Marqués de la. (Sevilla.)
 Heras, D. Carlos de las.
 Herráiz y Compañía.
 Herrero, D. José J.
 Hidalgo, D. José.
 Hoyos, Marqués de.
 Hugas, D. Eduardo.
 Huguet, doña Josefa.
 Hurtado de Amézaga, D. Luis.
 Hyde, Mr. James H.
 Ibarra y Osborne, D. Eduardo de.
 (Sevilla.)
 Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tubingen.
 Iturbe, viuda de Béistegui, doña Dolores de.
 Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.
 Jiménez de Aguilar, D. Juan.
 Jiménez García de Luna, D. Eliseo.
 Jura Real, Marqués de.
 Kocherthal, D. Kuno.
 Laan, D. Jacobo.
 Lafora y Calatayud, D. Juan.
 Laiglesia, D. Eduardo de.
 Lamadrid, Marqués de.
 Lambertze Gerbeviller, Marqués de.
 Lanuza, D. Adriano M.
 Laporta Boronat, D. Antonio.
 Laredo Ledesma, D. Luis E.
 Larrinaga, D. Julio.
 Lauffer, D. Carlos.
 Laurencín, Marqués de.
 Leguina, D. Francisco de.
 Leis, Marqués de.
 Leland Hunter, M. George.
 Lezcano, D. Carlos.
 Lédo, Mr. Frédéric.
 Linage, D. Rafael.
 Linde, Baronesa de la.
 Londaiz, D. José Luis.
 López Alfaro, D. Pedro.
 López Egoñez, D. Rafael.
 López Enríquez, D. Manuel.
 López-Fontana Arrazola, D. Marian.
 López Soler, D. Juan.
 López Suárez, D. Juan.
 López Tudela, D. Eugenio.
 Loring, D. Fernando.
 Lucas Moreno, D. Eduardo.
 Luque, D. Carmen, viuda de Cobart.
 Luxán y Zabay, D. Pascual.
- Llanos y Torriglia, D. Félix de.
 Llorens, D. Francisco.
 Macaya, D. Alfonso.
 Macaya, D. Román.
 Maceda, Conde de.
 Magdalena, D. Deogracias.
 Malferit, Marqués de.
 Manso de Zúñiga, doña Amalia.
 Marañón, D. Gregorio.
 Marco Urrutia, D. Santiago.
 Marichalar, D. Antonio.
 Marinas, D. Aniceto.
 Marín Magallón, D. Manuel.
 Martí, D. Ildefonso.
 Martín Mayobre, D. Ricardo.
 Marqués de Villafuerte.
 Martínez y Martínez, D. Francisco.
 Martínez y Martínez, D. José.
 Martínez de Pinillos, D. Miguel.
 Martínez de Hoz, doña Julia Helena A.
 Martínez y Vargas Machuca, D. Luis
 Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan.
 Martínez Roca, D. José.
 Martos, D. Eduardo.
 Mascarell, Marqués de.
 Massenet, D. Alfredo.
 Mateu, Hermanos.
 Mayo de Amezua, doña Luisa.
 Medinaceli, Duquesa de.
 Meléndez, D. Julio B.
 Meléndez, D. Ricardo.
 Méndez Casal, D. Antonio.
 Mendizábal, D. Domingo.
 Menet, D. Adolf.
 Messinger, D. Otto E.
 Mérida y Díaz, D. Miguel de.
 Michaud, doña Consuelo de.
 Michaud, D. Guillermo.
 Miralles de Imperial, D. Clemente.
 Miranda, Duque de.
 Molina, D. Gabriel.
 Moltó Abad, D. Ricardo.
 Monclús de Palacio, D. Ignacio.
 Monteflorido, Marqués de.
 Montserrat, D. José María.
 Montesa, Marqués de.
 Montilla y Escudero, D. Carlos.
 Mooser de Pedraza, doña Dorotea.
 Morales Acevedo, D. Francisco.
 Morales, D. Gustavo.
 Moreno Carbonero, D. José.
 Morenés y Arteaga, Sra. Belén.
 Muguiro, Conde de.
 Muntadas y Rovira, D. Vicente.
 Muñiz, Marqués de.
 Museo del Greco.
 Museo Municipal de San Sebastián.
 Museo Nacional de Artes Industriales.
 Museo del Prado.
 Murga, D. Alvaro de.
 Nagel Disdier, D. Enrique.
 Navas, D. José María.
 Nárdiz, D. Enrique de.
 Noreña López, D. Ignacio de.
 Obispo de Madrid-Alcalá.
 Ochoa Blanco, D. Gabriel.

Olanda, D. Luis.
 Olaso, Marqués de.
 Oliver Aznar, D. Mariano.
 Oliver Estrada, D. Manuel.
 Olivares, Marqués de.
 Ors, D. Eugenio d'.
 Ortiz y Cabana, D. Salvador.
 Ortiz Cañavate, D. Miguel.
 Ortiz Echagüe, D. Antonio.
 Ortiz de la Torre, D. Alfonso.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
 Orueta, D. Ricardo de.
 Palencia, D. Gabriel.
 Palomo, D. Luis.
 Parcent, Duque de.
 Páramo, D. Platón.
 Patraix, Barón de.
 Pedraza, D. Isidoro de.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Peñuelas, D. José.
 Perera y Prats, D. Arturo.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez de la Riva, doña Catalina.
 Pérez de la Riva, D. E.
 Pérez del Pulgar, D. Luis.
 Pérez Temprado, D. Lorenzo.
 Peromoro, Conde de.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picardo y Blázquez, D. Luis.
 Pidal, Marquesa de.
 Pinohermoso, Duquesa de.
 Pío de Saboya, Príncipe.
 Pla, D. Cecilio.
 Poggio, D. Pedro.
 Polentinos, Conde de.
 Portillo y Valcárcel, D. José del.
 Prast, D. Carlos.
 Prast, D. Manuel.
 Prieto Villabril, D. Julio.
 Príes, Conde de.
 Prieto, D. Gregorio.
 Pulido Martín, D. Angel.
 Quintero, D. Pelayo; de Cádiz.
 Rafal, Marquesa de.
 Rambla, Marquesa viuda de la.
 Ramos, D. Pablo Rafael.
 Ramos, D. Francisco.
 Real Arecio, Conde del.
 Real Círculo Artístico de Barcelona.
 Revilla, Conde de.
 Riera y Soler, D. Luis, Barcelona.
 Rincón, Condesa de.
 Rio Alonso, D. Francisco del.
 Riscal, Marqués de.
 Roda, D. José de.
 Rodríguez, D. Antonio Gabriel.
 Rodríguez, D. Bernardo.
 Rodríguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodríguez, Hermanos R.
 Rodríguez López, D. José.
 Rodríguez Marín, D. Francisco.
 Rodríguez Rojas, D. Félix.

Roldán Guerrero, D. Rafael.
 Romana, Marqués de la.
 Rosales, D. José.
 Ruano, D. Rafael.
 Ruiz y Ruiz, D. Raimundo.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis.
 Sáinz Hernando, D. José.
 Salamanca, Marquesa de.
 Saltillo, Marqués de.
 Salzedo, D. Alberto.
 Sallent, Conde de.
 Sáinz de los Terreros, D. Luis.
 San Alberto, Vizconde de.
 San Clemente, Conde de.
 San Esteban de Cañongo, Conde de.
 San Juan de Piedras Albas, Marqués de.
 San Luis, Conde de.
 San Pedro de Galatino, Duquesa de.
 Sanginés, D. Pedro.
 Sanginés, D. José.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 Sánchez Garrigós, D. José.
 Sánchez Guerra Martínez, D. José.
 Sánchez de Rivera, D. Daniel.
 Sánchez Rodríguez, D. Antonio.
 Sánchez de Toledo, D. Valentín.
 Sánchez de León, D. Juan, Valencia.
 Santa Cruz, Srita. Milagros.
 Santa Elena, Duquesa de.
 Santa Lucía, Duque de.
 Santiago, Arzobispo de.
 Santo Mauro, Duquesa de.
 Santos Suárez, doña Antonia.
 Sastre Canet, D. Onofre.
 Sanz, D. Luis Felipe.
 Sert D. Domingo.
 Scherer, D. Hugo.
 Schlayer, D. Félix.
 Schumacher, D. Adolfo.
 Sicardo Jiménez, D. José.
 Silvela, D. Jorge.
 Silvela, D. Luis.
 Silvela, Marquesa de.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Soler y Damians, D. Ignacio.
 Solaz, D. Emilio.
 Sota Aburto, D. Ramón de la.
 Sotomayor, Duque de.
 Suárez de Ortiz, doña Carmen.
 Taboada Zúñiga, D. Fernando.
 Terol, D. Eugenio.
 The Art Institut of Chicago.
 Thomas, Mr. H. G. Cambridge.
 Tormo, D. Elias.
 Toro Biuza, D. Luis. (Sevilla.)
 Torralba, Marqués de.
 Torroba, D. Juan Manuel.
 Torre Arias, Condesa de.
 Torre, D. Quintín de.
 Torrehermosa, Marqués de la.

Universitat Autònoma de Barcelona
 Torrejón, Condesa de Humanitatis.
 Torres y Beleña, D. José Luis de.
 Torres de Mendoza, Marqués de.
 Torres Reina, D. Ricardo.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde de las.
 Travesedo y Fernández Casariego, D. Francisco.
 Trenor Palavicino, D. Fernando.
 Ullmann, D. Guillermo.
 Universidad Popular Segoviana.
 Urcola, doña Eulalia de.
 Urquijo, Conde de.
 Urquijo, Marquesa de.
 Urquijo, Marqués de.
 Urquijo, D. Tomás de.
 Urzáiz y Salazar, D. Isidoro de.
 Valdeiglesias, Marqués de.
 Vallín, D. Carlos.
 Vallespinosa, D. Adolfo.
 Van Dulken, D. G.
 Van Eeghem, D. Cornelio.
 Varela, D. Julio.
 Vega de Anzó, Marqués de la.
 Velada, Marqués de.
 Valderrey, Marqués de.
 Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de.
 Veragua, Duque de.
 Verástegui, D. Jaime.
 Vía Manuel, Condesa de.
 Viana, Marqués de.
 Victoria de las Tunas, Marqués de.
 Villa Antonia, Marqués de la.
 Villacíeros Benito, D. Anselmo.
 Villafuerte, Marqués de.
 Villagonzalo, Conde de.
 Villahermosa, Duque de.
 Villalobar, Marqués de.
 Villamantilla de Perales, Marqués de.
 Villamejor, Marqués de.
 Villanueva de las Achas, Condesa de.
 Villa-Urrutia, Marqués de.
 Villar Granel, D. Domingo.
 Villars, D. Luciano.
 Villares, Conde de los.
 Villarrubia de Langre, Marqués de.
 Vindel Angulo, D. Pedro.
 Viguri, D. Luis R. de.
 Vistahermosa, Duque de.
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
 Weibel de Manoel, D. Eduardo.
 Weissberger, D. Heriberto.
 Weissberger, D. José.
 Yáñez Larrosa, D. José.
 Yecla, Barón de.
 Zárate, D. Enrique. (Bilbao.)
 Zavala, D. Alfredo de.
 Zubiría, Conde de.
 Zomeño Cobo, D. José.
 Zomeño Cobo, D. Mariano.
 Zuloaga, D. Juan.
 Zumel, D. Vicente.
 Zuazo y Palacios, D. Julián.

