

Arte Español

revista de
la sociedad
de amigos
del arte ■



año-1926
4º trimestre



LIBRERIA JIMENEZ

Mayor, 66

MADRID



Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

INDICE

ÍNDICE DE MATERIAS

Números.	Páginas.
1 Los dibujos españoles de la colección Witt en Londres	2
1 La casa compostelana.....	5
1 Real fábrica de cristales de San Ildefonso (La Granja).....	9
1 Adornos femeninos.—Peinetas y diademas.....	16
1 Normas del momento.—Márgenes a Clará.....	26
1 Siluetas de personajes de la Corte de Carlos IV.....	31
1 Exposiciones, noticias, donativos, adquisiciones, etc. 4, 25, 30, 34, 39 y	40
2 En torno al monumento a Cajal.....	50
2 Cuadros españoles en el mercado internacional.....	53
2 La vocación de Ortiz Echagüe.....	55
2 Los vihuelistas españoles del siglo XVI.....	59
2 Platería española.—Chofetas o braserillos de sobremesa	67
2 En torno a la figura del Greco.....	70
2 Caja de cuero realizado, cincelado y policromado del siglo XIV.....	80
2 Salvador Páramo, imaginero madrileño (1825-1890)	83
2 Exposiciones, noticias, donativos, adquisiciones, etc. 54, 66, 82, 91, 93 y	94
3 De re cerámica.—Los azulejos policromados de los conquistadores de Córdoba.....	100
3 La Exposición Nacional de Bellas Artes.....	103
3 Algunos capiteles historiados del claustro de la Catedral de Oviedo.—I.....	113
3 Pintura mejicana.—Un cuadro perdido de José Suárez.....	118
3 Arte español en Roma.....	121
3 La Exposición de tapices de la Catedral de Zamora	123
3 Recuerdos de antaño.—El Greco y la entrada de los restos de Santa Leocadia en Toledo.	125
3 En torno a la Exposición Alejandro Ferrant.....	130
3 Exposiciones, noticias, donativos, adquisiciones, etc. 102, 112, 122 y	134
4 Una tarde con Zuloaga. (Apuntes para un estudio)	144
4 El Cristo de Macho.....	148
4 La mano como elemento de expresión en la obra de Velázquez.....	149
4 Un libro póstumo de Beruete.....	159
4 De Pedro Berruguete.—Apuntes para la catalogación de algunas de sus obras.....	163
4 Un prólogo.....	170
4 Cuadros españoles en el mercado internacional.....	173
4 Datos relativos a la vida del famoso Greco.....	174
4 Exposiciones, noticias, donativos, adquisiciones, etc. 148, 158, 162, 175 y	176

Números

5	La Exposición del Antiguo Madrid.....	184
5	Las firmas en los cuadros religiosos de la Exposición del Antiguo Madrid.....	193
5	El escultor Mateo Hernández y la Exposición de sus obras.....	198
5	En torno a la Exposición de pintura de jóvenes mexicanos	200
5	Observaciones sobre algunos cuadros de Velázquez en el Museo del Prado.—I.....	203
5	Sepulcros antiguos.....	209
5	Exposiciones, noticias, donativos, adquisiciones, etc. 192, 202, 208, 210 y	211
6	Recuerdos íntimos del Marqués de Viana.....	216
6	La ermita de Nuestra Señora del Puerto y su arquitecto, Pedro de Ribera.....	219
6	Exposición de un paso de Semana Santa.—Obra de Quintín de Torre.....	223
6	Iconografía y transformación del Alcázar de Madrid. (De la Exposición del Antiguo Madrid.)	225
6	La Grafidia o el dibujo aplicado al arte industrial	231
6	Observaciones sobre algunos cuadros de Velázquez en el Museo del Prado.—II.....	236
6	Exposiciones, noticias, donativos, adquisiciones, etc. 218, 224, 235 y	239
7	A la memoria del Duque de Parcent.....	244
7	La Exposición franciscana.....	246
7	La Alhambra y su conservación.....	249
7	Exvotos náuticos.....	254
7	Ante los cuadros de Manuel Benedito.....	260
7	Una carta inédita del miniaturista francés Luc Sicard.....	266
7	Exposiciones, noticias, donativos, adquisiciones, etc. 245, 263 y	265
8	Los recintos y puertas de Madrid.....	272
8	La casa de la Madama.—Recuerdos veraniegos	284
8	La reorganización del Museo del Prado.....	290
8	Algunos capiteles historiados del claustro de la Catedral de Oviedo.....	294
8	Un San Pablo, del Greco, inédito hasta hoy.....	298
8	Exposiciones, noticias, donativos, adquisiciones, etc. ... 283, 93, 97, 99, 300, 1, 2 y	3

INDICE DE AUTORES

Números

Páginas

ARTEAGA (CRISTINA DE) :

- 4 Una tarde con Zuloaga. (Apuntes para un estudio) 144

ARTIÑANO (PEDRO M. DE) :

- 6 Recuerdos íntimos del Marqués de Viana..... 216

BOIX (FÉLIX) :

- 5 La Exposición del Antiguo Madrid..... 184
8 Los recintos y puertas de Madrid..... 272

CASAL (CONDE DE) :

- 5 Las firmas en los cuadros religiosos de la Exposición del Antiguo Madrid..... 193
8 Recuerdos veraniegos.—La casa de la Madama 284

CAVESTANY (JULIO) :

- 1 Adornos femeninos.—Peinetas y diademas..... 16
2 Platería española.—Chofetas o braserillos de sobremesa 67
6 La Grafidia o el dibujo aplicado al arte industrial 231
7 Exvotos náuticos..... 254

CORTEZO (GABRIEL) :

- 5 El escultor Mateo Hernández y la Exposición de sus obras..... 198
6 Exposición de un paso de Semana Santa.—Obra de Quintín de Torre..... 223

DURAN (MIGUEL) :

- 1 La casa compostelana..... 5
3 Algunos capiteles historiados del claustro de la Catedral de Oviedo.—I..... 113
8 Idem íd. íd. íd.—II..... 294

EZQUERRA DEL BAYO (JOAQUÍN) :

- 1 Siluetas de personajes de la Corte de Carlos IV..... 31
7 La Exposición franciscana..... 246
7 Una carta inédita del miniaturista francés Luc Sicard..... 266

GARCIA MAROTO (GABRIEL) :

- 3 En torno a la Exposición Alejandro Ferrant..... 130

GARCIA REY (VERARDO) :

- | | | |
|---|---|-----|
| 3 | Recuerdos de antaño.—El Greco y la entrada de los restos de Santa Leocadia en Toledo. | 125 |
| 4 | Datos relativos a la vida del famoso Greco..... | 174 |

GOMEZ (AMANDO) :

- | | | |
|---|---|-----|
| 3 | La Exposición de tapices de la Catedral de Zamora | 123 |
|---|---|-----|

GOMEZ (JULIO) :

- | | | |
|---|--|----|
| 2 | Los vihuelistas españoles del siglo XVI..... | 59 |
|---|--|----|

GUTIERREZ Y MORENO

- | | | |
|---|--|-----|
| 6 | La ermita de Nuestra Señora del Puerto y su arquitecto, Pedro de Ribera..... | 219 |
|---|--|-----|

HERRERO (JOSÉ J.) :

- | | | |
|---|---|-----|
| 4 | La mano como elemento de expresión en la obra de Velázquez..... | 149 |
|---|---|-----|

LAFORA (JUAN) :

- | | | |
|---|--|-----|
| 2 | Caja de cuero realzado, cincelado y policromado del siglo XIV..... | 80 |
| 4 | De Pedro Berruguete.—Apuntes para la catalogación de algunas de sus obras..... | 163 |

LAURENCIN (MARQUÉS DE) :

- | | | |
|---|---|-----|
| 3 | De re cerámica.—Los azulejos policromados de los conquistadores de Córdoba..... | 100 |
|---|---|-----|

MAYER (AUGUST L.) :

- | | | |
|---|---|-----|
| 1 | Los dibujos españoles de la colección Witt en Londres | 2 |
| 2 | Cuadros españoles en el mercado internacional | 53 |
| 4 | Cuadros españoles en el mercado internacional | 173 |

LOZANO (EDUARDO) :

- | | | |
|---|---|-----|
| 5 | Observaciones sobre algunos cuadros de Velázquez en el Museo del Prado.—I..... | 203 |
| 6 | Observaciones sobre algunos cuadros de Velázquez en el Museo del Prado.—II..... | 236 |

MARICHALAR (ANTONIO) :

- | | | |
|---|---|----|
| 1 | Normas del momento.—Márgenes a Clará..... | 26 |
|---|---|----|

MATA CARRIAZO (JUAN DE) :

- | | | |
|---|--|----|
| 2 | Salvador Páramo, imaginero madrileño (1825-1890) | 83 |
|---|--|----|

MENDEZ CASAL (ANTONIO) :

- | | | |
|---|---|-----|
| 3 | Pintura mejicana.—Un cuadro perdido de José Suárez..... | 118 |
|---|---|-----|

MOLLE (STEFANO) :

- | | | |
|---|---------------------------|-----|
| 3 | Arte español en Roma..... | 121 |
|---|---------------------------|-----|

Números

MONTESA (MARQUÉS DE) :

2	La vocación de Ortiz Echagüe.....	55
4	Un libro póstumo de Beruete.....	159

NELKEN (MARGARITA) :

2	En torno al monumento a Cajal.....	50
5	En torno a la Exposición de pintura de jóvenes mexicanos	200

PEREZ BUENO (LUIS) :

1	Real fábrica de cristales de San Ildefonso (La Granja).....	9
---	---	---

PEREZ NIEVA (ALFONSO) :

5	Sepulcros antiguos.....	209
---	-------------------------	-----

PORTER (KINGSLEY) :

4	Un prólogo.....	170
---	-----------------	-----

SANCHEZ CANTON (FRANCISCO J.) :

8	La reorganización del Museo del Prado.....	290
---	--	-----

TORRES BALBAS (LEOPOLDO) :

7	La Alhambra y su conservación.....	249
---	------------------------------------	-----

VALDEAVELLANO (LUIS GARCÍA DE) :

3	La Exposición Nacional de Bellas Artes.....	103
7	Ante los cuadros de Manuel Benedito.....	260

VEGUE Y GOLDONI (ANGEL) :

2	En torno a la figura del Greco.....	70
8	Un San Pablo, del Greco, inédito hasta hoy.....	298

VELASCO (MIGUEL) :

6	Iconografía y transformación del Alcázar de Madrid. (De la Exposición del Antiguo Madrid.)	225
---	--	-----

24 Novembre 1993

antigüedades
eugenio terol
valverde 1 triplicado
(gran vía) madrid

Real Fábrica de Tapices

Fuenterrabía, 2 - Teléfono 10471 - MADRID

Director: LIVINIO STUYCK

Fabricación y restauración de tapices y alfombras.

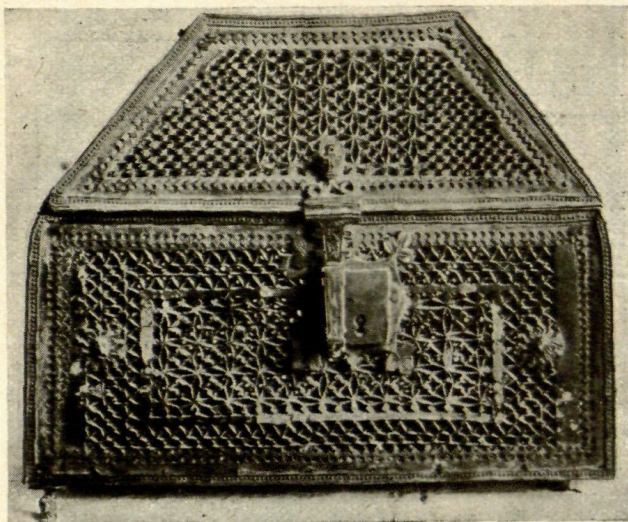
**Reproducción de modelos antiguos de tapices y de
alfombras de estilo y época.**

Fabricación de tapices y alfombras con asuntos y temas modernos y originales.

Conservación de tapices

antiguos y alfombras.

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



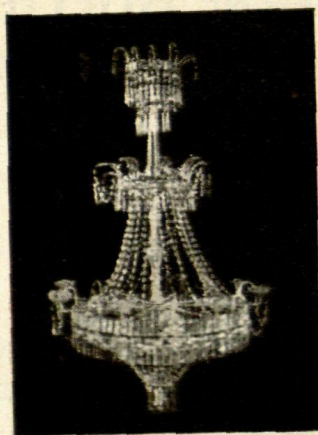
OBJETOS DE COLECCION

CUADROS Y MUEBLES

JUAN LAFORA

Plaza de las Cortes, 2.

MADRID



Fabriciano Pascual

Objetos de arte antiguo

Plaza de Santo Domingo, 20

Teléfono 14841

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

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca Humanitats



REPOSTEROS Y ALFOMBRAS

Oiga

¿Quiere usted sus fotografías
bien hechas y a su tiempo?

HAGA SUS ENCARGOS A LA CASA



ARTE



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

DEBIDO Y TABLERA VELAZQUEZ 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

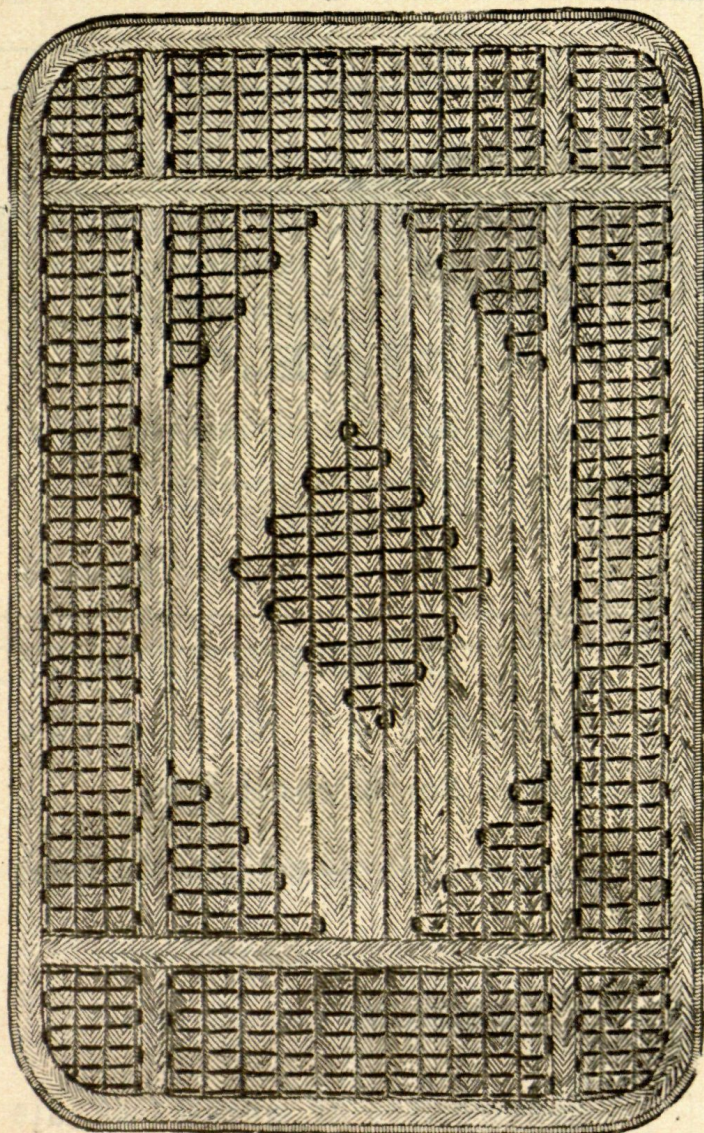
Objetos de arte español

RAIMUNDO RUIZ

Ronda de Atocha, 22 - MADRID

Muebles, Tejidos, Hierros de estilo,
Pinturas primitivas, Piezas de cons-
trucción, etc., etc.

We Keep The Largest Stock In Spain of Spanish Furniture,
Decorations, Irons and Building Parts. All Range From The
10th 70 The 18th Century.



RUFO M. BUITRAGO

CAVA BAJA, 13

MADRID

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

PROPIAS PARA CA-
SAS DE CAMPO,
VESTIBULOS Y HA-
BITACIONES DE CA-
RACTER ES-
PAÑOL

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. Cavestany, etc., etc.

DIRECTOR: D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

PAGS.

CRISTINA DE ARTEAGA.—Una tarde con Zuloaga (apuntes para un estudio).....	144
(Con dos reproducciones.)	
El Cristo de Macho; dos reproducciones.....	148
JOSE J. HERRERO.—La mano como elemento de expresión en la obra de Velázquez.....	149
(Con 19 reproducciones.)	
MARQUES DE MONTESA.—Un libro póstumo de Beruete.....	159
(Con seis reproducciones.)	
JUAN LAFORA.—De Pedro Berruguete. Apuntes para la catalogación de algunas de sus obras	163
(Con 13 reproducciones.)	
KINGSLEY PORTER.—Un prólogo.....	170
(Con cuatro reproducciones.)	
A. L. MAYER.—Cuadros españoles en el mercado internacional.....	173
(Con cuatro reproducciones.)	
VERARDO GARCIA REY.—Datos relativos a la vida del famoso Greco.....	174
Bibliografía	175
Los Museos en el segundo semestre de 1926 (donativos y adquisiciones).....	176
Exposiciones y noticias.....	148, 158 y 162

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

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

UNA TARDE CON ZULOAGA

(APUNTES PARA UN ESTUDIO) (1)

POR CRISTINA DE ARTEAGA

EL FONDO

UNA tarde gloriosa. Los autos van, camino de la luz, al reino del pintor. El Atlántico es una inmensa sábana oceánica plé-tórica de sol, de irisaciones, que al besar el ocre de las rocas se deshace en espumas blancas.

Ya en la Península nos rodea el topacio del mar. Un caserío de artista, blanco y azul, que alegran las cerámicas. Presentaciones, saludos...

EL HOMBRE

El hombre antes que la obra. No constituyen dos personalidades, como en los falsos artistas, que no dejan algo de sí mismos en cada brote de su espíritu y mienten al público o le regalan el esfuerzo penoso de cada día. Buenos artífices, pobres artistas. Talentos que nunca llegan al genio.

Zuloaga, como sus cuadros, es universal, sin dejar de ser racial. Espiritual y físicamente. Es español y es vasco. Pero su espíritu se abre propicio a todas las sensaciones, aun a las más extrañas a nuestra cultura. Esto también es muy de raza. España ha sido siempre ella misma. Su personalidad es enorme. Civilizaciones diversas han cruzado su suelo. Ella ha sabido recibirlas siempre, hacerlas suyas, dar a lo que parecía importado un acento propio y nuevo. Así Zuloaga.

(1) Sentimos que por no haberlas remitido a tiempo el Sr. Zuloaga no se publiquen más reproducciones.

LA GARRA DEL PASADO

Por algo, siendo muy de hoy, comprende el pasado, y puede confesarse con Rubén:

"..... y muy antiguo
y muy moderno, audaz, cosmopolita,
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita."

El primer impulso de la visita la ha recibido el pasado. Hemos invadido, más allá del caserío, el museo y la capillita. Se levantan entre enredaderas y flores. Los cerca un pórtico corrido, donde juega el Sol, que es una pura delicia. Tiene dos alas. También en él ha dejado Zuloaga su sello. Es el impresionismo llevado a la arquitectura. Quien se acerque a contemplarlo percibirá bloques casi informes de ladrillo, columnas sin desbatar, raras pinturas simbólicas. Unos pasos atrás y nos gana la ilusión del claustro románico y de que va a surgir bajo las arcadas, castigadas por los años, el abad mitrado de Santo Domingo de Silos...

Cegados los ojos por la luz del pórtico, se diría más oscura la capilla. También en ella reina la sencillez benedictina sobre un marco de piedra tostada, netamente vasco. Domina el altar un cristo de Beovide, obra de imaginero, que el tiempo comienza a patinar de oro viejo. Antes lo policromó Zuloaga. Y también a la Virgen, una Dolorosa de Quintín



Retrato de la Duquesa de Alba.

(Fot. Moreno.)



Retrato de la Duquesa de Arión.

(Fot. Moreno.)

de Torres, que surge teatralmente de su nicho, muy pálida, bajo la negrura del manto, con sus grandes ojos desbordantes de lágrimas y las manos cruzadas en un éxtasis angustioso.

EL ÉXTASIS DE LA PINTURA

Pero el éxtasis está al lado, en el museo. Lo he comprendido hoy por vez primera. Decoran ese gran cuarto, cruzado de bellas vigas, cuadros maravillosos. Un Vicente López de primera fila, varios Goyas, un San Francisco del Greco, casi miniado, que es una alhaja de orfebre. No he visto más que el cuadro grande, el lienzo único del mismo Greco. Me ha obsesionado. ¡Oh, qué absurdo querer explicar humanamente a ese gran místico de la pintura, pretender juzgarlo a través de una ciencia meticulosa que todo lo razona por extravíos de la vista! ¡Materialismo sin alas! Lo que la música y la poesía unidas clamaron en el *Dies Irae* y en el *Stabat Mater*, “eflorescencias supremas de la piedad de la Edad Media”, que dijo Remy de Gourmont; lo que encendió la lira de San Juan de la Cruz en las estrofas más exaltadas del *Cántico*; ese soplo del espíritu, que levantó las catedrales; esa tensión del amor divino, no plasmada en arcillas humanas, que, aun expresada en términos balbucientes, deja un rastro genial, ese delirio... es el que ha dado el ser a los del griego toledano. Y quizá sea este cuadro el más sublime de sus vértigos. Es inútil hablar de él a quien no lo haya sentido. Parecerá siempre a los espíritus normales algo insensato. ¡Como que es el fruto de un embriagado que ha bebido hasta trastornarse el vino de la caridad! Que los técnicos comenten esas líneas extrañas, esos grises tormentosos del cielo, esa maravilla de paños, de luces, que denuncian la mano maestra. Sólo sé que

el amor humano hace fondo en una serie de desnudos tristes, y que el amor divino permanece oculto en la altura porque el pincel no se ha atrevido a traducirlo. Y un ángel, arrinconado en la izquierda, una figura extraña, inmensa, tormentosa, delirantemente casta, se arrodilla en la tierra, hollada por el amor humano, y mira al cielo y quiere comprender el amor divino y le tiende los brazos. ¿Será el ángel del Apocalipsis? Yo creo que es el mismo espíritu del Greco hecho color y línea. ¡Es el éxtasis de la pintura! La traducción del anhelo que abrasa a las almas contemplativas. Pero el anhelo es ilimitado y la materia es límite. Por eso el cuadro participa del lenguaje arrebatado de los profetas cuando eran portavoces del Espíritu de Verdad, que hablaba en ellos. Quiere y no puede decir lo inexpresable. Y el color ha adquirido todas las violencias y la línea se ha quebrado torturada. ¡Y he visto al Greco, pálido, como sus hidalgos, enfebrecido ante el caballete, comprendiendo la nada de su genio y aspirando a ver caer el velo de la vida para gozar de la Luz, que no conoce sombras, de la Inmensidad, que no se encierra entre líneas!

LA UNIDAD SOBRE

LA DIVERSIDAD

¡El Greco! ¿No hay algo de él en Velázquez, con ser tan propio D. Diego? ¿No perdura mucho de ambos en Goya, tan original y tan siglo XVIII? Del mismo modo, ¿no se condensa en Zuloaga la gran trinidad pictórica del arte español, vista a través de su temperamento y de su modernidad? Nunca cuestión de copia, pero sí cuestión de herencia. Las cumbres de nuestras sierras, unas más ásperas, otras más suaves, respiran el mismo aire enrarecido. Volvemos al principio. Es la unidad de la raza sobre la diversidad del genio.

SENTIR ES CREAR

El genio manda, y Zuloaga se ha impuesto en nuestro grupo aun a los más incrédulos. Tal vez no pensó —lo hace muy raras veces— abrírnos la puerta de sus tesoros. Late en él ese pudor del artista que no quiere exponer sus sensaciones íntimas a la torpeza de una curiosidad vulgar. Mas contábamos con uno de los coleccionistas más espléndidos de nuestro arte moderno. Y el pudor del artista se dobla siempre del afán de comunicarse a quienes le comprendan, de darse a sí mismo, de prodigar la belleza que ha creado.

Sentir es crear. Cuando en el recogimiento del estudio han comenzado a desfilar los lienzos en un silencio de expectación, alguien ha aventurado tímidamente: "No hay dos cuadros iguales." Y el pintor ha podido responder: "Como que obedecen siempre a sensaciones distintas."

Todo Zuloaga está en esta respuesta. En él no habrá nunca una "manera" de las que se incrustan, implacables y paralizadoras, en artistas de serie. Siempre es él, él mismo, quien coloca su paleta ante el paisaje, la Naturaleza, el retrato... Pero cada contacto con la realidad da lugar a una vibración diversa, a un tiempo exaltada y profunda, que recoge los más finos matices exteriores y llega hasta las entrañas de la emoción.

EL ALMA DE LOS PAISAJES

De aquí que Zuloaga sea el pintor de España. Su situación en el tiempo le ha permitido este culto a la Naturaleza por sí misma, que, salvo gloriosas excepciones, sólo fué fondo en los lienzos de sus antepasados. La modelo no es indigna del artista. Se lo merece la nación que Barrés juzgó la de todo desenfreno, porque es también la de toda exaltación. Entre am-

bos extremos caben infinitas gamas. Y el pincel de Zuloaga se hace lánguido con Galicia, luminoso con el Levante, fuerte con Aragón; dice, triste y arcaico, las casas de los canónigos burgaleses, o empapado en el mosto de las odres viejas, canta el sabor de vino de ese caserón que vió surgir —descendiente neto de los monstruos velazqueños— al maravilloso bote-ro, desterrado hoy en San Petersburgo... En otras tantas gradaciones, este pincel mágico, que embellece —¡oh, don del arte!— a la misma fealdad, va destacando líricamente el alma de España, el alma de sus paisajes. Y aunque sabe decirlo todo, prefiere, sin duda, por influjos del temperamento, no la sensualidad de Andalucía, ni la austeridad de Vasconia, sino el alma misma de Castilla, cuna de héroes y de místicos, que guarda en lo hondo de su aspereza la máxima voluptuosidad.

PINTOR DE ALMAS

Pero el paisaje, aun cuando lo animen todas las brisas, las savias y los contrastes, será siempre, junto a la vida del espíritu, naturaleza muerta. No hay para el hombre —excluída la ciencia de Dios— estudio tan apasionante como el del hombre mismo. El frente a frente de las almas es algo inmenso. El retrato es la piedra de toque del genio pictórico. En el retrato puede decirse que Zuloaga se supera a sí mismo.

¿Por qué? ¿Cuál es la fuerza que dimana de esas efigies? Nos avasallan, imponen silencio a nuestra admiración. ¿Será poder del dibujo? ¿Maestría de la forma? ¿Deslumbramiento del color, que se mueve en un ambiente de estridencias? Todo esto influye y perfecciona nuestra sugestión. Pero la fuerza radica en algo más interior. El color es espíritu. Zuloaga no miente a lo galante; jamás se rebajará al nivel del retratista de salón, no hay que

pedirle cromos, fotografías retocadas. Es un pintor de almas. Las plasma en cada instante del retrato, las obliga a latir a flor de piel. Asoman, sobre todo, en los ojos de sus modelos. Son ojos que nos hacen soñar...

LA FUERZA DE LOS EXTREMOS

Cada retrato tiene su técnica, cada figura su vida propia. Criaturas sin alma, o con un alma vil, deben rehuir el pincel implacable. Pasarán vacías y bajas a la posteridad. Desprende mucha delicadeza esa jovencita que se envuelve en su mantón chinesco. Resalta la chulería garbosa en aquella otra tan morena bajo la mantilla blanca, hay dignidad y empaque en la cabeza de una señorita sencillamente vestida de negro. A veces, en un mismo cuadro —¿por qué no decirlo?—, nos parece (a nosotros, que sentimos sin entender) que el error raya con la sublimidad. ¿Acaso no conviven Quijote y Sancho en toda obra genial? Tal trozo de una mujer tumbada nos ha producido poca impresión; tal otro nos ha hecho evocar a las rubias bellezas del Tiziano, a la Venus del espejo de la ational Gallery o a la Maja de Goya.

Pero aquí también, ante la magia del retrato, se revelará en Zuloaga el artista de los extremos. Encantadoras sus chulas, amables sus muchachitas..., esa millonaria americana, tan graciosa con su mantoncillo negro, o aquella, moderna y extravagante, como una cubierta del *Vogue*. Le vemos crecerse, sin embargo, a medida que sus modelos se apartan del nivel normal. ¿Quién ha olvidado la figura inquietante de la condesa de Noailles, línea, ritmo y fiebre, como sus versos? ¿Y la de Barrés, obsesionado por el secreto de Toledo? ¿O la de aquella rusa, tan estilizada en su túnica negra? Ahora

el secreto del estudio, que será pronto revelación en Madrid, guarda dos obras, tan potentes, que llegan a ser agresivas. Belmonte ha posado ante una de ellas. Es él. Son sus ojos: dos carbones encendidos y es su actitud de gladiador que acaba de vencer a la bestia y exige la ovación, con el estoque todavía tinto. Ese cuadro está pintado con sangre, resume en sí toda la barbarie del circo; nadie la ha dicho en menos líneas, excepto, quizá, San Agustín, cuando hablaba de aquel amigo que vió, bebió, se emborrachó de sangre hasta saciarse de crueldad con la vista y hasta delirar. No sé si este cuadro será discutido. ¡Se impondrá!

Y con más violencia, pero con menos elegancia, que el de la M... C..., la musa de D'Annunzio. Uno es España, y el otro, Italia. Aquél, Sevilla; éste, Venecia. Los separa y los une el mismo mar latino, que distancia y acerca a la catedral toda fuerza y luz, tocada con la Giralda como con una peineta de concha, de la basílica veneciana, vestida por los lujos afeminados de Bizancio.

En esta mujer, alta, delgadísima, suntuosamente ataviada; felina, como las panteras; teñida, como las cortesanas, asoma un alma que da miedo. Me ha recordado los versos de Marquina:

"sentí el fuego y el frío de una espada
en el horror de haberla conocido."

También ésta se envuelve en pieles. También se consume, como el ámbar. Es el espíritu del mal: inquietud y fuego. "Demonio incarnato" la hubiera llamado su compatriota Catalina de Sena. Es la "flor de histeria" de las decadencias, el nenúfar nacido sobre el agua pantanosa de los canales, la verdadera veneciana, el alma misma de la ciudad perversa...

¡Bendita sea Sevilla! Menos complicada, aunque es ardiente. Nos ha descansado verla condensada en una gitana; un

cuadrito pequeño, pero definitivo, en el que ríe una criatura morena sin refinamientos ni crueldades; alegre porque es hermosa y vive en un país de sol, en el que se cree y se ama.

El marqués de Riscal —nuestro coleccionista— ha tenido un momento de inspiración al adquirirla. Será, entre todas sus joyas, un perenne rayo de sol andaluz.

EL PODER DEL ARTE

No sé si había más luz en el estudio o en la Naturaleza. Al salir de este templo del Arte se comprendía mejor la claridad que llenaba el templo del mundo y estas tiendas de los hombres, en las que Dios ha puesto sus tabernáculos. ¡Santo poder del Arte! ¿Y por qué no? ¿Acaso no es el Arte una de las altas prerrogativas humanas, por lo mismo que es emanación de la única Belleza increada? También comprendí mejor a Zuloaga y le vi cre-

yente en su capilla ante las dos sublimes encarnaciones del plan divino: el Dios hecho hombre, la Virgen elevada al estado paradisíaco sobre la mancha original. Zuloaga ha sentido ambas grandezas. Porque es español las ha querido trágicas: la Dolorosa y el Crucifijo. Las ha tocado con sus pinceles; no se ha atrevido a transcribirlas. ¿Qué sería el día en que el artista pudiera decirnos algo de la divina embriaguez? Entonces se torcería su línea, entoces enloquecería su color. Y quedaría sobrepasado el Cristo de Velázquez. Y el Greco no sería ya el primer pintor del mundo...

“Los sueños..., sueños son.” Si éste se realizara, cantaríamos exultantes el *Alleluia* del arte español. Mientras tanto yo me atrevo a desgranar como las cuentas de un rosario de rosas la música de la palabra, traducción de sensaciones, *alma loquens*, único tributo de admiración que la lira del poeta puede ofrecer al pintor de las almas...

EXPOSICION MATEO HERNANDEZ

Como dijimos en nuestro número anterior, ha sido organizada por esta Sociedad, y en nuestro local, por iniciativa de nuestro Presidente, el señor Duque de Alba, la Exposición del ilustre escultor Mateo Hernández, que desde hace años reside en París.

La importancia de su obra es tal, que los Amigos del Arte no han regateado ninguna clase de gastos para presentarla en Madrid, seguros de que al dar a conocer a este artista en España cumplían, no sólo un deber de patriotismo, sino que daban motivo a que se mostrase a la pública contemplación una labor tan notable que raramente puede ofrecerse.

De este modo lo ha entendido el público que ha visitado sin cesar la Exposición desde el día de su apertura hasta el del cierre. En ella han figurado 40 obras, entre las que se destacan principalmente las de animales.

Como el tema tiene gran interés, en el próximo

número publicaremos un artículo con reproducciones de varias obras.

Para la organización de esta Exposición fué nombrado un Comité ejecutivo, compuesto del señor Marqués de Pons, como Presidente, y de los señores Marqués de Montesa, Méndez Casal, Cavestany (D. Julio) y Blanco Soler.

La inauguración verificóse con asistencia de Su Alteza la Infanta doña Isabel, Presidenta del Patronato de nuestra Sociedad; de los señores Ministros de Instrucción pública, Director general de Bellas Artes, Alcalde de Madrid, Comité organizador de la Exposición, Duque de Alba, señores Condes de Casal y Polentinos y Príncipe Pío, de la Junta directiva; representaciones de los críticos de arte, Prensa y otras distinguidas personas.

Por la tarde fué visitada la Exposición por Su Majestad el Rey, y en días sucesivos lo fué por la Reina Victoria y otras personas de la Real Familia.



Cristo en bronce, encargo de la Marquesa de Forjas de Buelnas para la iglesia de Corrales (Santander).



Cabeza del cristo.

LA MANO COMO ELEMENTO DE EXPRESION EN LA OBRA
DE VELAZQUEZ

POR JOSE J. HERRERO, ACADEMICO DE SAN FERNANDO.



E asegura que Felipe IV, hasta el cual habían llegado los comentarios de sus pintores de cámara, despechados por el creciente favor que Velázquez ganaba en el ánimo del Monarca, dijo un día al artista: "Dicen de ti que pintas bien las cabezas; pero que no aciertas a copiar de igual modo las manos y los cuerpos". A lo que repuso el sevillano: "Mucho me honran proclamando que pinto bien alguna cosa, porque no creo fácil que a pintar algo bien lleguemos ninguno."

La anécdota, que transcribe Beruete en su libro, confirma la aseveración de Giuseppe Martínez y de Carducho, que dan como cierto que la opinión contemporánea corriente no concedía a Velázquez crédito como pintor de manos; juicio por completo desacertado y que, aun cuando nadie ha de tomar en serio en los días actuales, no creo inoportuno rectificar.

Velázquez, ardiente enamorado de la forma, que no tuvo secretos para su visión certera, debía encontrar en el estudio de las manos un tema de predilección singular (1).

(1) El Marqués de Casa Torres (en cuya colección figura y a cuya galantería debo alguna de las más interesantes ilustraciones del presente artículo) publicó no hace mucho tiempo un estudio en el que pone de relieve cuán gratuita y caprichosa resulta tal afirmación.

Del grado de interés que para Velázquez tenía el estudio de las manos y de la insistencia con que buscaba la perfecta precisión de su forma da idea un dibujo que, a juicio del Marqués, debió servir como estudio para el ropaje del retrato de Martínez Montañés: vestidura de carácter entre religioso y seglar y en todo semejante a la que ostenta el escultor en el retrato del Prado.

Es la mano el más difícil elemento del desnudo; el que más pronto y en mayor grado deforman y modifican el contacto con la materia y las asperezas del oficio. Variable, multiforme y proteica, basta recordar el número de huesos, músculos y ligamentos que la componen para tener idea aproximada de la cifra de combinaciones a que puede dar origen el más pequeño movimiento del más insignificante de tales factores. El cambio más leve convierte en algo diferente en cada instante, no sólo el claroscuro, sino el dibujo y contorno del modelo.

Mientras la expresión de la más violenta de las emociones apenas si modifica el perfil del semblante; mientras una ley anatómica señala un camino igual a cada una de las expresiones de la emoción en el rostro humano, la mano que actúa bajo el impulso de un sentimiento no tiene ni un límite ni una actitud señalada fatalmente para traducir la fuerza que la conmueve. Por eso el Arte, que señaló de antemano, en los gestos desaforados de la máscara griega, el terror, el furor, la risa: los grandes tipos, en suma, de las pasiones fundamentales, no intentó nunca prever el gesto con que la mano debe responder al estímulo propio y privativo de cada emoción.

Falta la cabeza, cuyo encaje queda firmemente señalado con una línea, que indica el maxilar; pero, en cambio, las dos manos, que sostienen un libro, están claramente delineadas, y como tanteos o variantes de su dibujo, en la parte inferior del papel hay otras dos indicaciones, en distinta posición, de las mismas manos; prueba inequívoca de la importancia que a tal detalle concedía el artista.

Fué Velázquez un temperamento exquisito y elegido. Por serlo tanto repugnaban a su espíritu las disonancias y exageraciones. En ninguno de sus cuadros las figuras alteran la nobleza de su ritmo profanando su serenidad con manoteos y contorsiones, y aun en aquel en que se pide al cuerpo el rendimiento de una mayor energía, en *Las Fraguas de Vulcano*, nadie se mueve; la presencia de Apolo suspende como un sortilegio el movimiento de todos los que contemplan estáticos al divino cantor, mientras sus manos descansan, limitándose a sostener fijas e inmóviles las tenazas, los martillos y las limas, cuyo estruendo aun parece resonar en el ambiente.

Amaba el recogimiento y la moderación de las actitudes, la noble prosopopeya de los gestos, la sencillez de los fondos e interiores y la severa tonalidad de los paños, las sargas y los terciopelos en que se envuelve su clientela de príncipes. Cien años antes, cuando gustaba en Toledo la amargura de sus fracasos diplomáticos y la miel de sus éxitos literarios, hubiera encontrado Castiglione que los mismos locos y bufones, desde Don Antonio el Inglés, el más atildado y petulante, hasta Don Juan de Austria, el de indumentaria más bizarra, no traspasaban en la tonalidad de sus preseas la moderación de tintas y colores que él señala en el *Cortigiano* como el atractivo principal con que enriquecía Rafael los modelos de sus retratos.

Por un raro contraste, la composición de Velázquez en que la fuerza palpita y vibra en su total exaltación es un cuadro de sueño y de reposo: aquel en que Mercurio roba a Argos, dormido, sus bueyes (figura 2.^a). Duerme el guardián; pero duerme con los puños cerrados por una contracción violenta. Sin duda se adormeció pensando en la satisfacción de descargarlos como un martillo sobre el merodeador que pudiera intentar burlarle.

Dobla sus muñecas la inflexión con que Donatello otorgó la plenitud de la fuerza a las figuras de su David y su San Jorge. Mercurio avanza arrastrándose, entre tanto; no lleva caduceo, sino un hierro entre daga y estoque, arma de rufián o de valiente a sueldo, y en vez del áureo casco alado se toca con un chapeo, al que van mal prendidas unas plumas, al parecer de buitre. ¡Natural resulta que los divinos emblemas sufran tales cambios cuando los titulares se ejercitan en tan subalternas industrias!

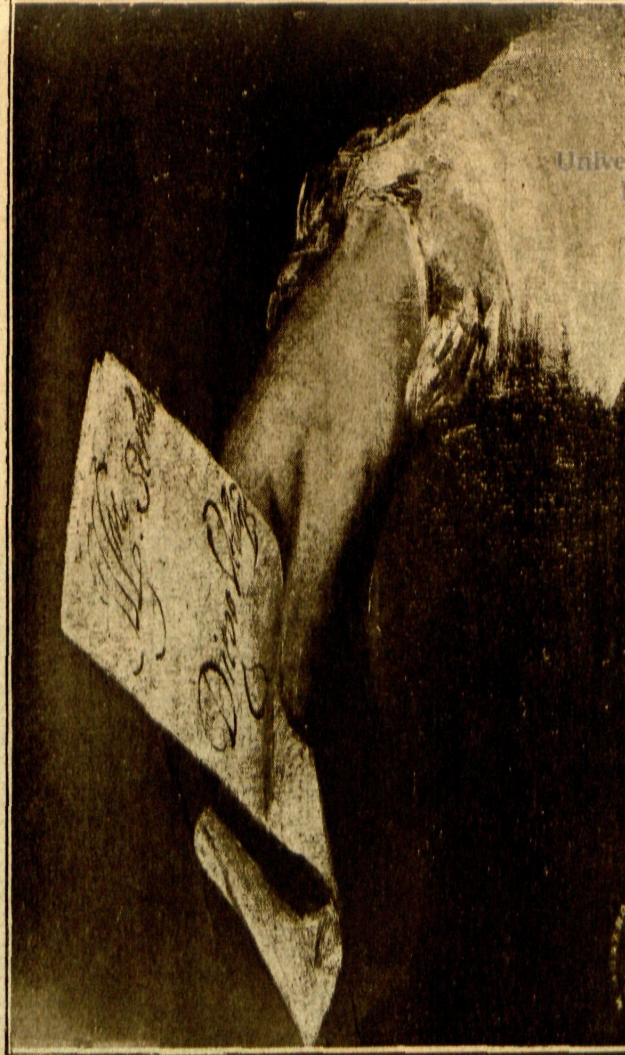
Son las manos de Mercurio las que en que se contiene el cuadro entero: unas manos que nada hacen, pero que sostienen rígidas y resistentes el peso entero del cuerpo del ladrón, que se desliza cauteloso hacia su presa; las manos, a las que en toda la obra del inmortal sevillano se encomienda un esfuerzo mayor. Mientras aquellas manos no flaqueen, Argos seguirá dormido: en ellas se cifra y con ellas se logra todo el propósito del cuadro.

* * *

Velázquez se sostiene por temperamento en la línea de un equilibrio ponderado. No pide a su arte sino lo que su arte puede otorgarle, y a lo lógico de su demanda el arte responde con pródiga generosidad. No pretende engañar la vista con una imitación servil de la realidad; pero más de una vez queda ésta sabiamente encerrada dentro de sus telas. Su instintiva facundia y su afán narrativo no rebasan jamás los límites de una discreta concisión. Quien en tan serena atmósfera emplazaba sus figuras no había de desnaturalizarlas crispando sus manos con la teatrales actitudes del énfasis.

Aborrecía lo declamatorio. Más interesantes que los de la expresión de conceptos abstractos o de pasiones exaltadas resultaban para él, pintor verista y fun-

Figuras 1. y 2."



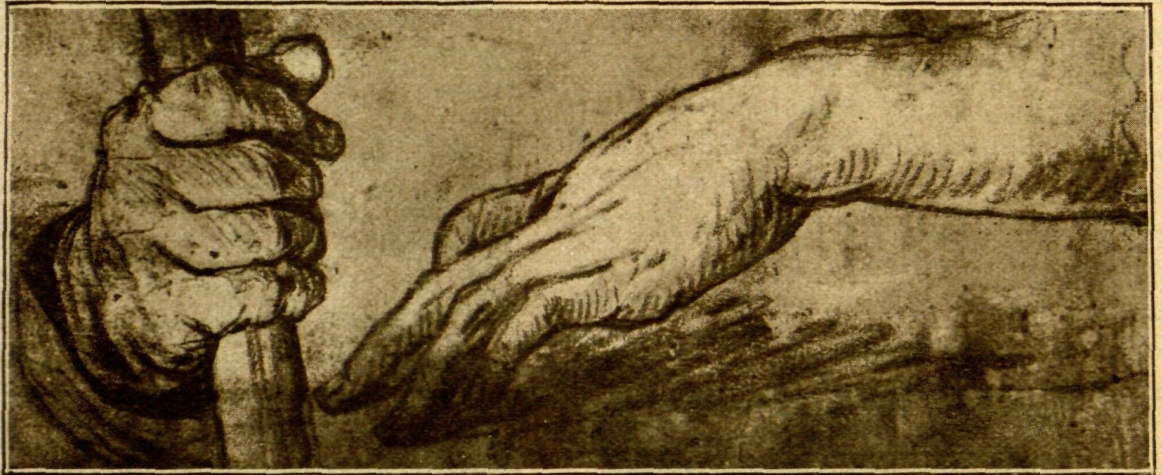


Figura 3.^a



Figura 4.^a

damentalmente objetivo, otros problemas pictóricos, que le vemos plantear insistentemente a través de las distintas épocas y maneras en que la crítica divide su vida fecunda.

Considero interesante el estudio de uno de ellos, sobre el cual atraieron hace mucho tiempo mi atención las indicaciones de un crítico documentado y sutil, cuya orientación, seguida por mí con ardorosa perseverancia, me complazco en agradecer desde estas columnas.

Desde sus primeras producciones, desde aquellas en que las líneas de su dibujo tenían la tangente acritud de la punta dura y su pincel limitaba los contornos con la precisión rígida del buril, flota en sus telas la preocupación de resolver una actitud verdaderamente interesante de la mano: la del sostenimiento o la aprehensión de un cuerpo redondo. (figuras 4.^a y 7.^a).

Cambian los términos, las actitudes y los momentos en que lo plantea. Es a veces el objeto blando y flexible, como el ovillo de lana que sostiene la hilandera vuelta de espaldas de uno de sus mejores lienzos; duro y metálico otras, como la celada del *Retrato del Conde de Benavente* y el mortero de bronce del *Cristo en casa de Marta*; quebradizo algunas, como el huevo del lienzo de *La vieja friendo huevos* o la taza y los vasos del cuadro de *Los Borrachos*; insensible e inerte, como el ampliforme melón y el cántaro ventrudo del *Vendedor de agua*, o vivo y bullicioso, como el niño cuyo cuerpo santo oprimen las manos de *La Virgen de la Epifanía*; pero siempre, desde que comenzó la serie de sus estudios en la capital andaluza hasta los días de plenitud de su genio, en que, ya regresado de su segundo viaje a Italia, pintaba con maravillosa maestría *La Coronación de la Virgen*, y en ella, ya con perfección definitiva, sujetaba con la mano de Dios Padre el globo de cristal que simboliza

el mundo, su fecunda tenacidad persevera en el estudio de esa representación difícilísima de la actitud de la mano, que ya por sí constituye el más complicado, vario y espiritual elemento del difícil desnudo humano. Y en el desarrollo de este meditado esfuerzo, y sin ocuparnos de los progresos de técnica que se revelan en cada una de estas expresiones del tema, hasta encontrar lo que pudiéramos llamar su *dicción* definitiva, ¡cuánta sensibilidad en los más nimios detalles dentro de su sintética expresión! La mano la hilandera del ovillo tiene la blandura de la lana, que no oprimen, sino que apenas tocan sus dedos; la mano izquierda del jayán que corta el hierro en *Las Fraguas de Vulcano* se apoya en la coraza que recompone con la pesadez de una maza, y sus músculos aparecen competir en resistencia con el duro metal que manipulan.

* * *

La necesidad de reducir estas observaciones a los límites, no muy amplios, que les señala la índole de este trabajo me decide a marcar tres grandes grupos, dentro de los cuales podrían figurar casi todas las manos de las figuras pintadas por el maestro.

Forman el primero las manos de sus retratos, adormecidas por la forzosa inacción de la *posse* y encadenadas, además, por la compostura que una etiqueta no muy indulgente imponía a las damas, príncipes y magnates que copió su pincel. Son manos casi siempre inertes; verdaderos ejemplos de lo que Vaschide llamaba el *esquema inexpressivo*; manos garfios, de las que penden el sombrero, los guantes o el pañuelo, sin que la voluntad se preocupe de sostenerlos.

Son manos que en su quietud conservan el hálito de la vida. La vida se expresa por una variación casi insensible de la forma que un cuerpo tendría en el re-

poso perfecto y la que el mismo cuerpo podría guardar muerto. Un músculo trabajando más que los otros es lo bastante para expresarla. Si tal vibración se acentúa, no es ya la vida, es el movimiento lo que el artista copia.

La obra puede, como afirma R. de la Sizeranne, presentar tres grados de semejanza con el modelo: la forma, la vida y el movimiento. Para revelar una individualidad, si la forma no es suficiente, el movimiento es demasiado; el punto en que debe detenerse el retrato es la vida, y las manos de Velázquez, aunque ni se mueven, ni se crispan, ni declaman, son manos que viven.

En ellas, como mérito principal, pudiera señalarse el noble ritmo con que su dibujo sigue la armonía total de la figura y la discreción con que, sin atenuar la importancia de tan fundamental elemento del retrato, su presencia ni distrae ni solicita la mirada requerida por el que el artista señaló como punto central de la obra.

Son menos numerosas que éstas las manos que pudiéramos llamar *de la bengala*. Son las de los grandes retratos ecuestres; corresponden al brazo extendido por el gesto del supremo mando, y se destacan casi siempre sobre el cielo de los horizontes plateados que limitan el Pardo de los Felipes; manos detrás de las cuales, como detrás del índice rígido de la estatuas de los pretores de la vieja Roma, parece escucharse el *consulus romanus sum* de los días de las victorias clásicas (figuras 3.^a y 15).

No pocas veces el príncipe o el caudillo que empuña el simbólico bastón está a pie. Tal sucede en el excelente retrato de Felipe IV con media coraza y en los magníficos del Almirante Pulido Pareja y del Spínola de la *Rendición de Breda*.

La insistencia con que Velázquez preparaba los detalles de sus cuadros y la realidad analítica a que correspondían las

sorprendentes síntesis de su ejecución pueden estimarse en el dibujo de una mano con bastón de mando que forma parte de la rica colección del señor Marqués de Casa Torres, a cuya galante amistad debo, no sólo la satisfacción de reproducir esta obra maestra, sino muchas sabias indicaciones sobre la técnica y las direcciones del autor de *Las Meninas*. La mano de mujer que ocupa el otro espacio del papel parece ser un estudio para las manos de *La Coronación de la Virgen*; por lo menos por la forma y la relación de las proporciones resulta indudable que pertenecen al mismo modelo.

Pero la expresión de las manos, como la del rostro, puede ser alterada por causas que modifiquen y hasta cambien la realidad de la emoción que traducen. Constituyen tales causas verdaderas enfermedades de la expresión, y son de índole moral cuando responden a estímulos espirituales, como la hipocresía, el miedo, el disimulo, etc., o de carácter físico, cuando la causa que las origina procede de una anomalía anatómica o fisiológica.

Desenvolvióse el genio de Velázquez en un medio de sosiego y de calma. No tenían sus modelos para qué disfrazar sus sensaciones ni sus pensamientos, si por acaso los tuvieron. La hinchada propopeya, y hasta la indudable majestad de sus príncipes y de sus caudillos, estaba por ellos sinceramente sentida, como eran también sinceros los gestos estóolidos de sus pobres misodematosos y las actitudes desenfadadas y rufianescas de sus bufones. En tal sentido, las manos de expresión anormal, que constituyen el tercer grupo, pro cierto muy numeroso, en la obra de nuestro pintor, no deben el defecto que las caracteriza a motivos espirituales.

No corresponden tampoco, aun siendo anatómico el origen de su imperfección, al grupo frondoso de las que pudiéramos llamar manos *traumáticas*; al

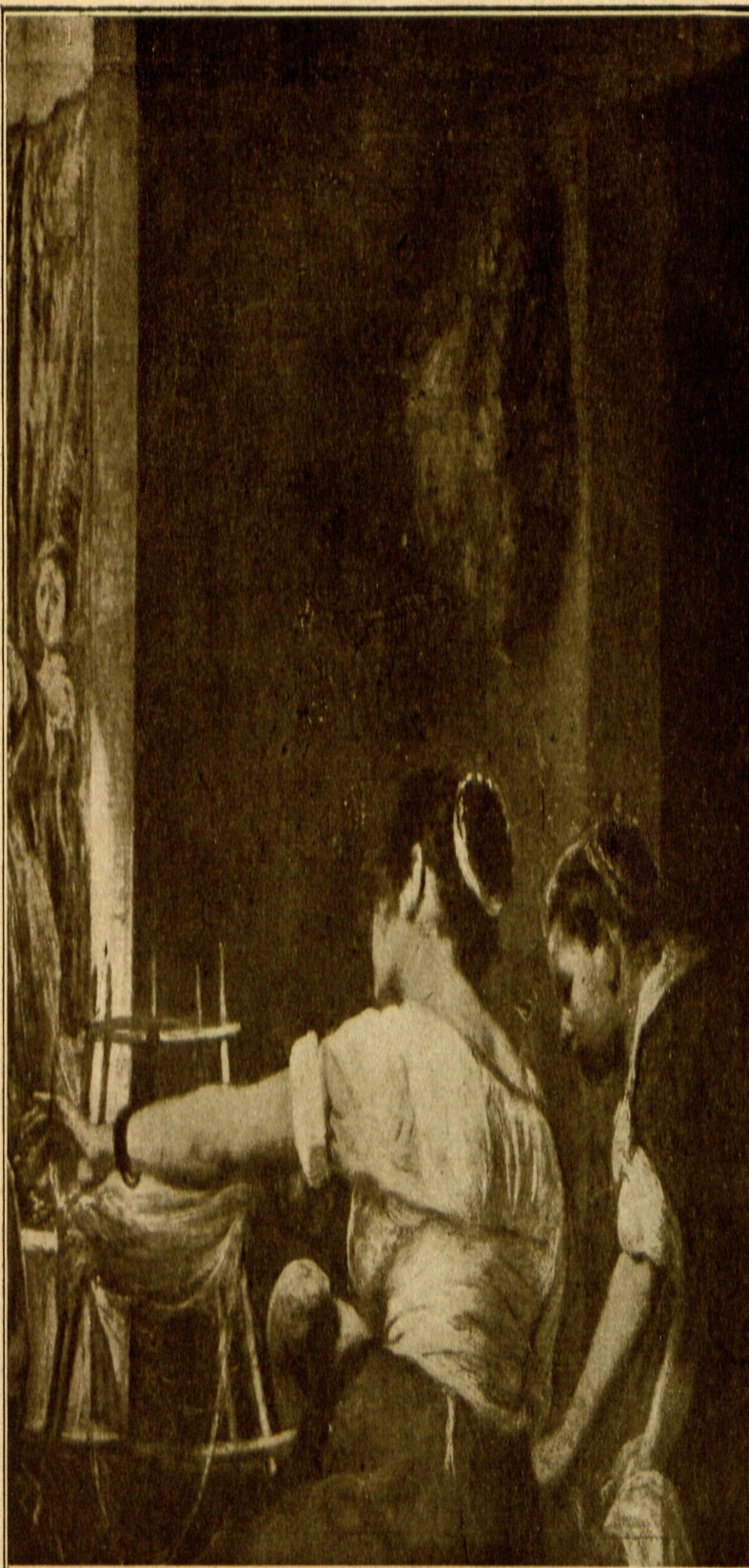


Figura 5.^a



Figura 6.^a

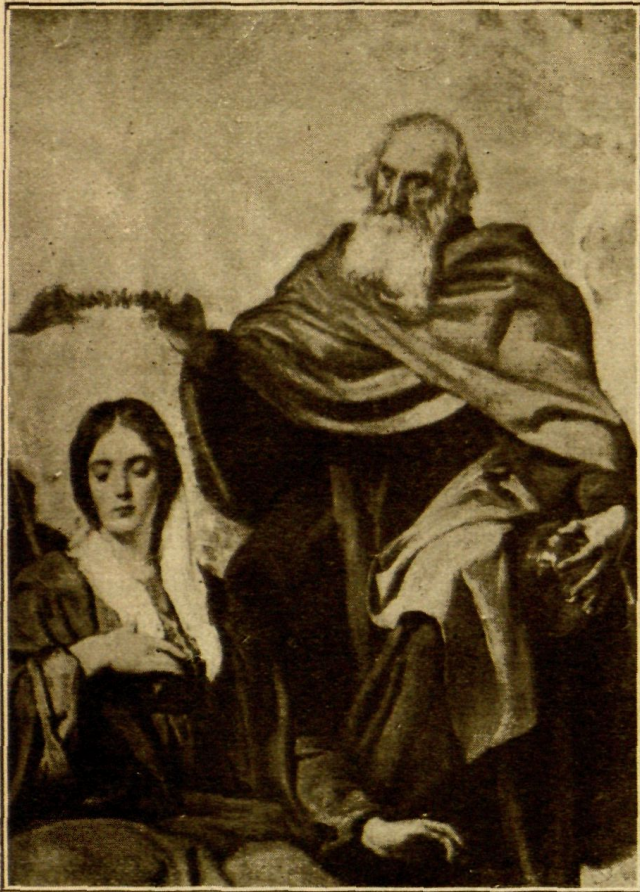


Figura 7.

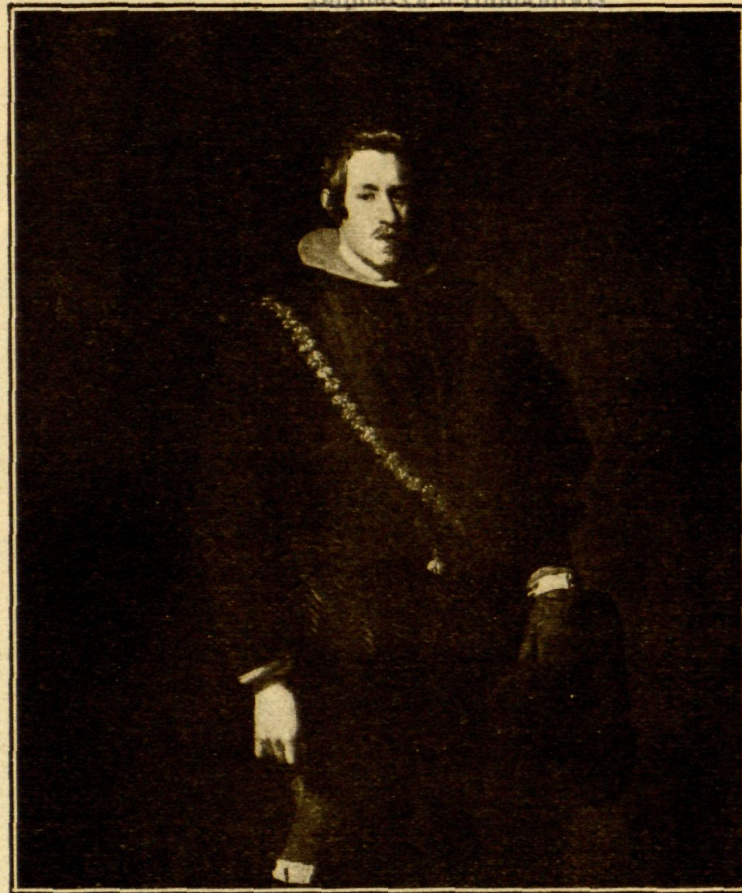


Figura 8.



Figura 9.



Figura 10.

grupo de las manos atarazadas y sangrientas de las crucifixiones, los descendimientos y las piedades; de los sacros entierros y de las resurrecciones; manos tan numerosas, que constituyen la característica de la figura central en casi todo el arte cristiano, y a las cuales, a mayor abundamiento, es necesario sumar *las manos de los estigmas*, con que se enriquece la leyenda franciscana, y que embellecen y decoran la piadosa iconografía de las Rosas de Lima y de las Ritas de Casia. De tales manos sólo nos legó don Diego un inimitable ejemplo: el del *Cristo en la Cruz*, del Museo del Prado.

Concedió, en cambio, señalada preferencia al estudio de un grupo de manos menos conocido, y demostró al interpretarlo, tal vez en mayor grado que en el resto de su obra, hasta dónde alcanzaba la precisión con que su retina percibía y su pincel reproducía la realidad (figuras 8.^a, 9.^a, 10, 11, 12 y 17).

Me refiero a las manos de los pigmeos monstruosos y los cínicos bufones que paseaban el fardo de su amargura y sus malicias por las frías salas del Alcázar, disputando caricias y bizcochos a los falderos y las cotorras, compañeros obligados de su prisión y de su holganza.

Aun sin poder comprobarlo por mi estudio directo, adivinaba yo, con la certeza que se adivina cuando el rostro que nos sorprende al contemplar un cuadro no es una fantasía, sino un retrato, que cada una de aquellas manos inertes, crispadas o contraídas no eran el remate caprichoso con que el artista completaba una figura estrafalaria, sino la copia exacta de miserables despojos, en cada uno de los cuales un dolor distinto había dejado su huella; miembros, en suma, heridos y marcados cada uno con el signo definido de una singular dolencia. Solicité la confirmación de mi sospecha, y no renuncié a consignar (aun sometiendo a los límites de la exigida conci-

sión) las indicaciones que constituyeron la respuesta.

Comienza el sabio amigo a quien dirigí mi pregunta (1) por consignar que en la práctica sólo la radiografía y la radioscopia pueden demostrar con absoluta evidencia el acierto de los diagnósticos, que en este caso sólo tienen como punto de partida los signos exteriores estereotipados por el artista en sus lienzos. Son éstos, no obstante, tan claros, que permiten afirmar que el enano don Sebastián de Morra era un acondroplástico, y acondroplástica, asimismo, la enana María Barbola, que figura en el cuadro de *Las Meninas* (2); que don Antonio el Inglés y el Primo eran dos enanos del tipo Paltauf (3); que fué un cretino (4) el Bobo de Coria, y un encefalítico, el Niño de Vallecas.

En todos ellos las manos se ajustan al tipo de la dolencia que aflige al modelo,

(1) El doctor D. Fernando de Castro.

(2) En la acondroplasia, la característica fundamental de la escasa longitud de los miembros, contrastando con el desarrollo normal del tronco y la cabeza. La produce un trastorno de los cartílagos de osificación, singularmente de los huesos largos, que impide el crecimiento en longitud de éstos. Las manos tienen los dedos pequeños, cortos, gruesos y divergentes (dedos en tridente). Es un estado anormal producido por desórdenes en las glándulas endócrinas, singularmente de hipergenitalismo.

(3) *Enanismo* (tipo Paltauf).—Los enanos de este tipo suelen presentar como síntoma el infantilismo genital, estando ausentes o poco marcados los caracteres sexuales secundarios. Como en el infantilismo, presentan también puntos de osificación y cartílagos epifisarios. Lo más característico en esta modalidad de enanismo es la cortedad de las piernas y la insuficiencia del desarrollo óseo que presentan las manos.

(4) *Cretinismo*.—Los fenómenos peculiares del retraso somático y psíquico son los característicos de esta perturbación del desarrollo. El retraso de la osificación del esqueleto es muy acentuado, persistiendo los puntos de osificación y los cartílagos epifisarios en edades en que normalmente están completamente osificados. En las manos, singularmente en el carpo y en las epífisis de los huesos largos, se ve la insuficiencia del desarrollo óseo.

Tanto el cretinismo como el enanismo son también estados endócrinos.

sin que constituya una excepción la mano engarabada, verdadero tipo de la mano de *predicador* del regocijado Pablillos, en cuya imagen el menos experto adivina sin esfuerzo los estigmas del alcoholismo, y tal vez más de un síntoma de atrofia muscular.

Existen entre los que consagran al arte su actividad y su existencia organizaciones más o menos afortunadas, siendo escasos los que caminan directamente a su destino sin conocer las vacilaciones ni la duda, y que, agraciados por la Naturaleza con todos sus dones, se ofrecen tales como son, sin lucha y sin esfuerzo. Junto a ellos viven otros seres, también de elección, espíritus atormentados, que, sintiendo su inspiración aprisionada, como el oro dentro de su estéril y dura cárcel de *ganga*, luchan con dolorosa obstinación para librar de escorias el noble metal que constituye su esencia.

La facultad de ejecución es por completo orgánica e independiente del espíritu; depende de una afortunada correspondencia sensorial y corresponde a la claridad de la concepción. No puede expresar con energía quien se debate entre antagonismos, cuyo imposible acuerdo intenta casi siempre en vano.

Velázquez fué un espíritu escogido. La realidad aparecía ante sus ojos diáfana y clarísima. Como dice Bonnat en las páginas que encabezan el estudio insuperable de Beruete, tuvo desde el principio la sencillez, e inspirado por ella, siguiendo el natural impulso de su temperamento, llegó temprano a aquella síntesis que constituye su nota característica. Sus cuadros son siempre la realidad, sin artificios ni ficciones; su técnica, el camino más corto entre la realidad y la visión.

Ante las obras de Velázquez se plantea fatalmente el problema capital de la

pintura. ¿Debe el artista pintar las cosas como son, o pintarlas tal como las vemos?

La exactitud concienzuda y minuciosa de los primitivos flamencos exigía que la vista, concentrada en cada momento sobre un punto determinado, concediera a todos los extremos de la obra la misma atención e igual solicitud. Pero la mirada que totaliza una superficie no puede apreciar en todos sus detalles los puntos todos de su extensión. Constituirá uno de ellos como centro de su esfuerzo, el cual, percibido con mayor detalle, irá dejando en un ambiente de progresiva indecisión, más acentuada a medida que la distancia del punto de mira sea más grande, el centro del área visual. A este segundo concepto responde todo el procedimiento artístico del pintor de Felipe IV. Su claro instinto le decidió a no completar la noción recibida por su retina delante del natural con los recuerdos de su estructura y su color obtenidos en anteriores y más próximas impresión del instante, aproximándose al modelo para resolver cada duda, cambiando así el valor, el interés y la relación, totalizados en la distancia primeramente escogida.

Quien más intensamente mire el detalle dejará, por fuerza, en indecisión mayor el campo del conjunto.

Aquella vieja fórmula que afirma que *el árbol no deja ver el bosque* no puede en caso alguno tener aplicación más atinente. Por eso también Velázquez, aun limitando y reduciendo el valor de los términos, nunca extrema el detalle de los puntos preferidos, logrando así mantener la relación armónica y justa, que convierte las escenas de sus lienzos en sectores vivos de la realidad.

Aspero e implacable el análisis científico, que, sometiendo cuanto existe a la ineludible ley de la *relatividad*, señala errores hasta en el rumbo marcado por la

Astronomía a los derroteros siderales, nos explica, por otra parte, con cuánta infidelidad llegan hasta nosotros las visiones exteriores (1).

Nosotros no vemos los objetos como son en realidad. La imagen que percibimos es una deformación debida a multitud de causas. Primero, una triple causa fisiológica: el paso de los rayos luminosos a través de los lentes convexos de nuestros ojos, que produce la llamada deformación perspectiva; la superposición imperfecta, después, de imágenes en la visión binocular, que da origen a la sensación del relieve, y, por último, el estremecimiento causado por la impresión de la luz, que nos hace ver las superficies tanto más extendidas cuanto están más iluminadas.

Intervienen, además, otras causas mentales: la sensación (dejando aparte su calidad) sufre la influencia de la *importancia* que, con arreglo a nuestro temperamento, concedemos a determinadas partes; el juicio retiene la atención sobre los elementos que se asocian a la acción y tiene la tendencia a exagerar la importancia objetiva de tales elementos.

Velázquez comprendió en su época lo que la creencia actual proclama.

"La expresión *dibujar justo* —dice Audra— no tiene sentido alguno estético.

"La exactitud, colocándose en un punto de vista de estricta imitación, es humanamente imposible, y en tal sentido resulta completamente vano intentar la reproducción escrupulosa de las realidades concretas; el ideal deseable y posible, pero harto difícil de conseguir, es *dibujar la expresión viviente*", *ofreciendo, no sólo el testimonio de la propia impresión, sino acordando ésta, además, con las ideas*

generales relativas a las condiciones biológicas y subordinando la forma a las exigencias de la óptica a distancia y del equilibrio."

* * *

No olvidó Velázquez en ninguno de sus retratos el peligro de fatigar la atención con gestos exagerados, incompatibles, además, con la armonía plástica del semblante.

En contra de lo que se admite como evidente, cuanto más violenta es la pasión se expresa en forma más contenida y más paraliza al ser que la experimenta (1).

La emoción es siempre una reacción de defensa orgánica que establece un instante de inmovilidad entre dos momentos de acción, dando sólo ocasión a gestos contenidos que traducen el movimiento interior del pensamiento. El gesto violento sólo responde a aquella acción continua que exige un derroche cuantioso de energía muscular.

Adivinó Velázquez que el estado psicológico se expresa por la actitud más elocuentemente que por el gesto. La exageración del gesto es tan perjudicial para la armonía como el movimiento exagerado de los rasgos del semblante lo es para la expresión psicológica. La expresión no debe ser nunca una mueca. Cuando la actitud es justa, revela la pasión interior sin concurso ni auxilio del semblante. *La mano, por otra parte, es más expresiva que el rostro, el cual parece quedar distante y perdido en algún sueño lejano, como si no tomara parte en la realización del acto a que asiste.*

Son también del ilustre profesor de Niza las palabras que quedan subrayadas. Más adelante añade todavía: "En

(1) Paül Audra, director de la Escuela Nacional de Arte Decorativo, de Niza: *La visión y la expresión plásticas*.

(1) Mosso, *El Miedo*.

tanto la vida es de cualidad más elevada, tanto más se reduce la expresión a indicaciones sumarias, que no perturban ni alteran la impresión de posesión de sí mismo. El pensamiento no se formula, se sugiere, para que nada pierda de su sutileza. ¡Cuánto más elocuentes serían algunos retratos si no se detallaran sus semblantes, permitiendo a la vida surgir libremente de la fulgencia de la luz o del secreto de la sombra! *Sólo la vida material aparece bastante implacable para ser brutalmente afirmada.*"

* * *

Muy pocas palabras para terminar.

La rígida etiqueta austriaca consideraba los guantes como un complemento obligado del atavío de princesas y cortesanos, y Velázquez, que los pintó a veces como un simple objeto de adorno o las utilizó como un motivo de variedad para la actitud de sus modelos, los reprodujo muchas más ceñidos a manos que sostienen y manejan escopetas, pañuelos y bastones. Son características las manos enguantadas que figuran en su obra; se siente el movimiento debajo de la curti-da piel que las cubre, y hasta el dibujo de dorsos, músculos y dedos se adivina bajo el hierro de las manoplas y la cabritilla de los guantes de sus infantiles cazadores.

Yo me permito recomendar a la contemplación de los cultos la prodigiosa maestría que suponen esos trazos de pintura constructiva y certera, y con motivo mayor el estudio de otras manos a las que en realidad no podrían llamarse tales. ¡Tan pequeña es la parte de ellas que percibe el espectador!

Me refiero a las manos de Esopo y de Menipo (figuras 13 y 14). Sólo se ven en ellas los extremos de los dedos, admirablemente pintados, por otra parte, de la mano izquierda de Menipo y el pulgar

y el índice, incompleto, de la diestra del fabulista; pero las dos manos ocultas se adivinan más claras y más detalladas debajo de los burdos ropajes que las otras que el pintor puso desnudas delante de nuestros ojos. Se estremecen y se dibujan vencedoras de los paños que las ocultan. Son, en suma, la más viva demostración de que al arte, cuando llega a perfección tan extremada, le es dable sugerir y evocar, haciéndonos ver la realidad sin ponerla materialmente delante de nuestros ojos.

Georges Duthuit trascribe en su hermoso estudio sobre *Bizancio* unas palabras que no me resisto a copiar, y que responden con exactitud a la impresión que dejan en quien las mira muchas de las breves, bien pudiéramos llamar *lacónicas*, notaciones que sirven a Velázquez para sugerir la realidad con datos al parecer insuficientes, pero tan lógicos y terminantes, que el espectador, sugestionado, completa con ellos la representación de lo que no existe.

"Como en los adolescentes —dice Duthuit—, reside en la pintura un encanto oculto, que no depende de los contornos... El alma de una cosa no es nunca perceptible; la copa no existe; es el vacío, que ofrece lo que constituye la copa..."

Sí; la copa es el vacío que limitan sus bordes, de cristal o de oro; espacio misterioso donde puede verter el destino la frescura, la miel y la ambrosía. Así, existen también otros espacios, místicos campos de evocación, que, si el arte deja intangibles, quedan abiertos, sin embargo, al conjuro de sus divinas sugerencias; campos no profanados por la huella de la realización material; pero los cuales, por la evocación del genio, puebla la fantasía del que los contempla con las mismas imágenes que deslumbraron primero los ojos del pintor o del poeta, elevando así al espectador a colaborar en la obra y a comulgar con el artista mismo



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.

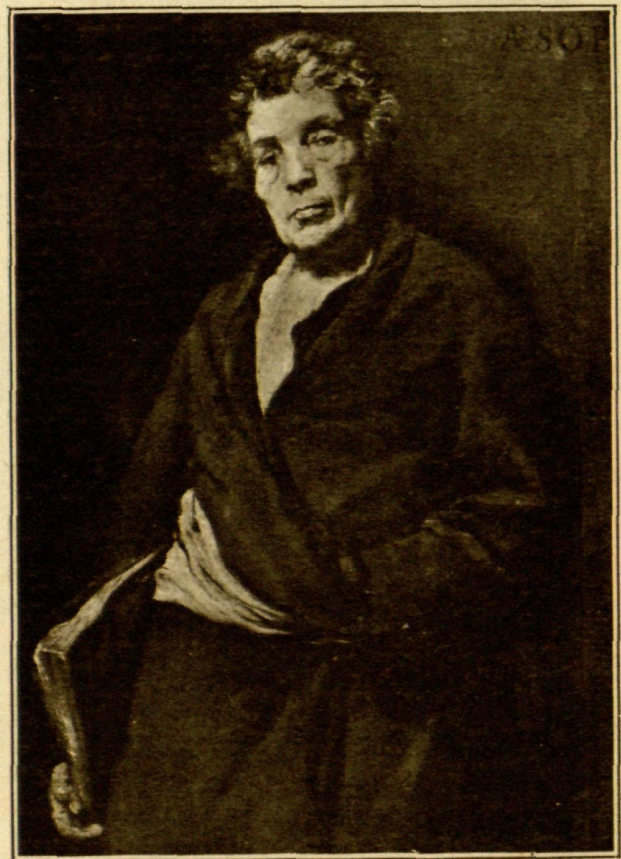


Figura 14.



Figura 15.



Figura 16.

en los altares de la sensibilidad y de la emoción.

En uno de los extremos de la elipse formada por la sala en que se guarda la parte más numerosa de los cuadros de Velázquez está colgado el que representa la *Redención de Breda*. Es húmedo y frío el ambiente; húmedas también las lejanías azuladas de aquella llanura flamenca, que se pierde en el horizonte; las humaredas de pequeños incendios enturbian de trecho en trecho la atmósfera, y en los términos primeros dos grupos de soldados, cuyas lanzas destacan sus astas con rígida verticalidad sobre la claridad nebulosa del fondo, cercan a los dos caudillos, que ocupan el centro de la composición.

Se inclina el uno, Justino de Nasau, para entregar al vencedor la llave que sostiene en la diestra; adelanta el otro, el noble Espínola, deteniendo en su movimiento de inclinación al pobre soldado sin fortuna, a quien negó el triunfo el tornadizo dios de la guerra. En aquel grupo se contiene toda la acción y todo el interés de la escena; pero por un milagro del arte el punto central de la obra lo logra y lo ocupa la mano derecha de Espínola, que no se adelanta presurosa y ávida para apoderarse de la llave, símbolo de la victoria, pero a la cual, sin verla, siente el espectador acariciar la espalda del paladín vencido, al que presta su contacto el tibio calor del abrazo y la dulce energía del sostén; noble mano que Velázquez no pintó, pero sin la cual, sin su gesto de piadoso respeto, faltaría al cuadro toda su trascendencia ideal y a la figura de Espínola el mayor atractivo de su gloria. En el arte, como en la vida, la copa no es la copa, sino aquel espacio no profanado que el artista, supremo conductor de muchedumbres, consigue llenar con la emoción de los que contemplan su obra (figura 18).

Velázquez pintó también niños; pero

sus niños no son como los de Murillo, frutos jugosos impregnados en el azúcar de todas las alegrías y en la acidez de todas las malicias. Son inmaculadas rosas de estufa, temerosas hasta del aire, que con su soplo puede deshojarlas. Sus pálidos semblantes, sus cabellos rubios, como el oro de las coronas que están destinados a ceñir, centellean sobre el fondo oscuro de la obra del pintor con fosforescencia de luciérnagas que en las noches vernaes brillan entre el húmedo césped de los jardines.

La luz resbala como una caricia sobre la plata de los damascos, cuyas amplias pompas esconden el grácil cuerpecillo de Doña Margarita y sobre el acero bruñido de las armas de retrato ecuestre del príncipe Don Baltasar. Las manos de la niña tienen blancura de azucena.

No es fácil olvidar, vista una vez la figura seductora del príncipe, el énfasis gentil de su airoso gesto de mando y el aplomo con que su cuerpo gravita sobre los arzones, acompasándose al galope de la jaca que cabalga, y que parece va a caer sobre el que contempla el gallardo grupo. ¡Lástima que los que por muy sabido lo tienen olvidado no buscaran para la colocación de la inapreciable tela una altura igual a la que, destinada para decorar una sobrepuerta, calculó para situarla el gran pintor que le dió vida! Entonces quedaría explicada sin violencia cierta extraña impresión que, sobre todo el caballito, visto casi por completo de abajo arriba, produce en quien lo admira por vez primera.

Tal vez en ninguna de sus obras logró Velázquez un acorde tan dulce e insinuante entre el fondo y las figuras de su cuadro. El sentía el paisaje castellano con austeridad, pero con una dulzura, que nada tiene de común con los casi apocalípticos fondos toledanos del Greco ni con las arboledas que no mucho después pintara Mazo, y cuyos ramajes parecen

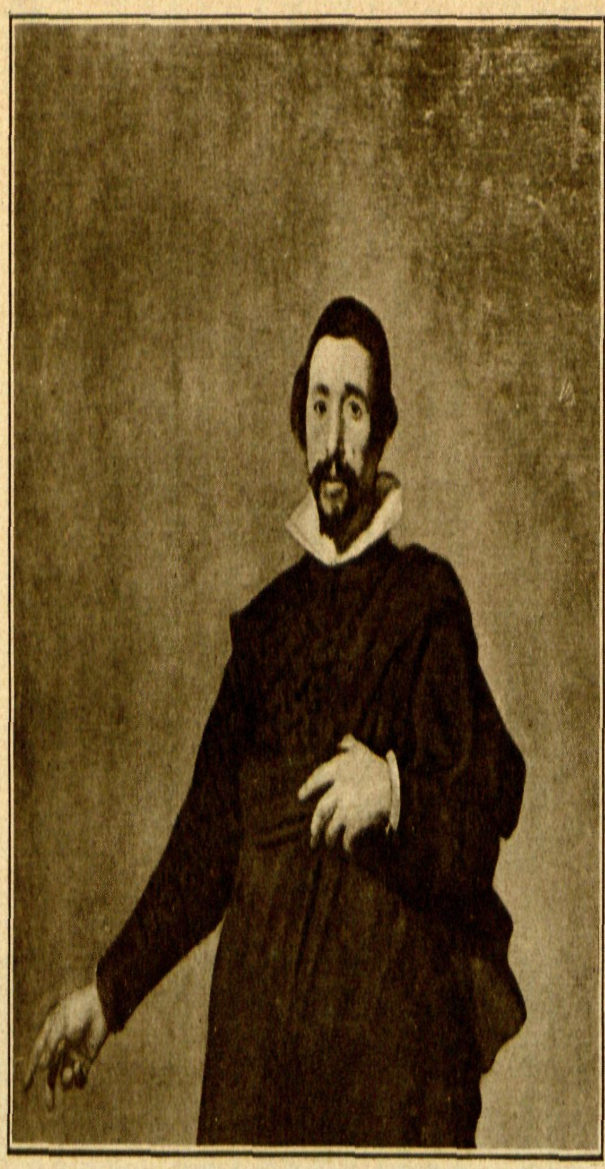


Figura 17.



Figura 18.



Figura 19.

UN LIBRO POSTUMO DE BERUETE

POR EL MARQUES DE MONTESA



EL año 1903, el Ateneo de Madrid abrió un concurso para premiar el mejor trabajo que se presentara sobre la Pintura Española en el siglo XIX. El Jurado, formado por personas tan respetables y competentes como D. Rafael Salillas, presidente; D. José Ramón Mélida, D. Manuel B. Cossío y D. Francisco Acebal, otorgó, por unanimidad, el premio a uno de los trabajos, y roto el sobre del lema, apareció el nombre del cultísimo ateneísta Aureliano de Beruete y Moret.

Tal entusiasmo produjo la noticia en aquella docta casa, que se pidió que en aquel mismo acto, y sin levantar la sesión, se otorgara la recompensa al autor premiado, y así se hizo, en medio de una estruendosa salva de aplausos, que casi apagó la cálida felicitación del presidente al laureado.

La inteligencia, la cultura y la constancia en el trabajo llevaron luego a Beruete a la dirección del museo del Prado, donde sus cualidades, unidas a su juventud, hubieran rendido excelentes frutos.

Hijo modelo, encariñado en los mimos de una madre amantísima, anduvo remiso en elegir compañera para proseguir el camino de la vida, y a buen seguro que las tentaciones no escaseaban, pues reunía todas las cualidades apetecibles para ser un marido excelente, siendo de ello la mejor garantía la de ser un hijo inmejorable.

Y no resisto aquí a la tentación de hacer un poco de historia íntima, que por sus consecuencias, entra en la historia del Arte.

Era por el año 1921. Celebrábase en el

salón de Exposiciones del Museo de Arte Moderno una importantísima de las obras de Victorio Macho, en la organización de la cual yo había puesto tanta admiración como afecto.

La señora de Macho, espíritu exquisito y de vibrante sensibilidad artística, me presentó un día a Isabel de Regoyos, una joven inteligente y bella, hija del gran pintor Darío, y *que deseaba pedirme un favor*.

—Sé que fué usted amigo de mi padre y que es usted entusiasta admirador de su obra. Su viuda, mi madre, desea hacer en memoria de él una Exposición de algunas de sus obras, que conservamos, con algunas otras que nos cederán para ello sus actuales poseedores, y quisiéramos que usted la organizara.

Accedí gustosísimo a su deseo, tanto por hacer algo en recuerdo de aquel amigo y genial artista, como por complacer a la encantadora peticionaria; pero reconociendo mi pequeñez e insignificancia para patrocinar tan importante empresa, le indiqué la conveniencia de formar un a manera de *Comité* de nombres ilustres de uno y otro sexo, que dieran realce y prestigio al proyecto; y claro está que uno de los primeros nombres que acudieron a mis labios fué el del ilustre Director del Museo del Prado.

Aceptada con júbilo, por ella y por su madre, mi indicación, hablé con Beruete, y éste, siempre dispuesto a todo lo bueno y generoso, aceptó, no limitándose a ser *un hombre ilustre en el Comité*, sino ofreciéndose a trabajar personalmente conmi-

go en la instalación y colocación de las obras.

Y yo tuve el gusto de presentarle a Isabel de Regoyos, la que pocos meses después era su esposa, viniendo a enlazarse así, quizás por providencial designio, los dos nombres ilustres, Beruete y Regoyos, que habían sido los transformadores del paisaje en España, tan mal comprendidos por sus contemporáneos como admirados y enaltecidos hoy.

Y cuando la alegría y la felicidad culminaban en aquel venturoso hogar, donde se reunía todo cuanto el hombre más exigente puede apetecer, una rápida y traidora enfermedadegó aquella vida.

* * *

Ha transcurrido cerca de medio siglo desde que Aureliano de Beruete escribió su estudio sobre la Pintura Española en el siglo XIX. Aquel interesante trabajo continuaba inédito, y ahora dos damas ilustres e inconsolables, que hacen un culto de la memoria de aquel ser querido, su madre y su viuda, han encomendado a persona tan identificada con el pensamiento artístico de aquél, como es su pariente D. Julián Moret, el cuidado de publicar, a todo lujo, aquel interesante trabajo de juventud.

Y el hermoso volumen está hoy en los escaparates de las librerías y en la biblioteca de toda persona culta que por las cosas de Arte interesa.

Es el mayor mérito de ese estudio el acierto con que Beruete buceó en la pintura del siglo XIX, a pesar de que el foco estaba todavía demasiado próximo, pues solamente habían transcurrido tres años desde su extinción.

La influencia Davidiana en la Pintura española, aportada por D. José Madrazo, Aparicio y Rivera (D. J. A.); la reacción operada por los propios hijos de éstos, don

Federico Madrazo y D. Carlos Luis Rivera, en sentido anticlasicista, el ciclo romántico, y aun el primer período de la llamada Pintura de Historia, hasta la Restauración, están bien vistos, justificados y clasificados en el trabajo de Beruete, en el que se complace en destacar las figuras sobresalientes de Rosales y de Fortuny.

“Sería interesantísimo —dice— un estudio comparativo de estos dos pintores, de una misma época, de un mismo país, y, sin embargo, tan opuestos.”

Claro es que su visión no es la misma que la que hoy tendría el propio Beruete (y así lo comprende Moret en el prólogo). Ahora vemos a Rosales, no sólo como el mejor de los pintores de episodios históricos entre sus contemporáneos, sino como el gran intérprete plástico de la Filosofía de la Historia (Testamento de Isabel la Católica”, 1864; “La muerte de Lucrecia”, 1871), del bellísimo “Tobías con el Angel”, hijo legítimo de Leonardo y de Velázquez, y el glorioso autor del más asombroso desnudo que se ha pintado en el mundo en el siglo XIX. Y consideramos a Fortuny, más importante aún que por sus preciosismos y primores de técnica, por ser un verdadero y sagacísimo luminista, quizá el primero que vió que las sombras no son grises, y que pintó figuras al aire libre, culminando en “La playa de Portici” (1873).

* * *

En el último cuarto del siglo, cuando la excesiva proximidad de los objetos y el mal gusto imperante en las esferas y en las manifestaciones artísticas, cuando un espíritu tan culto y afinado como Castelar decía: “En música, Donizetti y Bellini, después Rossini; lo demás es ruido”, se hace muy difícil, casi imposible, que el crítico pudiera precisar, concretar, definir y clasificar.

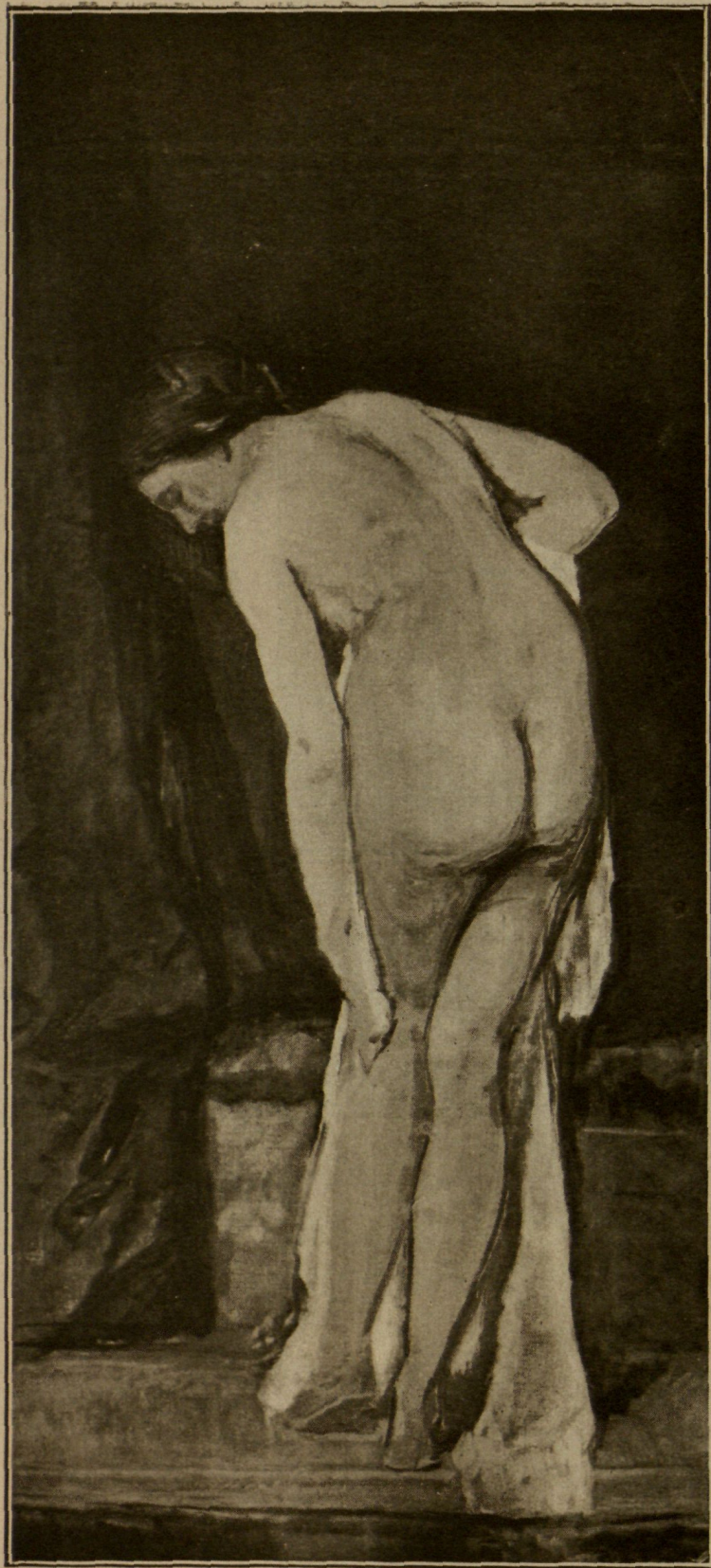


Aureliano de Beruete y Moret, director del Museo del Prado. Falleció en 1922.



SOROLLA.—Retrato de la señora de Beruete. Museo de Arte Moderno

(Fot. Moreno.)



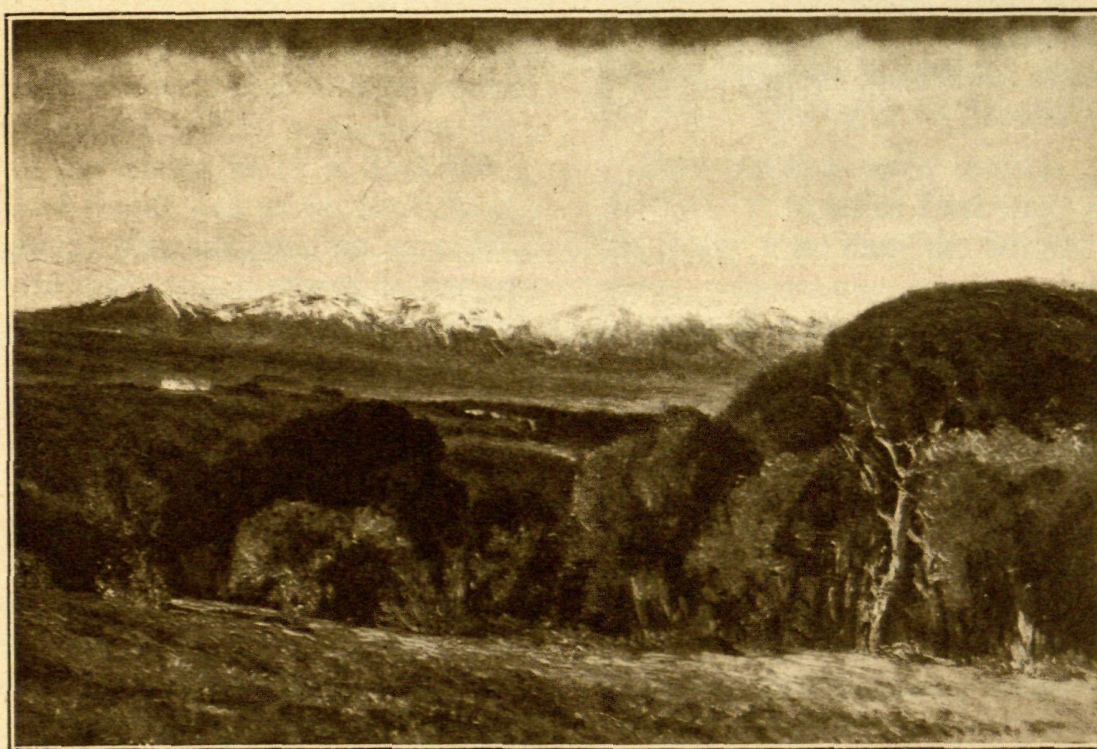
ROSALES.—Mujer saliendo del baño. Museo de Arte Moderno.



REGOYOS.—Gigantes y cabezudos, en Pamplona. Col. Marqués de Montesa.
 (Fotos Moreno.)



FORTUNY.—Batalla de Tetuán (fragmento). Museo de Arte Moderno.



BERUETE.—Paisaje de Sierra. Museo de Arte Moderno.

(Fotos Moreno.)

Vivían muchos de los artistas que habían de ser sometidos a juicio. Casi todos ellos eran amigos de Beruete o lo habían sido de su padre; y como el escritor era, ante todo, hombre correcto y bien educado, y además *humano*, es decir, que no podía sustraerse a las sugerencias de afecto y simpatía, su labor en esta parte no podía ser definitiva. Y así lo reconoce él mismo, con su característica lealtad, en los últimos capítulos de su obra.

Y Beruete, el noble, no podía proceder de otro modo. Antes de intentar engañarse o engañarnos, hubiera roto cien veces su pluma.

¿Cómo podía, en 1903, ver claro en el turbio charco artístico del último cuarto del siglo XIX, si hoy, veinticinco años después, tropezamos todavía con muchos de los obstáculos que a él impidieron definir y criticar?

Creo que no soy sospechoso. Pocos *amigos del Arte* hay que sigan con tanto interés como yo el movimiento y las evoluciones del Arte moderno, hasta el punto de ser algunas veces cariñosamente motejado por queridos amigos y compañeros por mi espíritu *modernista*. Pues bien; en los Estatutos de la Sociedad de Amigos del Arte ordena un artículo que en nuestras Exposiciones no se exhibirán obras que cuenten menos de cincuenta años de fecha. Yo, que entusiasta y devoto admirador del Arte antiguo (del Arte antiguo, entiéndase bien, no de los trastos viejos), no lo soy menos del Arte moderno—el Arte no es viejo ni joven; es Arte... o no lo es—, traté de limar la dureza del citado artículo. Pero muchos años de afición y consecuencia artísticas y el trato y buena amistad con casi todos los artistas dignos de este nombre, y comprender que en las Exposiciones que organiza la Sociedad los objetos presentados han de llevar aneja la consagración artística, me han obligado

a rendirme a la evidencia y comprender la experta sabiduría del que, prudentemente, redactó el referido artículo.

Sucede, además, que hay, por regla general, una manifiesta hostilidad de cada generación hacia la precedente. Como en el flujo y reflujo de las mareas o en las oscilaciones del péndulo, cada una va al extremo contrario que la anterior. En las sucesiones *legítimas*, esta contradicción es fructífera, pues sirve de contraste y complemento a la primera, y de ellas deducirá la tercera (la de los *nietos*), y luego la Historia del Arte, lo que haya de perdurar.

Cuando la herencia es *ilegítima* (caso de los idólotras y secuaces exclusivistas), el mal es grave y el fruto dañino, aunque efímero. Y cuanto más culminante es la figura objeto de la idolatría, más rabiosas son las ingratitudes de fanáticos y sectarios aun en plena vida del ídolo. Yo recuerdo la época de la *epidemia Sorollista*. Sus idólotras eran intransigentes, absolutistas. Dios era Dios y Sorolla su Profeta, y no admitían ni toleraban ninguna modalidad artística que no fuera “pintar a lo Sorolla”.

Pero pasaron unos cuantos años, no muchos, y aquellos fanáticos, no de la luz y del aire, sino de Sorolla (porque otros artistas que pintaban luz y aire—como el gran luminista Gonzalo Bilbao—eran por ellos rechazados), *descubrieron* que allá, por las orillas del Adriático, habían existido unos *jóvenes de provecho y estimables coloristas* llamados Tiziano y Tintoretto, y ¡para qué quisieron más!; se revolviéron airados contra su ídolo, lo derribaron de los altares, quisieron pisotearlo y le injuriaron con todo género de maldiciones y denuestos *porque había estado envenenándoles con la maldita luz y el estúpido aire libre* (textual). Y el gran maestro, el inmenso Sorolla sufrió, sí, disgustos al ver la ingra-

DE PEDRO BERRUGUETE

APUNTES PARA LA CATALOGACION DE ALGUNAS DE SUS
OBRAS

POR JUAN LAFORA



XISTEN en nuestro Museo del Prado cuatro lienzos extraordinarios, pintados al temple, señalados con los números 123, 124, 125 y 126, que no siempre estuvieron juntos, que no ocuparon nunca el lugar adecuado a su categoría y que, cuando menos, deberían figurar entre los de la escuela italiana, ya que los catálogos los atribuyen a Francesco Cossa o a la escuela del mismo.

Afortunadamente, no han sido de los designados para figurar en depósito en los Museos de provincias, oficiales o particulares, siguiendo el ejemplo de la inspirada *Anunciación*, del Greco, en el Museo de Balaguer, de Villanueva y Geltrú, cuadro muy superior a otros del mismo autor que han quedado expuestos, o el de la linda tablita *La Virgen con el Niño*, de Hans Memling, ya, por fortuna, devuelta de San Sebastián, y quizás el de algunos otros de los que no tengo noticias.

Muchos años hace que contemplo estos cuatro primitivos con verdadera pena. ¡Siempre descentrados, solitarios, deteriorados por la acción del tiempo...! Hace algunos años se condolieron de su estado, y ¡decidieron... reforzarlos con una forración semejante a la empleada para los cuadros al óleo!

Catalogados como de Francesco Cossa o escuela del mismo, ha sido hasta hoy respetada esta atribución, que sigue en pie. Yo disculpo al Sr. Madrazo, que tal

vez por un dato equivocado —dada la falta de antecedentes con que tuvieron que luchar las Comisiones incautadoras de la Real Academia de San Fernando, que en 1836 y 1838 se hicieron cargo en iglesias y conventos de cuantos objetos o cuadros creyeron interesantes a los fines artísticos para que fueron designadas—, o ya, sin duda, por apremios de tiempo o por recuerdo de imágenes confusas —las de las dos tablas de *Los milagros de San Jacinto*, de este autor, en la pinacoteca del Vaticano—, o por otras razones que desconozco, los atribuyó, erróneamente, a Francesco Cossa, aun estando tan próximas las diez tablas de Pedro Berruguete. Pero hoy, ya tan divulgada la riqueza artística mundial por las fotografías, catálogos, portfolios, revistas, etcétera; clasificada minuciosamente por nacionalidades, épocas y escuelas, resulta verdaderamente inaplazable la afirmación o revisión de las atribuciones dudosas, para no menguar el carácter docente y de ampliación de cultura que revisten los Museos en nuestros días.

Tan necesario y urgente es esto, que en la actual edición del *Diccionario Espasa*, donde, entre otras cosas, se ven reproducidos tres de estos famosos lienzos: San Pedro, San Pablo y uno de los de la Adoración de los Reyes, aparecen comentados, con manifiesta indecisión, en la siguiente forma: "El nuevo catálogo del Museo del Prado atribuye a algún artista de la escuela de Cossa las pinturas al

temple señaladas con los números 123 a 126. En realidad, son evidentemente anteriores a dicho artista, publicándose el adjunto grabado para contribuir a indagar su verdadera atribución."

Pero ya no sólo el *Diccionario Espasa*, sino especialistas de autoridad tan extendida como la del subdirector del Museo de Munich, profesor A. Mayer, en su reciente obra *La Pintura Española* —la cual necesitare citar más adelante—, las atribuye a Santa Cruz (1); lo cual demuestra la disconformidad de estos autores con la referencia a Francesco Cossa, con arreglo a la cual están catalogados, y la extensión inevitable de este error de día en día, si no se aplica sin dilación un inmediato remedio.

Claro es que, en el terreno de atribuciones discutidas, pudiéramos extendernos a otros cuadros de verdadera importancia que se encuentran en parecida situación; pero no cabe tratar de ellos en este artículo si no hemos de separarnos de nuestro propósito.

Desde luego, debemos abandonar también, en absoluto, la suposición de que Cossa, ni cualquiera de su escuela, ni ningún otro italiano sea el autor de los referidos cuadros. Y tan arraigada está en mi espíritu esta convicción, que he renunciado a reproducir obra alguna de este autor, ni siquiera con el carácter de antecedente. Por el contrario, creo firmemente que sólo en la escuela castellana de finales del siglo XV puede encontrarse la solución de esta incógnita.

No me mueve a creerlo un estímulo de falso patriotismo, sino un verdadero culto a la verdad. Una segura ruta de esclarecimiento la facilita, en el presente caso, la mencionada serie de diez cuadros existentes en el Prado; cuadros de cono-

cida procedencia, clasificados, que facilitan el cotejo entre las semejanzas que pueden existir entre dos manifestaciones distintas de un mismo temperamento artístico, con procedimientos también diferentes.

Las otras dos reproducciones que ofrecemos, de un Nacimiento y de la disputa del Niño Jesús con los doctores, son, en realidad, lujo de demostración; pero habiendo tenido la fortuna de poder darlas a conocer, no he querido dejar de hacerlo así por su singular interés.

Y ahora, con datos y fechas obtenidas en diversas fuentes, y que en su esencia concuerdan, vamos a completar la investigación documental, dentro de la relativa seguridad que esto ofrece, determinando, finalmente, la razón de nuestras aseveraciones.

* * *

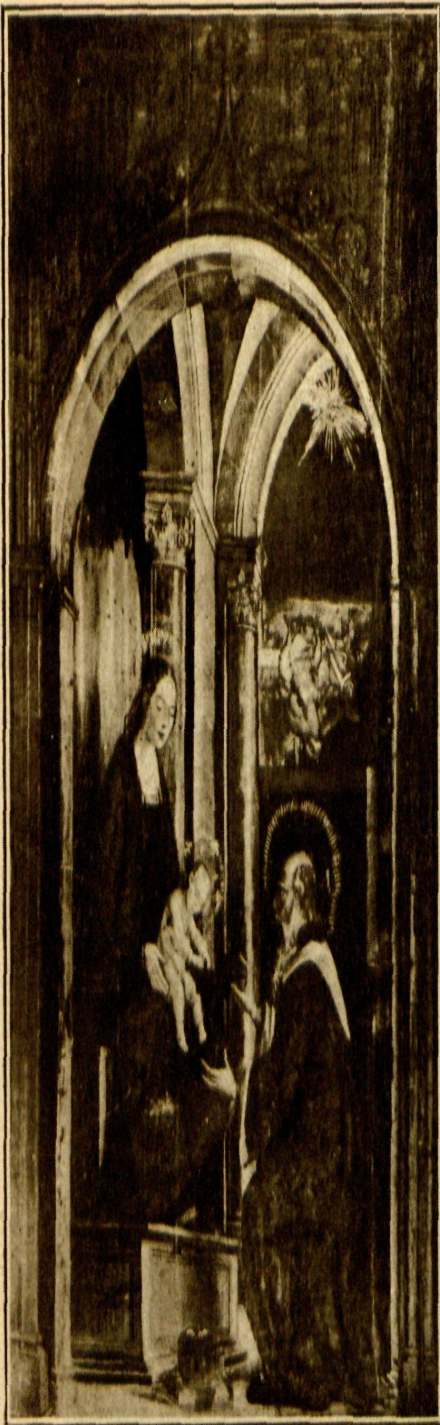
Existe un artista, Pedro Berruguete, muy poco estudiado y, por ello, menos admirado y conocido de lo que corresponde a su relevante labor.

Alcanzó plenamente, entre la época de aprendizaje y sus últimos trabajos, la transición ocasionada por la influencia del Renacimiento, y aunque desconozcamos la evolución de su carrera, apreciamos, sin embargo, en su técnica, armónicamente acoplados, los antiguos ideales góticos con los nuevos procedimientos de expresión, fundidos ambos elementos por el vigor de su espíritu.

Por desgracia, no sólo se ignoran los accidentes secundarios de su vida, sino también casi toda su obra anterior al año 1482 y cuanto se relaciona con su probable viaje y permanencia en Italia.

Antecesor y jefe de una generación de artistas, algunos de sus biógrafos le citan brevemente, haciendo resaltar tan sólo su condición de padre de Alonso, el más ge-

(1) Este mismo autor, en otro párrafo, dice: "Es de lamentar que de este maestro no poseamos más obras que las escenas de la vida de Santo Tomás, en el Prado."



La Adoración de los Reyes Magos. Lienzo existente en el Museo del Prado, núm. 125. Escuela de Francesco Cossa.



Núm. 1. La Adoración de los Reyes Magos. Tabla de Pedro Berruguete, de propiedad particular.



La Adoración de los Reyes Magos. Lienzo existente en el Museo del Prado, núm. 126. (Complemento del 125.) Escuela de Francesco Cossa.



San Pablo. Lienzo existente en el Museo del Prado, núm. 123.
Escuela de Francesco Cossa.



Núm. 2. La disputa del Niño con los doctores, de Pedro Berruguete, de propiedad particular.



San Pedro. Lienzo existente en el Museo del Prado, núm. 124.
Escuela de Francesco Cossa.

nial y popularizado de nuestros escultores del Renacimiento; pero las noticias que de él nos facilitan resultan a veces contradictorias.

Así, Ponz —la referencia sobre Berruguete más antigua que he hallado— dice, al describir la catedral de Toledo:

“En las paredes de la sala capitular de invierno hay varias obras de pintura, en que se representan historias sagradas, que, según he oído, fueron executadas por un Pedro Berruguete, padre del célebre Alonso; y dudo que haya habido tal Pedro Berruguete, pintor; por lo menos no he podido averiguarlo con certeza; pero sea quien fuese su autor, puede colocarse, a mi entender, entre los españoles en aquel grado que es considerado Pedro Perugini entre los italianos.”

Más tarde, Ceán Bermúdez aporta datos más fehacientes, y, basándose en éstos, rectifica a Ponz (1).

(1) De Pedro Berruguete, pintor, Palomino ni algún otro escritor tuvieron noticia de este artista, y Ponz dudó de su existencia; pero los documentos que citaré acreditan haber sido pintor de gran reputación en su tiempo. Buscando en Paredes de Nava la partida de bautismo de A. Berruguete hallamos en poder de un sacerdote el testamento que otorgó el comisario Lázaro Díaz, Maestre de Araújo, su pariente, y beneficiado de la villa de Becerril, en 17 de septiembre de 1611, ante Juan Antillo, escribano de esta villa, y entre otras cláusulas que contiene, copiamos lo siguiente:

“Por parte de madre, declaro que mi abuelo, Pedro Berruguete, fué pintor del Rey Felipe I, quien, dicen, lo ennoblecíó y a su descendencia, y murió en Madrid.”

(Cita con quién se casó y los hijos que tuvo. Al enumerar a la última hija, la Toledana, dice Ceán Bermúdez):

“El haberse llamado esta última hija Toledana es, sin duda, por haber nacido en Toledo, en cuya santa iglesia es constante haber pintado su padre varias obras. El año de 1483 se encargaron las pinturas de las paredes del sagrario a Maestre Antonio (que sospecho fuese Antonio del Rincón) y a Pedro Berruguete, natural de Paredes de Nava, como dice el asiento; pero habiéndose suspendido esta obra, el mismo Berruguete hizo obligación, en 17 de julio de 1488, de acabar de pintar todas las historias que faltaban debaxo de la primera orden de las trabajadas por su mano y la del Maestro Antonio por el precio de 75 maravedís de 1 amoneda usual. Y habiendo el Cabildo acordado, en principio del año 1495, que se pintase el claustro, mandó que lo hiciese Berruguete,

Por su parte, Cruzada Villamil, en sus anotaciones al catálogo provisional del Museo nacional, añade al tema observaciones puramente particulares, que debemos analizar, y Martí y Monso señala la muerte de este artista, “quizás muy poco antes de que su hijo mayor, Alonso, se presentara ante el alcalde de Paredes de Nava pidiendo (*a seys djas del mes de henero Año del nascjry.º de Nro. Señor Juxpo. de myll e quynjentos e quatro años*) el nombramiento de curador y tutor...”

Y aquí casi acaban las referencias.

Entre las obras que se consideran como de su mano —unas ya desaparecidas y discutidas otras— sólo nos ocuparemos de aquellas que más se relacionan con nuestro propósito y que a la par son incuestionables. De éstas citaré por orden de fechas y por la extraordinaria importancia que representa, suponiéndola pintada hacia 1475.

1.º La típica *Adoración de los Reyes*, grabado núm. 1, inapreciable documento, de gallarda y fácil composición y profundo paisaje, pauta esencial de la otra *Adoración de los lienzos del Museo*, aunque de traza más arcaica que la de éstos, cuyo estilo es sensiblemente más avanzado, y que, por pertenecer a una colección privada, es muy poco conocida.

2.º El suntuoso retablo del conven-

y constan las partidas de 16.100 maravedís y de 41 que se le dieron a cuenta de las historias que pintó para la claustra. Hay también una nota que dice así: “Pedro Berruguete, pintor, pintó el sagrario de afuera (que era lo que ahora es vestuario), y se le dieron por ello 36 maravedís en 17 corriente de 1497.” No es cierto, como se cree en Toledo, que este profesor haya pintado las historias que existen en la sala capitular de invierno, porque las hizo Juan Borgoña entrado el siglo XVI, cuando probablemente había muerto Pedro Berruguete, pues no se vuelve a hacer mención de él desde el año 1500. Pero antes de ir a Toledo creemos haya residido en Avila, pues pintó allí con Santos Cruz los tableros del retablo de su catedral. Su mérito y conocimientos en la pintura iban a la par con los que tenían Pedro Perugini y otros profesores en Italia en aquella edad.”

to de Santo Tomás, de Ávila, que debió comenzarse en 1482 y que fué concluído en 1497 (1), obra quizás sin colaboración —respetando la opinión de algún autor— y, sin duda, la más personal y completa de este artista en este período de su vida.

3.º La parte baja —pero esta parte únicamente— del retablo mayor de la catedral, en la misma ciudad, comenzado en 1499, en la cual están majestuosamente representados los cuatro doctores de la Iglesia y los cuatro evangelistas, obra indubitable de Berruguete, aunque haya estado complementada después. En las demás *historias* se distinguen muy claramente las que ejecutó o mejor, tal vez, concluyó Juan de Borgoña, o se hace muy difícil determinar la participación exacta que pudieron tener Berruguete y Santacruz.

De este último dice Cruzada Villamil que “era sólo conocido por haber ayudado a pintar a Berruguete y que no era su discípulo, sino más viejo que él, a juzgar por el carácter que tienen las figuras más endebles de ambos retablos”. Algunos escritores, sin embargo, hacen una verdadera separación de unos y otros cuadros, clasificándolos independientemente.

Yo me atrevo a sostener, como opinión puramente particular, la posibilidad de que acaeciera la muerte de Berruguete estando terminada por completo, cuando menos, la parte baja del retablo y preparada la traza y mancha de todo el resto. Seguramente lo concluyó Juan de Borgoña; pero introduciendo reformas más o menos radicales en todos los cuadros, y hasta rehaciendo por completo algunos de ellos, tanto para dar unidad al conjunto —cosa dentro de cierto lí-

mite disculpable— como por introducir mejoras, a su modo de ver, necesarias.

Tanto es así que hasta pudieran considerarse superfluas algunas ornamentaciones en la arquitectura del primer cuerpo (el de los evangelistas y los doctores) y en un todo contrarias a la severidad y sencillez, que fueron habitualmente su norma, ya que Berruguete sólo usó accidentalmente de la decoración, y en ningún caso la utilizó como recurso, motivo por el que nos parecen demasiado tempranos en España y dentro del siglo XV determinados elementos renacentistas.

4.º Las diez tablas del museo del Prado, de las que sólo reproducimos los números 609, 610, 611 y 618, cuyos ejemplares, dice Cruzada Villamil, “estuvieron bastante tiempo expuestos directamente a los rigores del clima de Ávila, y esto y el haber sido arrancadas de cualquier manera de su sitio, han sido causa de que todas ellas se hallasen en muy mal estado de conservación”. Las tablas fueron después ampliamente restauradas y barnizadas, por lo cual sólo son un reflejo de lo que debieron ser un día. Si a estas razones se añade la posible intervención en ellas de otro artista, que, al decir de Cruzada, “como las dos manos que en ello se notan concuerdan con las del retablo de la catedral, no hay duda de que por Pedro Berruguete fueron pintadas, y como en casi todas se ven las dos citadas maneras de pintar, a ambos pintores, Berruguete y Cruz, se les atribuyen *pro indiviso*”. Debieron ser pintadas por los años 1480 a 1490.

Por lo referido sólo interesan estas tablas por los detalles que contienen, útiles para cotejar con los lienzos hasta ahora atribuidos a la escuela de Cossa.

Y 5.º La tabla, reproducida también, número 2, *La disputa*, de propiedad particular.

Muy expresiva, de firme dibujo, fácil composición, caracterizada por su veris-

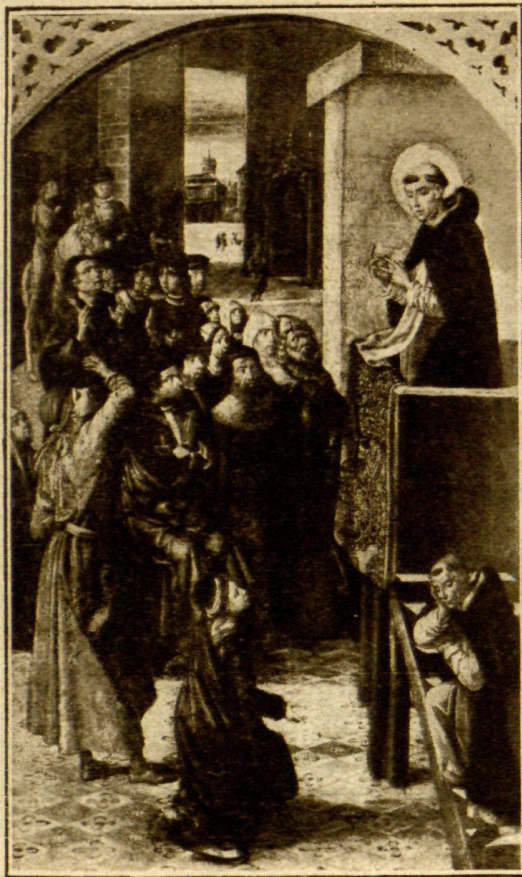
(1) En cuyo altar, según Quadrado, se depositó, para rendirle permanentemente culto, la hostia portentosa quitada a los homicidas del niño de La Guardia.



Representación arbitraria de un Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán, núm. 618 del catálogo.



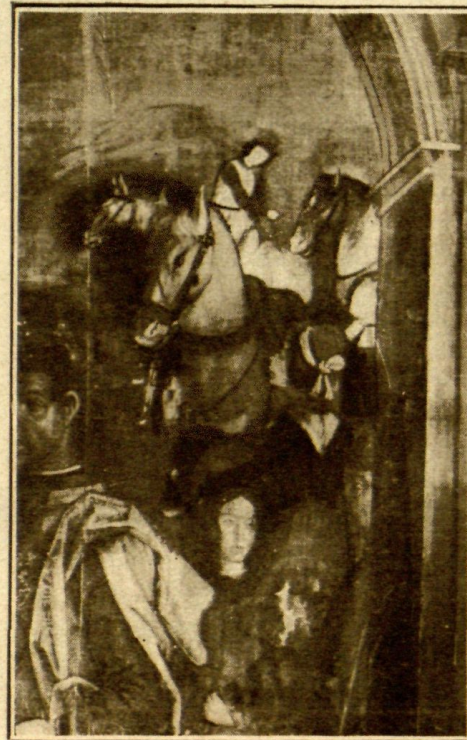
Pasaje de la vida de Santo Domingo de Guzmán, núm. 609 del catálogo.



Predicación de San Pedro mártir en la plaza de Milán,
núm. 611 del catálogo.



Pasaje de la vida de Santo Domingo de Guzmán, núm. 610
del catálogo.



Ampliaciones parciales de los cuadros del Museo del Prado, núms. 610, 126 y 618.

mo, es una señalada manifestación del amplio horizonte que presentía Berruguete en su arte; es quizás el último término de su evolución, y resulta obra tan espontánea y real, que algunos de sus personajes son más bien vivos retratos que creaciones de la fantasía del pintor.

* * *

Pedro Berruguete fué el pintor más personal de su época en la región castellana y uno de los de que aun se guardan testimonios inapreciables que así lo comprueban, si bien no en tanto número y tan completos como los que han llegado hasta nosotros de Fernando Gallegos, del que nos quedan, entre otros, tres ejemplares, que por sí solos bastan para concretar el ciclo evolutivo de su estilo.

Pintor de la Corte de los Reyes Católicos y Felipe el Hermoso, que lo ennobleció, así como a su descendencia, no debió gozar del favor público ni de las preeminencias que obtuvieron otros, como Antonio del Rincón.

Con preparación más intensa que sus coterráneos, se entregó fundamentalmente desde sus comienzos al estudio de la Naturaleza, y considerándola fuente originaria de inspiración e imperativo de su espíritu innovador, desenvolvió su técnica prescindiendo de los prejuicios y modalidades de su época, tomando del estilo gótico los factores que lo idealizaban y adquiriendo de los flamencos, preponderantes entonces por su saber, aquella típica serenidad y distinción que realzaba sus composiciones. No adoptó, sin embargo, sus procedimientos de encarnación pulimentada, menos espontáneos que los suyos de fresquista y pintor al encáustico, procedimientos que exigen del artista rapidez y fácil sinceridad para la mancha y el contorno. Modernista, porque sintió desde sus comienzos las influencias italianas hermanadas con el sentido realista

de su espíritu, y descriptivo, sobrio, dulce y enérgico, pero siempre definido, por la gran ponderación de sus facultades. Por esto se observa en su última obra conocida —la parte baja del retablo de la catedral de Ávila— que aun en el procedimiento al óleo no empastaba, ni fundía o velaba el color; no difuminaba el claroscuro, sino que francamente superponía trazos repetidos que realzaban los puntos o superficies luminosas. Tuvo también el dominio del ambiente, atendió la perspectiva y la composición y usó de formas propias y sencillas para la expresión de sus figuras, siempre identificadas con el momento de la acción y animadas a veces de gran nobleza. Fué discretísimo en las ornamentaciones, y siempre las empleó en sus tablas con carácter secundario.

* * *

Vamos ahora, sin más divagaciones, a analizar los cuatro lienzos atribuidos a la escuela de Cossa. Respecto a éstos sí que podemos agradecer al profesor A. Mayer la noticia de que proceden de la iglesia de San Pedro, de Ávila, y de que fueron un tiempo *alas de un órgano*. No podemos, en cambio, convenir con él en que fueran pintados por Santacruz, de cuyo artista no conocemos nada indiscutible y sí sólo los varios lienzos existentes en la referida iglesia —actualmente en su sacristía—, y que son *probablemente de mano de Santacruz*, según opinión del Sr. Tormo; pero que de serlo —que no lo discuto— no concuerdan en nada con los otros cuatro lienzos del museo, que a su vez atribuye al dicho Santacruz el profesor Mayer, sin duda por errónea referencia más que por propia impresión.

Tal atribución resulta inverosímil, porque no hay concordancia alguna entre unos y otros lienzos, cuando, en cambio, la hay absoluta con todos los trabajos in-

dubitados de Pedro Berruguete y con los otros dos que reproducimos con los números 1 y 2, procedentes de Castilla la Vieja.

Muy frecuentemente, los antiguos artistas, constituídos en maestros, y tal vez para singularizar su escuela, tenían formada una iconografía particular de las representaciones más usuales de los episodios de las Sagradas Escrituras, de la cual se valían con ligeras variantes en todos los casos. Esto, a su modo de ver, les diferenciaba; y como, por otra parte, dado los procedimientos de la época, guardaban calcos o modelos, les era muy sencilla la reproducción en distintas fechas de las mismas representaciones o *historias*. Esto explica concordancias tan señaladas como las que podemos observar en las reproducciones adjuntas, y en cierto modo algún amaneramiento en detalles casi constantemente repetidos.

Haciendo abstracción de otras disposiciones ideológicas de Berruguete, y para no extendernos demasiado, observemos las siguientes notas, que le caracterizan:

a) Que como punto de vista, para dar majestad y preeminencia a sus personajes principales, siempre los sitúa en plano más elevado que a los otros. Ejemplos: en el Nacimiento, la Virgen y el Niño sobre escabel —de igual disposición en ambos Nacimientos—. Lo mismo acontece en la disputa del Niño Jesús con los doctores.

b) Que encierra en elementos arquitectónicos del todo semejantes a los lienzos representando a San Pedro y San Pablo, lo mismo que hace con el Niño Jesús en su Disputa con los doctores. Como semejanza a esta arquitectura, aunque ajena a este concepto, podemos también citar la portada del fondo, lado derecho del cuadro núm. 611.

c) Obsérvese también como rara coincidencia que todos los paramentos son de sillería.

d) Que las manos derechas del Rey, en ambos Nacimientos, tienen igual disposición, y la mano izquierda del fraile que prepara al reo, al fondo del cuadro 618, le ocurre lo propio.

e) Que como forma de argumentación conceptuosa se vale de las manos tanto en el San Pedro Mártir del cuadro número 611 cuanto en el Niño Jesús de la Disputa.

f) Que son de idéntica forma las manos del fraile situado en la parte alta derecha del cuadro núm. 618, la derecha del rey negro de uno de los lienzos y la derecha también del doctor revestido de brocado en el lado derecho de la Disputa del Niño, y aun podríamos señalar otras que se le parecen, y que no citamos por no resultar insistentes.

g) Que como idea ornamental tienen cierta analogía los arcos guarnecidos de los apóstoles San Pedro y San Pablo de los lienzos con el del arco del fondo en el cuadro 610, y este mismo tema adorna, como bordado, los mantelillos de un cuadro de esta misma serie en el Museo y el mantelillo de un episodio en el retablo de Santo Tomás, de Ávila; y, finalmente, para no perseverar en el camino de encontrar semejanzas, éstas se encuentran hasta en la oblicuidad de los ojos de los caballos en el lienzo del Nacimiento, en los del caballo del cuadro 618 y en los del otro caballo que figura huyendo en el paisaje del 610...

Si a estas particularidades, constantemente repetidas en las obras del pintor castellano, y que no coinciden con ningún otro artista contemporáneo español ni extranjero, añadimos aquellas otras de orden superior que, como reflejo singular de un temperamento y del conjunto y temple de sus facultades, dibujan de modo inconfundible su personalidad, acusando plena independencia para resolver los temas de sus composiciones sin recurrir a la imitación; facultad que no siem-

Dos palabras para terminar. No se proponen estas líneas otra cosa que devolver a un gran artista castellano la paternidad de una obra por sí suficiente para glorificar un nombre. Si consigo atraer sobre aquel gran maestro la atención de los que puedan completar el propósito de reivindicación que modesta, pero convencidamente, inicio, consideraré haber prestado un servicio a la historia de la pintura de nuestra Patria, tan necesitada todavía de aportaciones y esclarecimientos.

De la venta de las publicaciones de la «Sociedad de Amigos del Arte», así como de la administración de esta Revista

Alcalá, 28.--MADRID

UN PROLOGO

POR KINGSLEY PORTER (1)

L arte español ha sido tratado injustamente. Hasta fecha muy próxima, los viajeros de países extraños experimentaron con harta frecuencia la impresión de que ese arte se resumía en una palabra: Velázquez. Si echaban una mirada fuera de los muros del Prado, era de fijo sobre la Alhambra mahometana o sobre una corrida de toros. Y eso cuando aun no se había demostrado el interés histórico de estas últimas por las representaciones minoanas. Algunos, muy pocos, bajaban del sudexpreso para quedar contrariados en el museo de Valladolid. Y volvían a sus casas convencidos de que España era, artísticamente hablando, un país de exageración y mal gusto.

Tales ideas se abrieron camino hasta personas y aun instituciones que debie-

ran haber estado a salvo de tamañas falsedades. Las escuelas de arte y arqueología enseñaron unánimes, hasta la última década, que el arte español carecía por lo común de originalidad y fuerza creadora; que copiaba este o el otro modelo extranjero, pero copiaba siempre; que caricaturizaba y degradaba los originales; que sus producciones eran inferiores a los prototipos franceses, italianos, flamencos, ingleses o alemanes; que era un arte recargado de adornos, retorneado, inquieto e indómito; que su ejecución era provinciana y pobre; que era retardatario, pues se contentaba con seguir, a varios siglos de distancia, los estilos creados en otra parte.

Esta filosofía, velada, por supuesto, bajo frases comedidas y corteses, prácticamente invade todas las historias del arte, y hasta se infiltra en estudios, por otra parte valiosos, acerca de España. En la introducción a la Guía de Baedeker —por tantos conceptos estimable— se leen afirmaciones como estas (traduzco de la edición francesa de 1915, la única que de momento tengo a mano): “Todas las escuelas de Europa, atraídas por el oro español, parecen haberse congregado aquí... Las catedrales románicas y góticas de España delatan el influjo directo de la Francia medieval. En los siglos XIV y XV los sepulcros y retablos aparecen llenos de reminiscencias lombardas y flamencas. El Renacimiento español es como un jardín italiano trasplantado a España, pero incultivado, cubierto de vegetación exuberante... Para quien no conozca el Oriente, constituyen un elemento nuevo las ruinas legadas por los prime-

(1) ARTE ESPAÑOL se honra publicando hoy un vibrante artículo del eminente arqueólogo de fama mundial Kingsley Porter.

Inmensa es la gratitud contraída por España para con Porter, pues la tesis sustentada por este sabio de que el Arte Románico no es importado, sino que, por el contrario, tiene su cuna y fuente en las bellas obras escultóricas de España, como el pórtico de la Gloria, de Santiago de Compostela, ha causado enorme sensación en el mundo artístico, y realza de modo extraordinario la importancia de nuestra escultura, principalmente en sus manifestaciones de pórticos y capiteles.

La circunstancia de no estar traducida al español la importantísima obra de Porter *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, así como su elevado coste, hace aún más interesante el artículo que publicamos, expresamente escrito por Porter para España, y que sirve de prólogo al libro de Stapley Byne *La Escultura en los Capiteles Españoles*, recientemente publicado.



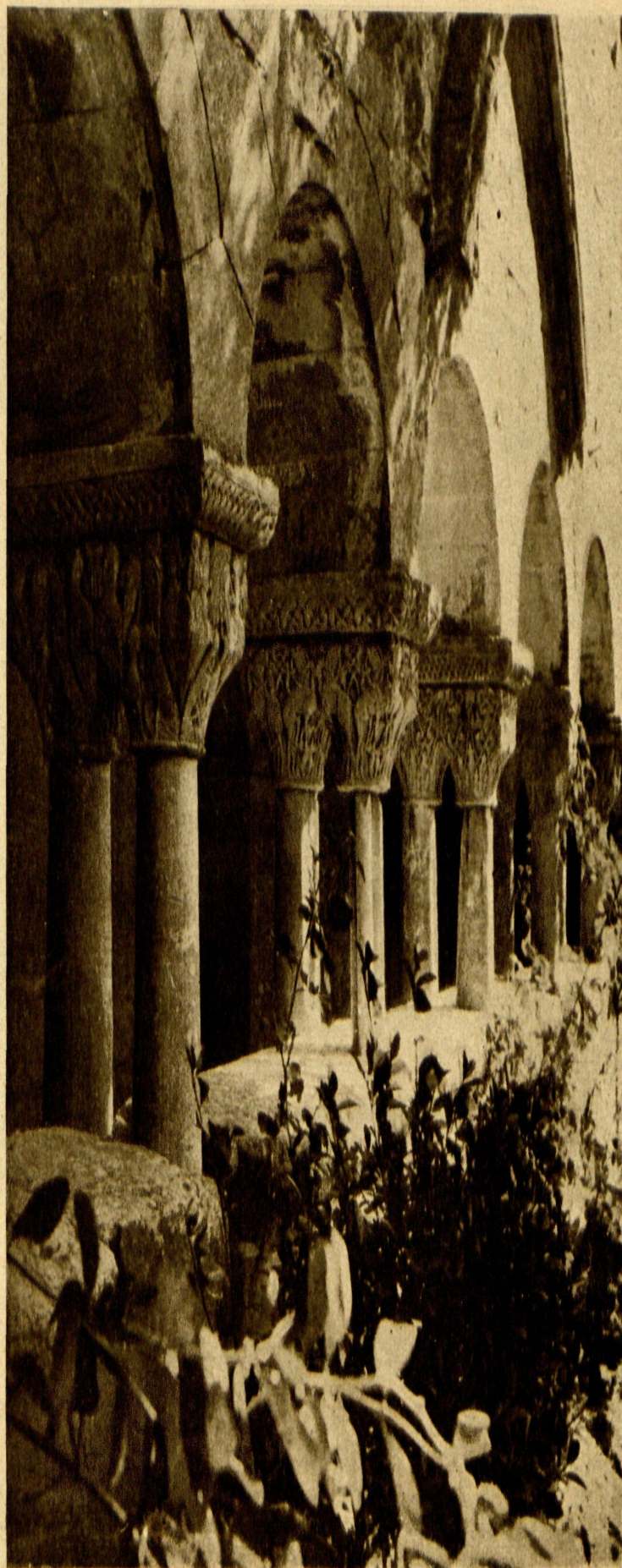
Capiteles de la puerta de Platerías en Santiago de Compostela (Coruña).



Capitel de la galería oriental del claustro de Santo Domingo de Silos.



Capitel de San Claudio de Olivares (Zamora).



Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos). Galería del Este, tomada desde el jardín.

ros conquistadores del país... Todos estos estilos, importados por extranjeros o por españoles educados fuera de España, despertaron, como era de esperar, el espíritu de imitación local. A cada nueva importación siguió una especie de escuela, cuyo estilo se hace más o menos español... Pero la ejecución es menos cuidadosa; las formas, más vacías; el gusto, menos depurado."

Asustan tales juicios en una guía de tanta circulación como la de Baedeker. Indudablemente, el libro está basado en un conocimiento amplio y directo del país. Sin embargo, imagino que el autor de esta sección particular escribió no tanto sobre lo que había visto cuanto sobre lo que había leído. Lo confirma la bibliografía. En ella se incluyen libros fundamentales sobre el arte español, en los que se desarrollan ampliamente ideas como las del pasaje citado.

Hasta ese límite falseaban la visión del mundo las obras de erudición al difundir la rutinaria apreciación del arte hispano. Ni aun los escritores que conocían íntimamente a España lograban siempre despojarse de prejuicios. Era pasatiempo muy seguro y fácil el indicar cómo tal o cual monumento de España estaba copiado de tal o cual monumento de fuera. Si alguna vez protestaban los escritores españoles, era con un patriotismo inocente que a nadie convencía, y la caprichosa tarea de desprestigiar al arte español se reanudaba con nuevos bríos.

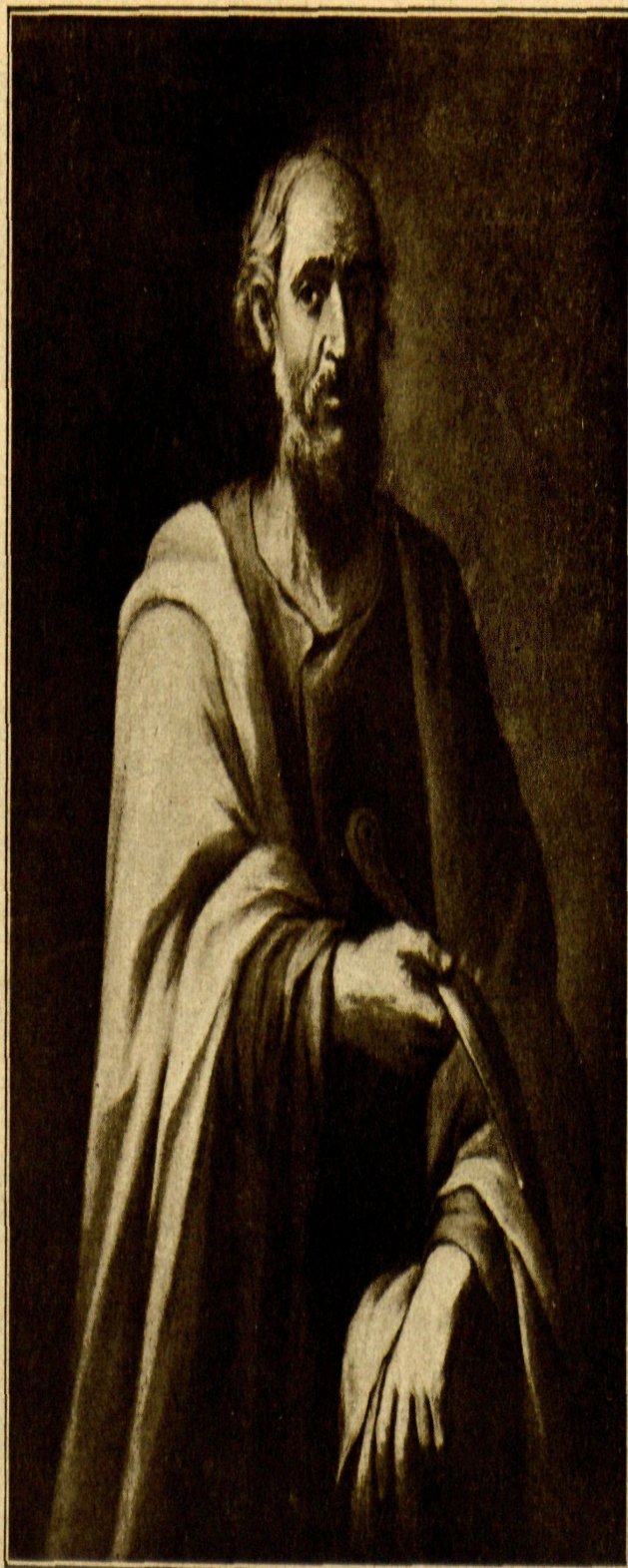
Sin embargo, poco a poco España llegó a ser mejor conocida. La increíble riqueza artística de las provincias, que los del 90 no soñaban, fué conquistando gradualmente la atención de un mundo incrédulo. Escritor hubo, como Bertaux, que empezó en son de mofa y acabó con acento de plegaria. Si no llegó a rechazar enteramente las antiguas apreciaciones, por lo menos la belleza estética de aquellos monumentos, que suponía tan infe-

rior, enardecíó su pluma. Y más de un viajero, al regresar de España, quedó sorprendido de hallar un tanto frío y recompuesto el arte de Francia e Italia, considerado como de orden superior. Salieron luego a la palestra Lampérez y Gómez-Moreno, Y el empuje del arte visigótico venció las repugnancias del público arqueologizante. Quedó fuera de controversia que la raza motejada de retrógrada y estéril, la escoria artística de Europa, la que era incapaz de toda iniciativa y se contentaba con lamer los platos de vecinos más privilegiados, había precedido, en realidad, y aventajado al resto del Occidente durante la mitad de la Edad Media, y había estado produciendo una arquitectura de alta perfección técnica, mientras Italia, Francia, Inglaterra y Alemania estaban sumidas en la barbarie. Aprendimos entonces que España había abovedado las naves de sus iglesias dos siglos antes que Francia, considerada como iniciadora, y que todo el arte prerrománico de la Península, visigótico y mozárabe, es de un refinamiento y un excelso acabamiento, al que no llegó ninguna obra contemporánea de ningún país.

Más tarde miss King nos hacía barruntar la importancia de Compostela y de la ruta de Santiago; Dieulafoy insinuaba que España puede haber sido la puerta por donde la corriente benéfica de la influencia oriental entró en Europa; y Puig demostraba que la arquitectura de la Francia central y meridional en el siglo XI es catalana. Finalmente, hace pocos meses, Gómez-Moreno nos ha revelado que en el siglo XI existió en León un centro de cultura artística que tiene pocos rivales en la historia humana. Goya y el Greco y los pintores españoles modernos han sido reivindicados en sus fueros. Los primitivos del siglo XV han recabado al menos la estimación estética. La arquitectura gótica tiene todavía que ser estudiada críticamente; en tanto no



Tablas de maestro catalán anterior a Jaime Huguet.



Dos obras de Murillo.

CUADROS ESPAÑOLES EN EL MERCADO INTERNACIONAL

POR A. L. MAYER

EN el comercio de antigüedades de Berlín se hallan en la actualidad dos tablas, procedentes, al parecer, de un gran retablo dedicado a los Santos Juanes, y que son, sin duda, obra de un artista español de primero fila. Representa una de ellas el nacimiento de San Juan Bautista (0,86 por 0,69 metros), y la otra, un milagro de San Juan Evangelista, en la que aparece éste acompañado del filósofo Critón (0,76 por 0,69 metros).

El estilo y los trajes demuestran que se trata de pinturas levantinas de mediados del siglo XV. Su finura recuerda algo a las obras francesas de la misma época, aunque realmente a quien más se acercan es a Jaime Huguet en su juventud. Claro es que el maestro de estas tablas es anterior; pero precisamente por ello representan el estado general de la pintura antes de la aparición de Huguet. Lo más probable es, por tanto, que se deban a un pintor catalán que tuviese relación con el arte del Midi, y que supiera hermanar un lirismo muy expresivo con un principio naturalista. Trátase, pues, de uno de los grandes artistas de transición, que empiezan a apartarse del espiritualismo puro del gótico.

En el catálogo núm. 2.057 de las ventas públicas de las Galerías Anderson, de Nueva York (15 abril 1926), se reproducen con los números 36 a 39 cuatro pinturas con escenas de la vida de la Virgen, que se suponen de "Escuela alemana del Sur, principios del siglo XVI". Si como el catálogo indica son lienzos, deben haberse trasladado de tablas. Un examen de estas pinturas demuestra que

no son en manera alguna alemanas, sino españolas, y acaso con más exactitud valencianas, muy relacionadas con las obras de Nicolás Falcó. En ellas aparece claramente la influencia flamenca, y recuerdan también algo el estilo, un poco anterior, de Pedro de Córdoba.

De Murillo he visto en París un San Bartolomé (1,03 por 0,78 metros), que debió formar parte de un Apostolado. Es obra muy fina y expresiva, característica de la última época del gran genio sevillano.

Aprovecho esta ocasión para consignar que el famoso cuadro de Murillo *Laban buscando los dioses robados*, de la colección del Duque de Westminster, ha pasado a ser propiedad del Sr. J. de Canson, de París, que posee también *La Sagrada Familia* (1), y el hermoso retrato de caballero, que fué antes del anticuario Fr. Kleinberger.

En una colección particular de París, que se venderá este verano en Zurich, encontré un bodegón grande, fechado en 1686, de estilo murillesco y de entonación muy parda. Puede atribuirse a Núñez de Villavicencio, estableciendo comparaciones con el cuadro del mismo autor que existe en el Prado y con el del Louvre. Me chocan, sin embargo, en la pintura en cuestión algunos rasgos más bien italianos; pero no conozco ningún artista de este país que por aquella época imitase la manera del sin igual pintor de los golfillos.

(1) Reproducida en mi tomo sobre Murillo (segunda edición, 1923), que, rectificando, debo situar en los años 1648 ó 1650.

DATOS RELATIVOS A LA VIDA DEL FAMOSO GRECO

POR D. VERARDO GARCIA REY

EL famoso pintor, escultor y arquitecto Dominico Theotocópuli fué el artista más pleiteante de su época, y uno de los artistas también que más abrumado se vió por las numerosas deudas que contrajo.

La suma de las cantidades que llegó a deber al distinguido toledano D. Francisco Pantoja y Ayala, secretario que fué del ilustrísimo Cardenal D. Gaspar de Quiroga (gobernó la diócesis desde 1577 a 1594) y serenísimo Archiduque de Austria, el Infante Alberto, arzobispo toledano (1595-1598), ocuparía algunas páginas, las cuales, con la elocuencia de los números, servirían para componer sabrosos capítulos relativos a las apuradas situaciones por que pasó este genial pintor durante algunos años de su vida.

No es del caso ahora referirme a esas deudas; pero sí dar cuenta de una más, ignorada hasta la fecha. La causa la desconozco, por no existir los documentos protocolarios correspondientes al escribano público del número de los de Toledo Juan Martínez, entre los cuales se hallarían las oportunas escrituras de obligación, que nos despejarían la incógnita; es decir, el origen de esta nueva deuda.

Del documento que he descubierto dedúcese que el famoso pintor candiota llegó a deber al batidor de oro vecino de Madrid, Diego de Acevedo 1.592 reales, los cuales había pagado en parte a doña Ana Carrión, vecina de Toledo. Moroso quizás Dominico Theotocópuli en zanjar su deuda, el referido Acevedo dió carta de poder al platero toledano Juan Rodríguez

del Castillo para que en su nombre cobrara 886 que el Greco le restaba adeudando. Su hijo, Jorge Manuel Theotocópuli, fué el encargado de entregar al mencionado platero esa cantidad, el cual, según fórmula protocolaria, se otorgó por contento y pagado a voluntad.

He aquí el documento, encontrado en el protocolo del escribano Pedro Ordóñez (año 1609, folio 580), y el cual extracto:

“En la ciudad de toledo, a veinte e vn días del mes de mayo de mil y seiscientos y nueve años, en pres^a de mi el s^{no} pu^{co} e testigos, pareció pres^{te} Ju^o Rodríguez, platero vz.^o de esta çudad de toledo en n.^e de diego de azeuedo batidor de oro vz.^o de la u^a de madrid, y por virtud del poder que del tengo para lo de yuso contenido el qual orixinalmente dixo auer entregado a dominico greco teotecopuli pintor vs^o desta çudad de t^{do}, en cuyo fauor otorga la presente escritura de pago, otorgo que recibo del dho dominico greco teotecopuli por mano del señor jorge manuel teotecopuli su hixo vs^o desta otra çudad questaria pres^{te} ochocientos y ochenta y seis Reales con los quales confesó que acava de pagar mil y novecientos y zinquenta e dos Reales quel dho dominico greco le deuía a el dho diego de azeuedo, por virtud de una obligación de plazo pasado que pasó ante juan martinez desta çudad, escriuano que fué del número de toledo en treinta y uno de mayo de mil y seiscientos y siete a que se refirió, porque los demás marauedís los tenía pagados a doña ana de carrión v^a

desta ciudad en nombre del susodho que así mismo tenía poder para la otra co-branza, de los cuales otros ochocientos y ochenta y seis Reales en el otro nombre, se otorgó por contento y entregado a su voluntad y sobrello renunció las dos leyes correspondientes.

Otorgó, además, que de todos los dchos

maravedís, dió carta de pago y finiquito al dho dominico greco.

Juº Rodríguez del Castillo.—Firma autógrafa.”

Declinaba por estas fechas la vida del gran artista, y permanecen ignoradas las causas de tantas lacerias como inundaban el alma de Dominico Theotocópuli.

BIBLIOGRAFIA

El pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago.—Explicación arqueológica doctrinal, por M. Vidal Rodríguez. Tip. de *El Eco Franciscano*. Santiago, 1926.

Mientras el erudito P. Pinedo va desentrañándonos los simbolismos contenidos en los preciosos capiteles del monasterio de Santo Domingo de Silos, otro sabio profesor, el Sr. Vidal Rodríguez, en un curioso libro, acompañado de un álbum de interesantes fotografías, pone a nuestro alcance, y nos explica, los versículos de la Biblia, las profecías mesiánicas y las enseñanzas evangélicas esculpidas por el gran maestro Mateo en ese portentoso poema de piedra que es el pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago.

El año 1168 fué a Santiago el rey de León don Fernando II, hallando paralizadas, por falta de recursos, las obras del claustro, del coro y algunas otras del templo, que se había comenzado a construir en 1074.

Don Fernando, deseoso de imprimir gran actividad a la construcción, procuró facilitar los recursos necesarios, ratificando al prelado el privilegio de acuñar moneda.

“Entonces fué—dice el Sr. Vidal— cuando el monarca leonés y el arzobispo de Compostela don Pedro Gudesteiz decidieron sustituir la fachada occidental por un pórtico digno de la gran basílica jacobea.

Había, a la sazón, una brillante y floreciente pléyade de artistas formada en Compostela, destacándose entre ellos un insigne arquitecto y escultor, el célebre maestro Mateo, y a él se encomendó, primero, el proyecto y luego la ejecución de la magna empresa.

La discutida nacionalidad del maestro Mateo es considerada como de segunda importancia, pues si es verosímil que antes de establecerse en Santiago y de emprender su obra inmortal recorrió el sudeste de Francia y aun buena parte de Italia estudiando sus monumentos arquitectónicos y quizá algunas de las esculturas grecorromanas que comenzaban a surgir de las excavaciones, no es menos cierto que su obra es absolutamente original; más aún, precursor-

ra en más de un siglo a la del Renacimiento, anterior en cincuenta años al pórtico de la catedral de Chartres y en ciento al de la de Bourges.

El libro del profesor Vidal Rodríguez es otro robusto argumento en pro de la tesis de Porter, tanto más fuerte por la actitud de sereno eclecticismo en que el autor se coloca, y que induce a creer que sea el justo medio acertado.

Por su erudición, unida a su amenidad, es libro que leerán con agrado especial todos los buenos aficionados a estos interesantísimos estudios.

* *

La Casa editorial Labor, S. A., de Barcelona, está publicando una serie de volúmenes que modestamente titula *manuales*, y aunque lo son, en efecto, por su tamaño y agradable formato contienen materia y sustancia abundantes en cantidad y calidad.

Van publicados, hasta ahora, ochenta y cuatro volúmenes, correspondientes a las múltiples y diversas materias que abarca el “Plan general”, que se divide en cinco secciones. La primera comprende Filosofía, Psicología, Educación; la segunda, Literatura. Artes plásticas, Música; la tercera, Historia, Geografía; la cuarta, Derecho, Política, Economía; la quinta, Matemáticas, Ciencias físicas, Químicas, Higiene.

La sola enumeración de este vasto plan da idea de la importancia de la “Colección Labor”.

Mientras escribimos estas líneas tenemos delante dos de estos interesantes volúmenes: *La Pintura Española*, por el profesor alemán Augusto L. Mayer, y *La Escultura en Occidente*, por el Dr. Hans Stegmann, director del Museo Nacional de Munich. Esta está traducida por el culto profesor de la Universidad de Granada D. Diego Augusto Iñiguez, y la primera, por D. Manuel Sánchez Sarto. Los nombres prestigiosos de autores y traductores nos relevan de hacer aquí los elogios obligados por la cortesía en estos casos, limitándonos a recomendar a padres y maestros que pongan en manos de sus hijos y discípulos los interesantísimos volúmenes de la “Colección Labor” y harán una verdadera y provechosa labor de ilustración y cultura.

M. DE M.

ADQUISICIONES Y DONATIVOS EN MUSEOS DEL ESTADO DURANTE LOS TRES ULTIMOS TRIMESTRES DE 1926.

MUSEO DEL PRADO

Adquisiciones.

Legado de D. Luis de Castro y Solís.

Escuela española del siglo xv.—*Santiago Apóstol*. Tabla. Alto, 0,76; ancho, 0,60.

Escuela española del siglo xv.—*San Gregorio, Obispo*. Tabla. Alto, 0,76; ancho, 0,60.

Escuela castellana del siglo xv.—*La coronación de la Virgen*. Tabla. Alto, 1,52; ancho, 0,82.

Atribuido a Herry Met de Bles.—*La Virgen, el Niño y tres ángeles*. Tabla. Alto, 0,19; ancho, 0,14.

Donativo del Ayuntamiento.

Mateo Cerezo, *San Agustín en oración*, cuadro adquirido con la subvención asignada al Museo por el Ayuntamiento de Madrid.

MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO

Donativos.

Pou González (Emilio), *La cueva tigrada*. (Oleo).
Palau (Genaro), *Un paisaje de Altea*. (Oleo).

Adquisiciones.

Guido Caprotti.—*La ermita encantada*. Oleo. Real orden de 24 de mayo de 1926.

Emilio García Martínez.—*El monasterio del Parral* (Segovia). Oleo. Real orden de 26 de junio de 1926.

Vicente Navarro.—Torso en mármol y en tamaño reducido. Real orden de 26 de junio de 1926.

Urgell (Ricardo), *El teatro*. 4.000 pesetas. Real orden 17 noviembre. (Oleo).

Lizcano (Angel), *Un merendero*, 2.000 pesetas, 24 de noviembre. (Oleo).

Beltrán Masses (Federico), *Noche azul*, 4.000 pesetas, 24 de noviembre. (Oleo).

Bueno (José), *Estuatilla en bronce*, 3.500 pesetas, 27 de noviembre.

López Cabrera (Ricardo), *Una telefonista*, 1.000 pesetas, 27 de noviembre. (Oleo).

Bacarisas (Gustavo), *Estanque de los mirtos*, 3.500 pesetas, 22 de diciembre. (Oleo).

Infante (Gastón), *La maja y su reflejo*, 700 pesetas, 22 de diciembre. (Oleo).

PREMIOS DE LA EXPOSICION DE BELLAS ARTES

PINTURA

Bermejo (José), *El cafetín*. Primera medalla.

Cruz Herrera (José), *La ofrenda de la cosecha*. Primera medalla.

García Lesmes (Aurelio), *Campos de Zaratán*. Primera medalla.

Fernández Balbuena (Roberto), *El claustro*. Segunda medalla.

Soler (Rigoberto), *Idilio ibicenco*. Segunda medalla.

Soria González (Nicolás), *Galerna*. Segunda medalla.

García Camino (Pedro), *Retrato de Rey Barral*. Segunda medalla.

Argelés (Rafael), *Cristo en el sepulcro*. Segunda medalla.

Aguirre (Lorenzo), *Crepúsculo de vidas*. Segunda medalla.

Aguir (José), *Figuras de pueblo*. Tercera medalla

Blanco Coris (José), *Huyendo de la borrasca*. Tercera medalla.

Díaz Alberro (Joaquín), *Carnestolendas*. Tercera medalla.

Sancho San José (Mariano), *Coralito*. Tercera medalla.

Igual Ruiz (Enrique), *La tarde*. Tercera medalla.

Seijo Rubio (José), *La marisma*. Tercera medalla.

Dal Re (Carlos), *Arrabal de Santiago*. Tercera medalla.

Segundo (Ricardo), *Josefica*. Tercera medalla.

ESCULTURA

Asorey (Francisco), *San Francisco*. Primera medalla. (Talla).

Marco Pérez (Luis), *El hombre de la Sierra*. Primera medalla. (Bronce).

Mateu (Ramón), *Héroe*. Segunda medalla. (Yeso).

Vicent (Carmelo), *Labrador valenciano*. Tercera medalla. (Talla).

Chicharro Gamo (José), *De vuelta de la Fuente*. Tercera medalla. (Yeso).

Domingo (Gregorio), *Retrato*. Tercera medalla. (Bronce).

Timon (Mariano), *El hijo pródigo*. Tercera medalla. (Yeso).

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Donativos.

Del Gobierno de la República Mejicana.—Medalla de bronce conmemorativa del VI centenario de la fundación de Méjico.

De D. Fernando Llorca Die.—Ocho fragmentos de cerámica del siglo XIV, decorada con verde y negro sobre esmalte blanco y ornamentada con figuras de cabezas humanas y motivos heráldicos, florales y geométricos; fragmentos procedentes de Paterna.

Del profesor D. Hugo Obermaier.—Modelo del dolmen de Eguílaz (Alava). El original, que fué explorado en 1831, y sus piedras miden: la descubierta, 4,6 metros de longitud por 1,65 de latitud, y las verticales tienen de altura 2,69 metros. En él aparecieron varios esqueletos, hachas de piedra, puntas de flecha y hojas de lanza de cobre.

Del Sr. D. Lorenzo Pérez Temprado.—Seis *pondus* de barro con adornos, procedentes de Mazaleón (Teruel).

POR COMPRA DEL ESTADO

Del Tesoro de Lebrija (Sevilla), descubierto casualmente el 26 de abril de 1923 en las proximidades del castillo de dicha villa con motivo de la extracción de tierras para la industria cerámica. Son seis piezas, en forma de candelabro o columna anillada de oro, de 828 milésimas de ley. Miden 71 centímetros de altura y pesan en total 7.799 gramos. Su técnica es semejante a la de algunas piezas de la Edad del Bronce y a la de los *torques* de oro procedentes de Galicia, correspondientes al final de dicha Edad o primer período de la del Hierro, si bien otros creen que pudieron servir para un baldaquino. Han sido adquiridos por Real orden de 17 de abril último.

—*Del Tesoro de Aliseda.* Joyas halladas casualmente en terreno comunal de dicha villa. Corresponden de este tesoro al siglo VI antes de J. C., y todos sus ejemplares son notables trabajos de orfebrería, sobresaliendo una diadema de gusto ibérico; par de arracadas con flores de loto, palmeta y aves; dos brazaletes de labor calada; diversas piezas de collar, con las que se han formado tres hilos; cinturón, compuesto de sesenta y una piezas, armadas sobre cuero, en tres zonas, la central lisa y las otras dos de plaquitas con fondo ornamentado y relieves, que representan la lucha del hombre y el león, siendo las más importantes las placas que sirvieron de broche; varios sellos y sortijas; gran número de piezas que figuran palmetas, que debieron servir, como la cadenilla que se conserva, para festonear algún manto u otra prenda de vestir; un gran aro, cuyos extremos se enlazan y terminan

en bellotas; un plato de oro; un brasero de plata y un capis de vidrio con cartuchos e inscripción jeroglífica grabada alrededor.

Sobre este tesoro, el Sr. Mélida publicó un interesantísimo trabajo en 1921, y aun cuando ha sido adquirido por Real orden de 12 de junio último, figuraba aquél en depósito en el museo desde el año 1920.

Tres tablas talladas con figuras representando escenas de cacería y animales fantásticos, con restos de policromía, obra mudéjar (siglo XIV). Formaron parte del decorado de un palacio toledano inmediato a la sinagoga del Tránsito. Miden 20 centímetros de ancho por dos metros de longitud.

POR EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS COSTEADAS POR EL ESTADO

Objetos celtibéricos procedentes de las excavaciones que dirige D. Blas Taracena en Izana (Soria).—Cinco bolas decoradas.—Un husillo de barro.—Tres *pondus* de barro.—Treinta y nueve vasos de barro rojo o negro, muchos de ellos decorados con pinturas, y todos restaurados.—Dos fragmentos de una tinaja de barro rojo, pintados con figuras humanas y animales.—La reja y hierros de un arado.—Hebilla circular de hierro.—Una hoz de hierro.—Un hacha-martillo de hierro.—Dos hachas de hierro.—Un escoplo con punta de hierro y mango de hueso.—Un trabón de caballo, de hierro, incompleto.—Un cuchillo de hierro.—Doce fichas de barro, adornadas por incisión con dibujos geométricos y animales.

Objetos visigodos procedentes de las excavaciones que dirige D. Blas Taracena en Deza (Soria).—Un collar de cuentas de ámbar.—Dos hebillas amigdaloides de bronce.—Una hebilla rectangular de bronce. Una hebilla amigdaloides con placa rectangular, de bronce.—Dos fíbulas alargadas, de bronce.—Un ánfora grande de barro blanco (procede del mismo término municipal de Deza, pero de diferente yacimiento, y debe pertenecer al siglo XII al XIII).

Objetos visigodos procedentes de las excavaciones de Albelda (Soria) que dirige D. Blas Taracena.—Hebilla amigdaloides de bronce con placa ovalada adornada con dibujos incisos.

De las excavaciones que dirige D. Lorenzo Pérez Temprado en el sitio denominado Roquizal del Rullo, término municipal de Fabara (Zaragoza).—Numerosa colección de cerámica, correspondiente al último período de la Edad del Bronce y primero de la del Hierro, mereciendo especial mención los vasos de barro con ornamentación geométrica incisa y algunos moldes de piedra para armas y adornos.

POR COMPRA DEL MUSEO

Cruz de plata decorada con esmaltes. Siglo XVII. Longitud, 0,11.

—Venera de bronce, esmaltada. Siglo XVII. Altura, 0,07.

—Relicario de filigrana de plata dorada. Siglo XVII. Lado, 0,04.

—Dinero de vellón de Alfonso VII.

—Medio real de vellón de Pedro I de Castilla. Inédito.

—Maravedí de oro de Alfonso IX de León.

—Triente de oro, previsigodo.

—Un *toten*. Idolo peruano de madera, hallado en las ruinas de Chan-Chan, capital del antiguo reino de los chimus. Mide 1,01 metros de longitud.

—Objetos procedentes de Ibiza, y que pertenecieron a la colección de antigüedades formada con los hallazgos en excavaciones de la necrópolis púnica de Puig del Mulins por el Sr. Pérez Cabrero.

—Escarabeo egipcio de piedra blanca.

—Escarabeo de piedra verde con figuras de dos guerreros.

—Estalle de ágata que representa un toro.

—Dieciséis monedas, entre ellas ocho romanas, una de oro bizantina y otra de oro, dinar almoravide de Yusuf-ben-Texufin.

Piezas de barro.—Figurita de Démeter, sin cabeza, rota y despegados los trozos restaurados.—Cabe-cita de Démeter.—Molde, cuya figura es una palmeta griega.—Vaso en figura de la paloma de Astarté, con pintura roja.—Platillo con líneas rojas.—Botellita tipo oenochoe.—Lucerna griega barnizada de negro.—Frasco con el cuello despegado por las restauraciones.

Piezas de cobre y bronce.—Tres espejos discoidales de cobre, dos de ellos (el mayor y el pequeño) rotos.—Campanilla de figura cónica.—Campanilla de figura semiesférica.—Veinte entre pequeñas piezas: parte de una *bullá*, aguja para malla y fragmentos de asas, fíbulas, etc.—Placa de aplicación repujada con la cabeza de Medusa.

Piezas de marfil y hueso.—Placas con figuras en relieve y un pie triangular con las letras P. M.—Tres amuletos.—Roseta.

Piezas de vidrio y pasta.—Ojo simbólico, de pasta.—Tres cuentas de collar de vidrio.—Botoncillo o chatón de sortija de vidrio.

Piezas de oro.—Un arete.

—Un fragmento de alicatado, procedentes de Sevilla, siglo XV.

—Veinticuatro azulejos valencianos, pintados, siglo XVIII.

—Seis azulejos: uno de cuerda seca, del siglo XV; cuatro de arista, siglo XVI, y uno pintado de Talavera, siglo XVIII.

—Jarrita vidriada, siglo XVII.

—Cuatro azulejos de arista, siglo XVI.

—Una moneda: media onza de oro de Carlos III, año 1788, acuñada en Madrid.

—Una medalla de plata, conmemorativa del primer centenario de la independencia del Perú.

—Una moneda: cuarto de onza de oro de Felipe IV, año 1640.

DONATIVOS DE LIBROS PARA LA BIBLIOTECA DE AMIGOS DEL ARTE

Respondiendo a la circular dirigida a los señores socios, se han recibido, hasta ahora, los siguientes donativos con destino a la Biblioteca de la Sociedad:

Jardinería general española, por J. Manuel Priego. Donante, Editorial Voluntad.

Archivo español de arte y arqueología. Centro de estudios históricos. Año primero. Donante, canje de revistas.

An Architecture Pilgrimage in old México, por Alfred Rossom. Donante, Excmo. Sr. D. Juan Cebrián.

The Architecture and the Gardens of the San Diego Exposition. Donante, Sr. Cebrián.

The Jewel City, por Ben. Macomber. Donante, señor Cebrián.

The City of domes, por John Barry. Donante, señor Cebrián.

The San Diego Garden Fair, por Eugen Neuhans. Donante, Sr. Cebrián.

Costumes portuguesas. Donante, Sr. Cebrián.

Deutsche Wolm et Feshaüm, por C. H. Baer. Donante, Sr. Cebrián.

Tre Practical Book Architecture, por C. Matlac Price. Donante, Sr. Cebrián.

Die Brucke, por Paul Zucker. Donante, Sr. Cebrián.

L'Art byzantin, por Ch. Bayet. Donante, Sr. Cebrián.

Athens and its monuments, por Ch. Heald Weller. Donante, Sr. Cebrián.

Exposición Valdés Leal y de arte retrospectivo en Sevilla en mayo de 1922. Donante, Sr. Cebrián.

London Housses prou 1660 to 1820, por Richardson and Lovett. Donante, Sr. Cebrián.

El traje regional de España, por Isabel de Palencia. Donante, Editorial Voluntad.

La pintura española, por A. L. Mayer. Donante, Editorial Labor.

La escultura en Occidente, por Hans Stegmann. Donante, Editorial Labor.

Estampas de Granada.—Veinte grabados en madera, originales de Hermenegildo Sanz. Donante, el autor.

La catedral de León, por Ríos y Serrano. Donante, Sres. Hauser y Menet.

Señorita Asunción Cortés Goñi, 100 pesetas, dejando al criterio del señor Bibliotecario la adquisición de los libros.

Sr. Cánovas y Vallejo (D. A.): Inventario de una colección de libros de arte de su propiedad.

Señor Duque de Parcent: *Poesías selectas*, por la excelentísima señora Condesa de Parcent. *Historia contemporánea*, por Pirala (seis tomos).

Señor Conde de Cerragería: 150 pesetas, dejando la elección de las obras que hayan de adquirirse al juicio del señor Vocal Bibliotecario.

D. Francisco Ramos, de Sevilla: *Catálogo ilustrado de la Exposición Valdés Leal y de Arte retrospectivo*, en Sevilla, 1923. Un volumen, lujosamente encuadernado.

Excelentísimo señor Director general de Bellas Artes: Un ejemplar del *Catálogo monumental de España: provincia de León*, por D. Manuel Gómez Moreno.

Sr. G. van Dulken: *Peope of the veil*, por F. Rennell Rodd.

Sr. G. van Dulken: *Le panorama de la guerre de 1914 à 1916*. Cuatro tomos.

D. Alfredo de Zabala: Una primorosa edición, siglo XVIII, del gran *Diccionario Latino* de Jacobi Faciolati.

D. Francisco del Río, de León: *La casa de los Fernández en Omañón y Villamontán*, por Luengo (M.) y Sanz (J.).

El tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro, de León, por Pérez Llamazares (J.).

Iconografía de la Real Colegiata de San Isidoro, de León, por Pérez Llamazares (J.).

Estudio crítico y literario de las obras de San Isidoro, por Pérez Llamazares (J.).

Historia de la religión y costumbres de las montañas de Porma y Curueño, por Reyero (D.).

Señor Marqués de Valdeiglesias: *Modern Masters of the Ching*. Cuatro álbumes de aguafuertes.

La señora viuda de Beruete ha donado un ejemplar de la hermosa obra *La pintura española en el siglo XIX*, póstuma de nuestro inolvidable consocio D. Aureliano de Beruete y Moret.

El señor Marqués de Alcedo ha donado la cantidad de cien pesetas para adquisición de libros, dejando el donante la elección de las obras al criterio del Vocal-Bibliotecario.

Don Julián Zuazo Palacios ha hecho el siguiente importante donativo: varios ejemplares de los libros siguientes, de que es autor: *Meca*, *El sello seis cuartos 1850*, *Trabajos arqueológicos en Montealegre del Castillo*, *Castellar de la Meca*, *La villa de Montealegre y su cerro de los Santos* y *La magia en el arte rupestre*.

El Sr. Zuazo Palacios ha donado también los libros siguientes:

L'Anthropologie, revista bimensual. Años 1918 y 1919.

Historia de las guerras civiles de Francia, por Caterino (Enrico).

Estudios de historia montañesa. Tres tomos (1916, 1917 y 1918), por D. M. Escagedo.

Nobleza de la espada, por F. Lorenz de Rada.

Tres ensayos sobre la vida sexual, por el doctor Marañón.

Antigüedad y blasones de Lorca, por F. P. Morote.

Revue Archeologique. Año 1914.

Pedro de Luna, por Puig y Puig.

Islas Pitusas, por Román y Calbet.

Monedas de las dinastías árabe-españolas, por D. Antonio Vives.

Medallas de la Casa de Borbón, por D. Antonio Vives.

Réplica al Conde de Romanones, por "Un español neutral".

"Sentencia recaída en el pleito entre D. Francisco Izarracanal y la villa de Tolosa, en Valladolid", año 1613 (manuscrito).

Don Antonio Gabriel Rodríguez ha donado un ejemplar de su obra en homenaje a la memoria de su padre. El libro se titula *Gabriel Rodríguez*.

Don Antonio Marichalar: *Palma y Girola*, de las que es autor.

Don Eugenio Terol ha donado los siguientes libros y revistas:

Majolika, por Otto von Falke.

Chats on Old Furniture, por A. Hayden.

Chats on Old Clocks, por A. Hayden.

Chats on Old Prints, por A. Hayden.

Chats on Old Lace and Needlework, por mister Lowes.

The China Collector, por H. W. Lewer.

The Earthenware Collector, por G. Woolliscroft.

How to identify old Chinese Porcelain, por mister Willoughby.

Velasquez. Great Masters in Painting et Sculpture, por Stevenson.

I monumenti italiani e la guerra, por Ugo Ojetti.

Gran carpeta con reproducciones de relieves, por A. Weerths.

Un álbum chino con grabados de edificios.

Tres catálogos de grabados.

Un número de *The Art News* (12 junio 1926).

Un número de *Colour* (agosto 1926).

Un número de *The Connoisseur* (mayo 1924).

Un número de *The Studio* (Year-book 1912).

Un número de *The Studio* (15 junio 1926).

Los Sres. Rodríguez Hermanos, 25 pesetas en metálico.

El pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago.—Explicación arqueológica doctrinal, por M. Vidal Rodríguez. Tip. de *El Eco Franciscano*. Santiago, 1926. Donativo del autor.

D. Melchor García Moreno.—Catálogo paremiológico de su biblioteca. Refranes famosísimos glosados.

D. Santiago N. Alesón: *España Sagrada*, por el M. R. P. Fr. Enrique Flórez. Segunda edición. Madrid, 1799. Obra en 51 tomos.

D. Jesús Carro García, de Santiago: *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, por Mr. Kenneth John Conant.

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.
Bäuer Landaüer, D. Ignacio.
Beistegui, D. Carlos de.
Bertemati, Marqués de.
Castillo Olivares, D. Pedro de.
Cebrián, D. Juan C.
Comillas, Marquesa de.
Finat, Conde de.
Genal, Marqués del.
Harris, D. Lionel.
Ivanrey, Marqués de.
Lerma, Duquesa 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.
Aguilar, 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.
Araujo-Costa, D. Luis.
Arco, Duque del.
Ariaño, Marqués de.
Argüelles, Srta. Isabel.
Argüeso, Marquesa de.
Artaza, Conde de.
Artiñano, D. Pedro M. de.
Artiñano, D. Gervasio de.
Arriluce de Ibarra, Marqués de.
Arpe y Retamino, D. Manuel.
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.
Bárceñas, Conde de las.
Barnés, D. Francisco.
Bascaran, D. Fernando.
Bastos de Bastos, doña María Consolación.
Bastos Ansart, D. Francisco.
Bastos Ansart, D. Manuel.
Bäuer, doña Olga Gunzburg de.
Bäuer, 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.
Biandrina, señora Condesa de.
Biblioteca del Museo de Arte Moderno.
Biblioteca del Real Palacio.
Biblioteca del Senado.
Bilbao, D. Gonzalo.
Biñasco, Conde de.
Birón, Marqués de.
Bivona, Duquesa de.
Blanco Soler, D. Luis.
Blay, D. Miguel.
Bofill Laurati, D. Maneul. Barcelona.
Boix y Merino, D. Félix.
Bolin, 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, señora viuda de.
Canthal, D. Fernando.
Cardona, Srta. María.
Carles, D. D. Barcelona.
Careaga, D. Eduardo.
Carro García, D. Jesús.
Casa Jara, Marqués de.
Casa Puente, Condesa viuda 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.
Castilleja de Guzmán, Condesa viuda de.
Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro.
Cavestany y de Anduaga, D. Julio.
Caviedes, Marqués de.
Cayo del Rey, Marqués de.
Cedillo, Conde de.
Cenia, Marqués de.
Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier.
Cerragería, Conde de.
Céspedes, D. Valentín de.
Cierva y Peñafiel, D. Juan de la.
Cimera, Conde de la.
Coll Portabella, D. Ignacio.
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.
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 Loriga, D. Miguel.
 Echeandía y Gal, D. Salvador.
 Echevarría, D. Juan de.
 Echevarría, D. Federico de.
 Echevarría, D. Venancio, Bilbao.
 Escoriaza, D. José María de.
 Escoriaza, D. Manuel.
 Escoriaza, Vizconde de.
 Escuela de Artes y Oficios de Logroño.
 Escuela de Bellas Artes, de Olot.
 Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, Madrid.
 Escuela Superior del Magisterio.
 Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada.
 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.
 Fernán 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.
 Fernández Tejerina, D. Mariano.
 Ferrándiz y Torres, D. José.
 Ferrer y Cagigal, D. Antonio A.
 Ferrer Güell, D. Juan.
 Figueroa, Marqués de.
 Flores Urdapilleta, D. Antonio.
 Flórez, D. Ramón.
 Foronda, Marqués de.
 Gálvez Ginachero, D. José.
 García Cernuda y Estrada, D. José.
 García Condo, 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.
 Gayangos, Viuda de Serrano, Doña María de.
 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.
 Granda Buylia, D. Félix.
 Gran Peña.
 Granja, Conde de la.
 Groizard Coronado, D. Carlos.
 Guardia, Marqués de la.
 Guijo, Srta. Enriqueta.
 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.
 Hermoso, D. Eugenio.
 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.
 Infantas, Conde de las.
 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.
 Kocherthaler, D. Kuno.
 Laan, D. Jacobo.
 Lafora y Calatayud, D. Juan.
 Laiglesia, D. Eduardo de.
 Lamadrid, Marqués de.
 Lambertze Gerbeville, Marqués de.
 Lanuza, D. Adriano M.
 Laporta Boronat, D. Antonio.
 Laredo Ledesma, D. Luis E.
 Larrinaga, D. Julio.
 Lauffer, D. Carlos.
 Leguina, D. Francisco de.
 Leis, Marqués de.
 Leland Hunter, M. George.
 Lezcano, D. Carlos.
 Lédoux, 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. Mariano.
 López Soler, D. Juan.
 López Tudela, D. Eugenio.
 Loring, D. Fernando.
 Luque, D.^a Carmen, viuda de Gobart.
 Luxán y Zabay, D. Pascual.

Llanos y Torriglia, D. Félix de, Barcelona.
 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.
 Marañón Posadillo, D. José María.
 Marco Urrutia, D. Santiago.
 Marichalar, D. Antonio.
 Marinas, D. Aniceto.
 Marín Magallón, D. Manuel.
 Mariño, D. Antonio.
 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 Zegri, D. Juan.
 Martínez Roca, D. José.
 Martos, D. Eduardo.
 Mascarell, Marqués de.
 Massenet, D. Alfredo.
 Mateu, Hermanos.
 Mayo de Amezuza, doña Luisa.
 Maza, señora Condesa de la.
 Medinaceli, Duquesa de.
 Mejías, D. Jerónimo.
 Meléndez, D. Julio B.
 Meléndez, D. Ricardo.
 Méndez Casal, D. Antonio.
 Mendizábal, D. Domingo.
 Menet, D. Adolfo.
 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.
 Montellano, Duque de.
 Montenegro, D. José M.
 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, Srta. 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.

Facultat de Filosofia i Lletres

Sala de Lectura

Murga, D. Alvaro de.
 Navas, D. José María.
 Nardiz, D. Enrique de.
 Noreña López, D. Ignacio de.
 Obispo de Madrid-Alcalá.
 Ochoa Blanco, D. Gabriel.
 Ojesto, D. Carlos de.
 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.
 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.
 Penard, D. Ricardo.
 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.
 Pérez Maffei, D. Julio.
 Peromoro, Conde de.
 Picardo y Blázquez, D. Angel.
 Picardo y Blázquez, D. Luis.
 Pinohermoso, señor Duque de.
 Piñar y Pickman, D. Carlos. Sevilla.
 Pío Príncipe.
 Pla, D. Cecilio.
 Poggio, D. Pedro.
 Polentinos, Conde de.
 Portillo y Valcárcel, D. José del.
 Prast, D. Carlos.
 Prast, D. Manuel.
 Prieto Villabrille, D. Julio.
 Prías, Conde de.
 Prieto, D. Gregorio.
 Pulido Martín, D. Angel.
 Proctor, D. Lewis J.
 Proctor, señora de.
 Quintero, D. Pelayo; de Cádiz.
 Rafal, Marquesa del.
 Rambla, Marquesa viuda de la.
 Ramos, D. Pablo Rafael.
 Ramos, D. Francisco.
 Real Aprecio, Conde del.
 Real Círculo Artístico de Barcelona.
 Retortillo, Marqués de.
 Revilla, Conde de.
 Riera y Soler, D. Luis. Barcelona.
 Rincón, Condesa del.
 Río 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.
 Ruano, D. Francisco.
 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.
 Sanahuja, D. Euvaldo.
 San Alberto, Vizconde de.
 San Clemente, Conde de.
 San Esteban de Cañongo, Conde de.
 San Juan de Piedras Albas, Mar-
 qués de.
 San Luis, Condesa de.
 San Pedro de Galatino, Duquesa de.
 Sanginés, D. Pedro.
 Sanginés, D. José.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 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, Srta. Milagros.
 Santa Elena, Duquesa de.
 Santa Lucía, Duque de.
 Santo Mauro, Duquesa de.
 Santos Suárez, doña Antonia.
 Sarabia y Pardo, D. Jesús.
 Saracho, D. Emilio.
 Sastre Canet, D. Onofre.
 Sanz, D. Luis Felipe.
 Segur, Barón de.
 Sentmenat, señor Marqués de.
 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.
 Silvela, D. Mateo.
 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.
 Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la.
 Terol, D. Eugenio.
 The Art Institut of Chicago.
 Thomas, Mr. H. G. Cambridge.
 Tormo, D. Elías.
 Toro Buiza, D. Luis. Sevilla.
 Torralba, Marqués de.
 Torroba, D. Juan Manuel.
 Torre Arias, Condesa de.

Torre, D. Quintín de.
 Torres y Angoloti, D. José María de.
 Torrehermosa, Marqués de la.
 Torrejón, Condesa de.
 Torres y Beleña, D. José Luis de.
 Torres de Mendoza, Marqués de.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde de
 las.
 Torres Reina, D. Ricardo.
 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.
 Vado, Conde del.
 Vallengano, Conde 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.
 Velarde Gómez, D. Alfredo F.
 Valderrey, Marqués de.
 Velasco y Sánchez Arjona, D. Cle-
 mente 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.
 Villaceros 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, Conde-
 sa de.
 Villa-Urrutia, Marqués de.
 Villar Grangel, 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. Herberto.
 Weissberger, D. José.
 Yárnoz Larrosa, D. José.
 Yecla, Barón de.
 Zárate, D. Enrique. Bilbao.
 Zavala, D. Alfredo de.
 Zubiria, Conde de.
 Zomeño Cobo, D. José.
 Zomeño Cobo, D. Mariano.
 Zuloaga, D. Juan.
 Zumel, D. Vicente.
 Zuazo y Palacios, D. Julián.



Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

71186

