

**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

# ARTE ESPAÑOL

CUARTO TRIMESTRE

1942

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

# Sociedad Española de Amigos del Arte

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

## PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

## JUNTA DIRECTIVA

*Presidente: Marqués de Lema.*

*Vicepresidente:* Marqués de Valdeiglesias.

*Tesorero: Marqués de Aledo.*

*Secretario: D. Miguel de Asúa.*

*Vocales:* Conde de Peña Ramiro.

D. Francisco Hueso Rolland.

D. Luis Blanco Soler.

## Conde de Fontanar.

D. José Ferrandis Torres.

D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.

Vizconde de Mamblas.

Marqués de Saltillo.

D. Gelasio Oña Iribarren.

**Marqués de Lozoya.**

D. Alfonso García Valdecasas.

D. Alonso García V.  
Conde de Polentinos

D. Enrique Lafuente

D. Francisco Javier Sánchez

D. Francisco Javier

Digitized by srujanika@gmail.com

# A R T E E S P A Ñ O L

PUBLICACION TRIMESTRAL

## **PRECIOS DE SUSCRIPCION:**

España . . . . .	Año	35	pesetas.
Extranjero . . . . .	"	45	"
Número suelto . . . . .	"	10	"
Idem    idem Extranjero . . . . .	"	12	"

Números atrasados, sin aumento de precio.

# ARTÉ ESPAÑOL

UAB  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE  
AÑO XXVII. II DE LA 3.<sup>a</sup> EPOCA • TOMO XIV. CUARTO TRIMESTRE 1942  
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQDA. (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

SECRETARIO: D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ

## S U M A R I O

PÁGS.

EMILIO OROZCO DIAZ.—Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán.....	3
	(Con 2 ilustraciones.)
DR. A. PERERA.—Miniaturas y miniaturistas españoles. (Notas para su estudio.) .....	6
	(Con 12 ilustraciones.)
MIGUEL HERRERO GARCIA.—Un discurso de Madrazo sobre el Arte religioso. . . . .	13
	(Con una ilustración.)
RICARDO MARTIN MAYOBRE.—Un retablo destruido . . . . .	21
	(Con 5 ilustraciones.)
MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS.—El pintor en su estudio: Víctor María Cortezo . . . . .	28
	(Con 6 ilustraciones.)
Bibliografía . . . . .	31

# PARA LA INTERPRETACION DE UN TEMA DE LA PINTURA DE ZURBARAN

Por EMILIO OROZCO DIAZ



ASI siempre que se habla de la pintura de Zurbarán se destaca en su obra, como algo especialmente realista, el grupo de cuadros que representan santas vírgenes y mártires. Con sentido anacrónico aparecen ataviadas según las modas de la época, sin que por ninguna parte, fuera de los atributos, se perciba el deseo de aminorar esa impresión que habían de producir de ser mujeres de aquel tiempo. En verdad que esta superposición o cruce del mundo de lo sobrenatural y de la realidad cotidiana no es nada extraño en nuestro barroquismo, tanto artístico como literario. Pero pensemos en que la impresión de retratos que nos producen hoy debía ser aún más acentuada para el espectador de entonces. Porque, además, es rara la figura de estas santas que está animada de verdadera religiosidad; y cuando este sentimiento aparece, es más por el sentido general de la pintura zurbaranesca, por su especial visión de luz, emoción y ambiente, que por lo puramente expresivo. Esto es: si hay religiosidad, es porque el artista tiende a penetrarlo todo de un sentido ascético y monacal, que es cosa casi consustancial a su visión artística.

Resulta verdaderamente paradójico, a primera vista, que el pintor de frailes, de ascetas y de místicos se convierta en el pintor de la mujer de sociedad; y, concretamente, que el pintor de desnudas túnicas y ásperos hábitos, sea también el de las ricas telas y costosos bordados. Así nos da, como ningún otro artista, el máximo contraste entre la austерidad y la frivolidad: lo humilde y sobrio junto a lo rico y sumptuoso. Y preguntamos ahora: ¿Puede explicarnos su tendencia realista la aparición de estas galas y riqueza de la mujer de su tiempo? ¿No pudo pintar a estas santas con rostros lo mismo de humanos, pero con algo del aspecto y hábitos que les correspondía como tales? Aunque hubiera sido conforme a las modas del tiempo, en cuanto a corte y modelos. No es lo extraño, pues, el que aparezcan con rostro que nos acuse ser los rasgos concretos de la mujer que le sirvió de modelo; eso había de ser lo normal y dominante en un artista que acostumbraba a estudiar hondamente el natural.

Desde el Renacimiento es frecuente, sobre todo en figuras secundarias, ver aparecer rostros que corresponden ya al pintor, ya a algún familiar o amigo suyo; y esto, en toda clase de asuntos. Pero este fenómeno se acentúa en el Barroco, respondiendo a la tendencia general de exaltación del individuo de que gusta la época.

Por este camino se llega hasta llevar los rasgos humanos concretos e individualizados a alguna de las figuras fundamentales, aunque éstas fueran las de Cristo o la Virgen. Por esto, el Romanticismo, que en su fondo sentía latir una espiritualidad análoga a la barroca, y que aspira a la identificación y confusión de Arte y Vida, lleva a su extremo, en Crítica y Literatura, el deseo de querer descubrir en los lienzos, figuras y rostros que retraten al pintor, sus familiares, sus amores o sus odios. Así, todavía Max Nordau quiere descubrir en esas Santas de Zurbarán alguno de sus amores. "Es seguro — dice — que algunas Madamitas jóvenes y bien vestidas, hubieron de despertar, en ocasiones, su voluptuosidad secreta" (1). Pero, por otra parte, aunque caiga en ese error tópico, tan común en la interpretación de muchos aspectos de nuestra religiosidad, atina en cierto modo al concluir que sólo tienen el título de santas. Para nosotros es algo indudable que, en general, estos lienzos son verdaderos retratos de damas de la época; y decimos retratos, en el sentido de que no fué intención del pintor realizar un cuadro religioso, sino solamente retratar a una dama con los atributos de santa. Es claro que, en ciertos casos, pudo concebir el cuadro religioso conforme a este tipo, y así, en alguna ocasión, sorprendemos cierto asomo de sencillez y religiosidad buscada; pero ésto no es lo dominante.

En cuadros religiosos de cualquier pintor de la época, de un Rubens o un Rembrandt, por ejemplo, podemos descubrir claramente el modelo y referirlo concretamente al rostro de la mujer del artista; pero casi siempre la intención fué exclusivamente crear una obra religiosa. Mas en éstos de Zurbarán, como en tantos mediocres que repiten el tipo, en un todo están concebidos como retratos, si bien respondiendo a un nuevo tipo de retrato propio del Barroco español, muy acorde con la espiritualidad contrarreformista. De no admitirlo así, no podríamos explicarnos por qué representa a Santa Casilda, no conforme a un momento y tipo único, sino una vez como niña y otra como mujer (2). Sólo al considerarlos como retratos podemos encontrarle explicación. Así, Zurbarán, aunque sea siguiendo una corriente o moda de entonces, lo que hace es iniciar un tipo de retrato envuelto en aspecto y ambiente de religiosidad, pues no se trata, a nuestro entender, repetimos, del cuadro religioso mundanizado, como en general se viene considerando, sino precisamente de lo contrario. Es más: para nosotros hay en la concepción de estos retratos a lo divino un sentido moralizador y pesimista conforme al sentir de nuestro barroquismo. Queda bien patente en ellos ese sentido *dramático* del retrato español que ha señalado Lafuente (3). Estas figuras aparecen en actitud de andar, como si pasaran ante una puerta —con este sentido se concibe el marco— y se detuvieran un instante para que las contempláramos y, a veces, también para mirarnos y obligarnos a fijar en ellas la atención. Su actitud sería, pues, con su aspecto de transitar o pasar, como una alusión a lo transitorio y pasajero de la belleza y de las galas del mundo. Ello responde a algo que, como nota esencial, señalaba Vossler en nuestro arte y literatura: "La enorme capacidad y la predisposición inconsciente que hay en los españoles para lo trascendente. Esa naturalidad de pasar de lo temporal a lo eterno, de este mundo al otro y del sueño a la vida, y viceversa" (4).

La persistencia de este tipo de retratos, aparte obras anónimas, la vemos destacar, sobre todo, en Mazo, quien retrata a sus hijas como santas mártires (5). Pero la plena confirmación de nuestro punto de vista nos la ofrecen algunas composiciones poéticas de la época. Ello es lo que justifica y ha determinado esta nota.





Ulloa Pereira escribe el siguiente soneto, "En ocasión de haber puesto una dama la copia de su rostro en una imagen de Santa Lucía":

Lesbia, que nunca confessó fortuna  
En copiar tu beldad maravillosa,  
Siempre de leve imperfección quexosa,  
Y siempre a los pinceles importuna.  
Para tener con novedad alguna,  
Aun más adoración que por hermosa,  
Forma de santa se usurpó ambiciosa,  
Con que quiso ser dos, y fué ninguna.  
Que a todas luces la pintura vana,  
(De la soberbia presunción remota)  
Confunde la noticia indiferente.  
Y divina la lámina, o profana,  
Ni a Lesbia se parece por devota,  
Ni a la santa por poco penitente (6).

De la misma manera, Esquilache dedica un epigrama "A una dama retratada con la insignia y vestido de Santa Elena":

¡O qué bien, Lucinda, estais  
Disfrazada santa Elena,  
Con insignias de la pena,  
Que de continuo me dais!  
Y si esto sucede assí,  
Traer la cruz por los dos;  
Pues no sois la santa vos,  
Y en la vuestra padecí (7).

En verdad que estas composiciones hacen pensar inmediatamente en los citados cuadros de Zurbarán; tanto, que parecen un comentario a ellos (8).

Son, pues, estos retratos zurbaranescos una muestra bien clara, como el mismo Ulloa reconoce, de la exaltación del yo, del ansia de eternizarse y de la forma expresiva rebuscada propias de la espiritualidad barroca y, especialmente, de la femenina. Son los retratos que habían de satisfacer plenamente aquella aspiración de perpetuarse en el Arte, que Lope expresa por boca de Dorotea: "¿Qué mayor riqueza para una mujer—decía ésta—que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo" (9). Y ¿qué medio mejor para ello—podríamos agregar—que transformarse en la figura de una santa? Es eternizarse, no sólo para conseguir ser admirada, como las damas ocultas tras las Filis, Galateas Dianas de la novela pastoril; sino, además, para alcanzar la adoración.

(1) Max Nordau: *Los grandes maestros del Arte español*, Barcelona, s. a., pág. 131.

(2) Nos referimos al lienzo del Museo del Prado y al del Palacio Arzobispal de Granada. Sobre este último, véase nuestra nota, *Un Zurbarán desconocido*, en "Cuadernos de Arte", Granada, 1937, vol. II, fascículo II.

(3) Enrique Lafuente: Prólogo a la traducción del libro de Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, pág. 37.

(4) K. Vossler: *Realismo en la Literatura española del Siglo de Oro*, en "Algunos caracteres de la Cultura española", Col. Austral, Madrid, 1941, pág. 79.

(5) Véase A. L. Mayer: *El Arte español en el Extranjero: Tres cuadros interesantes desconocidos*, en "Arte Español", año XIX, tomo X, núm. 4.

(6) *Obras de D. Luis de Ulloa Pereira...*, Madrid, 1674, pág. 51.

(7) *Las obras en verso de D. Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache...*, Amberes, 1654. Epigrama XI.

(8) Como caso análogo podríamos recordar el soneto de Lope *A una tabla de Susana*, en cuya figura se hizo retratar una dama, recogido por F. J. Sánchez Cantón en "Fuentes literarias para la Historia del Arte español", tomo V, Madrid, 1941, pág. 404.

(9) *La Dorotea*. Acto II, escena II.

# MINIATURAS Y MINIATURISTAS ESPAÑOLES

(Notas para su estudio.)

Por el DR. A. PERERA

**F**STE delicioso y delicado arte de la miniatura y, en particular de la miniatura-retrato, ha tenido en España poquísimos historiadores: Ezquerra del Bayo, principalísimamente, y algún otro (Ossorio y Bernard), se han ocupado de ella, acaso obedeciendo inconscientemente al criterio de dar poca importancia a un arte sutil en un país donde aún el popularísimo de la pintura obedecía, en general, a un sentido realista a veces hasta el exceso, opuesto, desde luego, al minucioso y un tanto convencional de las miniaturas. Pero estas mismas, en los españoles, están en su mayoría concebidas y ejecutadas sin el "preciosismo" de otros países, en particular de las inglesas, y campea en casi todas ellas un realismo de buena ley. Basta enumerar los "patriarcas" de la miniatura en España: Liaño, Velázquez, Carreño, Murillo, para comprender que poco o nada del amaneramiento de esta manifestación artística había de alcanzarles. Pero aún hay más: en contadas ocasiones, artistas de esta valía realizaban en proporciones minúsculas de miniatura, cuadros de composición análogos a los de caballete o murales de muy superiores proporciones. Pero cuando lo hacían, trasladaban a la materia empleada, generalmente cobre o plata, idénticas cualidades que caracterizaban sus otras obras.

En las líneas que siguen presento tan sólo algunas muestras de miniaturas de interés: unas veces, porque su rareza, su estilo o su atribución las haga merecedora de ello; otras, porque se trate de algunas firmadas por artistas españoles poco o nada conocidos, persiguiendo con ello, en primer lugar, llamar la atención sobre esta deliciosa modalidad de arte; y después, el estimular la investigación erudita que, con sus hallazgos, contribuya a enriquecer la documentación sobre artistas y obras españolas de esta especie, tan poco y mal conocidos hasta ahora de propios y extraños.

## S I G L O   X V I I

RIBALTA. Muy pocas de estas creaciones han llegado hasta nosotros, y menos aún del mérito de ésta que reproducimos. (Fig. 1.) Pintada sobre cobre, representa, como se ve, *Las lágrimas de San Pedro*, y nada hay comparable a la maravilla de ejecución del cuadrito: desde la irreprochable anatomía, hasta lo patético de la

expresión; y desde el admirable dibujo de las manos curtidas por el sol, hasta las calidades del burdo paño desenvuelto en artísticos pliegues, todo denuncia una mano inspirada y magistral.

Pero ¿quién fué el autor? A primera vista recuerda sorprendentemente incluso en el personaje que sirvió de modelo, a los representados por Velázquez en su primera época, como puede comprobarse en los magníficos cuadros, de parecido asunto e idéntico personaje, del Real Palacio de Madrid y de la colección Beruete, análogos, a su vez, a otros de dicho autor, que en su mayoría se guardan en Inglaterra. Hoy es dudosa para muchos la atribución de aquéllos a Velázquez, y se propende a creerlos de Zurbarán. Pero el nuestro, por el tono general ocre, por su iluminación y por su acentuado patetismo, muy superior en general al de Velázquez, pudiera muy bien atribuirse a Ribalta, que reúne prodigiosamente estas condiciones. Dígalo si no, el maravilloso *Extasis de San Bernardo*, recientemente adquirido por el Museo del Prado, y que ya constituye una de sus mejores obras, donde tantas admirables hay (1).

Bastaría esta muestra para recabar para España la primacía en esta clase de miniaturas, bien distinta de la amanerada y dulzona que en los siglos XVIII y XIX privará. Pintado sobre cobre, es verdaderamente prodigiosa la patética expresión de honda aflicción que le mueve a volverse hacia un más allá y cruzar contritamente sus encallecidas y requemadas manos de trabajador. Y en tanto que la entreabierta boca nos permite entrever su pobre arquitectura, una vergonzante lágrima corre por sus tostadas mejillas de pobre pescador...

**VELAZQUEZ.** Escasísimas son las miniaturas atribuídas al Príncipe de nuestros pintores, con alguna certidumbre o verosimilitud. Una, del Conde-Duque, en Palacio; otra, de la hija de éste, y alguna de la magnífica colección Infantado. Pero salvo la segunda —acaso más temprana—, las otras, de su última época y medianamente conservadas. La que se reproduce ahora (fig. 2: *Retrato de D.ª Mariana de Austria*) es verdaderamente admirable: el modelado, revelando lo abombado de la frente y aun el abotagamiento de los párpados; el color prodigiosamente reproducido de los azules ojos y el conjunto "sonrosado-linfático" de las princesas austriacas de entonces, están representados con idéntico realismo y veracidad que en sus cuadros grandes: "con la misma paleta", según frase de un técnico conocedor como pocos de la obra del pintor. Ofrece la novedad de llevar en el pelo, en vez de los lazos de color que presenta en sinnúmero de retratos, unos broches de azabache, quizás con ocasión de un luto de Corte; pero sobre todo respira tal "vitalidad" el primoroso cuadrito, tal sensación de reproducido directamente del original, que en modo alguno puede pensarse en una copia; quien lo pintó, lo hizo frente al regio modelo. Lo está sobre cobre y proviene de un antiguo convento de Madrid al que dicha Reina protegió; y acaso con motivo de alguna visita o merced, pudo regalarlo la Soberana como recuerdo de ello. ¿No parecería hoy excesivo "lujo" el regalo de una miniatura? Entonces no desdecía del ambiente decorativo de un salón, de una sumuosa cámara con tapices, bargueños, cornucopias y damascos; ni aun de los camarines o estancias de las piezas de honor de un convento. Pero hoy en nuestras sobrias

(1) En el mismo Museo del Prado hay otro cuadro de Ribalta que representa a *San Mateo y San Juan*, de los cuales el primero es un sorprendente trasunto del *San Pedro* que se reproduce. En el Museo de Valencia, un *San Pedro* idéntico también al que se cita.

habitaciones modernas entonan mejor el monocromo de una fotografía (¡bien pobre cosa en aquellas estancias suntuosas!), y en las que estas policromas miniaturas producen el detonante efecto de una flor.

## SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX

**JOSEPH CALZA.** Estamos ante un caso excepcional: una maravillosa miniatura, fechada y firmada por un artista hoy desconocido y ejecutada *en porcelana*, constituyendo, según todas las apariencias, la primera en Europa reproducida en esta materia. Y todo ello, dibujo, colorido y expresión en el retrato, y limpieza y perfección en la reproducción, absolutamente excelentes. (Fig. 3.)

Representa la miniatura al buen Rey Carlos III en unos tres cuartos de la figura, sentado en un sillón y en posición oblicua respecto al que la contempla. Lleva casaca de color fresa y sobre ella la banda azul y blanca de su Orden. La fisonomía, benévola y sonriente, con aguda expresión en la mirada, llena de vivacidad y de singular y simpático atractivo; la tez, curtida por sus cotidianas cacerías, y la borbónica nariz, disimulada con arte gracias al escorzo de la figura. El cuerpo, algo hundido en el sillón, revela a un anciano, aunque tan lleno de vida y espíritu; y en el conjunto revela haberse ejecutado el retrato en la intimidad, accediendo como por complacencia a retratarse, como lo haría hoy un abuelo ante el "Kodak" de su nieto. Sin exageración se puede asegurar que ninguno de los retratos del monarca, ni aun los magníficos de Mengs y Goya, revela tan espiritual y fielmente la personalidad llana y de afable vivacidad del soberano (1).

Está firmada en el ángulo inferior, *Joseph Calza, año de 1784*. ¿Quién era este pintor? Forzosamente tiene que ser algún miniaturista de profesión; la técnica perfecta, la minuciosidad de los trazos, la valoración adecuada de todos los componentes del retrato revelan inconfundiblemente, no ya al pintor en general, sino al miniaturista experto, y sobre ello, capaz de captar y traducir la psicología del modelo.

El apellido, si bien la ortografía es castellana, bien podría convenir a un italiano: un *Ludovico Calza*, pintor en particular de batallas, residía en Verona a principios del siglo; de ningún otro dan razón los diccionarios. Es más: entre los artistas que vinieron a España al ser trasladada a Madrid la fábrica de porcelana napolitana y cuya relación se conserva, no figura tampoco, siendo así que se encuentran citados otros, como Genaro, y Boltri, que sobresalieron después en este arte. Tampoco se encuentra en las relaciones de artistas y obreros de la fábrica citados por Pérez Villaamil y por Riaño, ni siquiera entre el número de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que entraron a trabajar como escultores y pintores en la nueva fábrica del Retiro. Ni en los inventarios de aquellos años ni en los siguientes se cita para nada su nombre. Ni, lo que es más extraño, se conoce miniatura ninguna firmada por nuestro autor, que tan ostensiblemente lo hizo en la que nos ocupa. Queda, pues, en la penumbra la figura de tan excelente artista.

Y, por último, lo que constituye una verdadera rareza es la ejecución, por lo demás perfecta, en porcelana. Hasta entonces, en las fábricas francesas y germáni-

(1) Conste mi gratitud al ilustre Director del Museo Arqueológico, Sr. Taracena, por las facilidades que me dió para la reproducción y examen de esta miniatura que figura en las colecciones de dicho Museo.

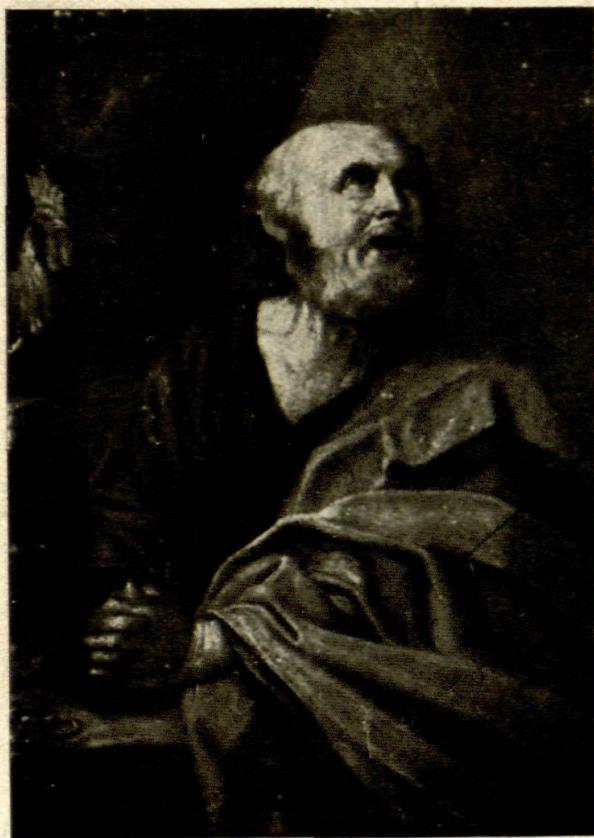


Fig. 1.—*Las lágrimas de San Pedro*,  
por RIBALTA.



Fig. 2.—*La reina Doña Mariana de Austria*, por VELÁZQUEZ.



Fig. 3.—Retrato del Rey Carlos III,  
por JOSEPH CALZA. En porcelana del Retiro.  
(Museo Arqueológico Nacional)



Fig. 4.—Retrato de Doña Joaquina del Viado,  
por DUCKER.  
(Colección Vda. de Ezquerra.)



Fig. 5.—Señora des-  
conocida, por DU-  
CKER.



Fig. 6.—Retrato, por ESTEVE.

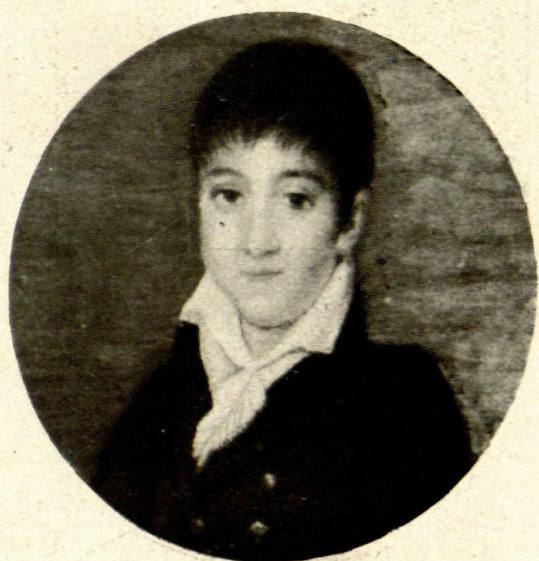


Fig. 7.—Retrato, por ESTEVE.



Fig. 8.—Retrato, por M. CARO.



Fig. 9.—Retrato, por M. CARO.

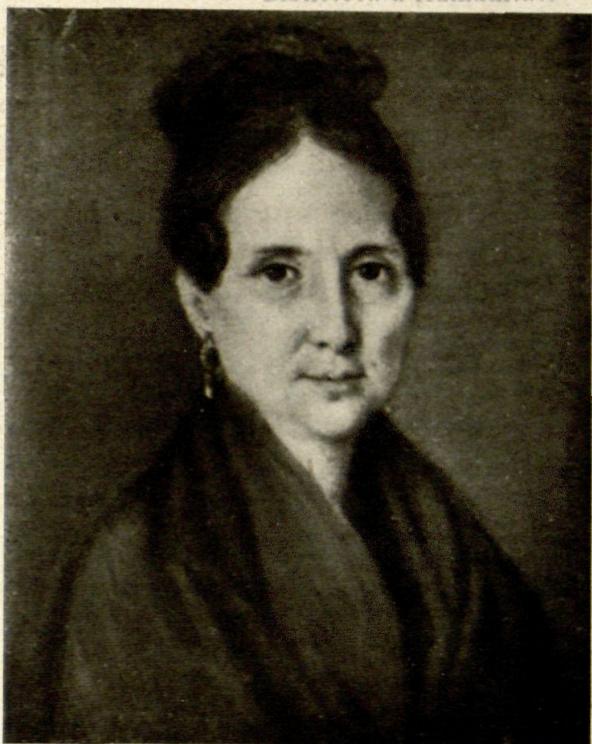


Fig. 10.—Retrato de señora,  
por GARCÍA Y BAENA.



Fig. 11.—Retrato de señora,  
por GARCÍA Y BAENA.

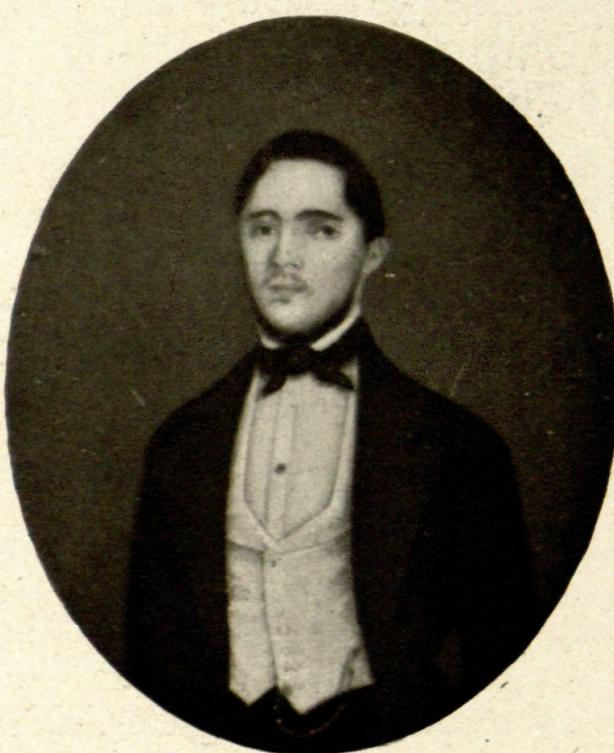


Fig. 12.—Retrato de desconocido,  
por J. M. CISNEROS.

cas se reproducían tan sólo, aparte de motivos ornamentales, animales, flores, etc., algunos medallones a la manera clásica, de emperadores, guerreros, etc., de la antigüedad; se empezaban a reproducir paisajes y, precisamente en el Buen Retiro, se copiaban en las figuras, además de los tipos de Lancret o Watteau, como en el Extranjero, las esculturas desenterradas en Herculano y Pompeya; y en jarrones y vajillas, tipos pintorescos, chinescos o populares. Pero la miniatura-retrato, como tal, no se conocía. Cerca de medio siglo después, en Francia, Tourgon, Sofía Liénard y otros realizaban primorosamente retratos-miniaturas en porcelana, que tuvieron gran boga en las postrimerías del apogeo de aquéllas; pero anteriormente, en la época de nuestro retrato, ni figuraron en las colecciones ni se citan en los más documentados tratados. Y no debió de ser la primera realizada en la Fábrica del Retiro, porque lo absolutamente perfecto de este ejemplar inclina a creer que sería precedido de otros ensayos, cosa no rara, por llevar ya funcionando bastantes años. De desear sería averiguar, incluso en Palacio, la posible existencia de otros ejemplares; pero hoy parece indiscutible la primacía de nuestra fábrica sobre todas sus similares de Europa, en la reproducción de una miniatura-retrato.

## PRINCIPIOS DEL XIX

**DUCKER.** De este miniaturista, cuyas obras pueden parangonarse con ventaja con las mejores de sus más renombrados contemporáneos, poco o nada se conoce. Poleró, en su *Tratado de la Pintura* (1), después de citar a Goya como tal, añade: "Siguióle Duquer (*sic*), que ha sido el que en España ha brillado más en este género." En el *Epistolario* de D. Leandro Fernández de Moratín, he encontrado las frases que siguen en la postdata de una carta fechada en Barcelona el 22 de marzo de 1817: "Querida Mariquita: El pintor de miniaturas más sobresaliente que había en Madrid cuando yo salí, era uno, holandés, llamado Ducker; si está ahí todavía y no está ciego ni perlático, ése podrá pintar perfectamente bien no sólo al Moro (un amigo de Moratín), sino a toda la morisma que se le ponga por delante." Moratín salió de Madrid el año 12, según él mismo refiere, después de haber sido Bibliotecario mayor de José I, el rey intruso; y, efectivamente, por los anteriores años están firmadas y fechadas la mayor parte de las miniaturas de este autor, que, si bien extranjero de origen, no vacilo en citar entre los españoles, tanto por la mucha duración de su estancia en España, como por creer que su actuación sólo se desarrolló aquí, pues es completamente desconocido fuera de ella.

Ni en diccionarios especiales, ni en tratados sobre la miniatura, ni en catálogos de Exposiciones, como las de París en 1910 o de Bruselas en 1912 (que agotaron las referencias bibliográficas), se encuentra la menor referencia sobre este notabilísimo artista. En España, en cambio, si bien no he podido hallar otras menciones que las citadas, abundan hasta cierto punto sus obras. En el Museo del Prado (legado Fernández Durán) hay algunas bellísimas; en la Real Academia de San Fernando, dos muy notables, en particular la de la madre de doña Joaquina del Viado. Sobre su perfecta ejecución y colorido resalta el aspecto agraciado y sim-

(1) Vicente Poleró: *Tratado de la Pintura en general*, 1886. Citado por Ezquerra del Bayo: *Retrato de la familia Téllez-Girón*.

pático de la retratada, acaso la misma que figura en la colección Ezquerro, ya de alguna mayor edad. (Fig. 4.) En la obra citada de *Retratos de la Familia Téllez-Girón* se reproducen bastantes, pertenecientes a diversas casas aristocráticas; y el que esto escribe conoce otras varias en poder de distintas personas. (Fig. 5.) En todas ellas, lo correcto del dibujo, la belleza del colorido, casi siempre en tonos suaves de acordes perfectos, y la técnica impecable de miniatura, y hasta una misma colocación o encaje de la cabeza, las hace inconfundibles.

¿Por qué y cuándo llegó a Madrid? ¿Murió en la corte o emigró durante la guerra de la Independencia, pasada la cual no se conocen obras suyas? De interés sería conocer las vicisitudes de un excelente artista que en tan altas esferas sociales tenía su clientela, y que mereció por lo acabado de su obra la predilección de sus contemporáneos, y sobre todo adquirió por sus méritos, como tantos otros ilustres artistas inmigrados en España, el derecho a ser incorporado a la legión de los considerados por su obra artística como españoles.

Sobre este autor he emprendido algunas investigaciones, que cuando concluya y ofrezcan unos resultados definitivos, prometo publicar.

**¿ESTEVE? ¿GOYA?** Dos miniaturas, atribuidas ambas a Goya, pueden ser de Esteve; la atribución parte de que, en las familias que las poseían, venían siéndolo tradicionalmente a aquél. Una de ellas, la de un jovencito con frac o "paletó" marrón recuerda, efectivamente, obras de este autor: impresiona como algo "goyesco" en particular, los ojos, como los de algunos de sus retratos de niños. (Fig. 7.) La factura, sin embargo, menos suelta, más cuidada, revela más al miniaturista que al pintor. La otra, un militar con pelo empolvado, sentado en un sillón, también ofrece unas reminiscencias que, hasta cierto punto, justifican la atribución: el empaque un tanto rígido, frecuente en los militares retratados por Goya (como el general Ricardos), y lo incorrecto y deficiente del respaldo del sillón, también semejantes a otros retratos en lienzo del pintor aragonés. (Fig. 6.) Algunos "arrepentimientos" revelan, en general, persona aún no muy dueña de su técnica, y esto correspondería a una primera época de *iniciado en la miniatura*, que podrá convenir muy bien, incluso por la época de los retratos, a Esteve. Como en toda obra de discípulo, llevan algo que, sin ser copia, trasciende algo del estilo, de la manera del maestro; y en ellas es indudable el reflejo de Goya, no tan sólo por la época y la indumentaria, que en otras cien miniaturas contemporáneas nada la recuerdan, sino por eso tan sutil, pero indiscutible, que advertirá seguramente el curioso lector. Como dato pintoresco, la predilección con que en los personajes retratados reproduce el pintor un mechón de pelo sobre la frente, tan de moda entonces.

**CARO (M.)** De este autor, no solamente correcto, sino que presta cierta elegancia a sus miniaturas, conozco dos obras, firmada la una "M. Caro" y la otra con nota al dorso que lo expresa. La primera, en estilo o gusto Imperio, con fondo de columnas neoclásico, representa a un caballero joven, vestido con "paletó", que recuerda algo a José Napoleón, sin que pueda afirmarse se trate de él. (Fig. 9.) ¿Sería en este caso algún artista inmigrado? El apellido puede ser muy bien español; únicamente la factura, por su falta de energía en el dibujo y no tener la "sequedad" de que suelen adolecer los españoles, parece más bien francesa o belga. La segunda retrata a un militar joven, de simpática fisonomía, con los brazos cruzados sobre

el pecho, en el que ostenta dos cruces laureadas. (Fig. 8.) Los trozos de las manos que se advierten están, ¡caso raro en miniaturista!, primorosamente dibujados y reproducidos. Aun en sujeto tan propicio a un alarde marcial, está atenuado en esta miniatura por ese mismo elegante empaque de nuestro autor.

**GARCIA Y BAENA.** Con esta firma conozco tres miniaturas: una de hombre y dos de mujer, que revelan, sobre todo en el dibujo, condiciones nada vulgares. En la que representa una mujer de alguna edad con atavío entre campesino y popular (firmada "García y Baena, fécit"), es de admirar lo correcto del dibujo y el vigor y relieve del modelado, que hace presumir, sin conocerlo, el indudable parecido con que debía de estar representado el original. (Fig. 10.) La otra, de mujer de agradable expresión y colorido, no está firmada; pero adquirida con la de hombre, que lo está (1), formando pareja en un mismo marco y de incuestionable semejanza de técnica y estilo, puede verosímilmente atribuirse al mismo. (Fig. 11.) Ninguna referencia nos ha llegado tampoco de este autor, que desde luego no es improvisado, pues domina la técnica y encaja perfectamente las figuras.

**CISNEROS.** Una espléndida miniatura firmada "*J. M. Cisneros pintó*" nos hace pensar que no es el mismo a que se refiere Tormo en su *Cartilla-Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, como miniaturista de Cámara, autor de unas copias (en miniatura) de cuadros que en él se conservan, pues figura como fallecido en 1828, y este retrato revela por su época y estilo pertenecer a los años 1830 al 50. Como quiera que sea, claramente se advierte su maestría, pues con un bien poco grato modelo ha sabido realizar un excelente retrato por su dibujo y calidades.

**PRIMAVERA (?)** Con esta firma en la miniatura y un letrero al dorso que dice: *de 16 años, efectuado en Lisboa, 1838*, está retratada primorosamente una joven, si bien no agraciada, con el suficiente atractivo de la edad para que se piense si la palabra "Primavera" de la firma (al parecer, indudablemente, patronímica) no podrá convenir, también simbólicamente, al original reproducido.

---

**FINAL.** Hemos recorrido tres siglos de miniaturas: de técnicas diferentes, cada vez dan mayor sensación entrañable y de fragilidad. Apenas parecen merecer una labor de erudito: son más propias para conservarse en la intimidad y perpetuar el recuerdo, cada vez más vagoroso, de los que fueron, con un viejo pañuelo de encajes, con una joya o con una flor.

Casi siempre (salvo como regalos regios) son prendas de objeto familiar o amorojo; y al exponerlas a los ojos indiferentes del aficionado o del curioso, se siente algo como una profanación; algo también como el hojear un viejo álbum de desvaídas fotografías de otra edad. A ellas, sin embargo, las salva lo superior del Arte. Ya que no de otro modo, que este modesto ensayo contribuya a hacerlas estimar.

---

(1) No se reproduce por estar lamentablemente estropeada.

### NOTAS

En el "Catálogo de la Exposición de la Miniatura Retrato" que organizó nuestra benemérita Sociedad, se cita un tal Cola (Pedro), como miniaturista español. Se trata, en realidad, de uno, napolitano, Pietrocola, que produjo retratos de agradable factura y que gozó de merecida boga en los años 35 al 50 del pasado siglo, en las postrimerías de aquella región como Reino. Precisamente a la familia del Rey de Nápoles retrató diferentes veces.

Con firma, al parecer legítima, "V. López", he visto alguna miniatura en el comercio; pero tan lamentable que, desde luego, no podía atribuirse al famoso pintor. Inferiores en absoluto a la conocida de la colección Villares Amor (hoy en el Museo Arqueológico). ¿Pudiera tratarse de otro autor de inicial semejante y apellido igual? La letra de la firma, sin embargo, recuerda extraordinariamente la del retratista de Fernando VII y su barroca Corte.

### BIBLIOGRAFIA

Un ensayo considerable de "Corpus" de la Miniatura-Retrato española, es el "Catálogo Ilustrado" de la Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte (1912), por Ezquerro del Bayo.

Este mismo autor, posteriormente, en sus obras *Miniaturas de la Casa de Alba* y *Retratos de la Familia Téllez-Girón*, amplía y completa muchos y curiosos datos sobre autores y obras. Algun artículo suelto del mismo; uno, sobre Craene, de R. Rodríguez de Rivas ("Arte Español"), y el "Catálogo de Pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan", por J. Sánchez Cantón, que con su clarividencia habitual describe algunas allí conservadas, es cuanto conozco escrito en España sobre la materia.

En el Extranjero, en el "Manual Hoepli", *Miniatuure sur l'avorio*, por De Mauri, se dedican algunos renglones a las españolas, lamentando su autor la falta de referencia sobre ellas. Y de pasada, alguna cita en el "Catálogo de la Exposición de la Miniatura en Bruselas" (1910), y en la obra de Böhém, *Miniatuuren und Shilueten*, es cuanto recuerdo. La obra monumental de Williamson, sobre la miniatura, y la del mismo autor, "Catálogo de la Colección de Miniaturas de P. Morgan" (vendida y dispersada en 1936), contiene algunas citas y referencias; pero, casi sin excepción, equivocadas, revelando un absoluto desconocimiento del asunto en cuanto a lo español.

# UN DISCURSO DE MADRAZO SOBRE EL ARTE RELIGIOSO

Por MIGUEL HERRERO GARCÍA



AMOS hoy a conocer una ponencia o comunicación del célebre D. Federico de Madrazo, a la Real Academia de San Fernando, sobre las características del Arte religioso.

Salta a la vista en el curioso escrito, que un día constituyó tema de estudio de la docta Corporación, una honda preocupación por la veracidad arqueológica de la pintura religiosa. Hoy podemos apreciar debidamente que Madrazo se colocaba dentro de una corriente de antiguo españolismo, que arranca del Brocense, pasa por Fr. Hortensio F. Paravicino y adquiere sistematización en Tapia Salcedo. Todo el alegato de Madrazo es un eco fiel de las teorías sostenidas por el Brocense, que tan penoso proceso inquisitorial le costaron, y de las defendidas por el gran predicador Paravicino, que acabo yo ahora de exhumar en mi *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*.

El manuscrito que imprimimos es un autógrafo de seis cuartillas escritas por ambos lados, propiedad de D. José M.<sup>a</sup> Montañés, quien de seguro las heredó de su familiar D. Bernardino Montañés, laureado pintor zaragozano, que fué discípulo de Madrazo, y de quien otro día reproduciremos alguna curiosidad relativa al arte pictórico.

El escrito de Madrazo, por su autor y por su contenido, merece verdaderamente los honores de la Imprenta.

## DISCURSO LEIDO POR D. FEDERICO DE MADRAZO EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO EL 23 DE MAYO DE 1846

*Aut famam sequere, aut sibi convenientia  
finge.*  
(HORATIO. ARTE POETICA.)

"Desde la mitad del XVI siglo acá no se han representado tan bien, tan convenientemente, los asuntos religiosos como se representaban antes."

Yo hubiera querido, señores, que como lo manifesté el lunes pasado, el asunto para la discusión de esta noche se hubiera formulado de este modo:

"¿Por qué desde los últimos años del XVI siglo acá no se han representado los asuntos religiosos tan convenientemente como se representaban antes?"

Mas no pareció bien a algunos señores Académicos que se redactase así, para que no se supusiese que todos convenían en que antes de la primera mitad del

XVI siglo se representaban mejor dichos asuntos; y, en consecuencia, pues, de la enmienda, no empezaré tratando de hacer resaltar la superioridad de los antiguos, dándola por admitida, sino por probar que *antes de la mitad del siglo XVI se debía entender mejor el objeto y la forma del Arte cristiano*; y procuraré, para sustentar mi opinión, no citar ejemplos de obras que se hallen en sitios donde no todos hayamos estado, porque no creo que llegaríamos fácilmente a entendernos, si tratamos de traer en prueba de nuestras razones obras a que seamos particularmente aficionados, quizá por razón del mayor trabajo que nos haya costado el poderlas estudiar.

La Pintura, así como la Poesía y la Literatura, de nada sirven siempre que no tienden a despertar en nuestra alma sublimes y benéficos sentimientos. Para conseguir este resultado, y concretándome a las Bellas Artes, es necesario, entre otras cosas, que las obras estén expresadas en la forma más conveniente. Y la forma o el estilo, ¿quién ha de darlo? ¿El artista o el asunto que ha de tratar? Dice Horacio (que por cierto no es ningún purista alemán):

"Descriptas servare vices operumque colores  
Cur ego si nequeo ignoroque, poeta salutor?"

Creo que el artista no ha de tener un estilo para emplearle en todas sus obras indistintamente, y que los asuntos son los que deben exigir el que mejor les sirva y corresponda.

Existe una gran diferencia entre las obras de arte donde no se descubre más que la mano, la facilidad, el magisterio, y aquellas que, hechas en tiempos remotos, si bien no pueden tener estas dotes, llenan en cambio las altas condiciones del *Arte Cristiano*, en las que la idea domina a la materia y no está subordinada a ella, como en muchas buenas, pero no cristianas obras, se ve.

Antes del siglo XVI, la pintura no se tomaba por mero pasatiempo o para otros fines poco dignos; el placer de la vista no era tan atendido como lo ha sido después; la pintura servía casi exclusivamente al templo, y unida con sus hermanas la arquitectura y la escultura, contribuían juntas a que se alzasen esos venerandos monumentos que todos admiramos y que a todos nos sorprenden. La pintura, pues, era, como debe ser, parte de un todo; es decir, que acompañada con la arquitectura y escultura, formaban un todo. Y como el Arte no era apreciado por el Arte mismo, sino por el servicio que prestaba, aquellos artistas llenaban perfectamente su objeto y los que veían sus obras en las iglesias y monasterios no podían dudar lo que representaban, aunque no fuesen inteligentes ni fuesen sólo a admirar la armonía de las tintas, el ambiente, la distribución de la luz u otras cualidades que suelen resaltar en las modernas pinturas.

Y pregunto: las pinturas religiosas que sirven para su objeto, aunque falte en ellas corrección de dibujo, magia de color y efecto de claroscuro, ¿no serán más útiles, más convenientes en el templo, que muchas de los tiempos modernos, que nos admirarán por su ejecución y delante de las cuales nos extasiaremos sólo porque podemos estudiar en ellas un giro de composición como a nosotros nos gusta, algunos brazos o cabezas pintados con más o menos valentía, con más o menos facilidad? Creo que sí. La ejecución no debe jamás confundirse con el concepto, que es el que debe vivificarla y dominarla. En una academia, una bella cabeza, un torso bien dibujado y modelado, y ejecutado con facilidad, pueden ser útiles; más aún, nece-

sarios; pero se trata de la pintura religiosa, de la pintura sierva del santuario, donde es necesario que lo que lo adorna no nos cautive ni por su ejecución ni por su brillantez, ni por otras cualidades no esenciales. Esta pintura (estamos en el templo) no debe distraer nuestro ánimo; debe solamente servir para dirigir nuestra mente a la contemplación, y por eso los maestros de los primeros siglos no se permitieron ni siquiera pintar ciertos asuntos, y sí solo los primarios misterios de nuestra Religión.

Si lo primero a que debe atenderse en estos casos es a poner algo en nuestra alma, hablando con ella, y no siendo lo mismo (porque no se debe mirar por un mismo prisma) un cuadro para un museo de asunto histórico y un cuadro de asunto religioso, pintado no para un museo, sentiremos que por falta de lógica artística no suceda generalmente así; y que muchos vuelvan entusiasmados porque les haya llamado la atención un cuadro, quizá sin más razón que porque las figuras parecían quererse salir de él; porque parecía verdadero... Y si se les pregunta el asunto, suelen responder: *No lo sé* o *No lo he preguntado*.

Crean muchos que después del XVI siglo se ha pintado mejor porque se ha sabido manejar el color, pintar un pie de fraile *muy al natural*, una ropa de tela gruesa con todos sus hilos y remiendos, porque se ha sabido hacer que una figura *salte del cuadro* o *esté hablando*, como vulgarmente se dice; porque se ha introducido cierta clase de ambiente vaporoso y robusto a un tiempo, que sin embargo no deja de ser poco natural...

Señores: Si las Artes han de corresponder con su objeto, y si además las unas son hermanas de las otras; si se piensa que antes de dicha época no se hacían más que asuntos religiosos, y si se concede que aquellas pinturas acompañan dignamente las paredes de aquellas catedrales donde todo es simbólico; si reconocemos que viendo aquellos frescos en cualquier país, en Florencia, en Pisa, en Toledo, que aquellas figuras italianas o españolas nos representan, nos dicen lo que deben decir a nuestro ánimo, e insistiendo en que la pintura es una parte, si aquellas pinturas, aquellas composiciones, aun las más toscamente ejecutadas, acompañan bien a aquellas solemnes catedrales, y si conocemos que muchos de esos admirables templos no brillan tanto por su magnificencia como por su carácter cristiano, que son más propios para el culto que las iglesias de los siglos posteriores, por ricas y magníficas que algunas de éstas sean, vendremos a convenir en que aquellos artistas comprendían mejor el Arte cristiano que los que les han sucedido en los últimos tres siglos. Y ¿no ha habido razón para que haya sucedido así? ¿No vemos en el XVI siglo en Italia, cuando los cantos del Ariosto reemplazaban a los del Dante, no vemos a la forma empezar a dominar la idea? ¿No vemos empezar en el XVI siglo con los inmensos tesoros, restos de otras edades, reflejos de otras creencias que pasaron, encontrados entre los escombros, otra época para las Bellas Artes, y poco a poco perderse las formas hijas de las necesidades (1) de nuestro rito, para hacer lugar a las formas griegas y romanas? ¿No vemos venir a un mismo tiempo la reforma de la Iglesia, y que con la reforma, aunque no se pierda la religión, se contribuye a que se entibie el fervor..., que los artistas arrojados del templo tienen que servir a la vanidad y a otras miras poco nobles?... En el XVI siglo empieza la decadencia de

(1) Superpuesta por el autor la palabra *exigencias*.

las Artes. Los artistas, no sirviendo ya exclusivamente al templo, tienen que dedicarse a inventar otros géneros de pintura. Ya los escultores griegos y romanos les presentan copiosos ejemplos: su perfección en la forma es demasiado seductora y es necesario cambiar de rumbo; la senda era demasiado estrecha, lo que antes se hacía era gótico, y lo gótico empieza a anatematizarse por los artistas y los escritores... Tendamos la mano al fruto prohibido, sacrificuemos todo al Arte y, soberbios, levantémosle como ídolo. Y vendrá, andando el tiempo, la perfección de lo que algunos toman por objeto. No puede ir más allá la imitación de la Naturaleza, es decir, lo que antes no se consideraba más que como el medio. Los venecianos ya no ven más que en eso y en la esplendidez de los tonos, el objeto de la pintura; y después, los boloñeses, con sus modelos vigorosos; y después, los flamencos y españoles, aquéllos con sus riqueza y brillantez de colorido; éstos, con su sobriedad de tonos y con la imitación de la Naturaleza; y continuando el descarrío..., ¿qué mucho que descuidando el primitivo y único objeto decaiga el Arte cristiano? ¿No está en el orden natural de las cosas? ¿No lo vemos en Rafael mismo, no le vemos a ese colosal ingenio haciendo en *La Transfiguración* más gala, más ostentación de lo que conviene de su saber inmenso, en el agrupamiento de las figuras, en los escorzos, en el modelado... y no conocemos todos, aunque seamos apegados más a aquella o a esta escuela, que en sus primeras obras había algo que no sabemos explicar? Aquella sencillez, aquella falta misma de recursos académicos, aquel presentarse sin aparato teatral, aquel candor íntimo que tenía, *antes que hálito del mundo hubiera mancillado la hermosa azucena de su inocencia* (como dice un esclarecido pintor moderno), ja quien no le fascinan, aun sin podérse explicar, con su encanto irresistible!

Natural es que el que se dedica a una cosa, la conozca mejor que el que no se dedica a ella o abarca muchas a la vez; pues ¿qué tiene de extraño que los antiguos que no pintaban más que para el templo, entendiesen mejor la pintura religiosa que el que pinta retratos y bodegones, o retratos, bodegones y santos, o bodegones, santos, retratos, países y cuadros de batallas? Creo que nada tiene de extraño que así sea. Volveré a insistir en la idea de que la pintura no es sino parte de un todo, y creo que en esto estaremos acordes. Como creo convendremos también todos en que las iglesias góticas inspiran más devoción, son más propias para la meditación y el recogimiento, que las modernas iglesias grecorromanas, cuyas masas y cuyos pormenores semigentílicos no se diferencian de los demás edificios; y que así como la pintura del siglo pasado en las iglesias nada nos dice, sin excepción ninguna, enteramente fría y fuera de camino, aunque acompañe a aquella arquitectura, también dice perfectamente el techo de Tiépolo y los de Mengs, con los ricos salones del Real Palacio de Madrid, donde no es precisamente el gusto lo que domina; que la pintura del siglo XVII acompaña dignamente aquella arquitectura, si bien la decadencia, grandiosa y rica y con muchos y majestuosos restos de buen gusto; que la pintura del siglo XVI está perfectamente acorde con aquellos esmerados y preciosos edificios de arquitectura llamada propiamente del Renacimiento porque en ella se nota la presencia, las lecciones de los modelos grecorromanos; y aunándose admirablemente por las mismas razones aquellos mosaicos, frescos o tablas pintados en las iglesias de arquitectura gótica y latina, tendríamos que convenir en que los que han respondido mejor a la idea cristiana han sido aquellos artistas, es decir, aquellos que pintaban para los monumentos que se hacían antes de la mitad del siglo XVI,

en los que se ofrecía en sacrificio el ingenio del artista, al Señor, que es de quien lo recibe.

Debemos tener presente que aquellos templos bizantinos o góticos, todo simboliza alguna cosa, algún misterio, y como he dicho, no era permitido representar en ellos todos los asuntos, aunque pareciesen buenos, así es que vemos casi limitado el número de éstos. Y ¿por qué? Porque los pintores no ejecutaban cuadros en su casa por su gusto o para divertir a los que tienen muchas horas que perder en tiempo de ferias; pintaban para enriquecer aquellas paredes con recuerdos de las Sagradas Escrituras o con la Vida de los santos Patronos, de modo que todos fuesen fácilmente comprendidos; y por lo general, los que señalaban los asuntos y aun el modo de tratarlos, eran los sacerdotes u otras personas autorizadas y entendidas en la Teología. Era además necesario para que se explicasen bien esos asuntos, valerse de varios signos y distintivos tradicionales: signos o distintivos que han sido puestos a un lado como incompatibles con la moderna demasiada materialización de las imágenes o vida que se ha creído deber dar a las figuras. De aquí la falta de claridad, como es consiguiente, en muchas obras de los siglos posteriores y la *poca conveniencia* en el modo de tratarlas, por suponerse que todas se podían representar sin hacer distinción de lugares. Y no solamente se han puesto a un lado ciertos signos que servían para explicar el asunto, sino que se han ligeramente tachado muchas obras antiguas y a los pintores que las ejecutaban, de cometer anacronismos, atribuyéndolos a ignorancia, porque sin duda se nos figura que todos los cuadros han debido ser arreglados a nuestro prosaico modo de ver. ¿Quién no ha oído censurar el cuadro de Rafael *La Virgen del Pez*, porque allí ha reunido a diferentes personajes de épocas distintas? Y ¿creen esos que de buena fe lo repiten, que aquel gran pintor podía ignorar que Tobías y S. Jerónimo vivieron en tiempos muy remotos? ¿Cómo no se les ocurre que no hubiera sido admitido su cuadro si su composición no hubiera representado lo que se quería?...

¿Cuántas veces, también, hemos oído compadecer la ignorancia de los artistas que en algunas composiciones análogas solían representar los mismos personajes en diferentes términos del cuadro, repetidos en distintos momentos a la vez? Pero como la representación debía ser clara e inteligible para todos; como se quería ordenar, no precisamente un misterio, sino los que le habían precedido también; como se consideraba que la pintura debía de ser, si había de llenar su destino, una *escritura* al alcance de todos, no podía ni debía hacerse de otra manera.

Pero se me dirá, que cuando el Arte ha estado más adelantado, no se ha usado de tales medios. Nada quiere decir esto, sino que lo que se ganaba por un lado se perdía por otro; y que los asuntos religiosos se iban materializando cada vez más; que la poesía ha ido poco a poco perdiendo terreno, haciendo lugar a las investigaciones y adelantos de las ciencias y a la fría razón. Y que si tan artistas eran los antiguos pintores, ¿por qué no trajeron ciertos asuntos tan bellos, tan poéticos?... Pero no todos se adaptaban a las exigencias del Arte cristiano, ni tampoco además podían todos servir para acompañar o ayudar a la decoración interior del templo. Los asuntos que trajeron estaban dispuestos de un modo ornamental y arquitectónico, buscando lo más posible (lo que no sé por qué se ha censurado después) la *simetría* en las principales líneas de la composición; y lo hacían por varias razones: para que la pintura estuviese en completa armonía con lo demás, y por no distraer demasiado la atención. Que de este modo se distrae menos el ánimo, creo que es

sencillísimo. Si a cierta distancia vemos, por ejemplo, de manera que no podamos oír lo que se dice, en una habitación o donde se quiera, una reunión de individuos en actitudes tranquilas y compuestas, no se nos ocurrirá ciertamente que estén agitados o disputando acaloradamente. Si, por el contrario, vemos gran contraste de grupos, aunque haya menos gente y alguna postura algo violenta, ¿no nos parecerá lo contrario? Pero, a medida que se acercaba la época del Renacimiento, se iba ensanchando el círculo de los asuntos que se podían representar; es cierto: mas siempre fué casi limitado y siempre atendidas ciertas reglas, porque de otro modo no hubieran podido pintarse muchos asuntos, y sobre todo los que representan la personificación de los hechos morales, que por lo general carecen de acción. Así, era necesario, siempre que se representaba a Jesucristo, hacer no solamente su semblante conforme con la tradición, sino vestirle conforme a ella de varios modos, según lo exigía el momento: de una manera, cuando andaba por el mundo, muy diferente de cuando está en gloria (lo que no han seguido los pintores de los últimos siglos); y lo mismo la Virgen, a quien los pintores más modernos han casi siempre representado vestida de un mismo modo. En las aureolas también se reconocía al personaje y la jerarquía que ocupaba. Las de los santos eran grandes y circulares; las de las figuras que simbolizaban las Virtudes, eran poligonales; las de los bienaventurados consistían en unos pequeños rayos partiendo del centro de la cabeza, y no formando un gran círculo. Así también a la Magdalena, por ejemplo, siempre la representaban vestida de color de grana y con los cabellos muy rubios y tendidos (sin embargo de parecer poco verosímil, si sólo fuera a atenderse a la propiedad histórica); y así, casi todas las figuras que representaban no dejaban lugar a la menor duda. Y ¿no es esto muy principal? Y ¿sucede lo mismo con las obras más modernas? ¿No vemos en ellas introducidas algunas novedades que nos están chocando todavía? ¿No vemos a S. Pedro representado calvo? Y ¿por qué? ¿Quién ha introducido ese nuevo tipo? Quizá algún pintor por copiar demasiado la cabeza de algún viejo arrugado y sin pelo, que le parecería pintoresca. Y dígase francamente acatando su gran mérito como valentísimo pintor, si los Apóstoles de Ribera son Apóstoles, o sólo hombres tosquísimos, desalifiados y sucios; dígase si nos representan la idea que nos formamos de ellos por las Sagradas Escrituras. Por el contrario, los que nos representaban los primeros maestros, sin tanta gala de ejecución, los veremos siempre consecuentes en la verdadera expresión que a cada uno de ellos conviene, y no porque parezcan más o menos hebreos (que esta diferencia pertenece a la pintura puramente histórica), sino porque guardan todos ellos una relación exactísima con el carácter que se les da: porque esos tipos, por el respeto que hacia ellos se tenía, no se variaban jamás, y así iban siendo tradicionales.

Y ahora citaré, como he dicho que no todos los asuntos podían tratarse, entre muchos de ellos, uno: la *Asunción de Nuestra Señora*. Vemos que los que antes de Rafael lo han tratado, han dividido siempre el cuadro en dos (cosa que también ha dado en no gustar a los modernos): en la parte superior está Nuestra Señora coronada en gloria, y en la inferior, los Apóstoles mirando al sepulcro o levantando los ojos, los que han comprendido, y dentro del sepulcro muchas flores, entre las cuales un ramo de azucenas saliendo del sitio donde Nuestra Señora descansó su cabeza, según las antiguas piadosas leyendas. Los pintores del siglo XVII (y ahora citaré muchos, para que no se diga que no son de gran valer: Rubens, Mateo Zerezo, Carracci y otros), españoles, flamencos e italianos, han representado este asunto de

otra manera: todos lo han materializado, todos han hecho a la Virgen (más o menos española, flamenca o italiana; pero de lo que fué y será siempre inevitable, debemos prescindir) llevada por los aires por una caterva de mancebos luciendo sus piernas, de ángeles de todas clases (viéndose hasta en esto la falta de la tradición, pues no todos los ángeles indistintamente pueden servir de acompañamiento a Nuestra Señora), y varios contrapuestos grupitos de cabezas de niños con alas revoloteando por entre los nubarrones; y en la parte inferior, encadenando siempre la composición, que ésta es una regla *sine qua non*, los Apóstoles, generalmente hombres rústicos, que sin duda nada se modificaron con la doctrina, compañía y gracia de Jesucristo, puestos en posiciones dramáticas y mirando al cielo o al sepulcro... ¿Quiénes entendieron mejor este asunto? ¿Quiénes, sobre todo, más convenientemente? Creo que la respuesta no es dudosa: los antiguos maestros. No solamente por la mezcla de las jerarquías de ángeles, no por el modo de vestirlos, no solamente por los grupitos de cabezas con alas, ni por el carácter nuevo y grosero de los Apóstoles (dejemos esto todavía a un lado), pero por la decencia y compostura que debe, ante todo, reinar en estos asuntos. Y ¿por qué no se ha de guardar en ellos la misma compostura? ¿No es la Religión a quien se sirve la misma que era? ¿Es decoroso ver a Nuestra Señora con el cabello descompuesto, con un pequeño velo arrugado, muy arrugado siempre, y de color dudos, llevada por mancebos y cogida como no quisiera verse en público la señora menos preocupada?

Por esta razón, por este escollo invencible (y tan invencible, que ni el mismo Rafael se arriesgó a vencerlo las dos veces que trató este asunto), los anteriores maestros no lo representaron nunca de este modo.

No hace muchos años le encargó la representación de este asunto, en un cuadro de gigantescas dimensiones y para uno de los principales templos de la Cristiandad, a un pintor de bastante fama, quien creyéndose un nuevo Alejandro quiso cortar la cuestión y pintar la Asunción de Nuestra Señora, no como lo hicieran los pintores del XVII siglo, en lo que reconocía sin duda algún inconveniente; pero al mismo tiempo, desdeñando tomar su idea de esas pinturas góticas —sus ojos estaban nublados y esas fuentes límpidas y cristalinas eran turbias para él; mas no fué afortunado al querer cortar el nudo—. En vez de pintar la Asunción de Nuestra Señora, pintó un asunto de que ningún cristiano tiene noticia todavía. La Asunción de Nuestra Señora la representó subiendo al cielo, y no llevada al cielo; tanto hubiera valido que hubiera hecho el Descendimiento, aunque tampoco tengamos noticias de él; pero en estos tiempos en que tanto se razona, todo pasa, y el cuadro pasó, justamente criticado por pocos, y admitido "en la antigua Basílica de San Pablo, fuera de los muros de Roma".

Otro tanto se podría decir de muchos cuadros que se han pintado para las iglesias, compuestos más como asuntos históricos o dramáticos, que como asuntos religiosos, haciendo completa abstracción de la diversidad que entre estos modos de pintar debe existir. También así hemos visto introducidos *con notable impropiedad* en el templo, los magníficos cantos de las óperas de Rossini, bufas o serias, que aunque bellos y ciertamente de muchas mayores dificultades vencidas que para el antiguo majestuoso canto gregoriano se requieren, no dejan de estar fuera de lugar resonando en aquellas bóvedas, donde se aspira el puro y primitivo aroma del incienso. Mas el caso está en que no siempre la lógica es la que rige nuestras acciones, y no siempre tenemos bastante valor para despojarnos de algunos recursos

favoritos que han gustado o que gustan, y que no convendría aplicásemos a obras que, por ser más delicadas, de mayor consideración y trascendencia, exigen más pureza y más sobriedad de medios.

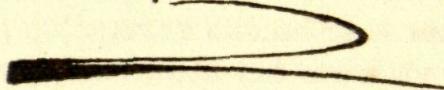
He procurado no citar obras ni nombres de muchos autores antiguos justamente respetados, aunque me hayan faltado grandes puntos de apoyo; pero ya he dicho por qué he creído no deber hacerlo. Con otros ejemplos hubiera hecho más clara la explicación de mi idea.

11.

*sabido defender bien, espero que otro más entendido y con mayor claridad de ideas vendrá a sostenerlas, si, como creo, se exponen por algunos señores Académicos razones en contrario.*

*Me parece que se podía hablar en alguna de nuestras reuniones sobre el modo como debieran representarse, si pueden representarse en nuestro tiempo los asuntos religiosos.*

*Y luego me disimulen los señores que componen la sección de Pintura, por lo mucho que habré abusado de su paciencia.*



Lunes 23 de Mayo.  
1846.-

Federico de MADRAZO.

---

Ultima página, ampliada, del autógrafo de D. Federico de Madrazo.

Teniendo entera fe en estos principios, y seguro de no haberlos sabido defender bien, espero que otro más entendido y con mayor claridad de ideas vendrá a sostenerlas si, como creo, se exponen por algunos señores Académicos razones en contrario.

Me parece que se podía hablar en alguna de nuestras reuniones sobre el modo como debieran representarse, si pueden representarse en nuestro tiempo, los asuntos religiosos.

Y luego, me disimulen los señores que componen la Sección de Pintura, por lo mucho que habré abusado de su paciencia.

Lunes, 23 de mayo, 1846.

Federico DE MADRAZO

# UN RETABLO DESTRUIDO

Por RICARDO MARTIN MAYOBRE



E ha lamentado amargamente, por los amantes de las Artes plásticas, las bárbaras y copiosas destrucciones causadas en el Tesoro artístico de nuestra Patria, en sus más destacadas commociones, precursoras de la última y más terrible devastación que hemos tenido el dolor de presenciar.

Por la pobreza de los medios de reproducción de aquellas épocas, llamadas por Mrs. Byne "los difíciles días de ante-Kodak", y la falta de una acentuada corriente artística, muchas obras de arte desaparecieron sin dejar rastro. Afortunadamente, y como pequeño consuelo de tanta desdicha, el movimiento artístico en nuestro país ha tomado gran actividad, y el número de modestos, pero devotos aficionados, es ya muy numeroso. Con sus aportaciones habrá que contar y estimularlas para que los maestros con abundante material puedan formar el catálogo razonado de nuestras riquezas perdidas, algunas inéditas.

Al advenimiento de la República, fecha en la que comenzaron los incendios y expoliaciones contemporáneas, se inició una bibliografía, incluso justificativa (!), de aquellas monstruosidades. En las adiciones damos una lista de las publicaciones más conocidas.

En el vecino pueblo de Torrejón de Velasco (1) existía un gran retablo que, en unión de otros, ropas, objetos de culto, imágenes, alguna del siglo XIV y otras notables del XVII, etc., fué destruido en julio de 1936. Posteriormente, la artillería roja completó la obra destructora bombardeando furiosamente la iglesia, desde el próximo lugar de Parla, en su huída hacia Madrid.

La contemplación del retablo en tiempos felices había despertado mi curiosidad, tratando de conocer, como en otros casos, por investigadores afortunados, el nombre de sus autores. No tuve suerte. La rebusca a través de los libros de Fábrica, Bautismos, Matrimonios, Defunciones, Memorias, Cofradías, etc., no dió resultado.

Tení aquél sensible parecido con el de Uclés, obra de Francisco García Dardero, natural de Quintanar (2), juzgado severamente por Antonio Ponz (3), apasionado detractor de esta época artística.

En gracia al lector huyo deliberadamente, en lo posible, de las descripciones,

(1) A 27 kilómetros, en la carretera y ferrocarril de Madrid a Toledo.

(2) Quintanar de la Orden. Por pertenecer a la de Santiago, antigua diócesis de Uclés.

(3) *Viaje de España*, tomo III, Madrid, 1774.

forma literaria en la que es necesaria una maestría de la que carezco, que en caso contrario sólo produce confusión. Recordando al Barón de Kelvin, cuando dice: "Lo que no sé dibujar, no lo entiendo." La fotografía releva cumplidamente de toda complicada explicación.

Como puede comprobarse, el orden arquitectónico es el mismo en ambos. El cuerpo central, en lugar del cuadro de Francisco Rizi, con el Apóstol Santiago a caballo, lo constituía en el de Torrejón una gran hornacina en la que estaba colocada una escultura del Santo titular de la parroquia, San Esteban Protomártir.

La parte superior del entablamento, y en línea con sus columnas, estaba decorada con las efigies de los Padres de la Iglesia (1), más los Santos Juanes, el Bautista y el Evangelista, en sus extremos. Estas estatuas, por otra parte, no tenían propiamente de talla sino la cabeza, manos y atributos, estando formado lo restante por un armazón revestido de lienzos plegados y encolados. Faltan en el de Uclés, viéndose en el sotabanco los seis plintos vacíos destinados, sin duda, para recibir unas figuras, que no se hicieron o no se colocaron.

En la residencia maestral, dos esculturas sobre grandes repisas en la parte inferior del retablo, de San Agustín, Orden por la que se regía la de Santiago, y San Francisco de Borja, caballero profeso de la misma. Ocupaban el mismo lugar, en el de Torrejón, las de San Pedro y San Pablo, siendo éstas las diferencias más esenciales.

Los dos grandes cuadros laterales, de la Epifanía y la Natividad, constituyan lo más interesante de la obra de Torrejón. Atribuídos por varios expertos, unánimemente y sin vacilaciones, a Claudio Coello, no insistiremos sobre ello, al no existir más reproducción que la deficiente que publicamos, e imposible de sentar ninguna conjeta sin un elemento gráfico de comparación.

Según me informaron a raíz de la Liberación, los lienzos, al ser arrancados por las turbas, pudieron, con un pretexto, ser guardados por personas de orden. Pero enterados de su escondite, fueron reclamados y utilizados como toldos para unos carros.

Claudio Coello, de quien este año pasado se ha conmemorado el centenario, nació en Madrid en marzo de 1642, fecha que dió el Sr. Pérez Bustamante (2), hasta entonces desconocida.

Dice Ceán Bermúdez que estando todavía en la escuela de Rizi, pintó el cuadro del altar mayor del convento de San Plácido, y le atribuye en Valdemoro, localidad limítrofe de Torrejón de Velasco: dos cuadros representando a San Ignacio de Loyola y a San Francisco Javier. También entre sus obras cita, en Torrejón —sin especificar si es el de Ardoz, de Velasco o cualquier otro—, *El martirio de San Juan Evangelista*.

La iglesia parroquial de Torrejón de Ardoz (3), bajo la advocación de San Juan Evangelista, conservaba un cuadro de su patrono, atribuído a Claudio Coello.

El Sr. Sánchez Cantón, en su notable discurso pronunciado en la solemnidad religiosa conmemorativa del centenario, dió este último como destruido. Afortunadamente, noticias posteriores lo dan por salvado, en las Oficinas de Recuperación.

D. Ramón Iglesia, en un artículo biográfico sobre Gregorio Ferro (1742-1812) (4),

(1) San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio Magno y San Ambrosio.

(2) "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", tomo XXVI, 1918, pág. 223.

(3) A 20 kilómetros de Madrid, en la carretera de Alcalá de Henares.

(4) "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", tomo XXXV, primer trimestre de 1927.

dice lo siguiente: "Pintó para Torrejón un cuadro grande con San Juan Evangelista en la isla de Patmos, escribiendo un pasaje del Apocalipsis"; y añade: "El de Torrejón, es posible sea de Velasco o de la Calzada, pues en el de Ardoz existía, y aun existe, obra del mismo asunto debida a Claudio Coello."

Entre mis heterogéneos apuntes, tomados en la labor de rebusca del autor del retablo objeto de este artículo, hay el siguiente, del convento de San Juan Evangelista, de dicho pueblo de Torrejón de Velasco, de "Religiosos Descalzos del Orden de la SS<sup>ma</sup>. Trinidad Redención de Cautivos":

"... inventario que se formó por mandado del gou<sup>no</sup>. intruso, por R. D. de 18 de Agosto de 1809, siendo Alcaldes por ambos Estados, Don Eulogio Martín Serrano y Vicente Peralta; y Rexidores Julian Espinosa... con asistencia de D<sup>n</sup>. Jose Mingo Lopez, Cura parroco, estando presente el R<sup>do</sup>. P. Ministro Fr. Antonio de S<sup>n</sup>. Joaquín, ante Martín Santín y Vazquez (Escribano), que empezó el 30 de Agosto de 1809."

"Altar Mayor... un cuadro de cinco varas de alto y tres á cuatro de ancho, con marco dorado que representa a San Juan Evangelista en el Apocalipsis = otros dos que como el anterior estaban en el altar mayor, uno de S<sup>n</sup>. Juan de Mata y otro de S<sup>n</sup>. Félix de Valois (de estatura regular), dos lienzos que contienen el uno á S<sup>ta</sup>. Catalina y el otro á S<sup>ta</sup>. Ynes virgenes y martires (de estatura regular) = Cinco lienzos colocados entre las columnas del mismo Altar que representan; uno la vision del Angel con los cautivos; dos a unos caballeros de Calatrava; otro a San Juan de Mata en el acto de ordenarse; otro de San Felipe Neri = otros dos lienzos pequeños que contienen el uno a S<sup>ta</sup>. Ynes y el otro a la Anunciacion de Nra Señora."

Fundado en 20 de agosto de 1606 por el Beato Padre Fr. Juan Bautista de la Concepción, reformador de la Orden trinitaria. Fueron sus primeros patronos: D. Francisco Arias de Bovadilla, IV Conde de Puñonrostro, y D.<sup>a</sup> Hipólita de Leyva y Cardona, su mujer. Trasladando su enterramiento, del convento —también desaparecido— de la Merced de Segovia. Vinculando su patronato en los sucesores de la Casa, desde aquella fecha.

Del convento de Torrejón, nada queda. Fué arrasado cuando la desamortización. Se puede decir, con el poeta: "Hasta las ruinas perecieron."

## A D I C I O N E S

### BIBLIOGRAFIA DE LA OBRA DE DESTRUCCION DE LA REPUBLICA

- Luis G. A. Getino: *Incendio de conventos en España y supresión de misiones y colegios españoles en Ultramar*. Madrid, 1932, Imp. La Rafa.
- José María de la Chica: *Cómo se incendiaron los conventos en Madrid. Breve historia de los conventos de Madrid* (Prólogo de Roberto Castrovidio.) Madrid, Edit. Castro, s. a.
- José Hernández Díaz: *La iglesia parroquial de San Julián*, Sevilla, 1933.
- José Hernández Díaz y Antonio Sánchez Corbacho: *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936. Volumen de 212 páginas con 111 fotografiados y 17 dibujos. Tamaño: 18 × 25.
- Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Estudio por José Hernández Díaz y Antonio Sánchez Corbacho. Volumen de 245 páginas con 159 fotografiados y 27 dibujos de plantas de iglesias. Tamaño: 18 × 25.
- P. Teodoro Toni: *Por Ávila y Toledo. Iconoclastas y Mártires*, "El Mensajero", Ap. 72, 1937; 302 pp. en 8.<sup>o</sup>, con un gráf., seis mapas y numerosos grabados.
- Vice-Amiral H. Joubert: *La Guerre de Espagne et le Catholicisme*, París, 1937.

*La destrucción del Tesoro artístico de España desde 1931 a 1937. Informe de las Comisiones Provinciales de Monumentos, ordenado y redactado por Antonio Gallego y Burín. "Cuadernos de Arte", vol. II, Granada, 1937.*

*Exposición Pro-Iglesias devastadas en España. Catedral de Pamplona, junio-julio, 1937; Imprenta y Cartajenes Gurrea. Pamplona. Memoria de la Comisión. No está paginada; 27 fotografías.*

*Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de la Provincia de Lugo: Informe oficial sobre incendios, destrozos y saqueos en el Patrimonio artístico, llevados a cabo por la revolución marxista anterior al 18 de julio de 1936. Lugo, MCMXXXVIII. II Año Triunfal.*

*Servicio Nacional de Propaganda: Un testimonio oficial de la destrucción del Arte en la zona roja. El Libro de Actas de la Junta republicana del Tesoro Artístico de Castellón, Bilbao, MCMXXXVIII.*

*Universidad de Valladolid: Informe sobre la situación de las Provincias Vascongadas bajo el dominio rojo-separatista, Valladolid, 1938.*

*Le martyre des œuvres d'art. Guerre civile en Espagne, en la Revista "L'Illustration", enero de 1938, París. Número especial.*

*La Gran Víctima. La Iglesia Española, mártir de la revolución roja, por A. de Castro Albarrán, Magistral de Salamanca. Salamanca, 1940, 2.<sup>a</sup> edición.*

## DOCUMENTOS

Libros de Fábrica de la parroquia de Torrejón de Velasco.

Visita del año                    Libro I.

1615, (Al margen) = front<sup>l</sup>. de Campeño. (En el texto) = Yten mas, se le descargan setecientos y veinte y dos rr<sup>s</sup>. que pagó a Francisco Campeño broslador vecino de la villa de Madrid de el precio de un frontal de damasco carmesi con veinte y dos alcachofas de oro y una imagen de san esteban bordada enmedio con su feston que ha comprado y concertado entre señora de su señoría oí dho dia de la fcha de esta cuenta.

fol. 60, vuelto.

1622. (Margen) = bordador de una cenefa de capa y almatelas y faldones. (Texto) .... a Pedro Ciberos, broslador vº. de Madrid...

fol. 99, vuelto.

1632. alonso trabado mº. de escultura... de la urna que se hiço p<sup>a</sup>. el ss<sup>mo</sup>. sacramento...

fol. 153.

(Margen) = del copon de plata p<sup>a</sup>. el ss<sup>mo</sup>. sacramento. (Texto) = ... a Felipe de Aguiar, platero desta Villa de Madrid...

fol. 156.

una tabla p<sup>a</sup>. escribir los descomulgados...

fol. 156.

1648. Nicolas de Mayo, maestro que hace el organo...

fol. 237.

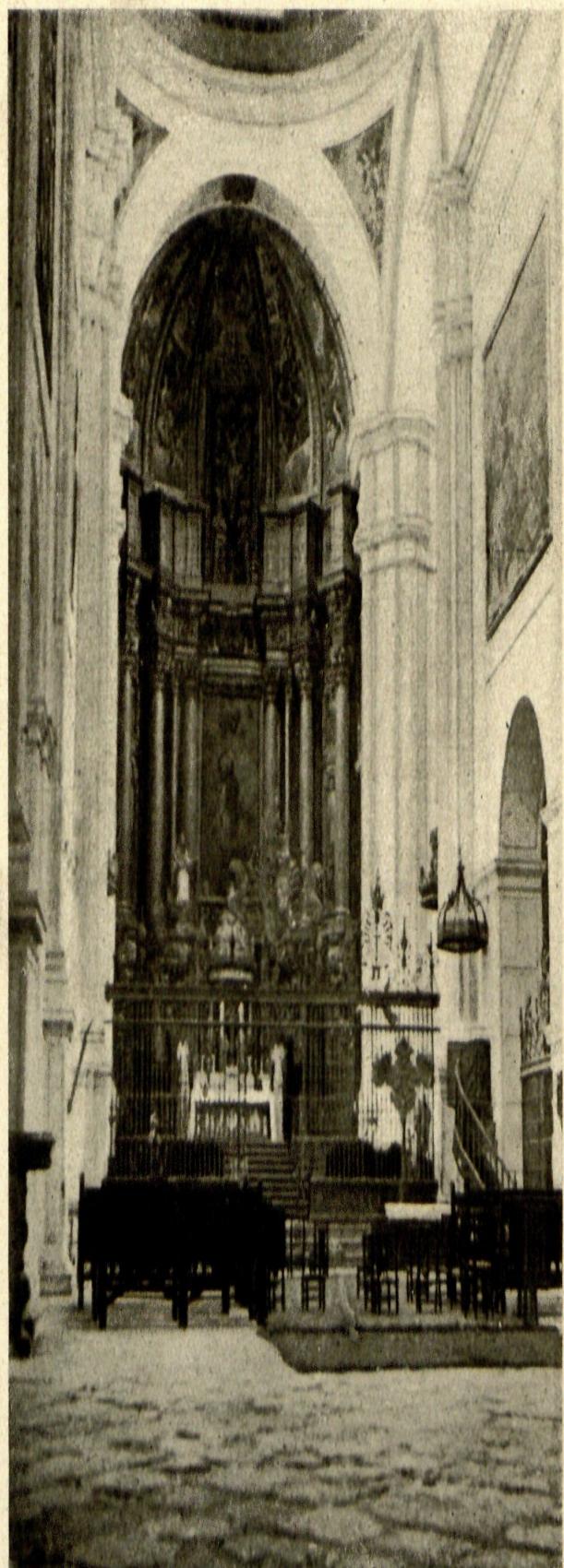
1652. obra del caracol de la torre... qº. hizo Christoual Rodriguez, mº de obras...

fol. 252.

1655. (Al margen) = Hechura del rretablo, a quenta del. (Texto) = Mas tres mill y quinientos y tres rreales de vellon qº. por tres cartas de pago de don francº. de salas y alfaro Vº. de terrejon depositº. del dinº. p<sup>a</sup>. el rretablo, la una de 21 de hº. del 55, de 503 rº. y la



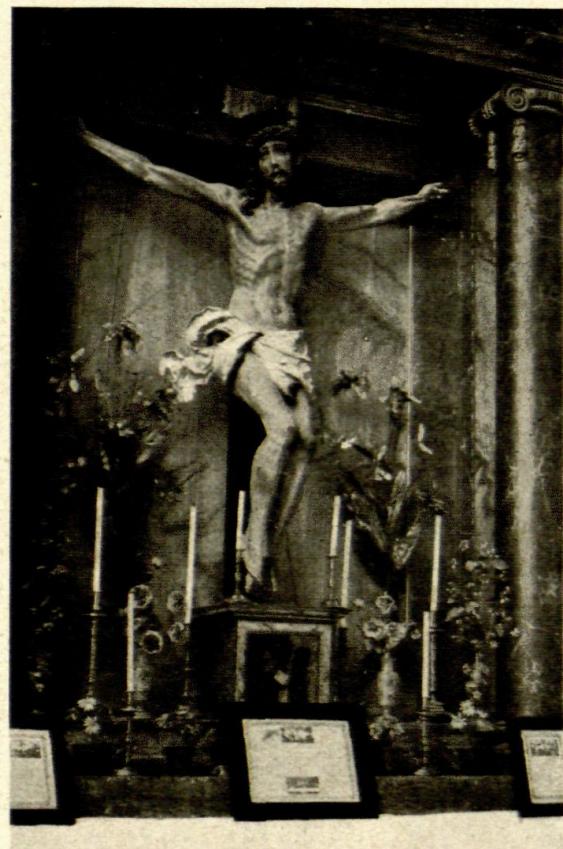
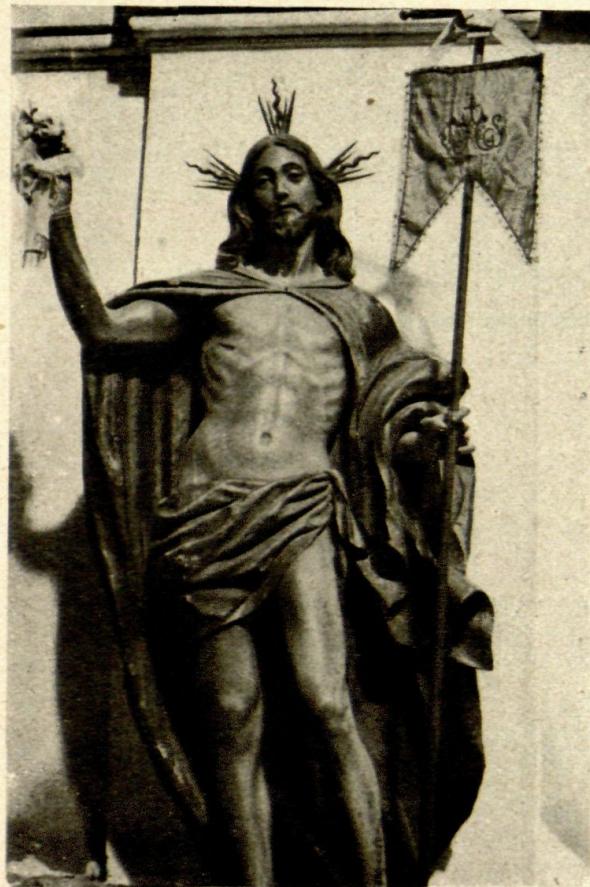
Retablo de la Iglesia de Torrejón de Velasco.



Iglesia del Monasterio de Uclés.—Vista tomada desde la nave central.



*La iglesia actualmente.*



*Imágenes destruidas.*

otra de 18 de ag<sup>o</sup>. de 55, de 800 rs. y la otra de 25 de n<sup>e</sup>. de 1654, parece le pago por dha yglesia para En quenta del rretablo y la carta de p<sup>o</sup>. postro. fue de 2,200 R<sup>s</sup>.

fol. 268.

al maestro q<sup>e</sup>. bio el organo... Gabriel de Salazar Maestro de organos...

fol. 275.

1656. (Al margen) = Pagado por q<sup>ta</sup>. de los que a de dar la igl<sup>a</sup>. para el rretablo. (Texto) = Yten mas se le pasan en q<sup>ta</sup>. tres mill y ochcientos y ochenta Y cinco R<sup>s</sup>. que por ocho cartas de pago de D. franc<sup>o</sup>. de salas alfaro, depositario del din<sup>o</sup>. del rretablo sus fhas. en diferentes Dias como por ellas consta y parece le entregaron El dho. mayordomo d<sup>o</sup>. Alfaro y el dho. cura por q<sup>ta</sup>. de lo que esta yglessia da para la obra del retablo.

fol. 276.

1662. (Margen) = Partida que pago Por q<sup>ta</sup>. de lo que da la Yglessia p<sup>a</sup>. el rretablo. (Texto) = Mas trescientos y cinq<sup>ta</sup>. R<sup>s</sup>. de vellon que por carta de pago de D<sup>n</sup>. Francisco de Salas de posit<sup>o</sup>. del din<sup>o</sup>. del rretablo su fha 7 de Mayo del 57, parece le pago Por q<sup>ta</sup>. de lo q<sup>e</sup>. la Ygless<sup>a</sup>. a de pagar para ayuda del rretablo.

Yten. Más ducientos R<sup>s</sup>. que por dha. q<sup>ta</sup>. de rretablo Pago a don franc<sup>o</sup>. Correa deposit<sup>o</sup>. del, su fecha 27 de m<sup>o</sup>. del 2.

fol. 287.

1664. (Margen) = Partida q<sup>e</sup>. pago por cuenta de los 800 ducados q<sup>e</sup>. ofrecio la ygless<sup>a</sup>. p<sup>a</sup>. el rretablo. (Texto) = Más trescientos R<sup>s</sup>. q<sup>e</sup>. Por carta de pago de D<sup>n</sup>. franc<sup>o</sup>. Correas deposit<sup>o</sup>. del din<sup>o</sup>. del rretablo su fha. en Torrejon, 11 de h<sup>o</sup>. de 1662 a<sup>s</sup>. parece le pagó Para en q<sup>ta</sup>. de los 200 ducados con q<sup>e</sup>. dha. ygless<sup>a</sup>. a de contribuir p<sup>a</sup>. dho. rretablo.

fol. 293.

1666. (Margen) = A otro mastro. por la planta de la torre. (Texto) = Más quattro duca-  
dos que se dieron a xptobal de jarama mastro. de obras V<sup>o</sup>. de Valdemoro por hacer una  
planta p<sup>a</sup>. la torre. (Margen) = A Ant<sup>o</sup>. correas mastro de Obras p<sup>or</sup>. q<sup>ta</sup>. de la sacristia.  
(Texto) = Mas quinientos R<sup>s</sup>. que pago a Anton<sup>o</sup>. correas V<sup>o</sup>. de Baldemoro por quenta de  
la obra de la sacristia q<sup>e</sup>. esta concertada en 5,000 R<sup>s</sup>.

fol. 298.

1672. (Margen) = tapar abujeros. (Texto) = Dio en datta Doce R<sup>s</sup>. q<sup>e</sup>. gasto en tapar  
los abujeros q<sup>e</sup>. se hicieron en la bobeda q<sup>d</sup><sup>o</sup>. se sento el Retablo.

(No está foliado.)

Libro II, que comienza el año 1693.

1701. (Margen) = añadir la peana de San Esteban. (Texto) = Mas se le Passan mill nobez<sup>tos</sup>. y quattro mrs. que Gasto en añadir la peana de san estevan Para que llenase el  
gueco de la Urna.

(No está foliado.)"

D. Félix Arias Dávila, hijo del II Conde de Puñonrostro, Capitán de la Infantería española en los Estados de Borgoña la Alta, Flandes e Italia, Sargento mayor de Madrid y uno de los que acompañaron al Duque de Lerma para llevar a Francia,

año de 1615, a la Infanta D.<sup>a</sup> Ana de Austria, y traer a España a D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón. Fué caballero de grandes fuerzas, gran tirador de la barra, excelente músico y poeta. Celebrado por Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*:

La exterior gentileza,  
la fuerza y valentía,  
las letras y la espada,  
la singular destreza,  
la música armoniosa, etc.;

y en *La Filomena*:

Don Felis Arias, releuado admira,  
ya con heroica espada en el Piamonte,  
y ya en España con la dulce lira, etc.

Cervantes, en el *Viaje del Parnaso*, escribe acerca de él:

Y tú por quien las musas aseguran  
su partido, don Felix Arias, siente,  
que por su gentileza te conjuran, etc.

Personaje muy comentado de nuestros eruditos en aquella Corte de galanteos, poesías y cuchilladas. Tuvo el mismo trágico sino que otros señores de su época, como D. Gaspar de Arias, el joven Marqués del Valle, D. Fernando Pimentel, hijo del Conde de Benavente; el Conde de Villamor, y el más sonado de todos estos sanguinarios sucesos, el de D. Juan de Tassis, Conde de Villamediana, ocurrido en 1622. D. Félix Arias murió también traidoramente asesinado en este mismo año. Alvarez Baena (1) lo hace hijo de Madrid; al cual siguen todos sus continuadores.

Copiamos la partida de bautismo, encontrada en los libros de Torrejón:

(Al margen): El Conde de Puñonrostro. Don Felix, cayeronle por abogados todos los discípulos del S<sup>r</sup>. año 1564. (En el texto, lo que sigue): En la villa de Torrejon de velasco Pri-  
mero dia del mes de henero dia de la circuncision entre la una y las dos de la mañana, año  
del nasçimiento de nro. salvador Jhu. xpo. de mill y quinientos y sesenta y quatro años, nascio  
Don felix, hijo del muy Yll<sup>e</sup>. señor don Ju<sup>o</sup>. arias davila puertocarrero conde de puñon Rostro  
y de la muy Yll<sup>e</sup>. señora doña Ju<sup>a</sup>. de castro, condesa, su muger, baptizose jueves veinte  
y siete dias del mes de henero del dho. año, baptizole el muy R<sup>d</sup>o. señor Jhoan mynbreño  
cura propio de la parroquial desta v<sup>a</sup>. fué su compadre q. le tubo a los exorcismos y pila  
sebastian de parla y comadre marigomez biuda, fueron presentes el allyde. Gabriel hernandez  
y el contador alonso Ruiz y otros muchos, fue un negocio que regocijó mucho porque el  
domingo antes, el mariscal su tio, mantubo una sortija a la qual binieron a correr seis cabal-  
leros de Toledo. fué una fiesta de las mejores q. en Torrejon se an visto y luego a la noche  
hubo e. Casa del conde sarao de representacion y baile, lo qual yo Ju<sup>o</sup>. berrueco sacristan  
hize y bi y lo firme de my nombre y el dho. S<sup>r</sup>. Cura. = Ju<sup>o</sup>. minbreño. = Juan berrueco,  
sacristan.

Libro III, folio 61, vuelto.

Clemente VIII. Llamábase Hipólito Aldobrandini. De esta ilustre familia, una de las más poderosas de Florencia, oriunda de Toscana. Elegido Papa en

(1) *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, 1787.

30 de enero de 1592. A pesar de no ver con buenos ojos esta elección Felipe II, por ser en realidad más afecto a Francia, terminó finalmente por inclinarse del lado de los españoles. "Condescendencia que dió a Felipe—dice Hinojosa—ánimos para acentuar la independencia de la Iglesia española. Es muy corriente ver en nuestros templos, Bulas, Indulgencias, Privilegios, etc., de su pontificado, que demuestran su atención y cariño a nuestro país, que había visitado con determinadas misiones. Una de las más celebradas fué la Bula —dada en Roma, a 13 de enero de 1596— en que abolía la prohibición de Sixto V, en 1586, de las corridas de toros, fundándose en que "parece estar en la sangre de los españoles esta clase de espectáculos".

En los libros de la parroquia de Torrejón encontramos la siguiente partida bautismal, testimonio de su presencia en ella:

(Al margen): Diego Ruiz rubiano. (En el texto): martes dia de santa catalina q. se contaron veinte y cinco dias del mes de noviembre de mill e. qui<sup>os</sup>. e. sesenta e. un a<sup>os</sup>. el R<sup>do</sup>. señor Ju<sup>o</sup>. mimbreño cura propio de la ygl<sup>a</sup>. desta villa, baptizo a Juan silbestre, hijo de diego Ruiz rrubiano, natural de la cibdad de antequera, estante en esta villa y de ysabel despinosa, fueron sus compadres los yll<sup>es</sup>. señores mic<sup>r</sup> bernardo y mic<sup>r</sup> ypolito aldobrandinus, y hermanos, y el muy. magnico. señor diego de salazar y doña catalina de vera su muger, fueron presentes por to<sup>s</sup>. los R<sup>dos</sup>. señores myn. de lero ben<sup>do</sup>. y alonso peruch<sup>o</sup> y firmolo de su nombre el dho. señor cura = Ju<sup>o</sup>. mimbreño.

(Libro III de Bautismos, fol. 39.)

El P. Fr. Pedro Navarro explica aquélla (1) de la manera siguiente:

"El Papa Clemente VIII, de gloriosa memoria, viniendo a España, algunos años antes de su pontificado, con un hermano suyo, Auditor de Rota, sobre el pleito del Condado de Puñonrostro, fué desde Torrejón de Velasco al monasterio de Santa María de la Cruz, a visitar el cuerpo de la Santa Juana de la Cruz, en compañía de D. Juan Arias Portocarrero y D.<sup>a</sup> Juana de Castro, su mujer, Condes de Puñonrostro."

Esta noticia está casi literalmente tomada de Fr. Antonio Daza, en su *Historia de la vida y milagros de Santa Juana de la Cruz* (1610). Con la diferencia de hacer al Auditor de Rota, acompañante de Clemente VIII, tío suyo, en lugar de hermano.

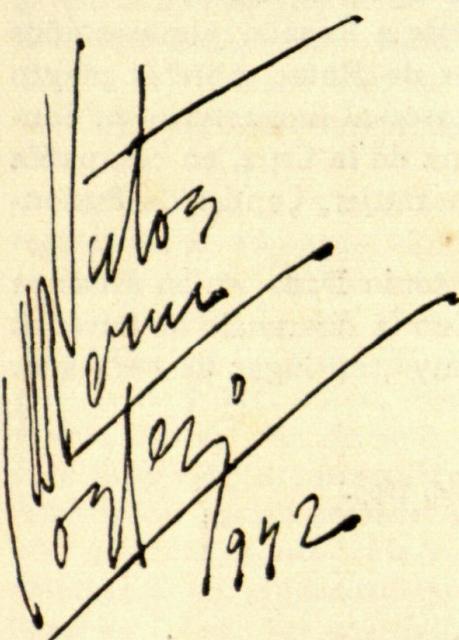
(1) *Favores de el Rey de el Cielo... a santa Juana de la Cruz*, Madrid, 1699.

# EL PINTOR EN SU ESTUDIO: VICTOR MARIA CORTEZO

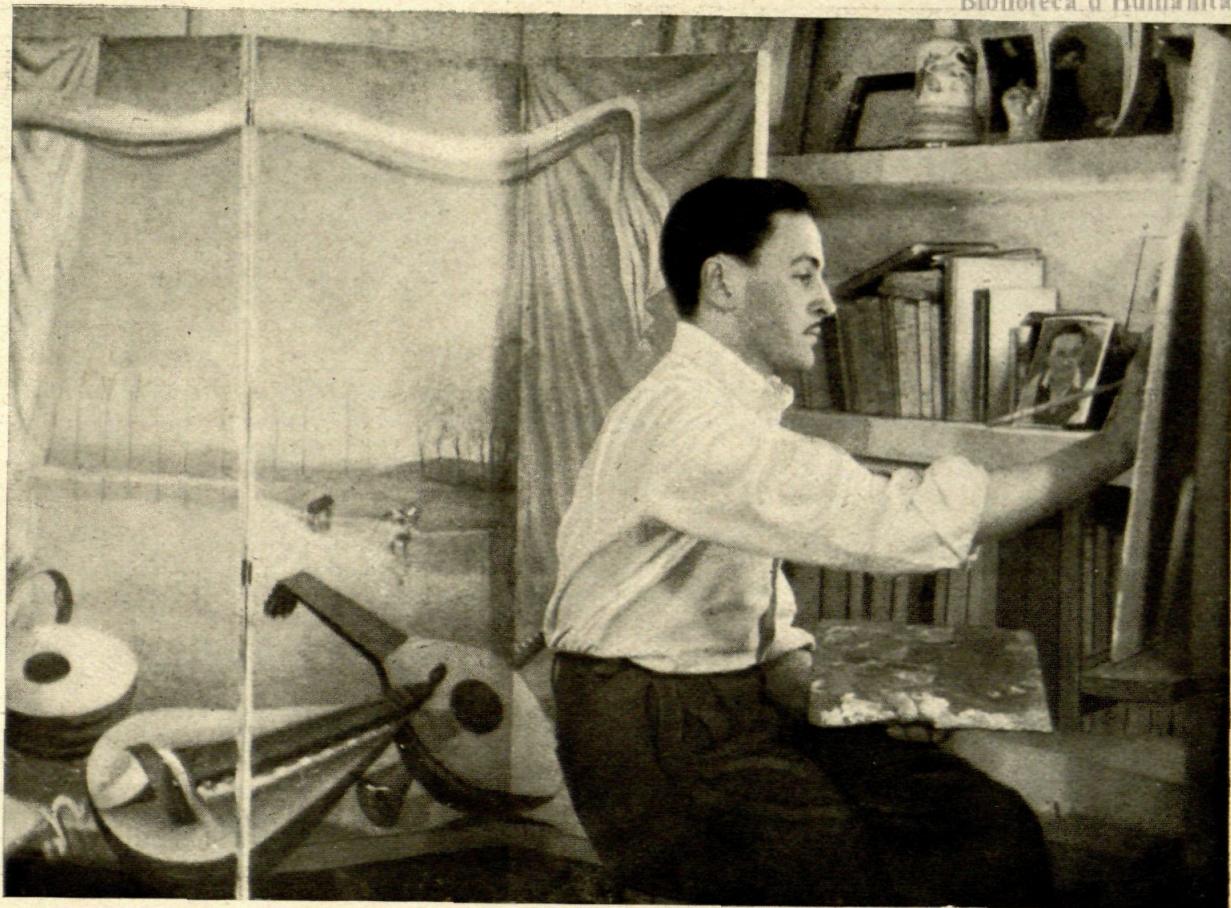
Por MARIANO RODRIGUEZ DE RIVAS



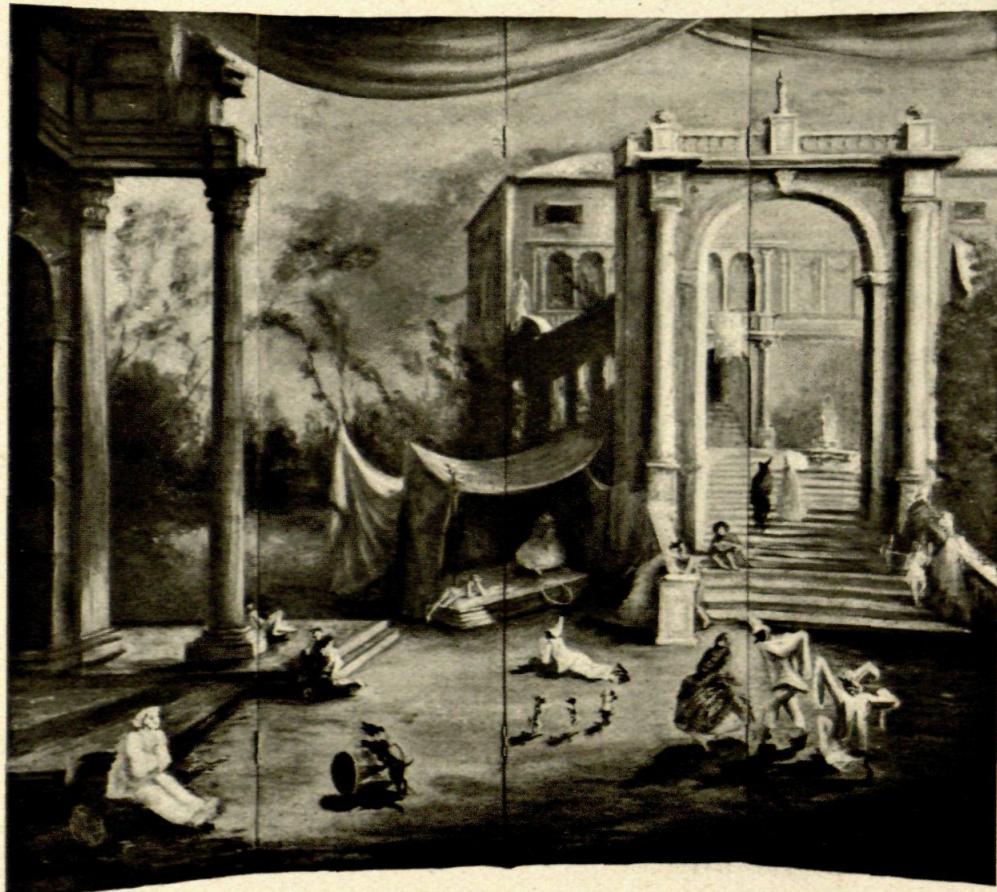
AY que pasar por el viejo Madrid. Ya lo conocéis; está envuelto en esa gracia cenicienta que parecen haber dejado prendida del cielo aquellos Austrias que por aquí reinaron entre grises, pardos, rosas y pañuelos de encajes desmayados en manos con fiebre rosada y ojos de "azul cobarde". Está todavía ese Madrid en la loseta de piedra sobre la que ha caído una lluvia grave; está todavía en esa tapia sobre la que aparece una rama escueta de árbol invernal; está en esa cúpula grisácea que ha resistido la algarabía del tiempo. El pintor tiene su estudio en una de estas calles. Hay que subir una larga escalera en la que en cada peldaño resuenan otras pisadas, las íntimas pisadas de finales del XIX, como si siempre estuvieran en esa hora tierna de ascender una escalera para felicitar un santo, con chocolate en las últimas tazas de plata



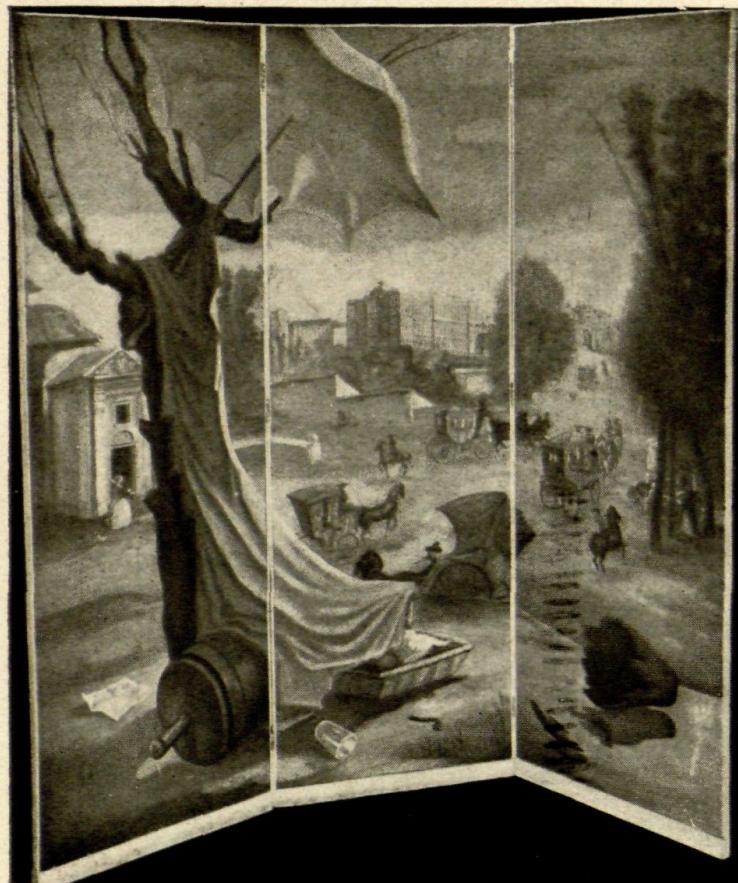
Aquí está su estudio. El pintor Víctor María Cortezo pinta en este momento. Somos la visita que echa la mirada escudriñadora sobre las cosas, gozándose en arrancar de cada una la medida que tienen. Es una habitación anchurosa con ese baldosín madrileño que comparece en los retratos de Carreño de Miranda, en pleno XVII. En un ángulo, una chimenea de campana en la que chisporrotean alegres unos leños, carcomidos ya por los rubíes del fuego. Alrededor de la habitación, en una repisa que sale del muro, el artista ha emplazado cosas, pequeñas cosas replegadas en el recuerdo. Lo dislacerante tiene su representación en un grabado del siglo XVIII, en el que un ser humano híbrido, compuesto de cabeza, manos y pies de ser racional, urdidos con utensilios mecánicos y raros elementos, juega la gran pantomima del esclavo que hay en el hombre, siempre apurando su movimiento aprendido. El grabador del XVIII supo ser un precursor del surrealismo de principios de nuestro siglo; pero entrevisto



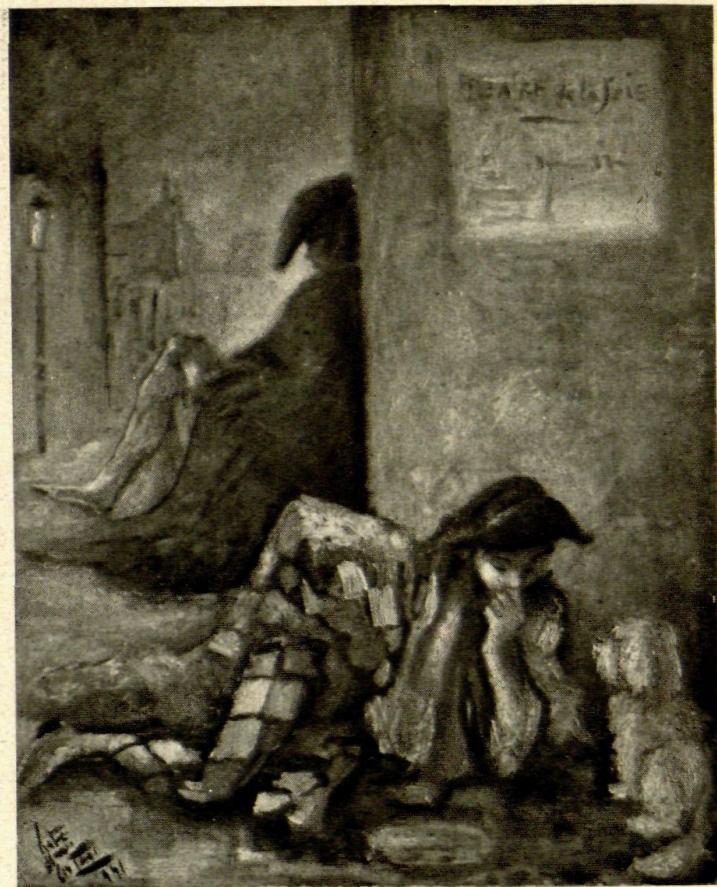
*El pintor en su estudio.*



*Biombo de la colección del Sr. Pradera.*

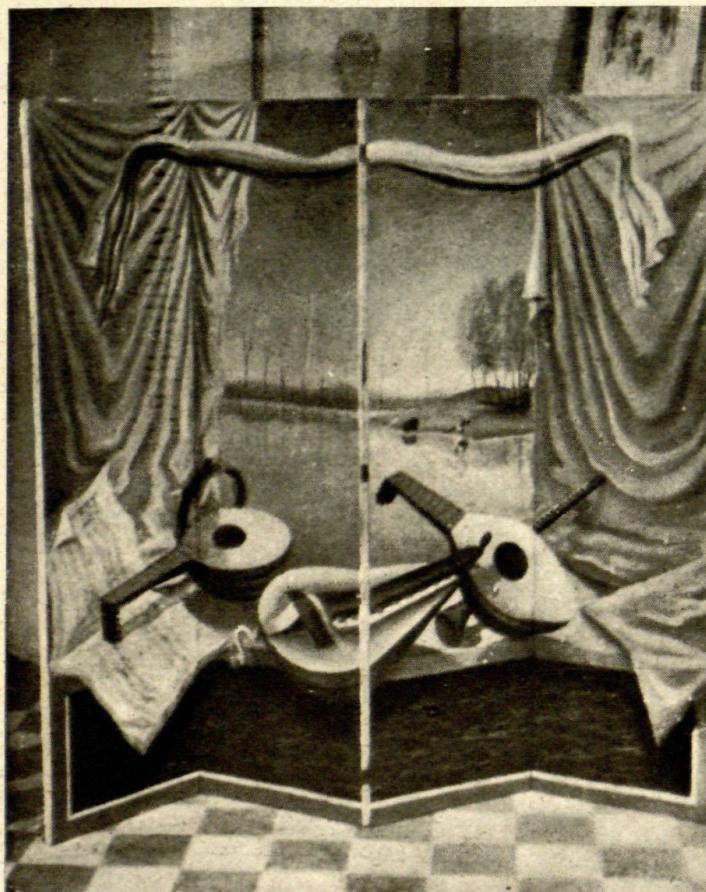


*Biombo de SS. AA. los Príncipes de Baviera.*



*"Personajes". Pintura. Envío a la Exposición de Barcelona.*

(Colección del Conde de Quintanilla.)



*Biombo propiedad de D. Carlos de Zubiria. Bilbao.*

ARTE ESPAÑOL

en una época aislada en la que el artista logró una conjunción nueva. Del techo de la habitación pende una bola de cristal verde, que reporta en su brillante circunferencia la habitación en miniatura, y recibe en reflejo los lengüetazos del fuego, que ponen sobre la esfera una especie de bosque incendiado.

Las botellas españolas están allí llenas de aguas coloreadas. Unas se decoran con majas y toreros, en relieve de cristal. Y otras son manos portadoras de cucuruchos —esas mismas manos que sirven para floreros— y que se prestan a un mundo de alcohol, allí donde ha de estar la sangre y las venas serpeantes. Cerca, unas postales, recuerdo de lejanos viajes. Juntos, unos volúmenes, unas historias del arte, unas monografías sobre porcelanas inglesas y unos libros de poesías. Unos candelabros de cobre portan unas velas. Y sobre todo esto cae el arco voltaico de una luz eléctrica intensa, que ilumina, como desde un faro, todo el estudio. Unos discos de gramófono, en este momento arrinconados, con esa raza negra silenciosa que se presta a la greguería, llevan en su silencio la "Sinfonía 13" de Haydn; el "Nuevo Mundo", de Dvorak, y unas melodías fáciles portuguesas.

Poned los últimos detalles al inventario: unos muebles coloniales.

Víctor María Cortezo ha recorrido Inglaterra, Alemania, Portugal, Italia, Holanda, el Marruecos español y francés; ha vivido largas temporadas en París. El ha sabido dar con el hallazgo de su tiempo: esa pincelada que se rasga amplia y precisa alrededor de cada cosa, convocándola en la vibración de un alto colorido, de una nueva entonación sin mortificaciones. En su obra, los tonos limpios se extremán en su pureza, contraponiéndose unos a otros. La armonía viene por sí sola en ese grado clarificador.

Los seres y las cosas se presentan con ese mundo y trasmundo tan emparentado con la manera goyesca. Las líneas exteriores se liquidan sólo para dejar paso a los difíciles sentimientos interiores, sin descomponerse para ninguna mistificación.

¿Relación con el pasado?... El pintor Cortezo, nieto de un Caballero del Toisón de Oro, está unido al tiempo antiguo por la línea del conocimiento. Sabe las genealogías de las cosas, superadas en el recuerdo y en la evocación, sin caer en la añoranza de guardarropía de quien tiene que aprender de memoria las cosas. Esta cadena sinfín en que cada artista, a través de los siglos, se debe a sus antecesores. En la obra de Cortezo está también ese impremeditado homenaje.

La música del tiempo erguido suena soterrada y apuntada, sin cálculos matemáticos.

Hablemos algo de sus biombos. Víctor Cortezo ha resucitado un arte: el de los biombos, que arrancaron a los italianos del Renacimiento, a los franceses del XVIII y a los artistas chinos y japoneses, en todo momento, deliciosas obras de arte. En el pintado para el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón, un Madrid aparece en lo alto —como en Bayeu, como en Goya— centrado alrededor del Palacio Real. Abajo surge el arbolado de la Ermita y se delinean los caminos que conducen a Madrid. La Cuesta de la Vega aparece ocupada por transeuntes y carrioches. En un primer plano del biombo, y conquistando todo un ángulo, aparece una sombrilla cortesana atada a un árbol, como amparando en sombra todo aquel

ambiente. Está pintado a base de amarillos, rosas y azules, en unas cinco de la tarde fría y madrileña.

Otro biombo —el pintado para el Dr. Tapia— ataca un tema lleno de imaginación: un carrousel en el cielo. Los ángeles van en los caballitos tañendo instrumentos de música.

La temática sigue en otros a base de ambientaciones reminiscentes o de delíquios en cuyas manos se entrega la creación: la nítida algarabía de un mercado veneziano, planteado con recuerdo de los de Canaletto; toda la maquinaria teatral al servicio escénico, pájaros volantes, y la luz y sombra inevitables en la ficción de candilejas...

Víctor Cortezo ha cultivado también un arte muy español (en el que Picasso encontró la raíz de su cubismo): el de las "mesas revueltas", de tanta tradición pueblerina y cortesana entre nosotros. Las mesas revueltas de las barberías de los pueblos españoles han sido una de las más ricas muestras del arte veraz, de un arte que se gozaba con el relieve y la exactitud en el dibujo y color. Las "mesas revueltas" palatinas, en mármoles, es una de esas deliciosas expresiones a las que puede llegar un arte social. Cortezo ha pintado sobre el tablero de mesas esas "mesas revueltas" en las que aparecen los tradicionales ingredientes cumplidos dentro de una época: una pipa humeante, una caja de cerillas, un billete de veinticinco pesetas, una tarjeta de visita (manera de firmar el artista su obra)..., una cerilla encendida; todo palpita con vida bajo el cristal, con poderoso relieve, como saliendo de la plana superficie.

Anotemos algunos retratos de Cortezo. Y digamos que ahora se dispone a resucitar una pintura olvidada: la pintura de calles, el retrato de las vías urbanas con sus comercios, gentes, tranvías...

Víctor Cortezo en su estudio. Encima de la terraza las campanas de las iglesias antiguas. Más arriba, surgiendo por encima de las grises cúpulas, los edificios de la Gran Vía con sus anuncios luminosos.

El silencio y la sombra han esquivado la algarabía. Allí han dejado una terraza, una terraza de vieja provincia asomada a una gran ciudad.

#### O B R A D E L P I N T O R C O R T E Z O

**DIBUJO.**—Colección Gesinus-Visser. (Dibujos de Francia, Holanda, Italia, Alemania, Inglaterra, Argentina, Marruecos, y dibujos de la guerra y la revolución.) *El Tímido*, 23 dibujos y tres poemas. (Edición *Caballo Verde*, 1936.)

**EXPOSICIONES.**—*Galería el Heraldo*, 1931, Madrid. *Les nourritures terrestres*, 1932, París. *Galería Volleu*, 1933, Dusseldorf. *Salón del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1936. *Galería Juma*, 1942, Madrid.

**DECORACION.**—*Panneaux del Hotel Astor*, Florencia. *Boîte Blau Fiacre*, (Hotel Adler), Hivterzarten. *Comedor de Villa Waller*, Juan-les-Pins.

**TEATRO.**—*La Cena del Rey Baltasar*, *La Rabia*, *El Testamento de la Mariposa*, *La Princesa Bebé*, *Al natural*, *Mariana Pineda*, *Vive como quieras*, *El estudiante endiablado*, *Ballets Pastora Imperio*, *La Cenicienta del Palace*, *El gran Galeoto*, *La herida del Tiempo* y *La muerte en vacaciones*.

**CINE.**—*Mi vida en tus manos*.

**BIOMBOS.**—*Biombo madrileño*, propiedad de SS. AA. los Príncipes de Baviera. *Biombo madrileño*, propiedad Sr. Sanjuán. *Homenaje a Callot*, propiedad Sr. Escobar. *Mercado Veneciano*, propiedad Sres. Carrascal. *Nineties*, propiedad Sr. Escoriaza. *Carroussel*, propiedad Dr. Tapia. *Circo*, Sra. L. E. *Locomotoras 1830*, Sra. G. S. *Arlequines*, Sr. Moraleda. *Pradera de San Isidro*, señor Bermudo. *Aranjuez y Ruinas*, Sr. Pradera. *Instrumentos de música*, Sr. Zubiría. *Dos biombos con balcón español* y *Biombo Talistiano con monos*, Sres. Gesinus Visser. *Ribera* (desaparecido) y *Biombo vienesés* (desaparecido).

**RETRATOS.**—*Rose Kind*, *Isabel Aranguren*, *Rosa Yarza*, *Blanca de Silos*, Sra. De Obregón.

## BIBLIOGRAFIA

**WERNER WEISBACH:** *El barroco, arte de la Contrarreforma.*—Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. Con 117 ilustraciones. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1942.

Son tan parvas las publicaciones..., y más aún de materia artística, que la aparición de un bello libro es ahora verdadera fiesta para el espíritu. Y también, nunca como ahora, tan necesaria. Por ello, y como sincero introito, vaya nuestro agradecimiento al culto crítico de Arte — y ya consagrado maestro en su disciplina — Sr. Lafuente, y a la Editorial Espasa-Calpe, por la digna presentación del libro de Weisbach.

Destinar todo el espacio que requiere la orientación de tan interesante obra en la Historia del Arte, sería — después del estudio del Sr. Lafuente — tan inoportuno como innecesario.

Porque Lafuente da al lector una visión tan clara y exacta, que, comenzando por iniciarle en el "sentido" de la Historia del Arte y la orientación "expresiva" como integrante de la Historia general del Espíritu, le lleva al estudio y comprensión de esta faceta *El Barroco*, no de todos perfectamente conocida...

Para nosotros — los españoles — es tan interesante, tan superlativamente interesante, que es clave y revelador, y hasta razón de existencia — diríamos —, del arte tradicional religioso nuestro, desfigurado e incomprendido por muchos críticos extranjeros y algunos *snobs* de casa...

Porque la medula de la transición del Renacimiento al Barroco es fundamental, exclusivamente religiosa, que en un símbolo, podríamos resumir: Loyola, San Ignacio frente a Lutero. ¿Se comprende ahora la exaltación por muchos, del Renacimiento y el gesto de desdén... ante el Barroco? España, el primer campeón contra la Reforma, es también — mejor diríamos *por eso mismo* — donde mejor se expande el barroquismo, que en su esencia no era sino la protesta espiritual en lo artístico contra lo que representaba el renacentismo.

Pero sentido tan oculto, tan ignorado, que se dió la paradoja, aun entre muchos de los nuestros, de que, a la par que ensalzaban la obra de nuestros mejores artistas, su orientación, denigraban el barroquismo...

Y el Sr. Lafuente, que no perdonó rincón de su memoria culta para fundamentar su magnífico ensayo, apunta la limitada visión artística de hombres tan señeros de nuestra cultura como Menéndez Pelayo, que por su formación humanística permaneció en Arte perfectamente "pagano".

Este "permanecer" de nuestros artistas en su sentido espiritual, digno, del Arte, frente a la irrupción de desnudeces y paganías — más o menos veladas por el taparrabos del academicismo —, y cuando todas las figuras destacadas en Ciencia, Religión, Política y Arte tenían como meta de su ambición y espadarazo de su cultura la visita a la Italia humanística y renacentista..., es fenómeno digno de estudio...

¿Habrá que buscar su explicación en directrices ancestrales, hereditarias..., o más bien en el tono vital, tan señor de la España aquella — nunca bastante elogiada — del XVI, que fué algo excepcional y sin par en la Historia del Mundo?

DR. SÁNCHEZ DE RIVERA

**MARIA ELENA GOMEZ-MORENO:** *Juan Martínez Montañés.*—Prólogo de Elías Tormo (Biblioteca de Arte hispánico.—Los grandes maestros de la Escultura.) Barcelona, Ediciones Selectas. 1942.

La Biblioteca de Arte Hispánico va definiendo su plan de consagrar volúmenes monográficos a temas y artistas españoles, con amplio programa de abarcar desde los grandes maestros a las artes aplicadas, y desde las personalidades a los monumentos significativos. Tan vasto es este programa, por lo que dejan traslucir los encabezamientos de las series, que lo mejor que podemos desechar a su editor es la constancia, que será, ocioso es decirlo, buen testimonio de fortuna; la Biblioteca, pues, contará con positivo valor en la bibliografía española cuando lleve publicados cincuenta volúmenes, si el tino y el acierto preside a los encargos de las obras. Deseamos que así sea, pues ha pasado el tiempo de los polígrafos de ocasión, que lo mismo pueden hacer una novela que la biografía de un artista. Las disciplinas de la historia del arte exigen hoy un mínimo de rigor que debe alejar de tales cometidos al aficionado o al periodista. Si queremos que los libros sobre nuestro arte tengan crédito, tanto entre nosotros como fuera de España, es preciso que la solvencia del autor que firma cada volumen sea efectiva y auténtica: se han publicado en nuestro país — de tan pobre producción en materia de historia artística — demasiados libros que no hubieran debido salir a luz, que todo editor que se respete y respete, sobre todo, a su público, no pondrá nunca excesivo cuidado en ello. El renombre de un escritor, distinguido a veces en otros sectores literarios; el falso y facilón prestigio de un premio, tantas veces otorgado con fácil e injusta benevolencia, han despistado a veces a los editores, que han encargado libros a personas sin competencia ni responsabilidad. Esperemos que esta Biblioteca, comenzada con buenos auspicios, rehuya este grave escollo y nos dé volúmenes de calidad estimable e información al día.

Nos parece por ello un acierto pleno el volumen que ahora nos ocupa. María Elena Gómez-Moreno une al máximo prestigio de su apellido una vocación bien probada por los estudios artísticos, y en especial por los de escultura española, de la que dió un lúcido y brillante resumen en su conocido libro, editado por *Misiones de Arte*. Por otra parte, la escasez de monografías sobre los escultores de nuestro país otorga aún mayor interés a la aparición de libros como el presente. Pues la fecundidad de la investigación documental sevillana en estos últimos años hace precisa, con verdadera urgencia, la aparición de estos estudios de síntesis, en los que, sin necesidad de

enfangarse en los documentos, pueda lograr el profesor, el aficionado o el curioso, una línea clara que profile el resultado actual, no sólo de la mera investigación, sino, lo que es más importante, de la crítica que opera sobre las obras después de tener en cuenta los documentos. Pues no siempre la última verdad está en la prosa de los notarios, y conviene no sentir la superstición de la letra cuando de atribuciones de obras de arte se trata. La riqueza documental aportada a la historia de la escultura andaluza es tan abrumadora, que todo el tino crítico y la agudeza de juicio será poca para ordenar las verdades y fundamentar las atribuciones en la ponderada estimación confrontadora de las obras vivas, pero mudas, y los contratos locuaces, pero tantas veces insinceros. En todo ello irá haciendo, sin duda, luz la rica escuela de investigadores creada en torno a D. Francisco Murillo y al Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Los nombres y las obras de Angulo Iñiguez, Hernández Díaz, Sancho Corbacho, atestiguan la madurez a que van llegando estos estudios, a los que tantos esclarecimientos han aportado ya en notabilísimos trabajos.

María Elena Gómez-Moreno los aprovecha y resume, no sin poner notas personales en la ordenación del material y en su estimación crítica. Educada en la devoción hacia la escultura policroma andaluza, tan poco familiar para los que no han vivido en aquella privilegiada región, María Elena Gómez-Moreno habla de su tema con esa sencilla naturalidad de quien trata de cosas que siente como suyas.

En las breves páginas de su monografía resume la investigación biográfica con agilidad y certero criterio, y estudia después las obras con rigor cronológico y clara distinción de lo seguro, lo probable y lo atribuible. Como la gran novedad de estos últimos años de la investigación ha sido el crecimiento, a nuestros ojos, de la figura de Juan de Mesa junto a la del maestro Montañés, y a sus expensas, crecimiento que ha podido a veces tomar caracteres alarmantes, no hubiera estado de más que la autora hubiera dedicado algunas páginas a eneuemrar aquellas obras que la investigación ha desligado del nombre del maestro para atribuirlas con seguridad al discípulo, así como a señalar el perfil artístico respectivo del uno y de otro. Solamente alusiones dedica la autora a problema que muestra conocer con justicia. Acaso ha estimado, probablemente con acierto, que el tema tenía la suficiente personalidad para merecer un volumen aparte. En efecto: un libro de síntesis sobre Juan de Mesa es una de las más urgentes necesidades del estudio de nuestra escultura. Este nombre, lanzado en una monografía destinada al gran público, haría el efecto de una revelación; sería un acierto del editor incluir al artista en esta serie divulgadora; Hernández Díaz, el revalorizador de Mesa y el mejor conocedor de su obra, sería, sin duda, el más indicado para una monografía cuya necesidad se está sintiendo.

No escasean en las breves páginas de María Elena

Gómez-Moreno sugerencias que invitarían a la discusión. Me refiero principalmente a sus distinciones entre realismo y barroquismo, un tanto impregnadas del concepto peyorativamente injusto que del barroco tuvieron las generaciones anteriores, y que en muchos casos pueden llevar a la confusión a un lector poco advertido. El concepto del barroco es hoy mucho más amplio y más firme que el que imperaba hace sesenta años, y nadie en Europa discute ya sobre su extensión. Quererlo reducir al arte paroxístico del XVIII es empequeñecer su alcance y desdeñar positivas conquistas de la historia del arte. La autora del libro no está en este caso; pero sus palabras podrían prestarse a una interpretación inexacta que, por otra parte, está aún extendida entre nosotros. El barroco está en algo más que en la agitación externa, como el clasicismo es algo más que la mera compostura de ademanes. Por ello, y no es este lugar para más amplias justificaciones, Velázquez, como Montañés — y la misma María Elena Gómez-Moreno lo reconoce así en algún pasaje de su obra — son barrocos, pese a su temperamento sereno y equilibrado, enemigo del énfasis y de la exageración. La exageración y el énfasis son vicios artísticos que se dan en el arte barroco y en el arte clásico por igual y no son patrimonio de un estilo que, como el barroco, ha sido cabeza de turco de todas las invectivas de la crítica académica. Pues el simpático ardor de la autora, el que podríamos llamar su fervoroso *patriotismo andaluz*, deforma un tanto la interpretación del arte y del carácter de nuestra privilegiada región meridional. En la silueta que de lo andaluz nos brinda M. E. Gómez-Moreno, Andalucía es el país de la medida clásica y del equilibrio frente a los excesos barrocos; nos parece que en estas afirmaciones exagera benévolamente la autora, como lo hizo a su vez al aludir peyorativamente al contenido de lo que prefiere llamar el "barroquismo". Esta medida, evidente en Montañés o en Velázquez, es la de su temperamento personal; pero su arte, el de los dos, por imperativo de su época, que ellos sirvieron sin titubeos, se inscribe plenamente dentro de la órbita general del arte barroco, realista, antoclásico — que es decir antiidealista —, buscador de la emoción plástica en la profunda caracterización de lo individual, en la auténtica palpitación de la vida concreta que son evidentes caracteres del barroco, en el XVII y en todos los ciclos barrocos del arte, que han sido muchos a lo largo de la historia, en Oriente y en Occidente.

Sé que María Elena Gómez-Moreno está de acuerdo conmigo en estas ideas fundamentales, y sólo algún equívoco pasaje de su libro pudiera inducir a error a un lector poco prevenido; pero esos lectores existen y otra ocasión habrá en que desarrollar estas observaciones que a ellos, y no a la autora de este excelente libro sobre nuestro gran escritor andaluz, van dirigidas.

E. LAFUENTE FERRARI



# CATALOGO DE PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Universitat de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

*Catálogo de la Exposición de Arte prehistórico español*, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

*Catálogo de la Exposición de Dibujos originales*, con 146 págs. de texto y 77 dibujos.

*Catálogo de la Exposición de Orfebrería civil española*, con 163 págs. y 42 ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Códices miniados españoles*, con 270 págs. de texto y 82 ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España*, con 97 págs. de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

*El Palacete de la Moncloa*, con 30 págs. de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

*Catálogo de la Exposición «Aportación al estudio de la Cultura española en las Indias»*, con 104 págs. de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

*Catálogo de la Exposición de Alfombras antiguas españolas*, con 228 págs. y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

*Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones antiguas españolas*, con 249 págs. de texto y multitud de ilustraciones.

*Catálogo de la Exposición de pinturas de «Floreros y Bodegones»*, con 192 págs. de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores.

## CATALOGOS AGOTADOS QUE HAN DE REIMPIMIRSE SUCESSIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.





