

REVISTA ESPA-
ÑOLA DE ARTE

AÑO
II
NUMERO **6**
PASEO DE
RECOLETOS
20 MADRID
JUNIO MCMXXXIII

Continuación del Boletín ARTE ESPAÑOL, cuya publicación ha proseguido durante más de veinte años, la Sociedad Española de Amigos del Arte.

ESTA REVISTA

se propone reflejar la renovación de la Sociedad, que a la vez ha ensanchado el campo de su interés más allá de límites territoriales, dándole propósito de atender al arte de todo el mundo y más allá de las convencionales fronteras cronológicas, sin cerrar la puerta, por consiguiente, a lo moderno.

EN ESTA NUEVA ETAPA

la REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE será predilectamente mirada por la Sociedad, como uno de sus órganos de trabajo más esenciales. Órgano de difusión a la vez, con el privilegio y la responsabilidad de ser, hoy por hoy, la única Revista de arte de carácter general que se publica en España. Aceptará también la suscripción de los no pertenecientes a la Sociedad y la venta por números sueltos.

APARECERÁN CUATRO NÚMEROS ANUALES

con propósito de llegar, más tarde a una periodicidad más frecuente. Estos números estarán copiosamente ilustrados y darán, en sus páginas de guarda, el resumen de los artículos en alguna lengua extranjera.

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN ANUAL DE 4 NÚMEROS: 25 PTAS. EXTRANJERO: 30 PTAS.

PRECIO DEL NÚMERO SUELTO: 7 PTAS. EXTRANJERO: 8 PTAS.

Forman el Comité de Publicaciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y editan por consiguiente la Revista, los Sres. D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. EUGENIO D'ORS, D. LUIS BLANCO SOLER, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND y D. JOAQUÍN ENRÍQUEZ.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN DE LA REVISTA: S. E. A. A. PASEO DE RECOLETOS, 20,
PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Presidente honorario: SR. DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

EL MARQUÉS DE LEMA, *Presidente*.—EL MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS, *Vicepresidente*.—D. FRANCISCO BARNÉS, *Vicepresidente*.—D. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO, *Director de Publicaciones*.—D. EUGENIO D'ORS, *Bibliotecario*.—EL MARQUÉS DE ALEDO, *Tesorero*.—DUQUESA DE PARCENT, CONDE DE PEÑA-RAMIRO, D. ANTONIO MÉNDEZ CASAL, D. FRANCISCO HUESO ROLLAND, D. MIGUEL DE ASÚA, D. LUIS BLANCO SOLER, EL CONDE DE FONTANAR, D. JOSÉ FERRÁNDIZ Y TORRES, D. JULIO CAVESTANY y SR. VIZCONDE DE MAMBLAS, *Vocales*.—DUQUESA DE DATO y D. JOSÉ M.^a SERT, *Vocales correspondientes*.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Secretario*.—D. JOSÉ PEÑUELAS, *Secretario*.

L I S T A D E S O C I O S

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de; Alba, Duquesa de; Amboage, Marqués de.—Bauzá, Vda. de Rodríguez, María.—Castillo Olivares, D. Pedro del; Cebrián, D. Juan.—Genal, Marqués del.—Ivanrey, Marquesa de.—Lerma, Duquesa de.—Mandas, Duque de; Max Hohenlohe Langenburg, Princesa; Medinaceli, Duque de; Maura, Duque de; Montellano, Duque de.—Parcent, Duquesa de.—Romanones, Conde de.—Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarzuza, D. Felipe; Acevedo, D.^a Adelia A. de; Acevedo Fernández, D. Modesto; Agrupación Española de Artistas Grabadores; Aguiar, Conde de; Aguirre, D. Juan de; Albarrán Sánchez, D. Lorenzo; Albayda, Marqués de; Alburquerque, D. Alfredo de; Alcántara Montalvo, D. Fernando; Aledo, Marqués de; Alella, Marqués de; Alesón, D. Santiago N.; Alhucemas, Marqués de; Almenara Alta, Duque de; Almunia, Marqués de la; Alonso Martínez, Marqués de; Alos, D. Nicolás de; Alvarez Buylla, D. Amadeo; Alvarez Net, D. Salvador; Allende, D. Tomás de; Amezuza, D. Agustín G. de; Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de; Amposta, Marqués de; Amuriza, D. Manuel; Amurrio, Marquesa de; Araujo Costa, D. Luis; Argüelles, Srta. Isabel; Argüeso, Marquesa de; Arias de Miranda, D. Santos; Arriluce de Ibarra, Marqués de; Asúa, D. Miguel de; Ateneo de Cádiz; Aycinena, Marqués de.

Ballesteros Beretta, D. Antonio; Bandelac de Pariente, D. Alberto; Bárcenas, Conde de las; Barnés, D. Francisco; Barral, D. Emiliano; Barrio de Silvela, D.^a María; Basagoiti, Sra. Vda. de D. Antonio; Bastos Ansart, D. Francisco; Bastos Ansart, D. Manuel; Bastos de Bastos, D.^a María Consolación; Bañer, D.^a Rosa de Landañer, Vda. de; Beltrán y de Torres, D. Francisco; Bellamar, Marqués de; Bellido, D. Luis; Benedito, D. Manuel; Benjumea, D. Diego; Benlliure, D. Mariano; Benlloch, D. Matías M.; Berges, Srta. Consuelo; Bermúdez de Castro Feijóo, Srta. Pilar; Bernar y de las Casas, D. Emilio; Bertrán y Músitu, D. José; Bértiz, Marqués de; Beúnza Redín, D. Joaquín; Bibesco, Príncipe Antonio; Biblioteca del Museo de Arte Moderno; Biblioteca del Nuevo Club; Biblioteca del Palacio Nacional; Biblioteca del Senado; Bilbao, D. Gonzalo; Birón, Marqués de; Bivona, Duquesa Vda. de; Blanco Soler, D. Carlos; Blanco Soler, Srta. Luis; Bofill Laurati, D. Manuel (Barcelona); Boix Sáenz, D. Félix; Bordejé Garcés, D. Federico; Bosch, D.^a Dolores T., Vda. de; Bóveda de Limia, Marqués de; Bruguera y Bruguera, D. Juan; Byne, D. Arturo.

Cabello y Lapidra, D. Luis María; Cáceres de la Torre, D. Toribio; Calleja, D. Saturnino; Camino y Parladé, D. Clemente (Sevilla); Campillos, Conde de; Campomañes, D.^a Dolores P.; Cardona, Srta. María; Carles, D. D. (Barcelona); Caro, D. Juan; Carreras Obrador, D. José; Carro García, D. Jesús; Cartagena, Marqués de (Granada); Casa-Aguilar, Vizconde de; Casajara, Marqués de; Casa Puente, Condesa Vda. de; Casa Torres, Marqués de; Casa Rul, Conde de; Casal, Conde de; Casino de Madrid; Castañeda y Alcover, D. Vicente; Castellanos Arteaga, D. Daniel; Castillo, D. Antonio del; Castillo, D. Heliodoro del; Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro; Cavestany y de Anduaga, D. José; Cavestany y de Anduaga, D. Julio; Caviedes, Marqués de; Cayo del Rey, Marqués de; Ceballos, D. Antonio de; Cebrián, D. Luis; Cervantes y Sanz de Andino,

D. Javier; Cerralbo, Marqués de; Cierva y Peñafiel, D. Juan de la; Cincúnegui y Chacón, D. Manuel; Círculo de Bellas Artes; Coll Portabella, D. Ignacio; Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla; Compiani, D. José Eugenio; Buenos Aires; Conradi, D. Miguel Angel; Conte Lacave, D. Augusto José; Corbí y Orellana, D. Carlos; Coronas y Conde, D. Jesús; Corpa, Marqués de; Cortejarena, D. José María de; Cortés, D.^a Asunción; Cortezo y Collantes, D. Gabriel; Corral Pérez, D. Agustín; Correa y Alonso, D. Eduardo; Cos, D. Felipe de; Crosa, D. Bernardo de S.; Cuba, Vizconde de; Cuervo-Arango y González-Carvajal, D. Ignacio (Avilés), Asturias; Cuesta Martínez, D. José; Cuevas de Vera, Conde de; Chacón y Calvo, D. José M.^a; Champourcin, Barón de; Churrua, D. Ricardo.

Dangers, D. Leonardo; Demiani, Alfred; Des Allimes, D. Enrique; Díez, D. Salvador; Díez de Rivera, D. José; Domínguez Carrascal, D. José; Durán Salgado y Lóriga, D. Miguel.

Echeandía y Gal, D. Salvador; Echevarría, D. Venancio (Bilbao); Enríquez y González Olivares, D. Francisco; Escoriaza, D. José María de; Escoriaza, Vizconde de; Escuela de Artes y Oficios de Logroño; Escuela de Bellas Artes, de Olot; Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Madrid); Esteban Collantes, Conde de; Estrada, Jenaro; Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.

Fernández Alvarado, D. José; Fernández Ardevín, D. César; Fernández de Castro, D. Antonio; Fernández Clérigo, D. José María; Fernández de Navarrete, D.^a Carmen; Fernández Nóvoa, D. Jaime; Fernández Rodríguez, D. José; Fernández Tejerina, D. Mariano; Fernández Villaverde, D. Raimundo; Ferrándiz y Torres, D. José; Ferrer y Güell, D. Juan; Figueroa, Marqués de; Finat, Conde de; Foncalada, Condesa de; Fontanar, Conde de; Foronda, Marqués de; Fuentes, Srta. Rosario.

Gálvez Ginachero, D. José; García Condoy, D. Julio; García-Diego de la Huerga, D. Tomás; García Guereta, D. Ricardo; García Guijarro, D. Luis; García Gambón, D. José; García de Leániz, D. Javier; García Mercadal, D. Fernando; García Molins, D. Luis; García Moreno, D. Melchor; García Olay, D. Pelayo; García Palencia, Sra. Vda. de García Rico y Compañía; García de los Ríos, D. José María; García Sanchiz, D. Federico; García Tapia, D. Eduardo; Garnelo y Alda, D. José; Gaytán de Ayala, D. Alejandro; Gil Delgado, D. Luis; Gil e Iturriaga, D. Nicolás María; Gil Moreno de Mora, D. José P.; Gili, D. Gustavo; Gimeno, Conde de; Giner Pantoja, D. José; Giró, D. Ernesto; Gómez Castillo, D. Antonio; Gomis, D. José Antonio; González de Agustina, D. Germán; González Castejón, Marqués de; González y García, D. Generoso; González de la Peña, D. José; González Herrero, D. José; González Simancas, D. Manuel; Gordón, D. Rogelio; Gramajo, D.^a María Adela A. de; Gran Peña; Granda Buylla, D. Félix; Granja, Conde de la; Groizard Coronado, D. Carlos; Guardia, Marqués de la; Güell, Barón de; Güell, Vizconde de; Guillén, D. Julio; Guinard, D. Paul; Guisasola, D. Guillermo; Gurtubay, D.^a Carmen; Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.

Harris, D. Tomás (Londres); Hardisson y Pizarroso, D. Emilio; Heredia Spínola, Conde de; Hermoso, D. Eugenio; Herráiz y Compañía; Herrera, D. Antonio; Herrero, D. José J.; Hidalgo, D. José; Hoyos, Marqués de; Huerta, D. Carlos de la; Hueso Rolland, D. Francisco; Hueter de Santillán, Marqués de; Hyde, Mr. James H.

Ibarra, Conde de (Sevilla); Ibarra y López de Calle, D. Antonio de (Bilbao); Infantas, Conde de las; Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tübingen; Institut of the Art Chicago; Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.

Jiménez de Aguilar, D. Juan; Jiménez García de Luna, D. Eliseo.

Kybal, D. Vlastimil.

Laan, D. Jacobo; La Armería, Vizconde de; Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla; Lafora y Calatayud, D. Juan; Laiglesia, D. Eduardo de; Lamadrid, Marqués de; Lambertze Gerviller, Marqués de; Lapayese Bruna, D. José; Laporta Boronat, D. Antonio; Laredo Ledesma, D. Luis E.; Lede, Marqués de; Leguina, D. Francisco de; Leigh Bogh, D.^a M. de; Leis, Marqués de; Lema, Marqués de; Linaje, D. Rafael; Linares, D. Abelardo; Londaiz, D. José Luis; López Robert, D. Antonio; López Soler, D. Juan; López Tudela, D. Eugenio; Luxán y Zabay, D. Pascual.

Llanos y Torriglia, D. Félix de; Lloréns, D. Francisco.

Macaya, D. Alfonso; Maceda, Conde de; Magdalena, D. Deogracias; Mambias, Vizconde de; Manso de Zúñiga, D.^a Amalia; Marañón, D. Gregorio; Marco Urrutia, D. Santiago; Marfá, D. Juan Antonio (Barcelona); Marinas, D. Aniceto; Mariño González, D. Antonio; Marquina, Srta. Matilde; Martí, D. Ildefonso; Martí Gispert, D. Pablo; Martí Mayobre, D. Ricardo; Martínez Garcimartín, D. Pedro; Martínez y Martínez, D. Francisco; Martínez y Martínez, D. José; Martínez de Pinillos, D. Miguel; Martínez Roca, D. José; Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan; Martorell y Téllez Girón, D. Ricardo; Masaveu, D. Pedro; Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, D. Luciano; Matos, D. Leopoldo; Maura Herrera, D.^a Gabriela; Maura Herrera, D. Ramón; Mayo de Amezúa, D.^a Luisa; Mazzuchelli, D. Jacobo; Medinaceli, Duquesa de; Megías, D. Jacinto; Meléndez, D. Julio B.; Meléndez, D. Ricardo; Melo, D. Prudencio; Méndez Casal, D. Antonio; Meneses Puertas, D. Leoncio; Miguel Rodríguez de la Encina, D. Luis; Miranda, Duque de; Molina, D. Gabriel; Moltó Abad, D. Ricardo; Monserrat, D. José María; Monteflorido, Marqués de; Montellano, Duquesa de; Montenegro, D. José María; Montesión, Marqués de; Montortal, Marqués de; Montilla y Escudero, D. Carlos; Mora y Abarca, D. César de la; Moral, Marqués del; Morales, D. Félix; Morales, D. Gustavo; Morales Acevedo, D. Francisco; Morán, Catherine; Morenés y Arteaga, Srta. Belén; Moreno Carbonero, D. José; Muguero, Conde de; Muguero y Gallo, D. Rafael de; Muntadas y Rovira, D. Vicente; Muñiz, Marqués de; Murga, D. Alvaro de; Museo Municipal de San Sebastián; Museo Naval; Museo Nacional de Artes Industriales Museo del Prado.

Nájera, Duquesa de; Nárdiz, D. Enrique de; Navarro Díaz-Agero, D. Carlos; Navarro y Morenés, D. Carlos; Navarro, D. José Gabriel; Navas, D. José María; Nelken, D.^a Margarita; Noriega Olea, D. Vicente; Novoa, Srta. Mercedes.

Obispo de Madrid-Alcalá; Ojesto, D. Carlos de; Olanda, D. Luis; Olaso, Marqués de; Olivares, D. Alfonso; Olivares, Marqués de; Oña Iribarren, D. Gelasio; Ors, D. Eugenio de; Ortiz y Cabana, D. Salvador; Ortiz Echagüe, D. Antonio; Ortiz de la Torre, D. Eduardo.

Padul, Conde del; Palencia, D. Gabriel; Palmer, Srta. Margaret; Páramo y Barranco, D. Anastasio; Pardiñas, D. Alejandro de; Peláez, D. Agustín; Peláez Quintanilla, D. Luis; Pemán y Pemartín, D. César; Peña Ramiro, Conde de; Peñaflo, Marqués de; Peñuelas, D. José; Perera y Prats, D. Arturo; Pérez Bueno, D. Luis; Pérez Gil, D. Juan; Pérez Gómez, D. Eloy; Pérez Linares, D. Francisco; Picardo y Blázquez, D. Angel; Piedras Albas, Marqués de; Pinazo, D. José; Pinohermoso, Duque de; Pío de Saboya, Príncipe; Pittaluga, D. Gustavo; Plá, D. Cecilio; Polentinos, Conde de; Prast, D. Carlos; Prast; D. Manuel; Pries, Conde de; Prieto, D. Gregorio; Proctor, D. Loewis J.

Quintero, D. Pelayo (Cádiz).

Rafal, Marqués del; Rambla, Marquesa Vda. de la; Ramírez Tomé, D. Alfredo; Ramos, D. Francisco; Ramos, D. Pablo Rafael; Real Aprecio, Conde del; Círculo Artístico de Barce-

lona; Regueira, D. José; Retana y Gamboa, D. Andrés de; Retortillo, Marqués de; Revilla, Conde de la; Rey Soto, D. Antonio; Rico López, D. Pedro; Riera y Soler, D. Luis (Barcelona); Río Alonso, D. Francisco del; Riscal, Marqués del; Rodríguez, Marqués de la; Rodríguez, D. Bernardo; Rodríguez Delgado, D. Joaquín; Rodríguez Hermanos, R.; Rodríguez de Rivas y de Navarro, D. Mariano; Rodríguez Rojas, D. Félix; Rodríguez Porrero, D. Claudio; Rosales, D. José; Roy Lhardy, D. Emilio; Ruano, D. Francisco; Ruiz Balaguer, D. Manuel; Ruiz Carrera, D. Joaquín; Ruiz Messeguer, D. Ricardo; Ruiz y Ruiz, D. Raimundo; Ruiz Senén, D. Valentín; Ruiz, Vda de Ruiz Martínez, D.^a María.

Saco y Arce, D. Antonio; Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis; Sáinz Hernando, D. José; Sáinz de los Terreros, D. Luis; Salobral, Marquesa del (Jerez de los Caballeros); Salltillo, Marqués del; San Alberto, Vizconde de; San Esteban de Cañongo, Conde de; San Juan de Piedras Albas, Marqués de; San Pedro de Galatino, Duquesa de; Sánchez Carrascosa, D. Eduardo; Sánchez Cantón, D. Francisco J.; Sánchez Cuesta, D. León; Sánchez Guerra Martínez, D. José; Sánchez de León, D. Juan (Valencia); Sánchez Pérez, D. José Augusto; Sánchez de Rivera, D. Daniel; Sanginés, D. José; Sanginés, D. Pedro; Sangro y Ros de Olano, D. Pedro; Santibáñez, D.^a Matilde D. R. de; Santa Elena, Duquesa de; Santa Lucía de Cochan, Marqués de; Santo Mauro, Duquesa de; Sanz, D. Luis Felipe; Saracho, D. Emilio; Sardá, D. Benito; Schlayer, D. Félix; Schwartz, D. Juan H.; Segur, Barón de; Sentmenat, Marqués de; Serrán y Ruiz de la Puente, D. José; Snumacher, D. Oscar; Sicardo Jiménez, D. José; Silvela, D. Jorge; Silvela y Casado, D. Mateo; Silvela Corral, D. Agustín; Simón, D. Victoriano; Sirabegue, D. Luis; Sizzo-Noris, Conde de; Solaz, D. Emilio; Soler y Damiáns, D. Ignacio; Soler y Puchol, D. Luis; Sorribes, D. Pedro C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Suárez-Guanes, R. Ricardo; Suárez Pazos, D. Ramón; Sueca, Duquesa de.

Tablantes, Marqués de (Sevilla); Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la; Terol, D. Eugenio; Tierno Sanz, Vicente; Toca, Marqués de; The New-York Public Library (New-York); Tormo, D. Elías; Torralba, Marqués de; Torre de Cela, Conde de la Torreçilla y Sáenz de Santa María, D. Antonio de; Torrejón, Condesa de; Torrellano, Conde de; Torre y Angolotti, D. José María de; Torres Reina, D. Ricardo; Torres de Sánchez Dalp, Conde de las; Tovar, Duque de; Traumann, D. Enrique.

Ullmann, D. Guillermo; Universidad Popular Segoviana; Urquijo, D. Antonio de; Urquijo, Conde de; Urquijo, Marquesa de; Urquijo, Marqués de; Urquijo, D. Tomás de; Urzáiz y Salazar, D. Isidoro de.

Vado, Conde del; Valdeiglesias, Marqués de; Valderrey, Marqués de; Valero de Bernabé, D. Antonio; Valle y Díaz-Uranga, D. Antonio del; Valle de Pendueles, Conde de; Vallespinosa, D. Adolfo; Vallín, D. Carlos; Van Dulken, D. G.; Varela, D. Julio; Vega de Anzó, Marqués de la; Vega Inclán, Marqués de la; Vegue y Goldoni, D. Angel; Velada, Marqués de; Velardo Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel; Velasco, D.^a Manuela de; Velasco, Srta. Rosario de; Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de; Veragua, Duque de; Verástegui, D. Jaime; Verdeguer, D. Pablo; Verretera Polo, D. Luis; Viguri, D. Luis R. de; Vilanova, Conde de; Villatorcas, Marquesa de; Villagonzalo, Conde de; Villahermosa, Duque de; Villares, Conde de los; Villarrubia de Langre, Marqués de; Viudas Muñoz, D. Antonio.

Weibel de Manoel, D. Eduardo; Weissberger, D. Herberto; Weissberger, D. José.

Yárnaz Larrosa, D. José; Yecla, Barón de.

Zarandieta y Miravent, D. Enrique; Zárate, D. Enrique (Bilbao); Zenete, Condesa de; Zomeño Cobo, D. Mariano; Zuloaga, D. Juan; Zumel, D. Vicente; Zurgena, Marqués de.

EDITORIAL LABOR, S. A.

MADRID - AYALA, 49, DUPL.

LA CASA EDITORIAL
MÁS IMPORTANTE DE ESPAÑA

COLECCIÓN LABOR - BIBLIOTECA
DE INICIACIÓN CULTURAL - MÁS DE

300

VOLÚMENES PUBLICADOS

ARTE-LAS GALERÍAS DE EUROPA EN COLORES
GOYA-JOYAS DE LA PINTURA RELIGIOSA

HISTORIA DEL ARTE LABOR

14 VOLÚMENES CON CERCA DE 600
ILUSTRACIONES CADA UNO,
LUJOSAMENTE ENCUADERNADOS

HISTORIA DEL ARTE LABOR
ACTUALMENTE EN PUBLICACIÓN

SE SIRVE EL CATÁLOGO GRATIS

Pérez de León

Fotografía Artística
al óleo

MADRID
Carrera de San Jerónimo, 32
Teléfono 18 645

MUEBLES Y
DECORACIÓN

S. Santamaría y C^{ía}

Jovellanos, 5
Teléfono 11 258
MADRID

T MUEBLES

O modernos y de estilo
DECORACIÓN

R

R

E

S

EXPOSICIÓN:
Ríos Rosas, 26
Tel. 50 532

MADRID

Arxiv "MAS"

EL MÁS

IMPORTANTE ARCHIVO
de fotografía artística
en España

PINTURA — ESCULTURA
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

Frenería, 5
BARCELONA

UN RETRATO INÉDITO PINTADO POR FRAY JUAN BAUTISTA MAYNO

POR ANTONIO MÉNDEZ CASAL

ENTRE las consultas más interesantes relativas a cuadros españoles que me han sido hechas en estos últimos meses, destaca la de un retrato sin concluir, que representa la cabeza de un fraile surgiendo de un hábito blanco, cabeza de expresión enérgica, dominadora, de profundo sentido humano.

La obra hállase en excelente estado de conservación, y su fuerza expresiva contrasta con la sencillez con que aparece pintada y la ingenuidad y carencia de recursos y habilidades de oficio.

En este retrato, la voluntad, la intención decidida de captar el parecido y la vida interior, al servicio de un temperamento pictórico excelentemente dotado, parecen haber salvado la inexperiencia técnica.

El artista ha logrado concentrar el máximo interés expresivo — digamos más bien definidor — en los ojos y en la boca. Ello hace perdonar ciertos descuidos, como los que se advierten en la torpe ejecución de la oreja y de las arrugas de la frente, parte superior de la nariz y párpado del ojo izquierdo.

Esta cabeza tan humana, es uno de los más bellos trozos de pintura realista que nos ha sido dable contemplar.

¿A qué artista puede ser atribuída? Su propietario, Mr. Percy Moore, de Londres, nos hizo saber cuatro opiniones de críticos. Uno, sugiere el nombre de Frans Hals en su primera época;

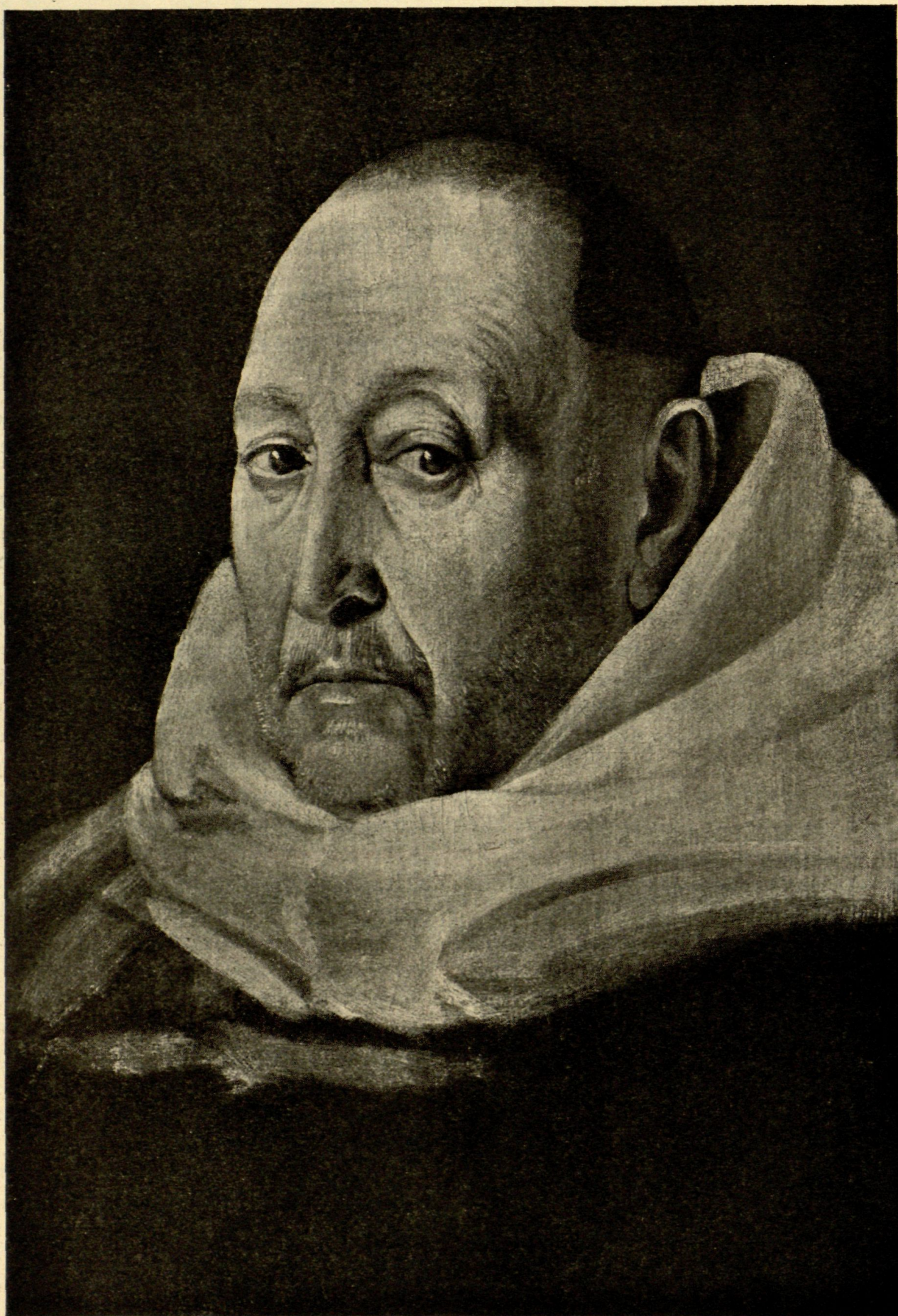
otro da el de Rubens, por el 1630, aludiendo, como obra de comparación, a un retrato de este artista que se conserva en el Museo de Copenhague (1). Hay un tercero que lanza el nombre de Velázquez influído por Rubens durante el segundo viaje de éste a España (año 1628). Por último, se propone el nombre de Zurbarán.

Nosotros discrepamos de todas estas atribuciones. En primer término, este retrato ofrécese con marcado acento español, haciendo desechar la idea de que su autor pueda ser Rubens, del cual se conservan en España retratos ejecutados con ocasión de su segundo viaje, obras que no guardan la más leve semejanza técnica con el retrato de este fraile desconocido.

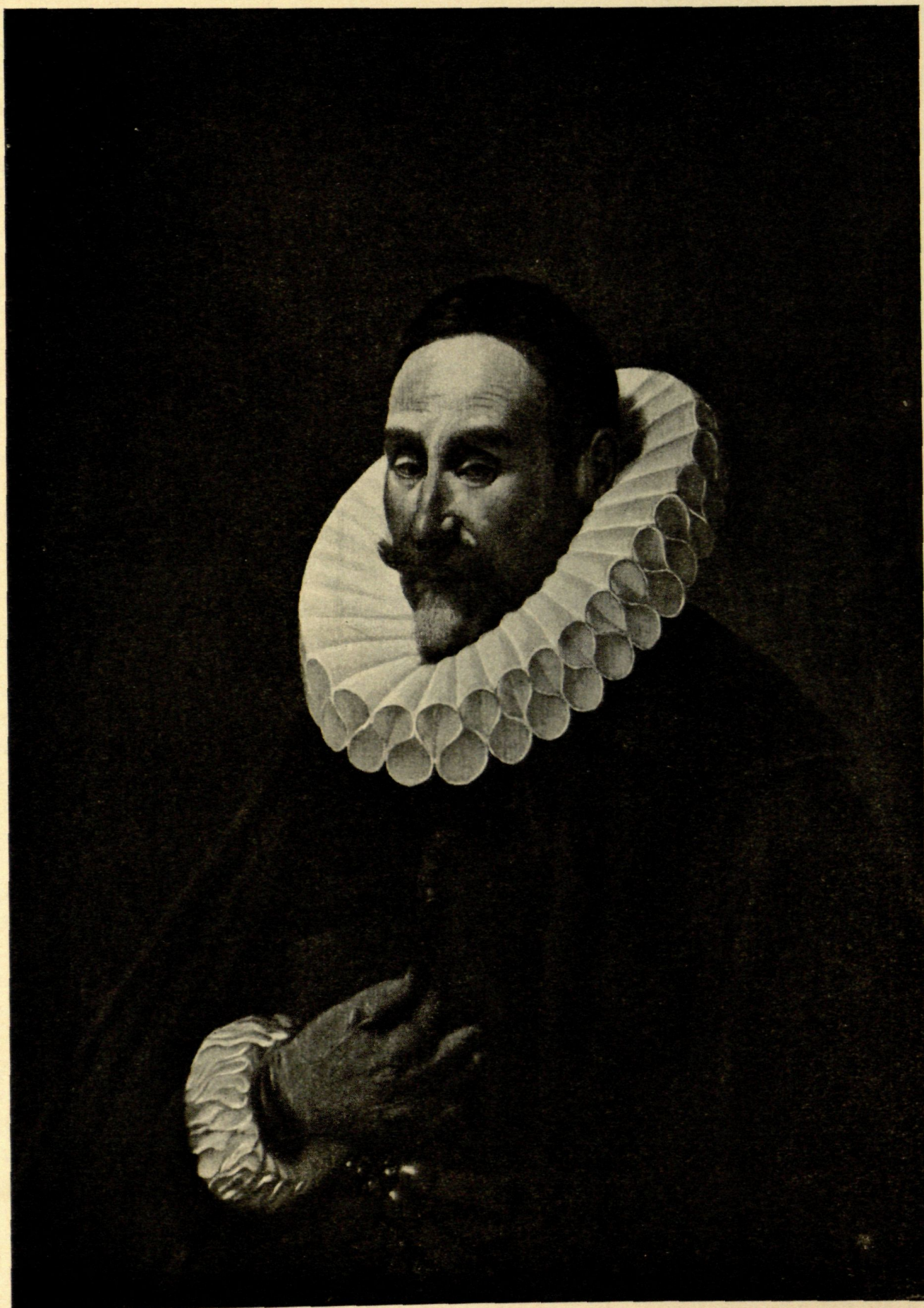
En tocante a Frans Hals, artista todo desenfado, virtuosismo técnico, era incapaz de caer en los pecados de torpeza que dejamos señalados. En Velázquez no podemos pensar, pues toda la evolución de la técnica de este maestro nos es suficientemente conocida para no sospechar la intervención de su pincel en esta obra. De otra parte, Velázquez, desde sus primeras producciones, dedicó especial cuidado a la ejecución de las orejas, hasta el punto de destacar en alguna de sus figuras como el trozo más logrado.

A primera vista, muéstrase esta pintura más relacionada con el arte de Zurbarán; pero un examen comparativo con obras indubitadas de este maestro hace desechar tal atribución.

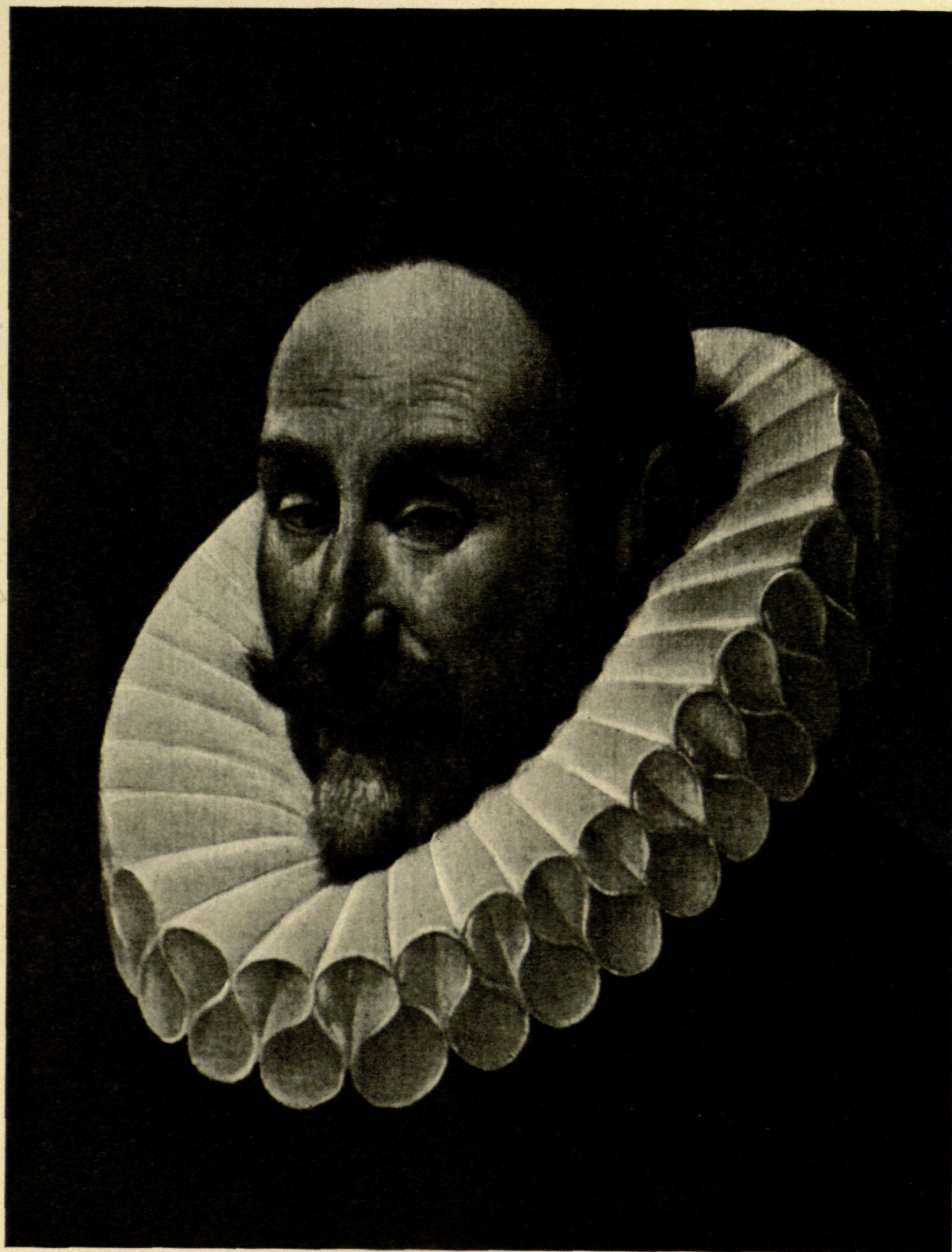
Un pintor español — aun cuando nacido en Italia — poco estudiado, atrajo nuestra aten-



FRAY JUAN BAUTISTA MAYNO: *Retrato de un fraile desconocido* (0,46 × 0,33 centímetros).
(Propiedad de Mr. Percy Moore. Londres.)



FRAY JUAN BAUTISTA MAYNO: *Retrato de caballero desconocido.* (Obra firmada. Propiedad particular.)



FRAY JUAN BAUTISTA MAYNO: *Retrato de caballero desconocido.* (Obra firmada. Propiedad particular.)

ción. Tal es Fray Juan Bautista Mayno (1569-1649), figura cuya historia permanece todavía en zona de penumbra, iluminada en ocasiones, súbita y brillantemente, con la aparición de alguna obra, o de algún documento, más curioso que fundamental, para su biografía artística (2).

Vida dilatada la suya, probablemente azarosa, ofrécese desconcertante en lo artístico por la variedad de modalidades estilísticas que presenta. Su fama como pintor de retratos grandes y pequeños, fué extraordinaria. Jusepe Martínez (3) nos dice que *tuvo gracia especial en hacer retratos, que a más de hacerlos tan parecidos, los dejaba con tan grande amor, dulzura y belleza, que aunque fuese la persona fea, sin defraudar en lo parecido, añadía cierta hermosura que daba mucho gusto, y más a las mujeres, que les aminoraba los años, que no es poca habilidad, y todo digno de alabanza.*

Mayno fué artista impresionable. Varias obras firmadas que conocemos de su mano — unas publicadas, inéditas otras —, muéstrannos la diversidad de estilos que practicó. Quizá los menesteres religiosos y palatinos (4) impidieronle concentrar su atención en el arte, para cuyo cultivo se hallaba extraordinariamente dotado, y en el que, a buen seguro, hubiera alcanzado gran renombre.

La diversidad de aspectos en su arte y la penuria de documentos, hacen difícil la labor de identificación de obras de Mayno.

Aun cuando según el testimonio tan merecedor de ser creído, de Jusepe Martínez, *adelantóse sobremanera en hacer retratos pequeños, y superó en esto a todos cuantos hasta este tiempo han llegado*, tal tipo de retrato menudo, requiere una técnica bien distinta de la empleada en retratos de tamaño aproximado al natural. Y, de otra parte, tampoco llegó a nuestro cono-

cimiento ningún retrato pequeño indubitado, de su mano.

Por fortuna, un retrato de tamaño casi natural, firmado por el artista, nos ha servido a maravilla de piedra de toque para fundamentar la atribución del de Londres. La coincidencia de técnica en ambos, es clara; igual manera de resolver la ejecución de las arrugas de la frente, e igual manera — excesivamente desprecupada — de tratar el trozo de la oreja. Ello supone además — teniendo en cuenta la versatilidad técnica de Mayno — que ambos retratos fueron ejecutados en la misma época, que muy bien pudiera situarse entre 1600 y 1615, años de la gorguera alechugada de grandes vuelos, que ostenta el caballero desconocido.

La actitud, el gesto del fraile retratado, nos hizo pensar en los primeros momentos en la posibilidad de hallarnos ante un autorretrato de Fray Juan Bautista Mayno que, como es sabido, ingresó en la Orden de Predicadores, vistiendo, por tanto, el hábito dominicano, Orden a la que muy bien pudo pertenecer el desconocido fraile retratado; mas la edad que representa, entre cincuenta y sesenta años, y la época en que suponemos pintada esta obra, no concuerdan.

La fuerza de este retrato, su alto valor expresivo, que parece anunciar a Goya; su calidad, hacen que consideremos su atribución a Juan Bautista Mayno, como excelente conquista para el Arte español.

(1) Suponemos que aludiré al retrato del obispo Matthäus Yrseus.

(2) Pérez de Guzmán (Juan): *Fray Juan Bautista Mayno en un proceso de la Inquisición de Toledo*. «Arte Español», año III (1914), n.º 2.

(3) Martínez (Jusepe): *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*. Pág. 121. (Edición Carderera.)

(4) Mayno fué maestro de pintura de Felipe IV, y Jusepe Martínez lo fué de Don Juan de Austria, el hijo natural de este monarca.

M I S C E L Á N E A

POR AUGUST L. MAYER

LA expansión política de España ha sido siempre acompañada de grandes influencias culturales y artísticas. Un pequeño territorio — el actual Gran Ducado de Luxemburgo — perteneció, como es sabido, a España, desde el año 1556 hasta el

El Palacio Municipal fué erigido en 1572-73, durante el gobierno del Conde de Mansfeld, gobernador del Ducado desde 1556 al 1604, y la Colegiata edificóse entre los años 1613 al 1621.

Sábese que el arquitecto de Luxemburgo, Adam Roberti, recibió el encargo de erigir el



MARTÍNEZ MONTAÑÉS?: *San Julián?* (Colección With Auberlen. Munich.)

1684, percibiéndose la influencia hispana en algunos edificios como el del antiguo Ayuntamiento — hoy Palacio del Gran Duque — y en la Colegiata de los Jesuitas. El Sr. Paul Medinger, conservador del Museo de Luxemburgo, ha tenido la bondad de indicarnos tan interesantes extremos.

Palacio Municipal según los proyectos que se le habían entregado. Es de suponer que artistas, cuando menos conocedores del estilo español, y quizá españoles, habrán tenido papel decisivo en la decoración de aquellos edificios. Nótase su influencia, tanto en la fachada del Palacio Municipal como en las columnas del



La Virgen con San Jerónimo y una Santa. Escuela Española. (Museo Metropolitano de Nueva York.)



Gran Ducado de Luxemburgo. Iglesia de los Jesuitas.

presentar a San Julián, ha sido atribuída a Martínez Montañés, pero ello es dudoso. Trátase indudablemente de talla excelente, y esperamos que nuestra publicación de tal obra ayudará a determinar el verdadero autor.

* * *

Una tabla interesante remueve el problema de las relaciones entre la pintura francesa de la escuela de Avignon del siglo xv y la española.

Con la importante Colección Friedsam, han entrado en el Museo Me-

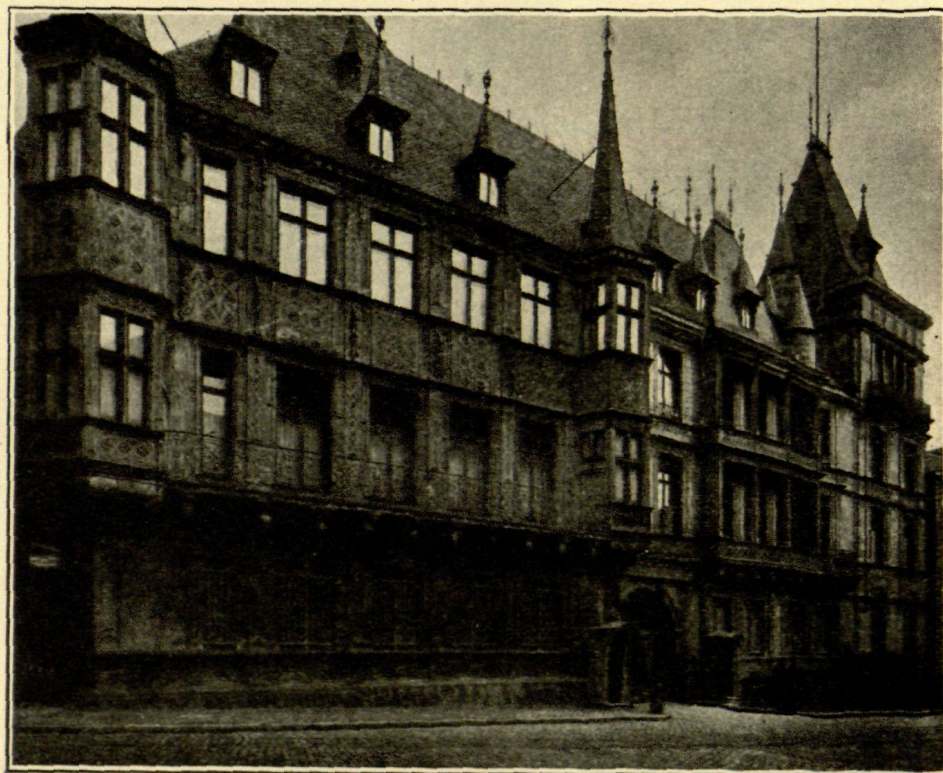
interior de la iglesia, por el uso de la "lacería española", recuerdo mudéjar modificado por el estilo del Renacimiento plateresco.

Menos plateresco asimismo en forma y decoración es la parte baja, en especial las columnas del coro; mas en esto hay que contar con influencias que corrieron en línea paralela en Francia, Alemania y Países Bajos, con las tendencias españolas.

* * *

El pintor y delicado aficionado W. Auberlen, de Munich, posee un busto policromado que merece la atención de los entusiastas de la escultura española (1). Esta figura, que parece re-

tropolitano de Nueva York distintas tablas atribuídas erróneamente a la escuela francesa, cuando en realidad pertenecen a escuelas de Cataluña y de otras regiones. Así, una tabla



Gran Ducado de Luxemburgo. Antiguo Palacio Municipal.

(1) Tallado en madera de cedro, mide de altura 0,54 m.

atribuida anteriormente a Jean Malonel, que representa a la Virgen con San Jerónimo y una Santa, más bien nos parece española, aun cuando ofrezca cierto parentesco con obras de la escuela de Avignon, circunstancia no rara, ya que, como se recordará, Emile Bertaux ha comprobado diversas influencias francesas en

la pintura primitiva de Andalucía. Ciertas reminiscencias flamencas nótanse en las figuritas de la Anunciación. ¿No sería posible que algún artista, relacionado con el arte de Juan Sánchez de Castro, haya ejecutado esta tabla, fina de sentimiento y de un conjunto muy decorativo?

DIBUJOS DE DON VENTURA RODRÍGUEZ, O EL SINO DE UN GRAN ARQUITECTO

POR ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Vendrá un tiempo en que la posteridad buscará entre el polvo sus diseños...

JOVELLANOS, *Elogio de D. Ventura Rodríguez*.

EN estos momentos en que la atención pública se nos ha mostrado ocupada en reformas urbanísticas —tan raras en este nuestro pintoresco Madrid, sin pies ni cabeza— y cuando el derribo de las que fueron caballerizas reales y el ulterior arreglo de esta parte de la ciudad han suscitado discusiones y proyectos sobre el destino del magnífico espacio que habrá de quedar libre, me ha parecido oportuna la publicación de unos dibujos de don Ventura Rodríguez, relacionables, con toda probabilidad, con el mismo problema que hoy se discute, cerca de dos siglos después de plantearse.

Estos diseños, salvados Dios sabe de qué profanador olvido por mano cariñosa, muestran, no obstante, las huellas de los desdenes y maltrato que el tiempo suele infligir a las criaturas olvidadas de la fortuna. Su confrontación con textos de Ceán Bermúdez y de Jovellanos, confirma que se trata de proyectos, de *ideas* de don Ventura Rodríguez para la ordenación monumental de los espacios junto al Palacio nuevo, como en su tiempo se dijo. La grandiosidad de concepción que muestran, con esa nobleza digna que un gran arquitecto sabe poner en las super-

ficies sobre las que trabaja y que es como la señal inconfundible de un genio constructor, los harían de cualquier modo dignos de ser conocidos, aparte la momentánea actualidad que podamos hallarlos. Estas magníficas ideas no se realizaron, quedando sin la exornación debida el Palacio Real, el gran monumento madrileño en el que los reyes del XVIII pusieron su afán constructivo y que con inconsecuencia frívola dejaron cojo al no rodearle, como merecía, de los jardines, escalinatas, fuentes y terrazas que hubiera necesitado y que tanto habrían valorado su magnífica situación sobre el desnivel que va hacia el río. Y así, sobre estos papeles deteriorados en los que planea don Ventura Rodríguez sus creaciones de un magnífico barroco depurado, se cierne la melancolía de las bellas cosas que no se realizaron, ese sentimiento tantas veces experimentado ante las grandezas frustradas de nuestra historia y de nuestro arte y que es también el signo que preside la vida de nuestro gran arquitecto.

GRANDEZA Y SERVIDUMBRE
DE DON VENTURA RODRÍGUEZ

Porque don Ventura Rodríguez es nuestro gran arquitecto frustrado; estuvo a punto de ser quien diese a nuestra destartalada villa,

capital de las Españas, un carácter monumental definitivo si la fortuna hubiese querido que fuera él quien levantase seis o siete grandes obras arquitectónicas que por él fueron planeadas y que hubieran quedado definitivamente unidas a la fisonomía de nuestra ciudad. El contenido *monumental* de Madrid ¿no sería otro si él hubiese construido la Puerta de Alcalá, en vez de Sabatini; San Francisco el Grande, en lugar del lego Cabezas y sus sucesores; el hoy Ministerio de la Puerta del Sol, en lugar de Marquet; si se hubiese erigido el templo suyo de San Bernardo, terminado el Palacio de Altamira y seguido sus proyectos en el arreglo exterior de Palacio o en los pórticos del Prado? Y todo quedó planeado, medido, preparados los diseños y esperando la realización, que no llegó, en estas obras de Madrid como en tantas otras que pensó para tantos lugares de España. El caso es a la vez demasiado lastimoso y ejemplar para que no merezca siempre una consideración atenta.

Don Ventura tuvo lo que a un gran artista conviene para el estímulo y desarrollo de su talento: una tradición familiar, vocación, tenacidad en el trabajo, comienzos modestos que familiarizan con los más humildes aspectos de la actividad profesional, el contacto con un gran maestro por quien es lanzado, aún muy joven, a trabajar la gran obra capaz de dar vuelos al hombre que termina de formarse. Hijo y nieto de albañiles o alarifes de Ciempozuelos —solera de gentes dedicadas al oficio de la construcción— su brote precoz de afición atrae sobre él atenciones que le encauzan; los ocho reales diarios que gana dibujando para los arquitectos de Aranjuez —siempre extranjeros—, son el comienzo de una carrera modesta que en cualquier caso no le hubiera regateado los pequeños éxitos. Pero el destino se decide en un momento; la manera de entrar en la vida y en la profesión deja huella; don Ventura halla la gran ocasión que da vuelos a su carrera, que liga su actividad a una de las empresas arquitectónicas más grandiosas de su tiempo: la construcción del Palacio Real. Desde los primeros momentos

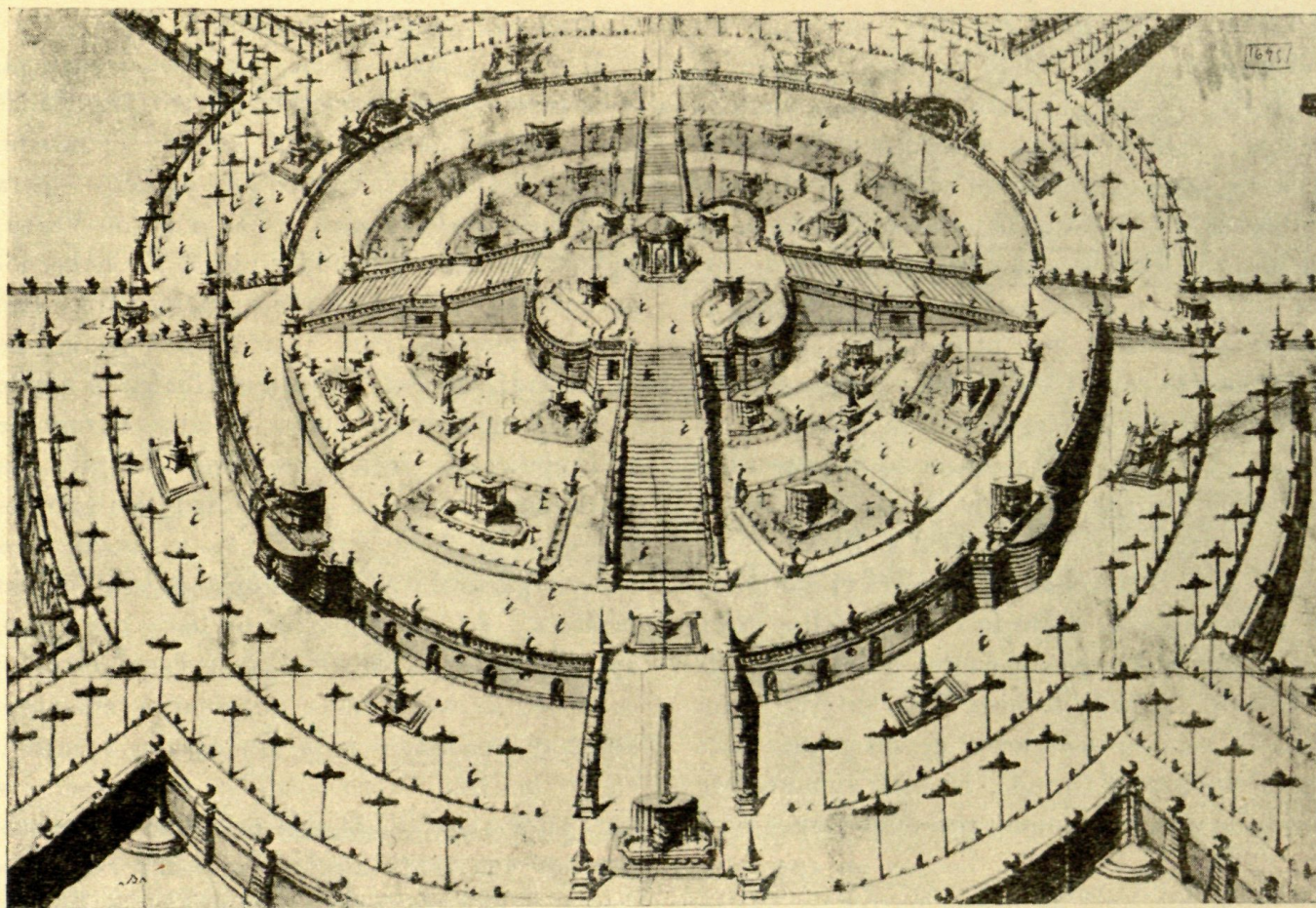
entra en relación con Juvara, uno de los últimos representantes de la serie de grandes arquitectos del Renacimiento en Italia, que viene a Madrid a planear el nuevo Alcázar. La buena tradición italiana, conservada con su fuerte aliento en el noble barroco del abate es comunicada a don Ventura, que completa, trabajando con él, una formación aunque aplicada, modesta. Discípulo de Juvara, hay que considerarle y él mismo confesaba, según Jovellanos, que le debía «lo mejor que sabía de su arte». Esto fué decisivo para su estilo. El contacto con la gran tradición renacentista, contacto directo, ante una obra que se ejecuta y no a través de pedantes enseñanzas o de irrealizables proyectos de pensionado, da carácter ya a la carrera de Ventura Rodríguez. La muerte de Juvara, la designación de Sachetti, el cambio de plan en la construcción del Palacio, no hacen sino ligarle más a la obra y poner a prueba su capacidad de asimilación y de trabajo. Los dos proyectos, uno tras otro, pasan por sus lápices y sus compases; asiste a la obra «desde el principio de sus líneas», como él mismo dice en una instancia de 1752. Junto a Sachetti, *sin separarse de su lado*, supliéndole y ayudándole en una colaboración más estrecha de lo que suele pensarse, pero de la que dan idea las alusiones de Jovellanos y Ceán, don Ventura asiste piedra por piedra a la erección del gran palacio que se levanta, y si estas grandes obras son tanto del que las idea como del que las ejecuta no sería exagerado decir que el *Palacio Nuevo* nació de la colaboración de Sachetti y Rodríguez.

Todo esto significa que este joven descendiente de albañiles se ha hecho arquitecto, día a día, en la mejor escuela, que se ha formado en una de las hazañas constructivas más importantes de España. Asimilándose el gran estilo, el joven artista ha librado los comienzos de su vida profesional de los pequeños trabajos, las *chapuzas*, las obras mezquinas en que se suele ensayar el novato. Don Ventura Rodríguez concebirá ya siempre en grande; el colosal monumento de blanca piedra levantado por los Borbones, le ha educado en la gran escuela y dará ya, en

adelante, a su talento un aliento de constructor digno de haber encontrado tiempos mejores. Es esto lo que le distancia de todos y lo que hace su grandeza. Don Ventura es en su época, en España, el único arquitecto capaz de concebir las obras con aliento de eternidad; por desgracia, casi todas las que proyecta y que hoy darían la

honor de esa época, un monumento ejemplar, si se prefieren los mediocres, un mamarracho perdurable. Esta es historia de todos los tiempos.

Don Ventura queda relegado, generalmente ante extranjeros, en estas obras importantes. Don Ventura se refugia en el trabajo; cada vez más, las obras, los encargos caen sobre él y le



I. VENTURA RODRÍGUEZ.—Dibujo para un proyecto de plaza-jardín circular con aprovechamiento de los desniveles que se salvan por medio de rampas y escalinatas. Esbozo preparatorio para los jardines del Palacio Real. (Madrid, Biblioteca Nacional.)

medida de su genio, quedan sin realizar. Una tras otra van frustrándose las ocasiones de inmortalizar su nombre. La intriga, el favor, el afán extranjero de la corte y de los grandes le van arrebatando con unos u otros pretextos, precisamente las magnas obras, las que por no ser muchas en cada tiempo, son ocasiones decisivas para un artista. Y a la vez piedras de toque para juzgar de uno de los más definitivos resortes de una época, que es su criterio selectivo de los hombres. Si las grandes empresas constructivas caen en manos dignas queda, para

abrumar; año tras año va trazando retablos, iglesias de pueblo, casas consistoriales, obras de fontanería, fuentes, cárceles, arreglos y restauraciones. En tanto, sus ideas más caras, el gran templo, el gran pórtico, el gran palacio... quedaban arrinconados y sin realizar. Las pequeñas obras de que su juventud estuvo libre le agobian en su edad madura; el que proyectó los grandes monumentos de su tiempo se ve obligado a gastar su actividad planeando mataderos de cerdos, cárceles de partido, cloacas, fuentes de aldea, carnicerías rurales, mesones, torres

de iglesuelas de villorrio... El gran talento de don Ventura Rodríguez va gastando su grandeza de artista en esta servidumbre profesional.

AUNQUE NO ESTUVO EN ROMA...

La lista de obras de Ventura Rodríguez, cuidadosamente formada por Ceán en sus *Adiciones al Llaguno* (t. IV, págs. 237-264) y ordenada cronológicamente por Pulido y Díaz Galdós en su *Biografía de don Ventura Rodríguez y Tizón* (Madrid, 1898), da esta desconsoladora impresión. Es enorme el trabajo realizado por el arquitecto de Ciempozuelos; mas casi todo lo de alguna importancia que ideó quedó sin hacer. No son sólo los monumentos que en Madrid le fueron arrebatados por otros más afortunados o intrigantes compañeros. Entre otras cosas de fuste proyectó el Colegio de San Ildefonso, en Alcalá (el dibujo, en la Escuela de Arquitectura, fué publicado por Pulido y Díaz Galdós, y recientemente en la revista *APAA*, de los alumnos de la Escuela), una iglesia para el Santuario de Covadonga, el oratorio de San Felipe Neri, en Madrid; el Hospital General, el Palacio de la Inquisición... Nada se hizo. Pero su gran dolor hubo de ser la postergación de sus planos para San Francisco el Grande. El soñó siempre con construir un gran templo; por unos planos para una iglesia monumental, hechos en 1748, fué premiado con honrosa distinción por la Academia de San Lucas, de Roma, y entre sus dibujos abundan las ideas de majestuosos templos con gran cúpula que hubiera deseado construir. Se le objetaba «que todo lo que proyectaba era muy costoso»; fiebre contagiada por Juvara, tradición de arquitecto del Renacimiento que concibe en grande. Mas esta relación directa con la gran tradición italiana, tan clara para nosotros y lograda tan de primera mano, era desconocida por sus contemporáneos. Los arquitectos extranjeros que inundaban España y los españoles que a su calor trataban de hacer carrera, acusaban a don Ventura de la máxima equivocación de los que no trillan el camino de las épocas pedantes. Don Ventura *no había*

estado nunca en Roma. Don Ventura, por los azares de su vida, no había pisado la ciudad eterna; hollar sus losas era la única receta para devenir gran arquitecto que admitía el académico patrón francés. A los que contrarían estas supersticiones profesionales, el talento no sirve sino para aumentar motivos a la persecución de sus émulos. Ventura Rodríguez tuvo este sino; su gran carrera quedó truncada.

Jovellanos, alma noble, sintió la injusticia. Y la puso de relieve con hondas palabras llenas de sinceridad en su sentido *Elogio*. No insiste, como podía haber hecho, en este aspecto —para mí incuestionable— de considerar a don Ventura como el mejor pensionado ideal por haber logrado formarse con un tan gran maestro como el abate mesinés. Para Jovellanos el secreto de la sabiduría de don Ventura estriba en lo que le ha enseñado España misma; en aquel tiempo de extranjerizados suficientes, don Ventura ha corrido *las provincias*, ha estudiado los grandes monumentos de nuestro país, los ha medido, los ha comparado con *el infalible criterio de los principios del arte*. Jovellanos hace valer este aprendizaje lleno de amor y paciente estudio; su apóstrofe a los nada imaginarios enemigos del gran arquitecto tiene un sincero acento y algún aforismo aprovechable: «Vosotros, los que para rebajar su mérito —dice— habéis repetido con tanta afectación: *nunca estuvo en Roma*, venid, observadle, acompañadle en este estudio y decidme después, si los largos y distantes viajes, *que tanto aumentan cada día el rebaño de los serviles imitadores*, han enseñado a ninguno lo que aprendió en sus curiosas expediciones este genio meditador y profundo...» Rotundas palabras. «No todos los maestros de la Grecia estudiaron en Corinto», añadió Ceán por su parte.

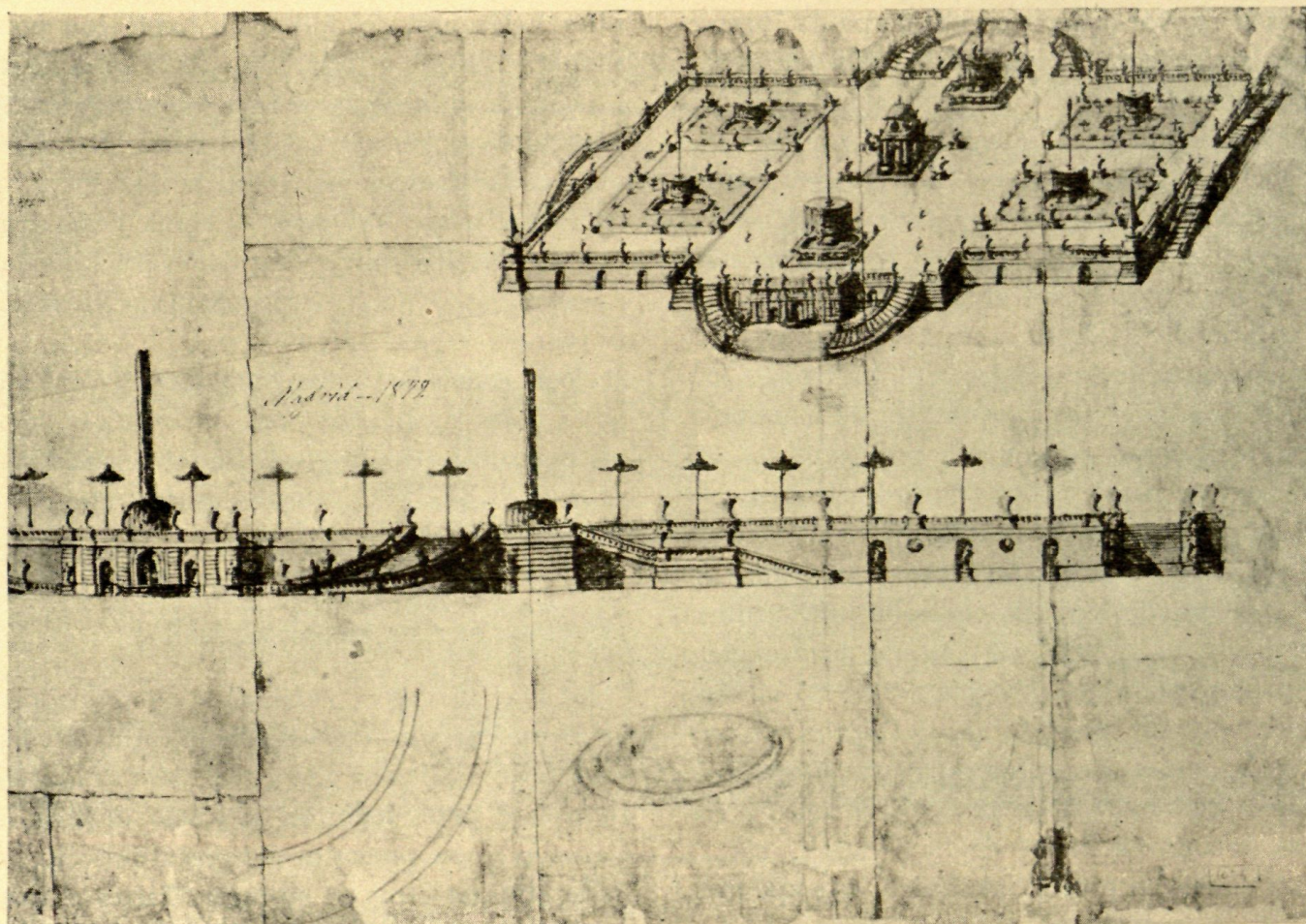
LA ENVIDIA PROFESIONAL

En la pluma de Ceán y en la de Jovellanos, cuando tratan de explicar los contrasentidos de la carrera de don Ventura y el fracaso de sus grandes proyectos, *la envidia* es la palabra que

se repite como un *leit motiv*. Los bajos fondos del mundillo profesional, llenos de sapos y culebras siempre, conspiran contra el talento trabajador y modesto cuando no posee o no quiere adoptar esos hábitos de brujuleo de bastidores que son los que dan el triunfo en el mundo. Envidia e interés, siempre. «... Bien saben los que conocen

nos da el mismo autor de los arquitectos contemporáneos de don Ventura en los artículos del tomo IV del Llaguno, algunas frases reveladoras escapadas a la sinceridad del que escribe.

Aun antes de hacerlo, bien sabemos que desde los comienzos del siglo y de la dinastía, continuas oleadas de *técnicos* extranjeros invaden la



2. VENTURA RODRÍGUEZ.—Dibujos para sus proyectos del Palacio Real. En la parte superior, gran plaza en alto, con escalinatas de acceso. En la parte inferior, detalle de otra idea de gran escalinata. (Madrid, Biblioteca Nacional.)

las cortes cuán poco se suele contar con el verdadero mérito cuando se dan oídos a la envidia y actividad de los émulo ignorantes que sin dejar piedra por mover arrancan las obras de las manos del artista benemérito, que trabaja tranquilo en su estudio a la sombra de su opinión y de su virtud.» Estas palabras de Ceán son de todos los tiempos, pero si queremos conocer un poco las camarillas de don Ventura no tenemos sino echar una ojeada al ambiente del Madrid oficial y atisbar entre las noticias que

corte y acaparan el favor de los reyes y con él las ocasiones y los puestos pingües. ¿Recordaremos sólo en arquitectos la larga lista de los Marchand, Brachelieu, Galuci, Bonavia, Ravaglio, Sabatini, Ruta, Semini, Sani, Fraschina, Devreton, Bonsignac, Marquet, Bernasconi, etcétera, etcétera, sin recitar las semejantes que podrían formarse con pintores, artífices menores, músicos y danzantes que nos trajeron los Borbones? Pero concretando más, el período de la madurez de don Ventura Rodríguez, aquel en

que proyecta —y fracasan— sus mejores obras, corresponde al reinado de Carlos III. Aquel mismo año de 1759, en que el hijo de la Farne-sio sube al trono, proyecta la casa de Correos, que le arrebató Marquet, «el arquitecto del empedrado», y dos más tarde termina sus proyectos para San Francisco. Pero con Carlos III comienza el reinado de Sabatini, que favorecido por el rey «se ingiere» en el Cuerpo de Ingenieros, asciende «volando» —las expresiones son de Ceán— y llega a ser «el profesor más condecorado» de Europa, el Mengs de los planos, «todo debido *sin duda* —sigue Ceán— a su mérito artístico, a su esfuerzo militar, *al país en que nació y al influjo que adquirió en la corte*». Con gran despegue trata su obra Ceán, conocedor de las intimidades de su mundo; además, ese cortesano, gran cacique del momento, tenía, como suele suceder en estos arquitectos de relumbrón, un colaborador oculto que le preparaba sus trabajos; este papel, nos revela Ceán, lo desempeñaba Carlos Ruta, otro italiano, que de ayuda de cámara de Carlos III pasó a académico de San Fernando. Sabatini quitó a don Ventura la Puerta de Alcalá, para la que hizo nuestro compatriota hasta cinco proyectos; no andaría alejado de la oposición que se hizo a sus proyectos de San Francisco, obra que después de pasar por las manos de un *lego* y de aquel Sorribas, criado del duque de Santisteban, vino a caer en las del propio Sabatini. A éste apuntan, pues, en gran parte, nuestros autores cuando aluden a los manejos contra don Ventura. Con poca simpatía habla Ceán de la cohorte extranjera que tanta parte tendría en el fracaso de la obra de Rodríguez; Bonavia, de cuyas obras dice «que no merecen elogio alguno»; Ravaglio, que logró la obra del Palacio de Riofrío «por ser italiano», pues «... aunque algunos arquitectos españoles eran capaces de trazar y construir las obras que se ofrecían en el reino, se prefería para las reales a los extranjeros»; Carlier, a quien se dió el año 1744 en la Junta preparatoria de la Academia el puesto de Director de Arquitectura, que había sido solicitado por don Ventura... De los españoles, acaso formasen en esta

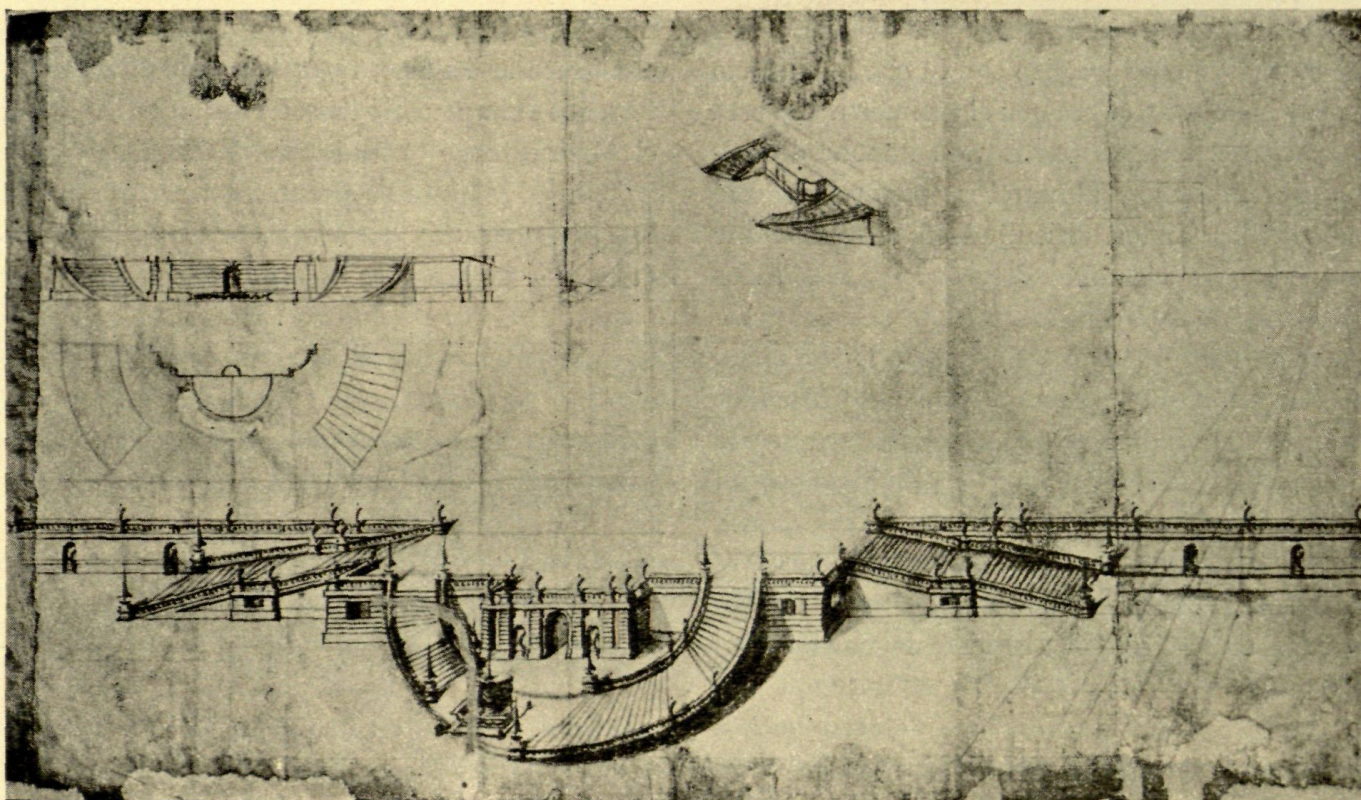
cruzada contra don Ventura los más próximos a la camarilla extranjera, como el ingeniero militar José Hermosilla, compañero suyo como delineante en el Palacio, pero protegido por Carvajal y ayudador «oficioso» del *lego* Cabezas en los proyectos para San Francisco, Miguel Fernández, delineador de Sabatini y ayudante suyo en la obra del mismo templo; acaso Alejandro González Velázquez, del que Ceán habla con poca simpatía... Estos y otros, manejando hábilmente los hilos de la intriga y de los apoyos cortesanos, declarando la guerra —de envidia y de intereses— a los grandes proyectos de don Ventura, hicieron fracasar sus mejores obras y amargaron su vida de hombre de trabajo. ¡Qué hondas resuenan las palabras de Jovellanos, este austero patricio, digno contemporáneo de Goethe, en el elogio dedicado a las virtudes de don Ventura, que a todas las amarguras de su carrera no oponía sino su silencio resignado, su estoicismo laborioso que no se expansionaba contra estos viles compañeros «ni aun en el seno de la amistad»!

LAS OBRAS EXTERIORES DE PALACIO

Pero las intrigas de Palacio no sólo perseguían hacer preferir a las ideas de don Ventura Rodríguez las de cualquier otro competidor más afortunado; a veces lograban tan sólo detener la ejecución de los planes de nuestro arquitecto sin hacer triunfar otras en su lugar. Tal es el caso verdaderamente incomprensible de las obras exteriores del Palacio Nuevo. No podía ocultarse a los primeros Borbones que la majestuosa morada que se construía sobre el tradicional solar del Alcázar requería un ennoblecimiento arquitectónico de los espacios adyacentes y un adorno conveniente de los desniveles que rodeaban a la edificación. Sabemos que la preocupación por el adorno exterior del nuevo Alcázar había cristalizado en el encargo oportuno de proyectos, según Jovellanos y Ceán. Sus citas han sido casi la única base para tratar de este punto; la publicación hace algunos años por el distinguido arquitecto don Miguel Durán, de algunos datos documentales, confirma y precisa

las noticias de aquellos escritores (1). Estos no detallan sino el encargo de trazas a don Ventura, a quien se instó su formación por reales órdenes de 17 de agosto de 1757 y 6 de marzo de 1758; se comprendían en el encargo «las obras exteriores, plaza, bajadas al campo y jardines de Palacio». El encargo fué cumplido y preferidos los proyectos de don Ventura «por conciliar mejor que

principal». Mas estos proyectos, termina Ceán, «no merecieron ser ejecutados». Los datos publicados por Durán, puntualizan algo más. Por ellos sabemos que los proyectos de jardines de Sachetti son de 1737 y 1738. Se proyectaba la decoración de los tres espacios al N. E. y O. del Palacio, o sea la explanada de las actuales caballerizas, el espacio que hoy ocupa la Plaza de Orien-



3. VENTURA RODRÍGUEZ.—Esbozos de escalinatas monumentales para los jardines del Palacio Real.
(Madrid, Biblioteca Nacional.)

Sachetti la belleza y la comodidad de los accesorios con la majestad y conveniencia del objeto

(1) Salieron a luz en una serie de artículos sobre el Palacio Real, publicados en la revista *Arquitectura*, 1928 y 1929, y que tienen la importancia de ser, aunque breve, el único estudio dedicado al gran monumento. Los primeros planos y datos sobre el Alcázar nuevo los publicó Fernández de los Ríos en su *Guía de Madrid*, libro desordenado pero útil y con bastantes noticias de primera mano, como las que al Palacio se refieren, que su autor pudo lograr en la época de la primera República, en que fué concejal y miembro del Consejo de Administración del Patrimonio. A la historia del Palacio y su construcción, que estaba por hacer, según Ríos, son contribución valiosa los artículos del Sr. Durán. El tema merecería, si hubiera arranque por parte del Estado, una publicación detallada e ilustrada con el rico complemento gráfico que sería de desear.

te y el rellano de Poniente, donde se trazaba la así llamada «Plaza Incógnita». El Sr. Durán, que publica planos de estas obras de Sachetti, dice que su adorno comprendía, además de los jardines, fuentes, escalinatas y estatuas.

Veinte años hubieron, pues, de transcurrir hasta que don Ventura recibió el encargo de planear de nuevo estas obras. El plan general se conserva en Palacio y de él habla Durán, quien dice que está fechado en 1759 y publica trazados del jardín de la explanada N., de una finura justamente alabada por el autor del artículo que citamos. En él se indica en planta un monumento con su escalinata sobre el que se elevaría una

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

estatua ecuestre, al parecer la de Felipe V. El Sr. Durán cita reales resoluciones de 6 y 12 de junio de 1759 y dice que el proyecto de don Ventura «se refería principalmente a los pórticos de la Plaza de la Armería y a las bajadas y rampas para ir al Puente de Segovia». Alude también Durán a los alzados correspondientes a los planos del jardín del N., fechados en 23 de mayo de 1758.

Tiene interés, desde luego, la confrontación de lo que yo aquí publico con lo que en Palacio pueda existir. Es cierto que el régimen a que está sometido el antiguo patrimonio impone dificultades temporales, al parecer, para el estudio de aquellos fondos, dificultades que no creo me hubieran sido imposibles de vencer; pero de todos modos he de decir que he buscado solamente espiar mi campo. Lo que allá pueda haber digno de ser publicado —planos y proyectos firmados y aprobados—, lo será mejor por los arquitectos de aquella casa; en cambio, los dibujos que aquí salen a luz tienen el carácter, para mí más grato, de ser esbozos o ideas en elaboración, modificadas y alicortadas muchas veces por la realidad prosaica o por el capricho de funcionarios o príncipes antes de proyectarse definitivamente. La manera fresca y espontánea de estar hechos los dibujos, el papel en que están trazados, todo ello nos muestra ese momento de gestación creadora verdaderamente artística más que el planeamiento reposado estrictamente técnico. Esta distinción me interesa tanto como me atrae la preferencia que encuentro en sorprender a don Ventura no en el trance burocrático —cuántas veces amargo para él—, de *someter a la superior aprobación unos planos*, sino en su intimidad de creador en la que alentaba esa grandiosidad de concepción que la realidad se encargaba de contrariar repetidamente.

Realidad, intriga, envidia, todas esas furias que conspiraron contra don Ventura se presentaron en seguida para anular estos proyectos. El mismo año 1759 muere Fernando VI; viene a reinar Carlos, su medio hermano, y esto trae consigo la consiguiente renovación del personal asesor de la corte y la prepotencia de Saba-

tini —que está ya en España desde 1760— en los medios áulicos. Allí comienza el ocaso de don Ventura, y como las obras exteriores del Palacio están sin hacer, el proyecto de Rodríguez es arrinconado y en su lugar es Sabatini el encargado de trazar otro, que fué aprobado en 1767. No se realizó tampoco, pero de todos modos aquella excelente presa profesional no se le escapó ya al arquitecto de Palermo, quien si no hizo los proyectados jardines, fuentes y avenidas junto al Palacio, logró levantar en aquellos terrenos el imponente caserón de las caballerizas, el Almirantazgo —Ministerio de Marina, ya derribado—, y hasta su propia casa particular. Si los proyectos de don Ventura se desecharon quizá por la habitual objeción de ser costosos, baste saber, para comparar, que se gastaron en tan antipática edificación como la que ahora se derriba, *34 millones*, «más que en el edificio, en los muros para cimentarlo», según los datos de Fernández de los Ríos (1). La piqueta destructora que se mueve hoy para no dejar piedra sobre piedra de lo que Sabatini hizo en estos lugares, es instrumento inconsciente de una venganza póstuma que castiga a desaparición lo que, sin duda, nació de intrigas cortesanas. El derribo de ahora permite volver a pensar en dar a estos espacios su verdadero destino: los jardines monumentales en cuyo planeamiento trabajó nuestro postergado arquitecto.

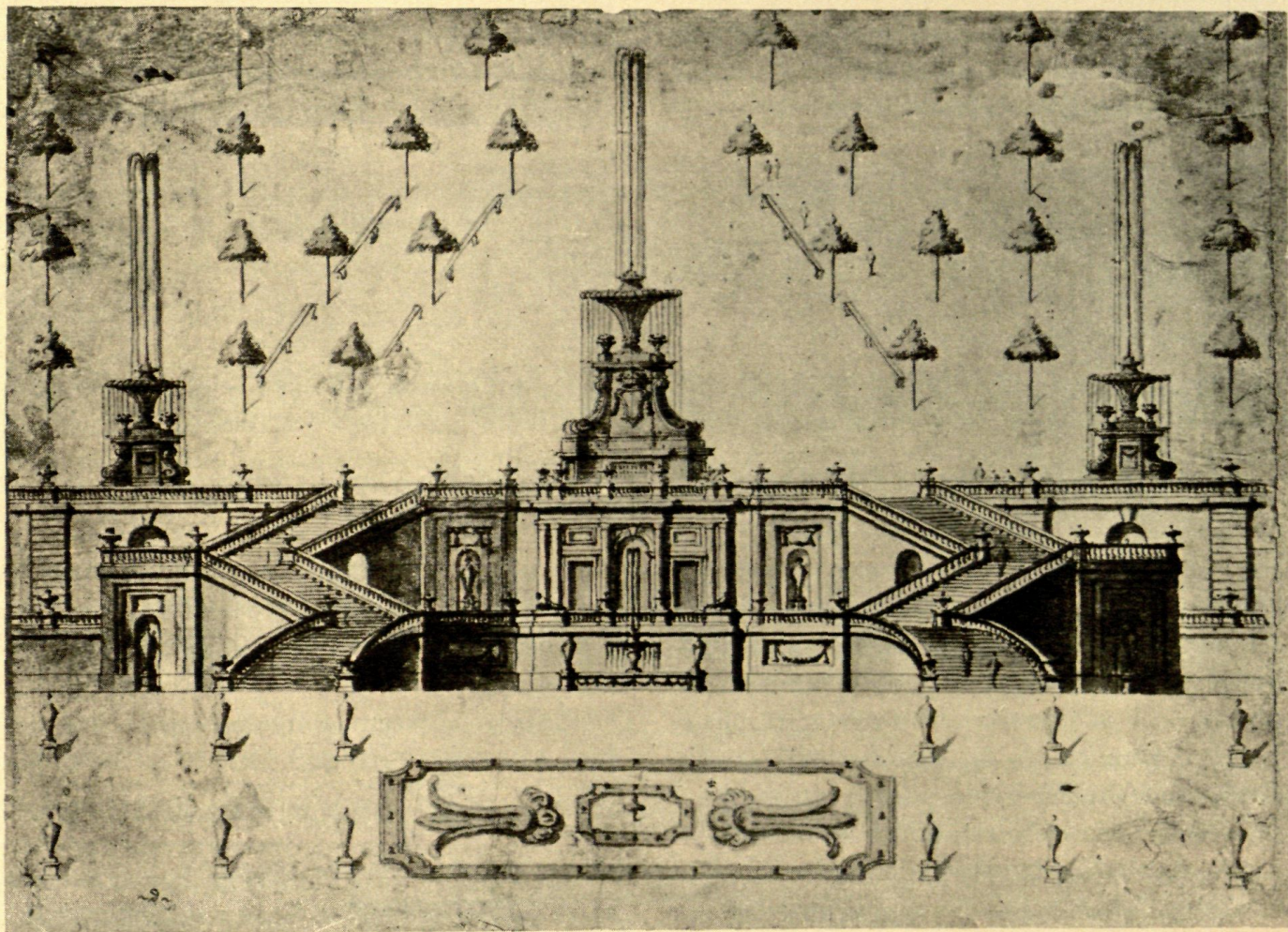
La obra de Palacio quedó incompleta al no disponer junto a la edificación amplios espacios, ennoblecidos por una ordenación arquitectónica.

(1) Que, por cierto, predijo la desaparición de la absurda pantalla de Caballerizas para convertir en jardines aquellos espacios. Conocida es la intención de hacerlo así por parte del Ayuntamiento de Madrid; reciente está el concurso abierto con este objeto y la exposición de proyectos a que dió lugar. En el artículo del Sr. Winthuysen, publicado en el número anterior de esta revista, se indica, con gran acierto, el papel que a la jardinería está reservado en estos espacios: simplemente *llenar los sitios que la arquitectura señale*. En este sentido están concebidas estas ideas de don Ventura, el jardín encuadrado por la arquitectura, sin predominio alguno de lo vegetal sobre lo arquitectónico. Alude el Sr. Winthuysen a la necesidad de las rampas y escalinatas para salvar los desniveles; obsérvese el amplio y monumental uso que de ellas hace Rodríguez en sus proyectos.

Fué preciso que viniese a reinar a España, después de guerras y revoluciones, el hermano de Napoleón, que por su afición urbanística fué llamado «Rey Plazuelas», para que se pensase —en el único sitio que ya quedaba libre— en crear junto al Palacio una espaciosa plaza. Quedó sin acabar también, y cuando Fernan-

los dibujos que aquí se reproducen; no pretendiendo agotar el asunto ni la posible investigación sobre ello, sino limitándome a dar a conocer lo que he hallado en el área de mi labor habitual.

Conservados en la Biblioteca Nacional, entre otros diseños de don Ventura Rodríguez, los



4.—VENTURA RODRÍGUEZ.—*Proyecto de escalinata monumental para los jardines del Palacio Real.* (Madrid, Biblioteca Nacional.)
En la parte inferior derecha, la rúbrica de D. Ventura.

do VII hubo un proyecto razonable y discreto para su urbanización, quedó también sin llevar a cabo, como se ha demostrado recientemente al publicarlo el Sr. Moreno Villa (1).

Para honrar la memoria de don Ventura Rodríguez y para información sobre la manera de resolver problemas que hoy se plantean, me ha parecido de positivo interés la publicación de

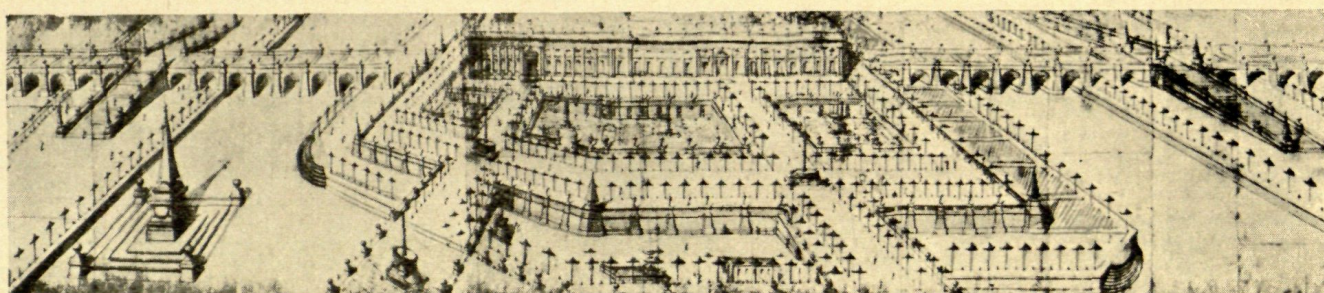
incluyó don Angel Barcia en su *Catálogo* como *proyectos de jardines y parterres*, pero sin aventurar hipótesis alguna respecto de su posible destino. Nadie, que yo sepa, ha establecido, pues, la relación que para mí es inevitable, entre estos dibujos y los textos de Jovellanos y de Ceán que, sin más investigación documental, bastan para identificarlos, con toda probabilidad, con esbozos para los proyectos de obras exteriores de Palacio encargados en 1757 y 58. A ninguna otra cosa podrían referirse trazas de

(1) *Urbanismo en 1817*. Proyecto de I. Velázquez para la Plaza de Oriente, en la revista *Arquitectura*, abril 1932.

una tal grandiosidad y de una armonía tan indudable con el estilo arquitectónico del Palacio Nuevo (1). En ellos encontramos las escalinatas monumentales, parterres, plazas, rampas, avenidas, temples y fuentes que buscan con sus conjuntos encuadrar adecuadamente la magnífica mole del Palacio que sólo a él podrían convenir.

La figura número 1 reproduce un proyecto de gran plaza (2); se supone su construcción sobre una elevación natural cuyos desniveles

las que suponemos estatuas y encima balaustrada con esculturas; en los lugares que corresponderían a los ángulos de un cuadrado inscrito hay unos salientes resaltados en curva, que llevan encima otras tantas fuentes; otras dieciséis fuentes se reparten simétricamente respecto del centro, enmarcadas por estatuas sobre pedestales y pirámides decorativas repartidas adecuadamente. Por último, cuatro grandes escaleras monumentales dan acceso a una gran plataforma con su balaustrada, un templete en



5. VENTURA RODRÍGUEZ.—*Pabellón de jardín con sus terrazas, avenidas, parterres y rampas de acceso.*
(Madrid, Biblioteca Nacional.)

van aprovechándose por medio de anillos concéntricos cuyos muros circulares, marcando la diferencia de alturas, se decoran con noble dignidad arquitectónica y sirven de muros de contención. Al primer recinto exterior, formado por dos semicírculos de distinto tamaño, dan acceso seis avenidas —al parecer en rampa— simétricas. Los muros que las delimitan, así como los del primer anillo van ornados por especies de pilastras resaltadas que se coronan con grandes bolas de tradición escurialense. En este primer anillo vemos tres calles, separadas por hileras de árboles, ocho pirámides monumentales y cuatro fuentes en el arranque de las rampas que ascienden al segundo anillo. La decoración del muro exterior de éste lleva hornacinas en

el centro y cuatro fuentes en torno. El conjunto es soberbio; imaginad el magnífico efecto de toda esta noble ordenación con sus rampas y escalinatas amplias, sus remates variados, sus estatuas y sus veinticuatro fuentes de alto surtidor rumoroso; todo esto entre el verdor de los árboles que don Ventura pinta pequeños para no estorbar la vista del conjunto, pero que podemos imaginar corpulentos y animando con su ramaje el nobilísimo marco de arquitectura de jardín. Las pequeñas figuritas indicadas en el dibujo con ligeros toques de tinta china nos dan la grandiosa proporción del proyecto (1).

Para este mismo espacio, o más bien para otro semejante, proyecta don Ventura la gran plaza cuadrada, en alto, con sus muros de perímetro decorados con las hornacinas, balaustrada, estatuas y pirámides en los ángulos, de la

(1) Obsérvense, singularmente, los almohadillados a grandes franjas corridas, que son análogos a los empleados en la planta baja del Palacio Real.

(2) Es el número 1.675 del *Catálogo de dibujos*, de Barcia. Está manchado de sepia con gran ligereza e indicado todo de mano maestra para dar el efecto de conjunto como visto desde un punto de vista alto. Mide el dibujo 645 mm. de ancho por 419 de alto; se desarrolla en varias hojas de papel pegadas para lograr las dimensiones buscadas.

(1) Son, por cierto, típicas de los dibujos de don Ventura Rodríguez estas figuras con silueta disminuída hacia abajo, como estípites. Pueden verse en todos los diseños suyos —los del Palacio Real, por ejemplo— en que introduce siluetas de personas para dar una escala aproximada a los edificios que proyecta.

figura 2 (1). Los accesos se obtienen con rampas paralelas al muro en dos de sus lados y en los otros dos por escaleras monumentales de dos ramas curvas. Sobre el rellano, seis grandes fuentes con marco de jardín y estatuas y templete central. Un detalle del muro y sus bajadas, con algunas variantes puede verse en la misma figura 2. Esta idea, con estas mismas variantes, parece corresponder al esbozo de la figura 3 (2), donde se ven varios apuntes de alzado y planta y un dibujo más completo de las escalinatas como vistas desde un punto de vista alto. En el arranque de las dos ramas en curva, una fuente; otras dos escalinatas de eje paralelo al muro a los lados del gran resalto. Un proyecto de escalinata más acabado y bastante diferente de los anteriores nos muestra la figura 3 (3). Un primer tramo curvo doble conduce a un rellano en el que dispone don Ventura una noble fachada, muy en su estilo —recuérdense algunos proyectos para la Puerta de Alcalá en el Museo Municipal— con arco central entre columnas, huecos

adintelados más bajos a cada lado —con pilas-tras—, el entablamento y sobre él la balaustrada de la plaza. A ambos lados de esta especie de arco triunfal, hornacinas recuadradas, con guirnalda decorativa y estatua sobre pedestal. De este rellano arrancan otros dos tramos de escalera en ángulo agudo lo que da un curioso efecto movido y barroco al que contempla desde abajo la doble escalinata. Sobre el rellano superior, tres fuentes, muy bellas las tres, monumental la del centro. Las figuras que semejan ascender por las escaleras y las que parecen asomadas a la balaustrada, establecen la debida proporción. Un cuadro de jardinería aparece proyectado por don Ventura en primer lugar para ornar el espacio entre los dos arranques de la escalinata. El dibujo que nos muestra la figura 5 (1) presenta un pabellón o ala de construcción con acceso a una terraza. Este pabellón parece dar por su interior a un gran patio porticado; la terraza, con su muro de contención, con los almohadillados, hornacinas y balaustradas consabidas, avanza por medio de avenidas en desnivel hasta otro segundo cuerpo de terraza, más bajo. Las avenidas, en declive, dejan entre ellas tres espacios como parterres o jardines bellamente ornados. De la segunda terraza otras avenidas en rampa continúan salvando el pronunciado desnivel. Árboles, fuentes, estatuas y pirámides utilizadas como en los dibujos anteriores. Es curioso observar que en un determinado punto todas las líneas de las terrazas y aun la fachada del palacio mismo se desvían en ángulo; la arquitectura del pabellón lo deja ver al estar dispuesta en dos fachadas distintas con sus correspondientes ejes de simetría; el vértice del ángulo se acusa en la terraza exterior por una gran pirámide sobre la balaustrada. Este detalle nos hace ver que esto parece planeado para un determinado desnivel o montículo que se aprovecha de este modo, como tantos que pudieron presentarse en los alrededores del Palacio nuevo a los que planeaban

(1) El dibujo, como todos los que aquí se publican, procede de la colección del pintor don Manuel Castellano, adquirida por la Biblioteca Nacional después de su muerte (3 de abril de 1880). Según las indicaciones de Barcia en su *Catálogo*, un fondo importante de los dibujos de Castellano procedía de la colección del arquitecto don Juan Llovet. Era costumbre de Castellano fechar los dibujos y estampas que adquiría escribiendo con tinta «al dorso», dice Barcia, la fecha y el lugar en que los adquiría; esa es la significación de ese *Madrid 1879* que lleva este dibujo. Téngase en cuenta que los reproducidos en esta figura y en la siguiente están dibujados al dorso del que se reproduce en la figura 5; el número 1674 del *Catálogo*, de Barcia. La figura 2 da, por tanto, la parte izquierda —reverso— de aquella gran tira; las dimensiones de este trozo son 670 mm. de ancho por 434 de alto. Este detalle, así como el encontrarse otras líneas trazadas y aun diseños comenzados en las mismas hojas de papel hacen suponer que estos dibujos son ideas o borradores para los proyectos definitivos.

(2) Parte derecha al reverso del dibujo 1.674 del *Catálogo* de Barcia. Mide 806 mm. de ancho por 436 de alto.

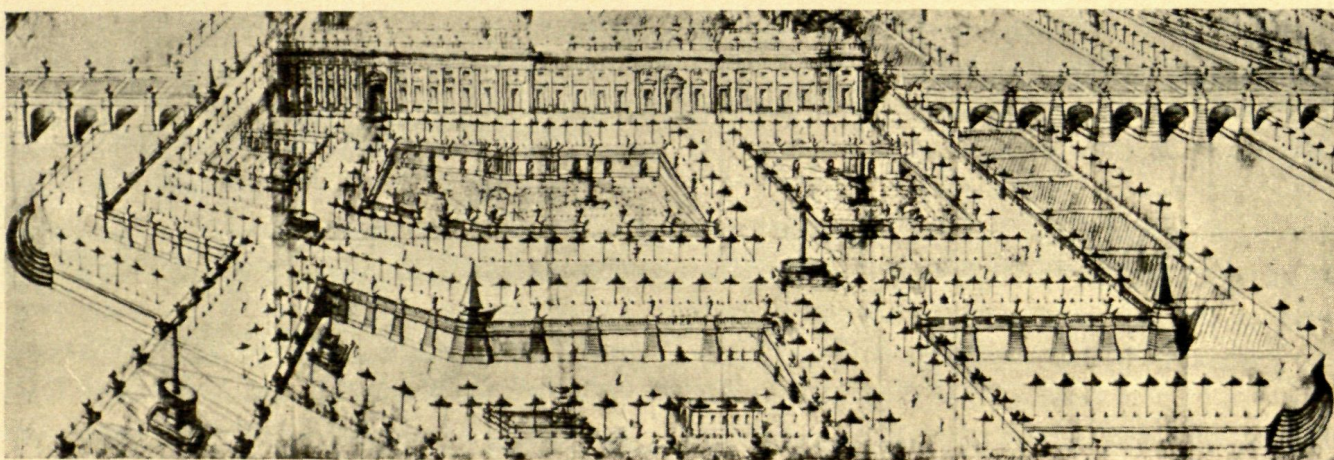
(3) Número 1.676 del *Catálogo*, de Barcia. En la parte baja, a la derecha, la rúbrica de don Ventura Rodríguez. La indicación de un cuadro de jardín hace recordar que don Ventura proyectó jardines repetidas veces. Además del bellísimo trazado para Palacio publicado por Durán, sabemos que hizo trazas para los del Palacio de Liria y también para la Casa Palacio del Duque de Alba, en la calle de Alcalá, según el dibujo número 1.678 de la Biblioteca Nacional, conservado en depósito en el Museo Municipal.

(1) Número 1.674 del *Catálogo*. Las dimensiones de la larga tira que forman varios papeles pegados, son 2.153 mm. de ancho por 434 a 438 mm. de alto.

estas obras (1). A ambos lados del pabellón parten viaductos sobre arcadas, a los que dan acceso en su parte media amplias rampas ornadas con bolas o pirámides.

La grandeza del empeño que hubiera supuesto la realización de esta obra era formidable. Mas, en realidad, así con este aliento se pensó la obra del Palacio Nuevo. Recuérdese que en el proyecto de Sachetti se planeaba junto al Alcázar y sus construcciones dependientes, una gran catedral y un gran viaducto que salvaría

espacios en torno al gran edificio. Don Ventura Rodríguez, que conocía sus detalles *línea a línea*, había de hacer unas trazas en las que nada desentonase con el Alcázar, que él había visto crecer ante sus ojos. Mezquindades reales, intrigas de rivales o apuros económicos, los proyectos quedaron sin realizar y don Ventura —que quizá puso ilusión personal en que algo en aquel Palacio en que tanto trabajo anónimo había puesto llevase su sello propio— sufrió, después de verlos aceptados, un desengaño más.



6. Detalle de la parte central del dibujo de D. Ventura Rodríguez, reproducido en el n.º 5.

el barranco de la calle de Segovia. Lo que al parecer se hizo dentro de estas magnas ideas, fué preferir los diseños de don Ventura a los de Sachetti para la exornación exterior, regularización de desniveles y jardines; mas esto no era sino un detalle del ambicioso plan monumental con el que, naturalmente, estas obras habían de estar a tono y ello nos explica la magnitud de estos bosquejos que aquí publicamos. Su grandiosidad, digna y graciosa, tan en armonía con el elegante barroco monumental del Palacio Nuevo hubiera completado y ennoblecido los

(1) Nótese que el gran plano de Sachetti, publicado por Durán, que don Ventura tendría presente para aprovechar lo utilizable y enmendarlo, presentaba en los jardines de la parte N. un ángulo semejante bien acusado en su planta. Pudiera tratarse en este dibujo de una idea en que se tiene en cuenta la de Sachetti. Por otra parte, en esto y en todos los dibujos están bien prodigadas las *bajadas y rampas* a que el proyecto se refiere, según la cita de Durán, antes mencionada.

La ejecución de estas obras, que habían completado el Palacio, sería ciertamente costosa; propias, en verdad, de una época de reales dispendios constructivos, de monarcas Borbones educados en la escuela del gran rey «bâtisseur». Puestos hoy a plantear el problema del adorno exterior del gran monumento madrileño, y recortada la posible ambición de ejecutar los grandiosos proyectos de don Ventura Rodríguez, a los que habrán de tomar sobre sí esta ardua tarea tras dos siglos de retraso —dos siglos en que tantas cosas se van liquidando y entre ellas nada menos que el sentido clásico de la vida y del arte que fué la aspiración del Renacimiento—, ningún consejo mejor podría darse que el de seguir el noble ejemplo, lleno de sencillez grandiosa y de gracia monumental que nos dan, juntamente, estos dibujos de don Ventura, el gran artista frustrado, tan representativo de nuestra eterna España.

EL ARQUITECTO - ESCULTOR TOLSÁ

POR LUIS M.^A CABELLO LAPIEDRA

EL sentimiento profundamente religioso y dominador que caracteriza la décimosexta centuria y el dinamismo que desarrolló en ambos hemisferios, con la epopeya de sus conquistas, influyó indudablemente por modo decisivo en la teogonía indígena de Nueva España, para levantar sobre las cenizas de sus templos paganos las espirituales concepciones del cristianismo que surgieron por doquier, inspiradas en las trazas de Juan de Herrera y sus discípulos, si bien con cierta tosquedad en un principio por la falta de medios y operarios aptos para el desempeño de tales concepciones del Arte.

Muy al contrario de lo que ocurrió en Iberia, que después de la reconquista se construyen por los árabes sometidos los monumentos mudéjares para los cristianos, con plena libertad de iniciativa artística, si bien inspirándose en los elementos constructivos y de ornato de la arquitectura dominante; en Nueva España, al aparecer la naciente civilización, no se respeta la menor señal ni el más pequeño rastro de las civilizaciones indígenas, y sin otra preocupación que elevar templos dedicados al Dios único, se levantarán en los sitios estratégicos que ocuparon los antiguos *teocallis* (templos aztecas); debiendo ostentar, tanto los edificios religiosos como los civiles —palacios y casas particulares inclusive—, el sello distintivo y característico de la conquista espiritual, el carácter de fortalezas emplazadas de manera conveniente, para tener entre sí una fácil comunicación, como dice Cervantes Salazar (1).

Y así, se encuentran esos edificios de sencilla traza arquitectónica, con grandes espacios de

muros almenados y cuando aparece algún templo de importancia es más bien con reminiscencias de los estilos medievales, que con caracteres del renacimiento, como acontece en las iglesias de Cholula, de San Francisco y la Capilla Real que fueron los primeros en erigirse y en las cuales se observan (1); en la una, bóvedas con nervaduras, recuerdos del ojival, y en las otras, la planta y las columnillas, recordando el arte mahometano de la Aljama cordobesa; existiendo, no obstante, algunas, como San Francisco de Tlaxcala y la sacristía de la iglesia de Jesús, de México, con la cúpula renacentista o techos de ricos artesonados.

La Arquitectura colonial está influenciada, en Nueva España, sin duda alguna, por las tendencias que predominaban en nuestra península, y sufrió, como acontece siempre, la consiguiente evolución, relacionada con las necesidades del momento y el ambiente de la época dominadora.

Por esta razón, las Artes, en general, y la Arquitectura, especialmente, que existieron en España con espíritu y desarrollo prepotente antes del Renacimiento, adquirieron en la Colonia este gran impulso y desarrollo sin dejarse dominar por el espíritu pagano; ya que el Renacimiento en España representa una fuerza impulsiva para las Artes, que se manifestaron influidas por el espíritu cristiano.

Así vemos que en las artes plásticas introdujo el Renacimiento modificaciones, que no se manifiestan en el arte clásico, inclusive, ya que en el período culminante de aquella etapa de la historia del Arte, se buscó siempre la expresión supeditada a la forma.

Tal es el motivo de que en los edificios cuyas

(1) CERVANTES SALAZAR (D. Francisco): *Diálogo descriptivo de la ciudad de México*. México, 1554 (reimpreso en 1875).

(1) REVILLA (Manuel G.): *El Arte en México*. México, 1923. Segunda edición, pág. 30.



Palacio de Minería, hoy Escuela Nacional de Ingenieros. Fachada principal.

fotografías ilustran estas líneas, se vean evidentes detalles de aquel estilo plateresco, que fué la característica en España durante el reinado de Carlos I en el Alcázar toledano y el Hospital de Santa Cruz de la imperial ciudad. Y es que sobre los escombros de los antiguos reinos aztecas se fundaron ciudades completamente nuevas, fundiéronse dos razas, brotó la nueva cultura; y religión, usos y costumbres se transformaron.

La nueva Sociedad requería otros edificios en que el arte cristiano, más hermoso y espiritual que el indígena, se mostrase en todo su esplendor; y fué la Arquitectura la que, como es lógico, diera el sello a tal transformación; ruda y con poco gusto en un principio, con arreglo a las exigencias de dominadores y dominados.

De aquí la razón de ser de aquellas construcciones sencillas, toscas y fuertes a que se ha hecho referencia y nos menciona Cervantes Salazar (1).

Pero fué tal la importancia de Nueva España desde el principio de su fundación, que a principios del siglo XVI tenía ya en Claudio Arcieniga su primer Maestro mayor o Arquitecto de la Ciudad, emprendiendo la construcción de la

Iglesia parroquial, levantada por los españoles en el solar de la gran *Teocalli azteca*, cuya primera piedra fué colocada por Hernán Cortés en persona, en 1524.

Ya pasada la mitad del siglo, se pensó en levantar el templo metropolitano de la ciudad de México, según disponía la Real Cédula de Felipe II, de 1552, a nombre de su padre el Emperador. Impo- níase edificar un nuevo templo «con la suntuosidad que convenía a la grandeza de este Reino

y a la cristiana generosidad de los Reyes», según texto del documento citado; cuya primera piedra no pudo colocarse por múltiples atenciones del monarca hasta el año 1573, siendo arzobispo don Pedro Moya de Contreras y ejerciendo de virrey don Martín Enríquez.

La traza de la Catedral se debe al Maestro real de Arquitectura, que lo fué insigne de su arte, Alonso Pérez de Castañeda (1), adoptándose una definitiva disposición, ya en tiempos de Felipe III, cuando estaban levantados los muros exteriores hasta más de la mitad de su altura y cerradas las bóvedas de cuatro de sus capillas, en virtud de una Real Cédula de 1615, al entonces virrey marqués de Guadalcázar, por la que se ordenaba que prosiguieran las obras con toda actividad, pero según los planos de Juan Gómez de Mora, arquitecto del monarca, quedando así terminado el templo en 1667, en cuya fecha se hizo su dedicación solemne.

El gusto arquitectónico que imperaba en la época de Gómez de Mora, más depurado y exqui-

(1) De tan notable arquitecto se ocupa el P. Sariñana, en su *Noticia breve de la solemne y deseada última dedicación del templo metropolitano de México*, de cuya obra están tomados los datos que se transcriben.

(1) *Diálogo descriptivo de la ciudad de México*.

sito que el que predominó en los tiempos de Pérez de Castañeda; el espíritu de novedad que siempre atrae a las sociedades y que en México, como en todas partes, tendría bastantes adeptos; por otra parte, el deseo de halagar al hijo de Felipe II que, por lo que cuentan las crónicas mexicanas, se interesó por la grandiosa obra, y, sobre todo, que el estilo y formas del templo catedralicio eran muy semejantes al estilo y formas de la Catedral de la Puebla, cuyos planos, del propio Mora, influyeron en la decisión de su proyecto para la de México, fueron motivos todos más que suficientes para que las personas «pláticas é inteligentes que allí hubiere en Arquitectura, presididas por el Marqués de Guadalcázar», según dice el P. Sariñana (1) eligieran el proyecto referido, como mejor que el de Pérez Castañeda.

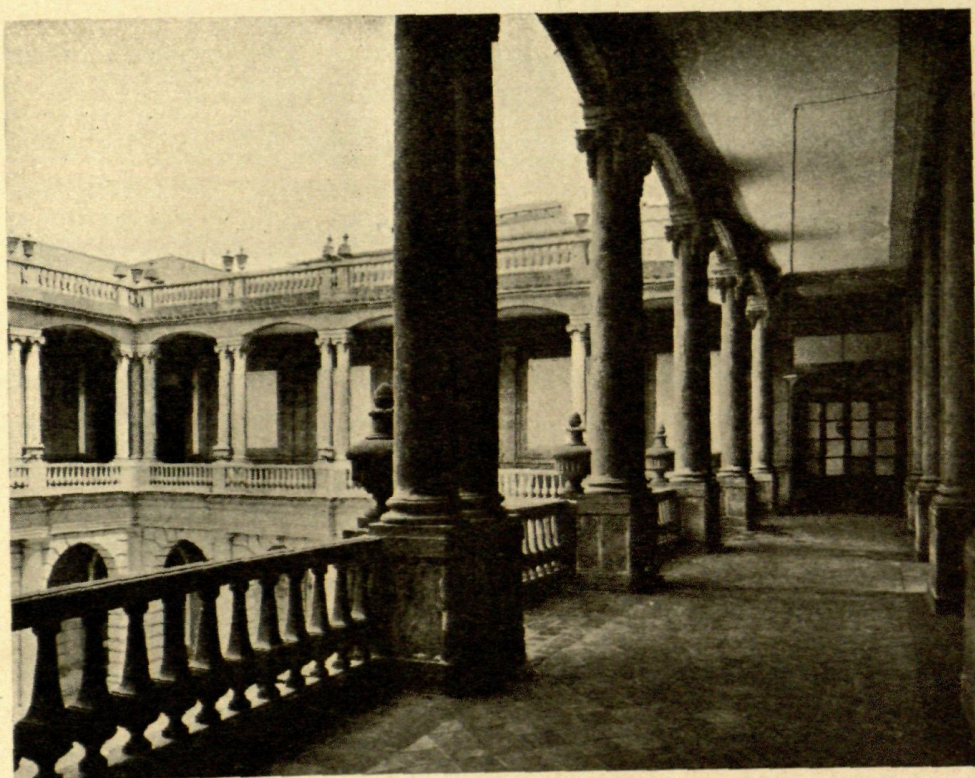
No se conocen, ni ha sido posible obtener, fotografías de los planos de Castañeda, pero desde luego bien se aprecia con las fotografías de ambas catedrales a la vista, la de México y la de la Puebla, que la fusión inteligente y sabia de las alturas de las naves, de arrogancia ojival, con las severas formas greco-romanas en los esbeltos pilares, armonizando con el medio punto; las bóvedas en cañón sostenidas por lunetos y pechinas, demuestran los progresos de la construcción y de la arquitectura no generalizados en la época del siglo XVI en que Pérez Castañeda floreció.

La grandiosa Catedral mexicana, conjunto de sólida construcción; la originalidad de sus torres con su coronamiento campaniforme; la esbelta cúpula, con su linterna, que acusa el crucero del ma-

jestuoso templo, dan al conjunto exterior un empaque y arrogancia por demás atrayente, que se aumenta al contemplar el interior, cuya arquitectura a través de las cinco naves cubiertas con bóvedas de tipos diversos; de claustro, con nervaduras y de medio cañón, con lunetos en la central y el crucero sostenidos por esbeltos pilares de orden dórico, predominando las líneas verticales, sin llegar al espiritalismo ojival; son elementos que contribuyen a que el templo metropolitano de México refleje y ostente un carácter religioso, sin la frialdad que presentan otros templos en que se ha observado el estilo greco-romano y que producen en el ánimo el solo efecto de grandiosidad, rayando si se quiere en lo sublime.

Como todas las grandes obras arquitectónicas, la Catedral de México ha sufrido innovaciones e irreverentes transformaciones y aditamentos. Así lo demuestran la sustitución del primitivo tabernáculo, de estilo churrigueresco, obra del arquitecto sevillano Jerónimo Balbás (1), siendo

(1) De este arquitecto, del que hablan las crónicas mexicanas, nada nos dicen ni Ceán, Llaguno, ni Viñaza, ni Gestoso, como de otros, de los que se citan en el



Palacio de Minería. Galerías altas que rodean el patio central del edificio.

(1) *Obra citada.*

un acierto, por el contrario, la obra de Lorenzo Rodríguez, a quien se debe la traza y dirección de la Parroquia del Sagrario, contigua a la Catedral; de cuya difícil empresa salió airoso proyectando un ejemplar del *más puro barroco*, para el interior, y de un *churriguerismo clásico* —valga lo contradictorio de las frases— para la fachada, con que pudiera soñar la arquitectura, resultando, claro está, la contraposición de la severa Catedral mexicana dentro de su barroquismo, en la que colaboraron arquitectos del espíritu académico y de la talla artística de Pérez Castañeda, Gómez de Mora, José Damián Ortiz y Manuel Vicente Tolsá.

El estilo y escuela de Churriguera en la Arquitectura colonial de México ha dejado notables ejemplares. Las iglesias de Santo Domingo y la Santísima Trinidad, como la fachada de la Enseñanza, si bien con anacronismos y modificaciones bien lamentables, como se dejan ver en fotografías y grabados tenidos a la vista.

Tan importante o más que el templo metropolitano de la ciudad de México, es la Catedral de la Puebla de los Angeles, cuya fábrica comenzó en 1552, según los planos que remitió el hijo de Carlos V, debidos a su Maestro mayor en arquitectura, Juan Gómez de Mora, y cuyas obras terminaron —con algunas modificaciones, bajo Felipe III— por Pedro García Ferrer, en 1649, superando a la de México, no sólo por su estado de conservación, sino por su más depurado gusto todavía (1).

Pero en ambas catedrales existe y puede apreciarse la grandiosa severidad de los estilos de

texto. Arquitectos todos españoles que, como Tolsá, fueron a México influyendo allí con su arte en la Arquitectura colonial, según comprueba Revilla en su obra citada: *El Arte en México*.

(1) En la tantas veces citada obra del Sr. Revilla, se hace constar que se conservan en ambas Catedrales: el magnífico crucifijo que Carlos V regaló, obra de Montañés, y las tapicerías flamencas, según cartones de Rubens, representando asuntos mitológicos que visten los muros de la Sala capitular.

Las dos Catedrales poseyeron magníficas alhajas, según consta en el *Inventario de las Alhajas de la Catedral*, que se conserva en el Museo Mexicano y de cuyo Tesoro fueron despojadas a consecuencia de las revueltas políticas.

Herrera y de Mora, siendo los únicos edificios —hasta la llegada de Tolsá a México— en que se denotan corrección de líneas, sobriedad de formas y sencillez en la composición, supuesto que durante las centurias del XVI y XVII, en los edificios tanto religiosos como civiles, impera el barroco con sus caprichosas concepciones y retorcidas formas y perfiles, cuyo estilo, escuela más de ornamentación que de verdadera arquitectura, fué el peculiar y característico del Virreinato, en el que se hermanan la decadencia con la fastuosidad.

Esta decadencia, acentuada en España y, por ende, en sus dominios, ya iniciada en el reinado del tercero de los Felipes, tuvo su reacción durante el siglo XVIII, que fué para Nueva España, como era consiguiente, de nueva transformación.

Restauráronse edificios que la acción del tiempo y el abandono habían deteriorado; se reedifican los que no estaban en consonancia con el nuevo ambiente y se construyen los nuevos, especialmente los edificios civiles y los de propiedad particular en relación con el gusto a la sazón reinante, llegando la arquitectura a su apogeo en este período de Arquitectura colonial, a caracterizarse por su arrogancia y grandiosidad.

La propia Catedral de México, cuya edificación tardó siglos y que contiene los estilos influyentes en Nueva España, desde el austero y frío de Herrera, modificado por Mora, hasta el barroco y el de Churriguera, sufre los efectos de la transformación arquitectónica iniciada, dejándose ver en ella el neo-clásico, que Tolsá manejó en México, como Villanueva y Ventura Rodríguez en España.

Sobrevino en la Nación al ocupar el trono la dinastía Borbónica, la restauración arquitectónica, emprendiéndose obras, por aquellos lustros, tan importantes y notables como el Palacio Real, las Salesas reales, el Palacio de San Ildefonso y otras muchas de todos conocidas. Felipe V, francés, e Isabel de Parma, italiana, deseando aportar a sus nuevos reinos el arte y la

cultura de sus naciones respectivas, juzgando como decadente el churriguerismo, trajeron a España a tan notables artistas como Jubara y Sachetti, transportando a nuestra patria los estilos arquitectónicos predominantes en las de su origen, iniciándose una evolución en nuestra arquitectura.

Por aquella época, y años más tarde, como consecuencia de las nuevas corrientes artísticas, se fundaron las Academias de Bellas Artes, que tanto influyeron en la cultura artística de nuestro país, derivándose de todas ellas, como dice Otto Schubert (1), «la reacción contra el capricho y la exuberancia de formas del churriguerismo, reapareciendo aquella falange de artistas que restablecieron el culto al clasicismo helénico, hasta el punto de establecerse el carácter rígido y vitrubiano con que se nos presenta la escuela llamada neoclásica».

A México llegó, como era natural y lógico, esta reacción al crearse la Academia de San Carlos en aquella ciudad, como hermana gemela de la de San Fernando, de Madrid, siendo los arquitectos González Velázquez y Lorenzo de la Hidalga los intérpretes de aquella escuela que por su frialdad no encajaba en el espíritu religioso de que estaba poseída la Colonia.

Estaba reservado a Tresguerras, alma de artista —fué pintor, músico y escultor—, arquitecto por propia iniciativa, formado al calor de las teorías de Vitrubio y Serlio, las *Conmesuraciones*,

de Arfe; el *Diccionario*, de Tasca; las obras de Ponz, Palomino y Branca, quien penetrado de los principios clásicos, valga la frase, del Renacimiento y del Barroco, proyectó y edificó las fábricas que le dieron justa fama, entre otras la iglesia de Celaya, la iglesia y convento de Querétaro y el teatro de San Luis de Potosí, en todas cuyas obras trabajó también como pintor y escultor.

Pero fué, en definitiva, Tolsá, a quien se debe el período floreciente de la arquitectura en Nueva España.

Este insigne arquitecto y escultor fué natural de Enguera (Valencia), siendo bautizado el 4 de mayo de 1757 en la parroquia de San Miguel, con los nombres de Manuel Vicente Agustín Tolsá y Sarrion, por el vicario de la citada iglesia, doctor D. Francisco Reig, según reza el documento que he tenido a la vista, copia del señalado en el libro 9.º de nacimientos,

folio 200, núm. 60 del registro parroquial (1).

Adquirió su vasta cultura artística en la Aca-

(1) ESCOLANO (Gaspar): *Primera década de la Historia de Valencia*. Valencia, 1610. Cap. V. Libro 9.º, al tratar de Enguera, habla de Tolsá, entre otros engueranos ilustres.

De esta obra existe otra edición, en tres tomos, impresa en 1878.

Ni Ceán-Llaguno, ni tampoco el conde de la Viñaza, en las *Adiciones*, mencionan a este arquitecto. El barón de Alcahalí, en su *Diccionario de Valencianos ilustres*, le dedica muy escasas líneas.

La partida de bautismo a que se hace referencia me fué facilitada amablemente por mi compañero y amigo el distinguido arquitecto de Valencia don Francisco Almenar.—(N. del A.)



Palacio de Minería. Gran Escalera de Honor.

(1) *Geschichte des Barock in Spanien*. Esslingen, 1908, págs. 317 y 318.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

demia de San Carlos, de la ciudad del Turia, de la que formó parte más tarde, desempeñando la enseñanza de la Escultura. En tales circunstancias, por Real Cédula de 16 de septiembre de 1790, fué nombrado Director de Escultura de la Academia mexicana, por fallecimiento de don José Arias, que la desempeñaba.

razón, «que uno de los medios principales para el más rápido adelantamiento de las Artes, es el cultivo del buen gusto, sin el cual son inútiles cuantos trabajos se hagan para encauzar aquéllas», se dejó sentir, al organizarse las disciplinas con el arte industrial relacionadas, estableciendo los talleres de Cerámica, de Toréutica y de De-



Catedral de México. Conjunto exterior. A la derecha, la Parroquia del Sagrario.

Llegó a México Tolsá en julio de 1791, al poco tiempo de ser fundada la Academia, siendo portador de buen número de modelos del antiguo, vaciados, libros, estampas y útiles para la enseñanza, pedidos por aquel centro en 1790, y que estuvieron detenidos en el puerto de Cádiz desde la fecha de su nombramiento.

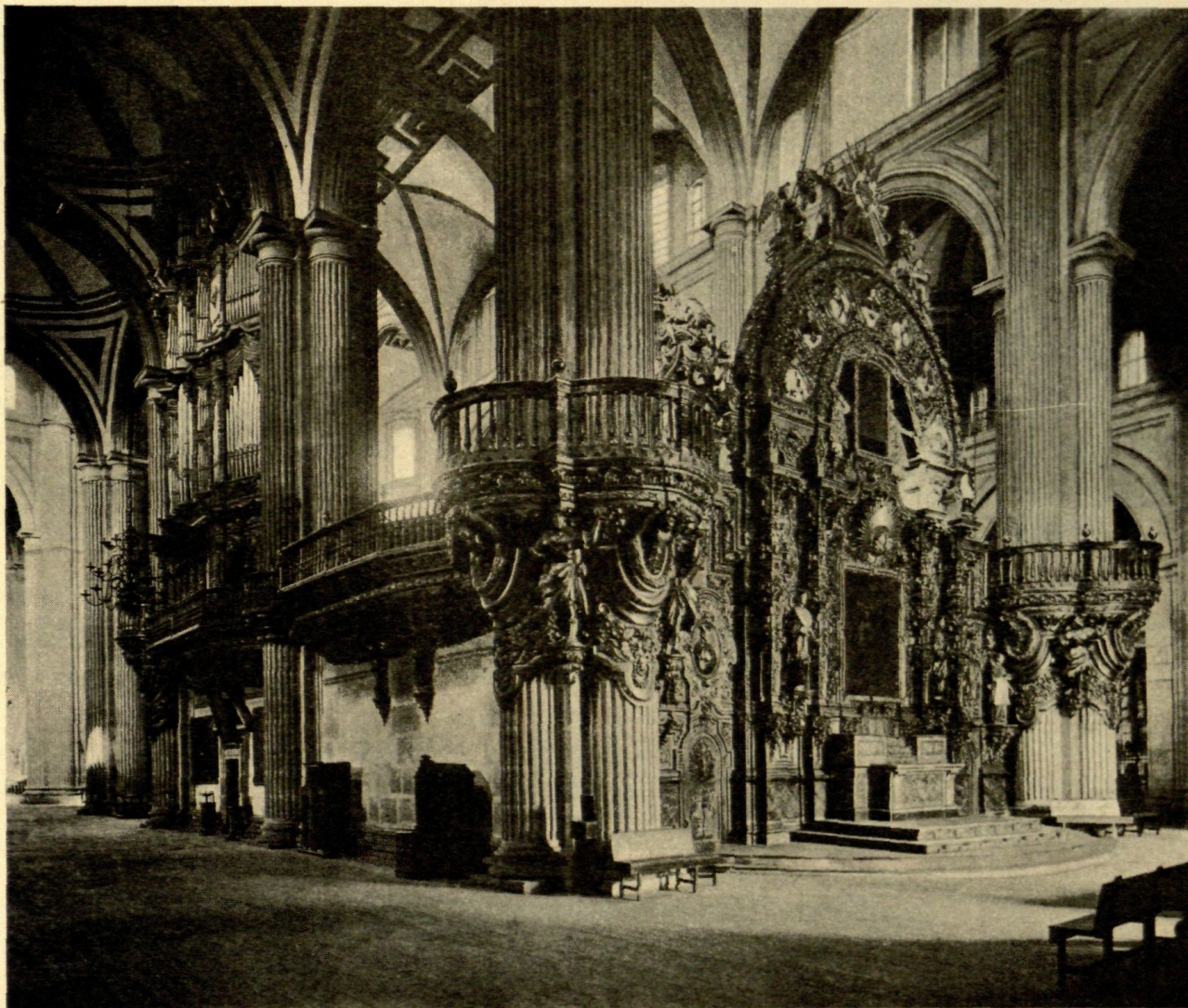
La influencia de Tolsá, no sólo en los adelantos y progresos educativos de la Academia, introduciendo nuevas y prácticas enseñanzas, propagando el buen gusto, ya que él sostenía, y con

dálica y otras industrias artísticas, que por su iniciativa se desarrollaron en la Academia, dando los excelentes resultados que se admiran en los edificios de su época.

La obra de Manuel Vicente Tolsá, como arquitecto, comienza en 1793, al encargarse de las obras de conclusión de la Catedral de México, como sucesor del arquitecto José Damián Ortiz de Castro. En este grandioso monumento, revelador de las vicisitudes de tres centurias en la historia de México, en este templo, el más repre-

sentativo de la Arquitectura colonial del Virreinato, fué donde Tolsá reveló su talento como arquitecto, dando al monumento unidad de conjunto, consiguiendo, como dice uno de sus biógrafos, «dar a la obra un aspecto de algo concluído, íntegro y ligeramente jactancioso» (1),

del lucernario, entre columnas jónicas, que sostienen elegantes frontoncillos de coronación a modo de guardapolvos, peraltando la silueta del cimborrio al colocar la airosa linterna. Y todo ello con balaustradas y remates que constituyen un conjunto que desde cualquier punto



Catedral de México. Detalle del interior. Altar del Perdón.

ya que las huellas de diferentes estilos y las tendencias arquitectónicas de diversas épocas, se dejaban entrever ante la equivocación padecida por Damián Ortiz de mezclar elementos extraños en la composición.

Tolsá, con su talento, resuelve el problema de la grandiosa cúpula, aumentando sus proporciones, encuadrando en el tambor, las ventanas

que se mire la Catedral permite admirar su grandiosidad.

Más tarde proyecta y dirige la iglesia de Loreto, cuya cúpula es un recuerdo de la que reseñada queda e interviene en obras de arquitectura civil de suma importancia, que su biógrafo más reciente y documentado, el arquitecto Escontria (1), nos da a conocer:

(1) TOUSSANT: *Iglesias de México*, 1910, tomo II, página 37.

(1) ESCANTRIAS (Alfredo): *Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto D. Manuel Tolsá*. México, 1929.



Catedral de Puebla. Fachada principal.

La casa del marqués del Apartado, en la calle de la República Argentina, suntuoso edificio en estilo neo-clásico, hoy ocupado por la Secretaría de Industria y Comercio.

La histórica mansión de Pérez Gálvez, de la calle de Puente Alvarado, que consta de sólo dos pisos, de bellas proporciones y cuyo conjunto y detalles acusan el sello inconfundible de su autor.

El proyecto y planos de una plaza de toros para 7.896 espectadores, que debió construirse de madera, pero siguiendo la traza de la que en Madrid existió en las afueras de la Puerta de Alcalá, pero de menor diámetro, «a causa de que los toros de ésta (México) no son de la bravura y resistencia de los de España» (1), si bien superando a aquella Plaza en el palco de honor destinado al Virrey.

Pero la mejor obra arquitectónica, sin duda alguna, de Tolsá, es la Escuela de Minería (anti-

guo Real Seminario de Minería), cuyo edificio, por su aspecto severo y correctas proporciones, puede considerarse como uno de los mejores de la ciudad.

La bella disposición de los huecos de fachada, encuadrados entre pilastras de orden jónico, los del piso principal; la composición general de aquélla, con el cuerpo central y las portadas laterales, bien compuestos. Constituyen un grandioso conjunto que todavía se acrecienta al interior al contemplar la monumental escalera, las amplias galerías y el majestuoso patio, que recuerda a tantos bien notables de nuestra España.

Tolsá, al proyectar este edificio, avalorado por la obra pictórica de Ximeno (1), los bronce y orfebrería de Caamaño y Alconedo y la colaboración de otros artistas como los escultores Sandoval y Cora, se nos revela enamorado de la arquitectura de Andrea Palladio, logrando la majestuosa suntuosidad del famoso arquitecto de los palacios de Roma.

No se contentó Tolsá con triunfar en el arte arquitectónico; escultor por vocación nativa, ya que a tan noble bello arte dedicó siempre sus actividades.

En la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que en 1784 le adjudicó en público concurso un premio por la Escultura, nombrándole, después, Académico de Mérito, se conserva un relieve de Tolsá, cuyo asunto es la entrada triunfal de los Reyes Católicos en Granada; y desde su arribo a México como Director de aquella enseñanza artística, a los treinta y cuatro años de edad, formó la verdadera escuela de tan sublime arte, de la que salieron tan notables discípulos como Ixtobrique, Mariano de Arce, Cora y Mariano Perrusquia (2) y Agustín Paz

(1) «Rafael Ximeno procedente de la Academia de San Carlos, de Valencia, llegó a México, con Tolsá, encargándose de la enseñanza del Dibujo. Fué uno de los pintores más notables de México y el autor del retrato de Tolsá, que se conserva en la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuya fotografía ilustra el texto. La obra pictórica de Ximeno como decorador fué sobresaliente.» (Vid. REVILLA: *Obra citada*.)

(2) Vid. *obra cit.* del arquitecto Escantrias, pág. 92.

(1) RANGEL (Nicolás): *Historia del toreo en México*. México, 1924.

que, sucesor suyo en las obras de la Catedral, se sentía orgulloso llamándose discípulo de Tolsá.

La Escultura colonial merece capítulo aparte y particular atención. De ella, Dios mediante, me ocuparé debidamente. Por hoy, y al dedicar a Manuel Vicente Tolsá el presente trabajo, baste decir que su obra maestra, como escultor, fué la estatua ecuestre de Carlos IV, en la plaza llamada de la Reforma.

Vestido a la heroica el monarca, coronada de laurel su testa y con el cetro en la diestra mano, parece caminar con paso de galanteo hacia el Palacio Real, situado enfrente.

La soberbia estatua de Carlos IV, orgullo legítimo de la Ciudad de México, es de tal empaque que se halla reputada como una de las mejores conocidas y admiradas, hasta el punto de que el barón de Humboldt (1), ha dicho «que exceptuando la de Marco Aurelio, en Roma, sobrepasa su belleza a todas las demás de Europa».

No obstante, la crítica ha observado que el caballo es demasiado corto de anca, pero se sabe que Tolsá tuvo por modelo para las proporciones del cuadrúpedo las de un percherón del marqués de Jaral de Berrio (2), pudiendo apreciarse que el conjunto de la composición recuerda bastante a la estatua ecuestre de Luis XIV, de Girardon, que se contempla en la Plaza de las Victorias, de la capital de Francia.

(1) HUMBOLDT: *Ensayo político sobre el Reino de «Nueva España»*, trad. al castellano por don Vicente González Arnao. París, 1836. Cinco tomos (tomo I).

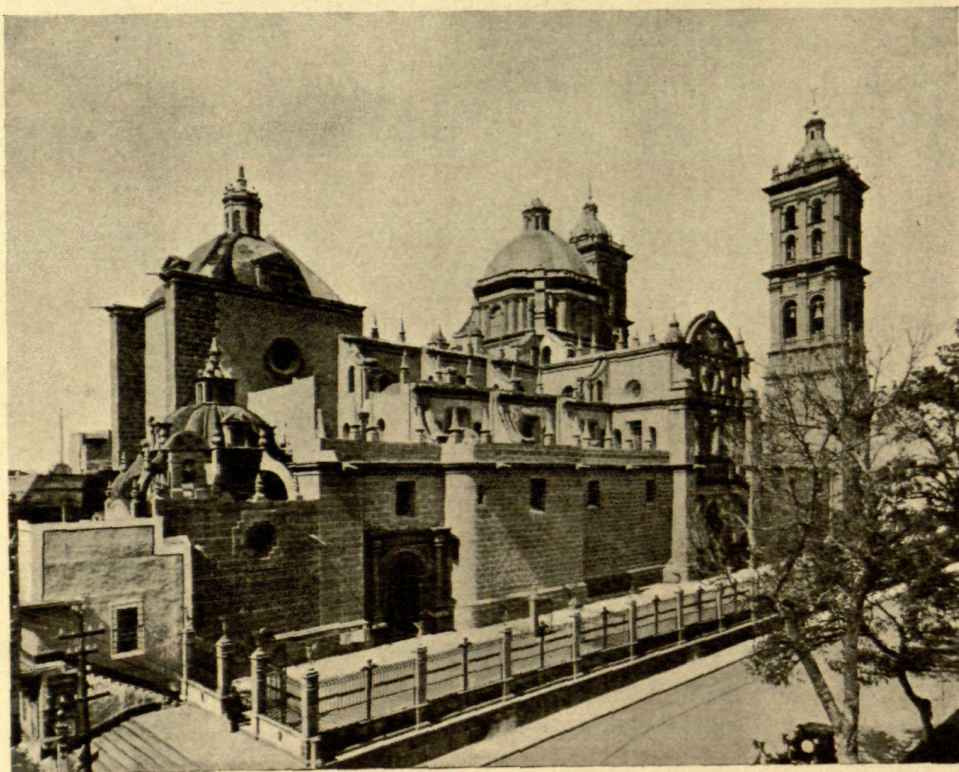
La edición francesa es de 1825-27 y consta de cuatro tomos. Hay otra edición española de 1822, en cuatro tomos.

(2) ROMERO DE TERREROS (Manuel), marqués de San Francisco: *Historia sintética del Arte colonial*. México, 1922.

Tolsá, como escultor, contribuyó al desarrollo de la escultura en México en todas sus fases, así en la profana como en la religiosa, tanto en la llamada clásica como en la policroma, siendo lo más notable salido de sus manos *La Concepción*, que se conserva y admira en la capilla episcopal de Puebla, prodigio de inspiración y de técnica que revela un sólido estudio de la escultura del Renacimiento, superior, según nuestro criterio, a la marmórea escultura que se admira en Roma sobre la gran columna conmemorativa de la declaración dogmática.

En resumen, Manuel Vicente Tolsá fué un verdadero artista. Su obra, ornato de todo un siglo, no ha sido, no ya divulgada, sino ni medianamente conocida, como acontece en España, con todos los arquitectos, pintores y escultores de aquella región hija de España.

Con razón decía Menéndez y Pelayo, en 25 de junio de 1895 al ilustre autor de *El Arte en México*, «que gracias a este escritor y crítico nos hemos familiarizado con el arte de la que fué Nueva España», dándonos a conocer en tan interesante trabajo el arte español que atesora la ciudad que fundara Hernán Cortés.



Catedral de Puebla. Vista lateral.

El insigne Escultor-Arquitecto valenciano, alcanzó los máximos honores de su tiempo. Fué, además de Director general de la Academia mexicana, Escultor de Cámara, Ministro de la Suprema Junta de Comercio, Moneda y Minas, escribiendo de Matemáticas y Bellas Artes, según consta en una copia que de su retrato hizo el pintor Ximeno, en estas líneas mencionado.

Sin que se haya llegado a concretar de una manera precisa la personalidad de Manuel Vicente Tolsá, bien puede asegurarse que su obra es clasicista, sin pretender ser académica. De espíritu elevado, su inspiración es grandiosa, sabiendo disciplinar las corrientes reinantes del barroquismo que formaron el ambiente de su vida de artista en una época de luchas sangrientas y tormentosas.

En su obra arquitectónica, vislumbra una cierta tendencia al estilo francés, pero en el edificio para Escuela de Minería, refleja la influencia de la arquitectura italiana. En su producción escultórica sigue la tradición artística de los españoles Alonso Cano, Herrera *el viejo*, los Vergara, Bertruguet y Jerónimo Balbás.

La personalidad de Tolsá está sintetizada acertadamente por su biógrafo Escontria: «Amó el Arte con devoción de español, fué romano en sus proporciones, francés en sus elegancias e italiano en sus concepciones» (1), siendo su vida modelo de laboriosidad y estudio.

Residente en México desde su llegada, no

volvió por España, casándose con una dama natural de Veracruz, doña Luisa Sanz Téllez de Girón Espinosa de los Monteros, de cuya unión nacieron nueve hijos, siete varones y dos hembras, dejando descendientes que hoy constituyen numerosas familias descendientes del tronco de Tolsá, que falleció en Las Lagunas el 25 de diciembre de 1816, a los sesenta años de edad (1).

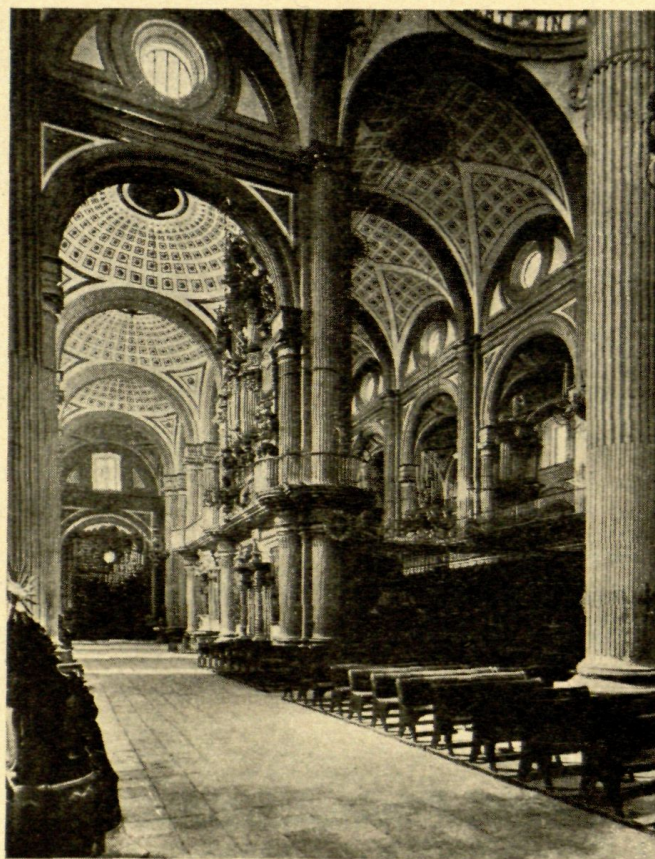
México, durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta los comienzos del XX, sometido a las sacudidas políticas del país, apenas si pudo preocuparse del progreso de sus artes.

Por los años de 1902 al 1904 y siguientes, el Ateneo mejicano influye poderosamente en la orientación del Arte, consiguiendo, de acuerdo con la Escuela de Bellas Artes, encauzar estas enseñanzas, que han sufrido en sus manifestaciones y en las obras realizadas por los artistas mexicanos, la influencia de las corrientes predominantes en el continente euro-

peo, si bien es verdad que el estilo y las escuelas españolas siempre han tenido acogida en la que fué Colonia predilecta de la vieja España.

En la actualidad parece que tienden a renacer las tradiciones de la raza y las maravillosas ruinas del Arte precortesiano son fuente de estudio para muchos de los modernos edificios y esculturas.

(1) Según un certificado del Rey de Armas de S. M. C., don Félix de Rújula, expedido en 5 de diciembre de 1910, en la *Biblioteca alfabética de Zazo* aparece el escudo nobiliario de Tolsá: una torre de tres muros, de plata, en campo de azur, uno sobre otro. Celada de noble con plumas y lambrequines. (Vid. *obra cit.* de Escantrias, pág. 58)



Catedral de Puebla. Conjunto del interior. El coro.

(1) Vid. *obra cit.*, pág. 105.

En el Pabellón de México de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, obra del arquitecto Amábilis, con la colaboración del escultor Tommasi y el pintor Reyes, se marca y determina una franca orientación en tal sentido, al

que íntimamente, calladamente se había conservado en la época colonial se desdeñó por completo, tratando de arrancar de cuajo el arte propio, al rodear al alma mexicana de edificios y costumbres a la europea, lo cual pugnaba



Retrato de don Manuel Tolsá.

recoger las floraciones artísticas de todo el territorio mexicano que han permanecido como sedimento inalienable de las razas tolteca, maya y azteca que pusieron su sentimiento y su técnica en manos de los obreros que construyeron durante la Colonia.

Pero como durante la Dictadura mexicana, lo

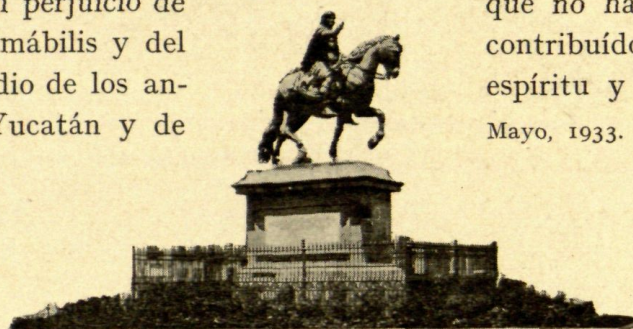
con las raíces étnicas del pueblo, produjo la sacudida natural al triunfar la gran revolución.

Desde entonces los artistas —arquitectos, escultores y pintores— han concentrado su atención en las bellezas que atesora el suelo patrio y han encontrado en ellas, en su amor a México, medios de resurgir el Arte nacional.

El Pabellón de México de la Exposición Ibero-Americana, la más moderna concepción del Arte mexicano, representa el ejemplar más notable y acabado de aquel Arte nacional, que viene a reemplazar al cabo de los siglos el Arte colonial, en el que brillaron notables artistas, uno de los cuales fué Manuel Vicente Tolsá, cuyo recuerdo —sin perjuicio de las teorías estéticas de Amábilis y del culto que merecen el estudio de los antiguos monumentos del Yucatán y de

la civilización tolteca a las márgenes del río Usumacinta— conviene no olvidar, ya que la gloria de México, la cuna de su civilización cristiana y el engrandecimiento de su reino, se deben a los tres siglos de Virreinato, durante los cuales se formaron la independencia de México y las Bellas Artes, base de toda civilización, que no han sido las que menos han contribuido al engrandecimiento del espíritu y cultura de Nueva España.

Mayo, 1933.



Estatua de Carlos IV. Conjunto del monumento.

NAVETAS LITÚRGICAS

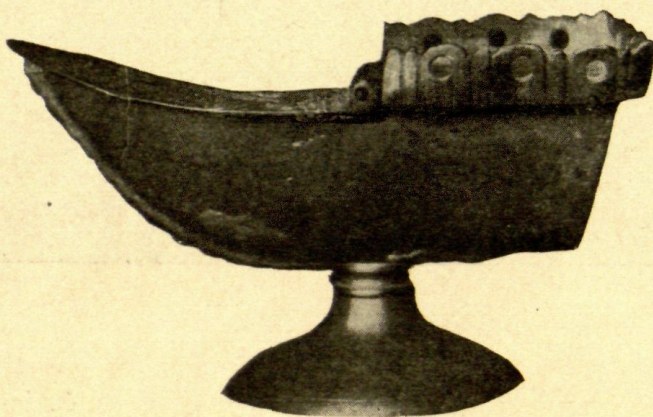
POR JULIO F. GUILLÉN

LA feliz coincidencia de haber sido marinos San Pedro y alguno de sus compañeros en el Apostolado, siquiera fuera en la humilde ocupación de pescador de lago y aunque sus afanes marinos fueron sin duda har- to más modestos que los de San Olaf, único santo verdaderamente de la profesión, originó seguramente el símil de la nave con la Iglesia, gobernada, además, con la autoridad infalible de que *donde hay patrón no manda marinero*, y permitió, desde los primeros siglos, el adoptar como símbolo de la naciente religión la nave y aun el pez, máxime cuando la perseguida cruz no podía constituir emblema ostensible

en la entonces novísima heráldica cristiana.

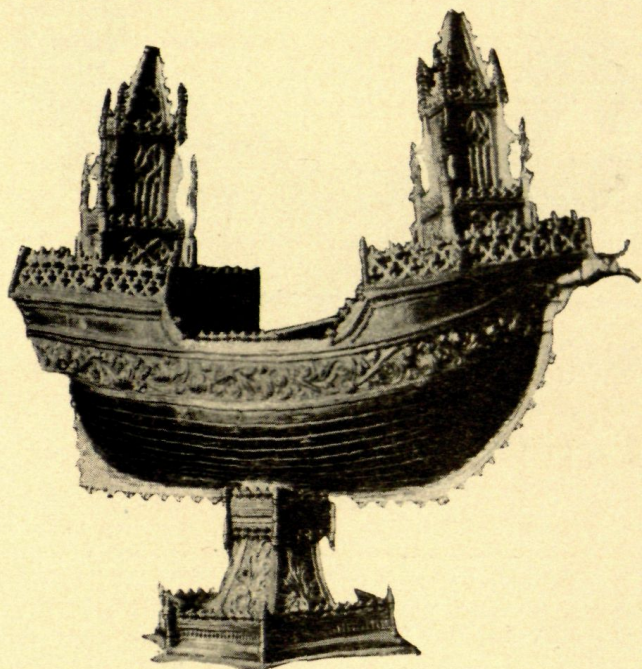
Ello dió lugar, andando el tiempo, a la extensión de su forma a ciertos elementos arqueológicos cuya persistencia a través de los siglos proporcionan algún que otro tema de los que objetivamente entran de lleno en estos artículos y que nos obligan a no limitar nuestras actividades a la costa, sino a extenderlas muy tierra adentro, predispuesto siempre a la sorpresa grata, como si nuestro país no constituyera de hecho una continua paradoja, en estos como en tantos otros achaques.

Con la introducción del incienso en la liturgia cristiana, práctica de indudable origen bizantino, apareció la naveta, acontecimiento del



MADRID: Naveta de latón. (Museo Naval.)

siglo VIII, anterior al XIII, que le adjudicó el Sr. Mélida, y aun al siglo XII, que le adjudica el Padre Naval, como documentalmente demostró



BURGOS: Naveta de plata dorada. (Capilla del Condestable.)

hace ya tiempo en un artículo sobre la Cámara Santa, de Oviedo, D. Juan de Dios de la Rada (1).

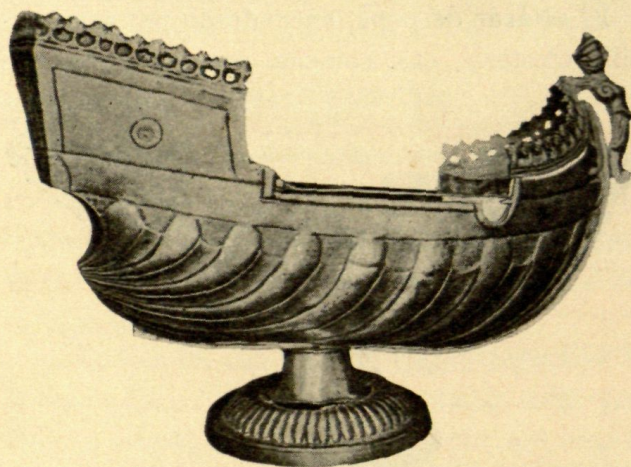
Por entonces, fuera casual o fruto del simbolismo citado, su forma debió de acusar un sincero realismo capaz de originar o de justificar el nombre que aun persiste, y la naveta, de líneas sencillas, simétrica en sus extremidades muy curvadas, además, constituiría un pequeño recipiente fácil de concebir y ejecutar, sin grandes relevados y con adornos de labores trazadas al buril con algún que otro esmalte más tarde y, sobre todo, en el XIII, del que existen soberbios ejemplares trabajados al estilo de Limoges. El material sería el latón y los metales nobles, y su tamaño, no muy grande, sino más bien inferior al actual corriente, tenido en cuenta el precio exorbitante que alcanzaban por entonces las resinas aromáticas, verdaderos artículos de lujo medieval.

Con el progreso de la técnica del relevado fué la naveta ganando en riqueza decorativa y en la acentuación de ciertos detalles de técnica marinera, aun cuando el abuso de aquélla fué

a costa de la pureza náutica del conjunto, que a veces sólo se conservó en las líneas del casco o recipiente.

Las tapas, sencillas y planas al principio, con una visagra común, y como toda superficie plana las que más lugar ofrecían a las labores del buril, fueron complicándose aparentando los castillos de popa y proa, primero, y adoptando formas a modo de volutas sin posible interpretación marítima y más bien como una necesidad del inquieto gusto barroco, después, al comenzar el siglo XVII.

Más tarde, el decorado es tan agobiante que hace perder más y más la pureza de líneas de la nave, que vuelve a ser simétrica como al comienzo, desapareciendo la quilla; presentó la naveta entonces más bien la forma de bañera, seguramente por la dificultad de reproducir repujado un casco que ya es complicado en sus finos y en su pantoque. Toda ella se llena de complicado *rococó* para cuya enredadera no bastan las pocas superficies planas y, tras de algunos ejemplares casi sin forma de barco, que sólo lo recuerdan por algún detalle forzado, aparece en pleno siglo XVIII la forma de *salsera* que el gusto fernandino consagrará después como definitivo y perenne, forma que ya más ligera y elegante influenciará la plata de



PONTEVEDRA: Naveta de plata. (Iglesia de Santa María.)

servicio y aun los muebles del romanticismo.

Un tipo seguramente derivado del de forma de bañera, subsistió antes: el de *moisés*, del que

damos dos muestras y que no es sino la interpretación ingenua y primaria de una embarcación con una sola vela totalmente inflada.

* * *

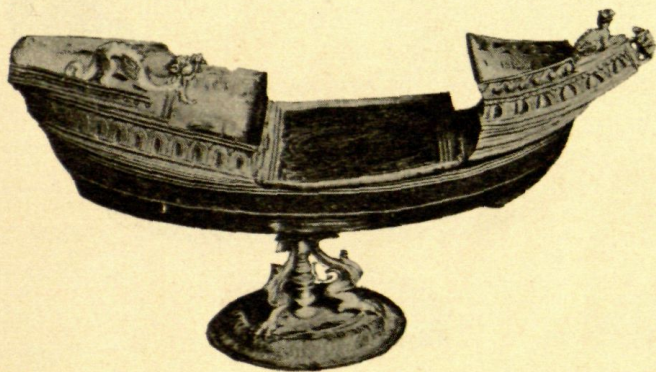
Varias veces se han estudiado las navetas en obras generales de arte o en inventarios y catálogos, con relaciones de fechas, autores y punzones y siempre bajo un aspecto artístico completamente distinto al presente. En el discurso de él, y por ello sólo insistiremos en la forma o en ciertos detalles que pueden constituir una aportación a la resolución de los infinitos pequeños problemas que tiene planteados la arqueología naval y que, al propio tiempo, pueden ser de alguna utilidad para el estudioso de la orfebrería.

Entresacados del fichero fotográfico que de cuanto represente o recuerde el buque de todas las épocas y regiones está formando el Museo Naval, doy a continuación unos cuantos ejemplos de navetas que muy someramente comento, esperando que mi intervención no baste a restar interés a un tema que estimo sugestivo.

NAVETA DEL MUSEO NAVAL

El casco es de latón fundido, y de chapa del mismo metal lo demás, con algunas labores a buril marcadamente bizantinas.

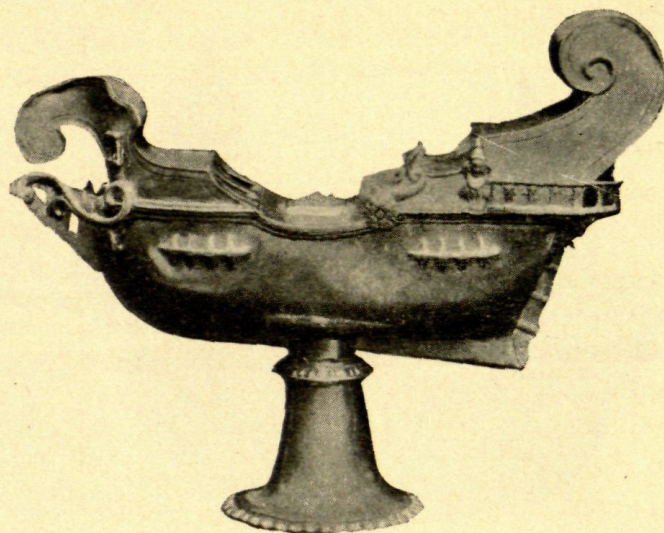
El alcázar de popa, encuadrado por una sencilla crestería, casi coincide con los almenados



LA TALLADA (Ampurdam): Naveta de plata. (Igl. Parroquial.)

de los del siglo XIV que aun aparecen en los miniados del manuscrito del *Consolat*, del Ayuntamiento de Valencia.

La proa, quizás demasiado fina, carece de adornos y recuerda la de las pequeñas embarcaciones mediterráneas de pesca.



MEDINA-SIDONIA: Naveta de plata. (Iglesia de Santa María.)

La naveta, por todo esto, bien pudiera ser de mediado el siglo XIV, pues, además, carece de caracteres góticos bien acusados.

NAVETA DE BURGOS

Pertenece al tesoro de la Capilla del Condestable; es de plata dorada y se tiene por obra de fines del siglo XV.

Su forma es la de una nao grande de líneas muy llenas, popa redonda y con raseles muy acentuados junto a codaste, detalles que constituyen lo más interesante; los castillos de proa y popa, muy poco alterosos, como en las *carra-cas*, sustentan dos torres góticas con ventanales de parteluces que, a pesar de su estilo decadente, parecen querer recordar las de la Catedral burgalesa.

El buco o casco tiene acusadas las tracas de la tablazón, corriendo por la borda un friso de cardinas de indudable factura renaciente. El mascarón a modo de gárgola y bajo la forma de dragante, remata por la proa una quilla toda ella sembrada de frondas.

Un trabajo calado, verdadera crestería, recorre todas las bordas en combés, alcázar y castillo.

La naveta es de sumo interés, no sólo por los dos detalles ya destacados, sino por ofrecer un casco estupendamente reproducido en sus líneas fundamentales y que, por ser de bulto, permite el estudio minucioso de esa tercera dimensión cuya ponderación no siempre existe en las representaciones planas.

De incluir las líneas de una carraca sacada del conocido manuscrito veneciano de mediados del siglo xv, ambas concordarían de un modo absoluto. Respecto a los adornos, la naveta, con sus frondas, cenefas y cresterías, parece haber salido de los tapices de *las Naves*, tejidos probablemente por 1468, existentes en la Seo, de Zaragoza; tapiz que más bien llamaría yo de *las Navetas*, si hubiera de calificar con absoluta independencia de la composición, todas las formas de cada una de estas grotescas y emperifolladas embarcaciones, más propias de orfebre que de tejedor.

NAVETA DE SANTA MARÍA DE PONTEVEDRA

Pese a todo el aspecto barroco que le presta su gracioso casco agallonado a modo de concha de *vieira*, sus líneas corresponden de lleno a los comienzos del xvi. La popa presenta la cajonada clásica del siglo anterior y su proa, graciosamente arqueada hacia atrás, no tiene castillo y sí *tilla*, como aquellas carabelas al *modo de Andalucía* que recomendaba mosén Valera a los

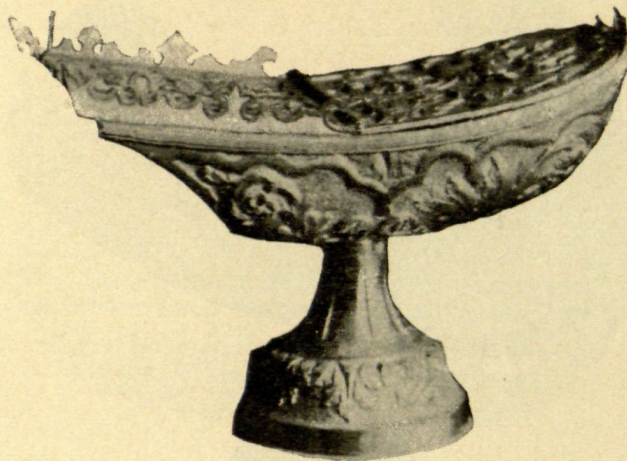


CULLERA: Naveta de plata con incrustaciones de oro.
(Iglesia Parroquial.)

Reyes Católicos como más apropiadas para la guerra contra moros. El asa de la tapa está resuelta a modo de mascarón, por cierto al modo

de hermes, y sin que figure la cabeza de sierpe o drago castizos de la época.

Huyendo de punzones y fechas que a veces



CULLERA: Naveta de plata. (Iglesia Parroquial.)

distraen cuando se analizan tipos, cual éste, indudablemente arcaicos, por su forma, corresponde la naveta, como dicho queda, a los primeros años del siglo xvi; sus líneas, falto el castillo de proa, corresponden a una carabela; e insisto en la forma porque en realidad es una de las pocas cosas que puedo aportar al estudio de la orfebrería, a cuyos peritos les bastan —por lo visto— tan sólo las anodinas palabras de *barco* o *velero*, que nada quieren decir cuando se emplean mal o, en todo caso, no bastan para definir un tipo.

NAVETA DE LA TALLADA (GERONA)

Tan perfecta es de gálibos esta naveta y de un realismo tan sincero, que bien pudiera decirse que se trabajó teniendo a la vista la *Instrucción Náutica*, de García del Palacio, impresa en México por 1587.

Nada hay en ella que no tienda a realzar la forma y líneas generales, acentuadas éstas por cenefas agallonadas de escaso relieve, que corren por bordas, castillos y espolón, dejando el bulto del cincelado para vestir de dragones deliciosos los asideros de las tapas, decorar el mascarón de proa, y resolver al gusto romano la peana.

Los castillos constituyen las tapas y el plano del combés, limitado por las dos visagras, jugó

por incisión el buril grabando una elegante cartela encuadrando un ángel.

Alargada de líneas, la naveta parece repre-



ARCOS DE LA FRONTERA: Naveta de plata.
(Iglesia de San Pedro.)

sentar un galeón; uno de aquellos galeones de la plata, tan codiciados, y cuyo arribo en salvamento al río de Sevilla constituía el acontecimiento esperado, y no siempre conseguido, por gobernantes y mercaderes. Quizás constituya esta pieza hermosísima el testimonio del voto de alguno de éstos.

NAVETA DE MEDINA-SIDONIA

Sobre un casco perfecto de nao muy de fines del XVI, que ofrece la curiosidad de las *mesas de guarnición*, descansan dos volutas, enorme la de popa y cuyo origen no debe de ser otro que el de poder alojar la cucharilla del incienso. A popa corre un balcón o galería con sendas figurillas de bulto en las bandas; y a proa el espolón, muy lanzado, está robustecido por brandales de cabilla por sí solos capaces de hacernos pensar en una fecha muy posterior si la inclinación del plano de popa, la veranda y los atisbos de perfiles de la superestructura, lo suficiente iniciados para ser acusados, no indicaran morfológicamente una nave del primer tercio del XVII, fecha definitiva que establezco aun haciéndome dudar la elegancia de sus sencillísimos adornos.

NAVETAS DE CULLERA

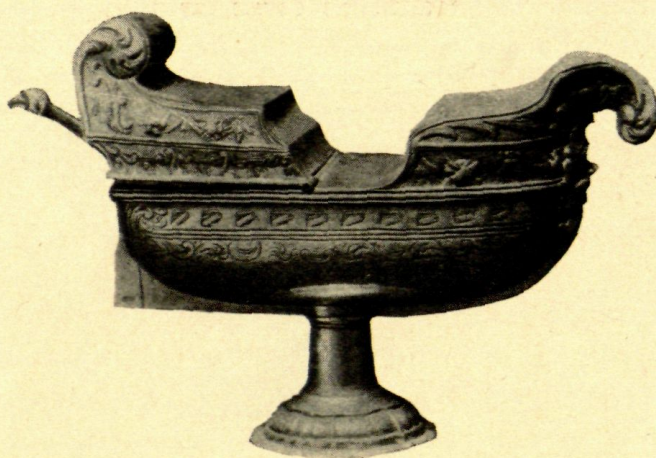
Proceden, respectivamente, de la Cartuja de Vall de Christi y de la del Puig; ambas, seguramente, del siglo XVII y de tipo arcaico; su forma, y no es perogrullada, es la de *naveta*, hieratismo de nave estilizada, sin los extremos curvados graciosamente hacia abajo, del tipo romántico de *salsera*. La proa y la popa aun no son simétricas y ésta remata en cajonada con atisbos de crestería.

NAVETA DE ARCOS DE LA FRONTERA

Muy parecida a la de Medina y aun diríase influenciada por ésta. En ella, por contrario, se dió más importancia al decorado de guadamecil, que todo lo cubre, que a la forma misma. A proa, un mascarón muy parecido al de la de Pontevedra, ya descrita, y con brandales, como aquella. Se la tiene por pieza del XVII.

NAVETA DE CAZALLA DE LA SIERRA

Está fechada en 1780 y es obra de Montes. Yo la estimo pieza decadente, por su casco falto de gracia al que apenas la quilla y el timón consiguen darle realismo, carácter que quiere conseguirse con el grabado de unos cuantos

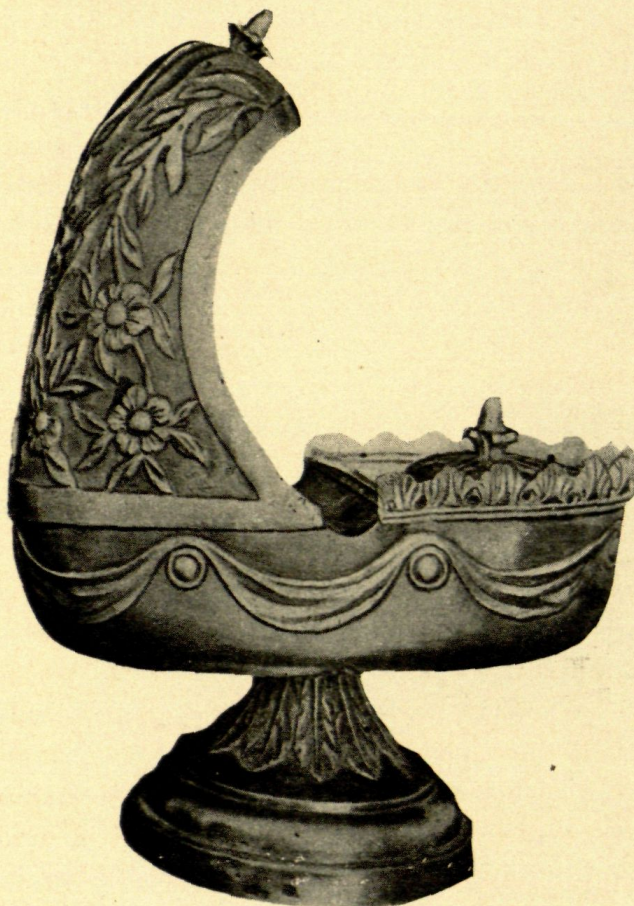


CAZALLA DE LA SIERRA: Naveta de plata. (Iglesia Parroquial.)

cañones y las cenefas de trofeos tan propia de la primera mitad del siglo en los navíos de línea.

NAVETAS DE PONTEVEDRA Y DE PADRÓN

Ambas de *moisés* y ambas del siglo XVIII, en su final la primera. Diríase al verlas con sus velas caídas a popa un *trincado* de las rías bajas; quizás este nombre de *trincado* (2), si la forma es genuinamente gallega, sea más gráfico y preciso que el de aquella suerte de cuna.



PONTEVEDRA: Naveta de plata. (Iglesia de Santa María.)

A su bizarría unen una técnica y decorados ingenuos y a todas luces popular.



SANTA MARÍA DE IRIA (La Coruña): Naveta de plata. (Iglesia Parroquial.)

(1) MÉLIDA: *Vocabulario de términos de Arte*. Madrid. RADA: *La Cámara Santa, el arca de las reliquias, etc., de la Catedral de Oviedo*, publicado en el «Museo Español de Antigüedades», tomo X.

FERNÁNDEZ DURO: *La Marina de Castilla*. Madrid, 1893.

P. NAVAL: *Tratado comparativo de Arquitectura y Bellas Artes*. Madrid, 1922.

SÁNCHEZ: *Colección de documentos sobre la orfebrería ojival en la Corona de Aragón*. Zaragoza, 1932. (Separata de la revista «Universidad»).

Estupenda aportación diplomática en cuyas fechas difiere algo y, sobre todo, en cuanto al párrafo: *Acostumbran (las navetas) a ofrecer escasa importancia artística por su habitual uniformidad y sencillez...*

(2) *Trincado* es una embarcación no muy grande, propia de las rías bajas de Galicia. Tiene un solo palo con vela al tercio, muy inclinado a popa. El casco es muy redondo y arrufado.

EXPOSICIÓN DE GONZALO BILBAO

POR JULIÁN MORET

MIGUEL Angel decía que la pintura, la escultura y la arquitectura, eran tres círculos iguales que tocaban en un punto. Definición que denotaba unidad de pensamiento y unidad de acción.

Concretándonos a la pintura, vemos que en la historia plástica española, son muchos los comentaristas que afirman como nota esencial y peculiar de la misma, también la unidad, desde sus comienzos a nuestros días. Unidad que se armoniza en el arte extranjero, creando la unidad racial humana en el plasticismo mundial.

Así es, en efecto. La esencia riquísima del espíritu religioso formó, con los primitivos, un modelo originario y hereditario, que retrató ideas, que vertidas en los lienzos, reflejan la técnica de los cuatrocentistas, inspirada en el idilio místico de la raza.

Su nacimiento está en Brujas, en el siglo xv, con los hermanos Van Eyck.

La orfebrería, el colorido, la poesía, los efectos luminosos y el suave grabado, constituyen la más exquisita filosofía del pincel. "Obras primorosas y de gran ingenio", calificaba el P. Sigüenza a las de Van Aeken; pero unas y otras se encerraban en el mismo ritmo, compás que alcanzó a España en las miniaturas de los libros de rezos; en el relieve bizantino; en los muros catedralicios, y se deposita en forma románica en las ricas tablas del siglo xii. Castilla es la "preeminente y la determinación de la escuela propiamente española", según Cossío; y Castilla es la faceta arrogante de arte flamenco. Aragón, Cataluña y Valencia se nutren de Italia, de significación similar al Norte de Europa; luego todo el primitivismo civilizado tiene idénticas raíces: los ideales sugestivos de un pensamiento uniforme.

El Renacimiento, que fustigó más con su paganismo que con el ardor creyente de los Doctores de la Iglesia, elevó la categoría del artista, trasplantándole a un plano más humano, lleno de sentimientos armónicos, al refinamiento del momento. La filosofía no se pierde: cambia tan sólo en algún matiz, para reproducir la belleza según el decir de Rafael, interpretado por Pacheco al exclamar que "la perfección consiste en pasar de la idea a lo natural y de lo natural a la idea, buscando sólo lo mejor, lo más seguro y lo más perfecto".

El arte barroco no hace más que cambiar de técnica, pero sigue con los mismos principios anímicos e iguales conceptos espirituales, a pesar de su costumbrismo y de sus mórbidos desnudos gigantescos.

La pintura moderna tenía que cercenar más la escénica presentación del tecnicismo pretérito, obligando al ejecutor, con los honrados impulsos de la visión natural, a los nobles sentimientos de la tranquila contemplación de la vida, ante ese espectáculo que se llama el paisaje, que no es otra cosa que la vida misma, encuadrada en el marco natural de su existencia.

La espiritualidad cambió de tema, pero no de unidad, y el siglo xix, que es el mejor resumen de las centenas anteriores, tuvo su renacimiento, su fuerza emotiva romántica, reinados todos del espíritu, pero también tuvo su apogeo natural con el brillante alumbramiento de su credo impresionista.

Encerrada la pintura en esa norma, que como precisa, alcanzaba la categoría de la imposición, el siglo xx amargo, dudoso y débil; se opuso a las máximas bautizadas de suprema verdad y reconocimiento universal y con el

frío escéptico de sus composiciones, aduce desprecio e indiferencia; su vacilante trazado es signo de poca autoridad, y ya débil, se descarna con la ulceración de su pobre ser.

Ante la negativa, surge la defensa: ante el ataque, la controversia; y a la innovación

Todo un ciclo artístico, desde el sencillo mirar incipiente, hasta la composición bañada con el sudor de la edad; ingenua la primera; pletórica la segunda, de viejos procedimientos; enlazando ambos caminos, del entusiasmo y del dominio, con la consagración final de sus obras cumbres.



GONZALO BILBAO: *Las Cigarreras*.

sigue la réplica de antaño; y al modernismo, las reglas más puras del más perfecto clasicismo. Divididas las fuerzas, la Exposición de Gonzalo Bilbao es el adalid en la lucha.

Gonzalo Bilbao, en el horizonte sombrío del anochecer, ha presentado su vida de artista; sus días forjados en la lucha; la nostalgia de la acusación y el férreo vencimiento, con el hálito bienhechor de sus aciertos y de sus consagraciones. En el Salón del Círculo de Bellas Artes, ha expuesto cerca de un centenar de obras.

Esta amalgama de pensamientos y acciones, vistos a través de la nota de color; del gran estudio; del inocente argumento; del sólido retrato; de la magna escena, todo cuajado de verdad, de gracia, de belleza, de luz de finezas y de primorosas habilidades, no es sólo éxito por la propia iniciativa, sino también éxito por el magno recordatorio de la unidad artística, tradicional e histórica, en los anales de la pintura española. La Exposición de Gonzalo Bilbao ha sido no sólo un triunfo, reconocido

GONZALO BILBAO: *La Cupletista*.

unánimemente, como reflejo de esfuerzos entre la belleza y la verdad, sino también una victoria, como freno al pasional hábito moderno; consuelo ante el laberíntico enredo de las exhi-

biciones del instante actual, y enseñanza al futuro formulario.

A Gonzalo Bilbao no le ha movido otro impulso que recordar el pasado, y sobre sus fir-

mes básicos, erigir los nuevos moldes pictóricos del mañana; esto ha sido toda su vida artística, y esto ha sido su Exposición última.

Ante tales propósitos, rindan todos profunda pleitesía al pintor, y coronen sus alientos los

del más puro de los procedimientos, con aditamento de sutiles evocaciones del colorista más firme, y con el dinamismo de las realizaciones modernas. Se enfrenta con *La siega en Andalucía*, visión completa del más acabado



GONZALO BILBAO: *Bulerías*.

lazos justos del reconocimiento y de la reverencia.

Tenía, además, la Exposición otra nota de singular relieve, digna de la mayor atención: la de recoger en la avanzada edad de su autor, sus dos obras más salientes, que por su nervio y realización feliz, constituyen la cúspide de su arte y el supremo esfuerzo de sus ideales en su producción.

Las Cigarreras, primorosa síntesis de escuela

realismo de las faenas agrícolas, en donde el ambiente, el colorido, el dibujo y los medios expresivos son acentos de verdad y vida, de tal naturaleza, que su firma avalora la mejor vida del más ilustre artista.

Sólo ellas pudieron justificar el éxito y sólo ellas pudieron razonar el motivo de exponer.

Éxito alcanzado por Gonzalo Bilbao como definidor del Arte, como receta del pasado, modelo del presente y anuncio del porvenir.

LA OBRA DE PABLO PICASSO

(A PROPÓSITO DE LA EXPOSICIÓN DE SUS OBRAS EN LAS GALERÍAS GEORGES PETIT)

POR PIERRE COURTHION

EN el concierto de los pueblos europeos, España siempre ha desempeñado el papel edénico de Madre del Mundo. Las mismas pretensiones enciclopédicas, el mismo fatalismo místico que la ha lanzado al descubrimiento de la universalidad geográfica, la empujan actualmente a hacer el nuevo recuento del Universo espiritual. Sus grandes espíritus parecen naturalmente abiertos a una comprensión total y sinóptica de la Naturaleza. ¿Es preciso recordar la universalidad de un Eugenio d'Ors, la extravagante poesía de Gómez de la Serna, la atormentada escultura de Pablo Gargallo, suprema expresión del barroquismo, lo mismo que el arte inquieto, proteiforme, del malagueño Pablo Picasso, espejo donde se reflejan las dudas y las afirmaciones, los conocimientos y los misterios, en una palabra, la conciencia estética de nuestra época?

La impresionante Exposición de las obras de Picasso en las Galerías Georges Petit, acontecimiento artístico de estos últimos años, llama a diversas reflexiones y suscita ciertos comentarios que vamos a tratar de enumerar sin tener en cuenta las clasificaciones arbitrarias a las cuales se ha recurrido hasta aquí para situar una producción en la que la unidad no se ha roto jamás, aunque así parezca a primera vista y así se haya dicho. Digamos simplemente que la obra de Picasso es una oscilación continua entre el academicismo y el heroísmo, la necesidad de afirmación y pasión de la rebusca. Este artista, el único y verdadero plástico de nuestra época, se rebela contra la materialidad de las Artes plásticas y su técnica tradicionalista, a la cual él quisiera infundir sangre nueva con motivo de las confusas aspiraciones del siglo. Su obra

nos produce vértigo; nos hace pensar en una Babel reconciliada donde los hombres se comprendieran lo suficiente para detener sus esfuerzos en un punto de cruce, donde comenzase el Dios para los unos, y donde, para los otros, terminara el imperio del conocimiento.

La obra de Picasso, numerosa, monumental, representa acertadamente la actitud laica del hombre ante lo desconocido. En ella el gusto está sacrificado al vértigo, el placer a la inquietud; es, en suma, una forma de nuestra conciencia actual, con sus vacilaciones y voluntades, sus deseos dispersos sobre una escala de grandes dimensiones físicas donde la geografía no es más que un viaje, y donde la historia, aprisionada en la relatividad, alcanza el secreto del hombre.

Conseguir lo difícil, sin repetirse ni coger jamás el mismo tema (Picasso en este aspecto es lo contrario de Cézanne), volviendo con resolución el dorso a la palabra ya pronunciada, marcando mediante sus cuadros el tiempo que pasa, concentrando sus esfuerzos en el descubrimiento de nuevas expresiones, ser humano para la concepción y encaminar sus pasos a un resultado absoluto, comprendiendo todo: así me represento, en grandes trazos, las diversas voluntades de Pablo Picasso.

La Estética, abandonada desde Nicolás Poussin y débilmente recordada por David en sus menos acertadas obras, Picasso la resucita en su multiplicidad. ¿Quién habló del camaleón? Es todo camaleón, comenzando por Proteo, el gigante de la fábula, y existe mucha afinidad con Proteo en este pintor jamás satisfecho, en que su arte, sin preocuparse por la opinión de los hombres, reviste todas las apariencias visua-

les. No debe asombrarnos, por tanto, que nuestras reacciones sean muy diversas en presencia de una producción que, más que cualquier otra, nos da la impresión de lo perfecto, y en la que los límites son la armonía de un pequeño mundo cerrado donde el tiempo parece para siempre inmovilizado en un punto de su curso. Delante de su obra experimentamos dudas, tormentos, reconciliaciones, admiraciones, provocadas por toda manifestación valiente de la actividad humana. En resumen: Picasso atalaya.

Cuando se observa a vista de pájaro, se percibe una mayor extensión de tierra, por lo que la inquietud aumenta. Pienso en Miguel Angel mirando su obra, notando sus vacíos, sus manías, sus debilidades. Pero a una cierta altura, cuando se habla en la noche, las palabras son estrellas.

Que Picasso sobrepuja la pintura y debe ser juzgado fuera de ella como todos los que han aportado un flúido de creación intensa (esta especie de magia les permite poseer y marcar todo lo que ellos tocan con el sello de su individualidad); que Picasso sea una excepción en la Historia de las Artes plásticas, es bien cierto que le caracteriza. ¿No está más en su lugar en el conjunto de nombres como los de Einstein y Joyce, que comparado a los pintores actuales, a los que domina con su viril potencia?



La Celestina. (Col. del artista.)

Lo que agrada en él, en esta época femenina, es su envergadura titánica. Lo que produce la fuerza en Picasso es el sacrificio constante que graciosamente hace del resultado ya previsto, para avanzar valientemente hacia el descubrimiento de nuevas concepciones. Se propone dar a sus ideas una forma material sin detenerse en el color ni pretender esa delectación superior que era, para Nicolás Poussin, el fin de la pintura. A lo más, se permite un dibujo de virtuoso repleto de italianismos y que engrandece al unir unas

a otras las formas por medio de un ritmo en que el arabesco, reteniendo en sus redes las figuras, mantiene la unidad en la tela o en la página.

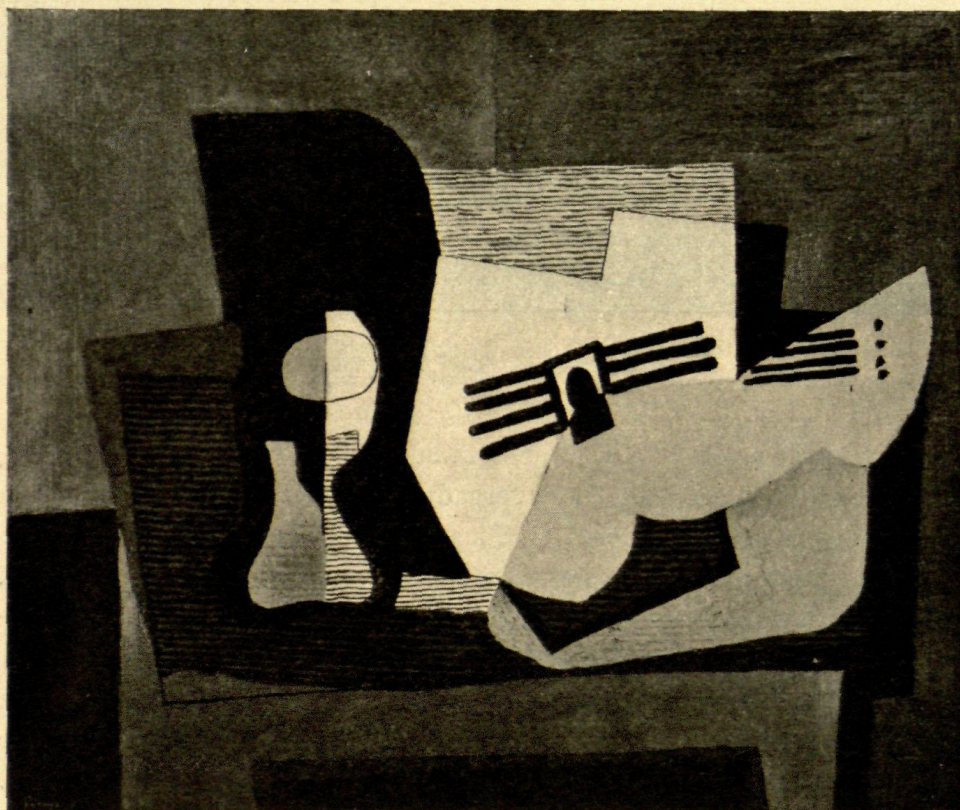
¿Se halla esta creación comprendida en la melodía del espacio? Picasso introduce el factor tiempo en el arte de la pintura, y por primera vez somete a ella el tiempo pasado, centralizándolo en un largo presente. Puede considerarse a Poussin como su verdadero precursor; mas con Picasso gozamos de una nueva situación, que en profundidad, lo mismo que en superficie, conduce a proporciones casi inconcebibles en los límites del mundo histórico y geográfico. Quedan los misterios escapando a las leyes físicas, lo que Eugenio d'Ors llamaría la esoteria metafísica, zona peligrosa donde Picasso irrumpe con su orgullo y fecundidad.

¡Cuántos han abordado esta *aura* magnética sin formación, sin resistencia ni heroísmo, reflexionando en sus lechos sobre los datos del mundo! Y, sin embargo, él se arroja en su interior con resolución, análogamente a lo que haría

en el mar un hombre que no supiera nadar. Picasso permanece animal hasta en la altura, se debate y traza en lo desconocido grandes signos donde se reconoce su rúbrica. No es un hombre que se somete a dogmas. Sin humildad en su carácter, o a lo menos sin humildad confesada y comunicada caritativamente al prójimo. Por lo mismo, no encontraréis en su obra atenciones por la humanidad a lo Rembrandt, éxtasis angélicos ante la luz del día a lo Claude Gellée, ni tampoco una sumisión a aquellos maniqués que fueron los cánones de belleza para los griegos y los hombres del Renacimiento. Pero sí veréis en él pesadas armonías de formas, contrapuntos, cadencias, ritmos como Esquilo puso en su *Prometeo*. Picasso reúne los trágicos griegos: para él no hay ni padre ni madre, sino ANANKÉ sin Atenas.

Las artes plásticas tienen el mágico poder de elevar nuestro espíritu, pero sin hacernos perder pie sobre la tierra. Podemos observar que la Geología se encuentra fuera de lo que es la significación de las formas y el espacio, en estas

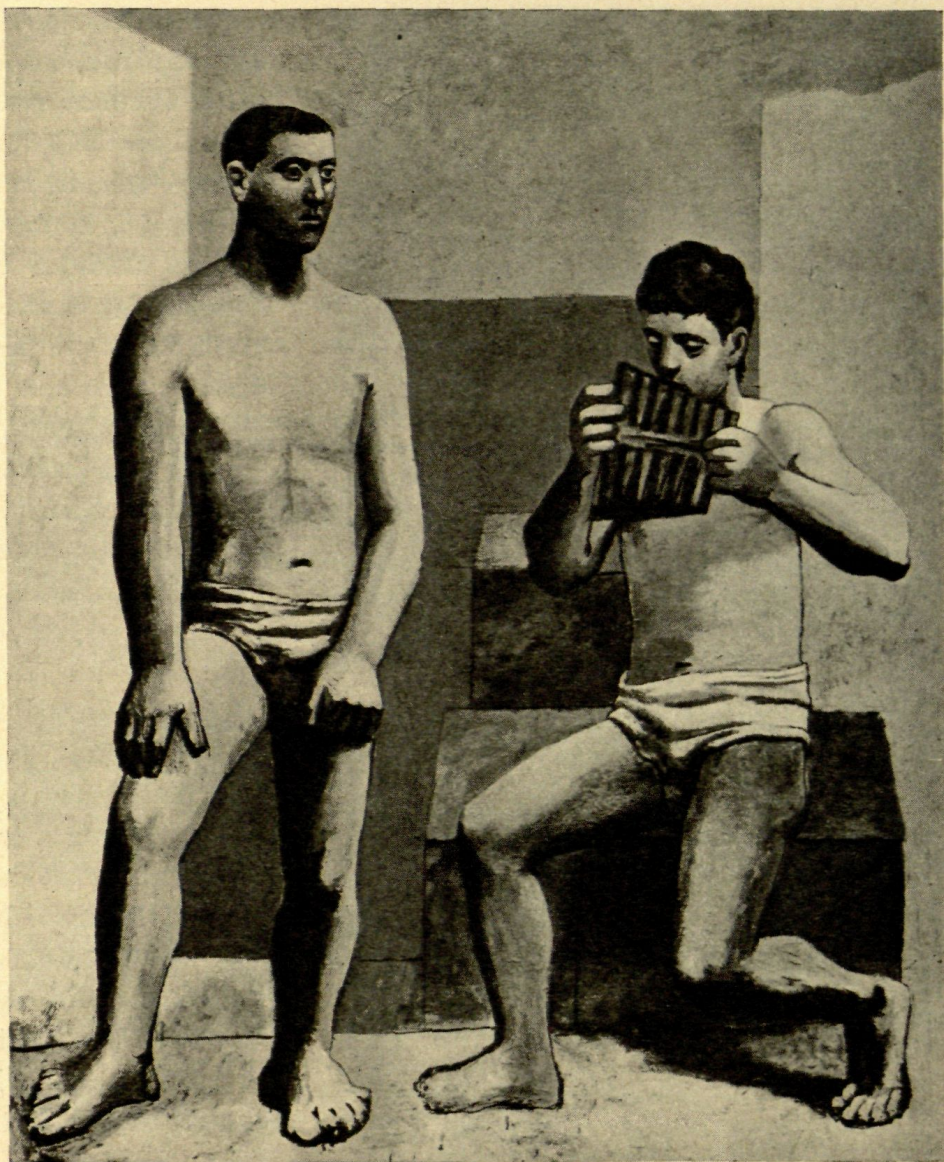
sustancias minerales que se extienden sobre un cuadrado de lienzo, o también en la piedra pulida o granulosa empleada en la Arquitectura. De lo material a lo espiritual se opera una transustanciación misteriosa que deja a lo bello su multiplicidad como al diamante tallado la pureza de todas sus facetas. Aquí más que en otra parte el genio es un *obrero* que trabaja de vigía sobre lo indefinible, siendo así como yo veo a Picasso, aunque él está solo donde los otros forman la cadena. Hay veces en que se revuelve y deja caer en el abismo su trabajo bosquejado.



Naturaleza muerta. 1922. (Col. Reid and Lefevre Ltd., Londres.)

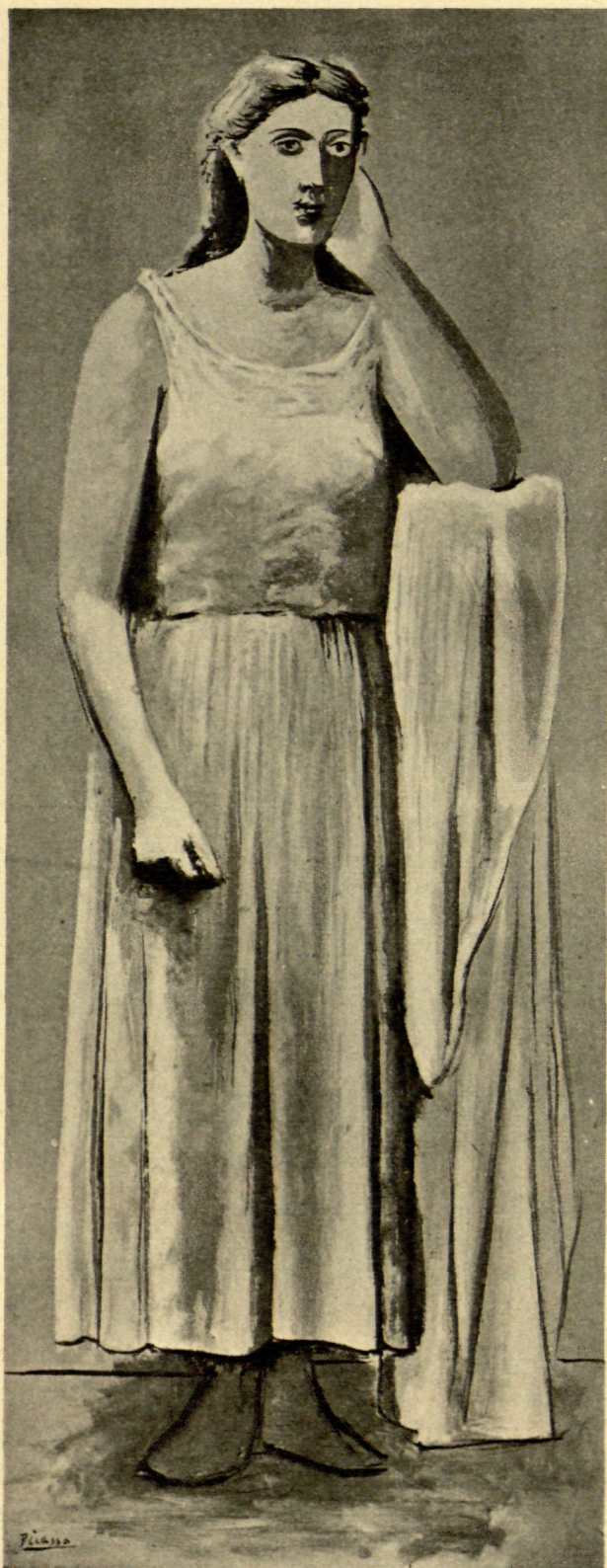
La Exposición Picasso en las Galerías Georges Petit será para nosotros de una importancia capital. Abierta en una época de pánico, fué un recuerdo a la grandeza pasada, cuando ciertos adquiridores de obras de arte, aprovechando el estado de espíritu debido a la inestabilidad económica, parecían dispuestos a soltar a su gran hombre escribiendo en las revistas "Adiós, Picasso" y las "tumbas de Picasso". Fué entonces cuando el público desfiló en lo que ciertos creían fuese ya un museo (estas clases de retrospectivas son edificantes y hacen a menudo de los más grandes revolucionarios sabios y prudentes artistas, como hemos visto con Manet). Yo fuí, pues, a ver a Picasso descoronado, ese Prometeo encadenado del que yo pensaba ver cuadros despleándose contra los muros, como testigos de antiguas batallas. Busqué esa quietud de la obra desechada que nuestra infamia muy frecuentemente nos hace apreciar, el divertido espectáculo de lo ya pasado de moda, la atmósfera de museo, la fácil dulzura del sueño sin encontrar nada semejante. Pero sucedió lo contrario; mi sangre se puso a hervir y mis ojos recibieron estigmas hirientes, puesto que ellos esperaban armonías previstas, vigorosas, cuando ellos accedían en cambiar por otra disposición visual del Universo las imágenes y clisés estereotipados de sus costumbres.

Aunque esta Exposición fué inaugurada con gran abundancia de mundanidades, dió a cono-



La flauta de Pan. 1923. (Col. del artista.)

cer un mundo en gestación y la idea nietzschiana de un cierto orden terminal deducido del desorden mismo. Después de los sorprendentes ensayos de la época azul, en la que las figuras delgadas y sórdidamente reales traían todavía a nuestros ojos la imagen de una España convencional; después de las delicadas y encantadoras evocaciones de la época rosa, adornadas con cintas y rodeadas de rizos. Después de las figuras hinchadas, mujeres con efigies de sello postal y estudiadas con lupa, del período Imperio y las monumentales academias cabalgando en el orden de su creación con las composiciones abstractas, género "Espíritu Nuevo" (como *La Brioche*, *Ma Jolie* y todas las rebuscas de



La Griega. 1923. (Col. Kudler and C°, New-York.)

concentración), entramos en una inmensa sala donde se encontraban reunidas, sin lugar cronológico aparente, las obras de acento agudo, en las que la compenetración era menos fácil.

En su libro sobre Picasso (1), el mejor, con el de Cocteau, escrito sobre el malagueño, Eugenio d'Ors hace resaltar en el artista una vigilancia continua, una voluntad muy clara de evitar el género de museo, de no pintar *cuadros de maestro*, tratando de ocultar todo lo que pudiera dar lugar a una clasificación, a un destino preciso, a una localización en el presente. Es cierto que se sienten precauciones con Pablo Picasso, pero creo que es preciso aprobar que el artista no cambie sus inclinaciones naturales por una facilidad y un virtuosismo que posee naturalmente, pero traspuestos, ennoblecidos, en sus grandes concepciones abstractas; en ellas se muestra al desnudo su arte de manejar los vacíos, de colocar un objeto en el lugar preciso, donde gravita con todo su peso, de hacerle arrancar los circuitos de su ritmo interior.

¡Ante todo, no creamos que el artista sea un ingenuo al que la época induce a hacer el insensato! La ingenuidad no está uniformemente distribuida en los hombres: hay quienes saben aprender siempre sin demostrar jamás que *saben*. Picasso es de éstos; es el iniciado que no se sabe iniciado a sí mismo, que no quiere saberlo. ¡Un puñetazo sobre la mesa, y todo se desploma: el plafón de la Sixtina, Chartres y los Museos! No quedan más que pedazos esparcidos. El aprendiz de hechicero abre entonces las grandes esclusas, y lo desconocido invade la pintura.

Nosotros hemos olvidado demasiado esta necesidad de descripción que hay en el fondo del verdadero artista. El creador no es un juez, pero sí es en las artes plásticas un hombre que experimenta la necesidad de transformar todo lo que él toca, o más bien, dar una forma a sus ilusiones, un cuerpo a sus ideas, una figura a sus creencias. Tratemos de comprender la génesis del arte picassiano, y tomemos para ello un cuadro de sus diversas épocas:

La Celestina (1904). El pasado de Ribera, el arte "mendigo" español vuelto a analizar y corregido a través de Géricault y sus retratos

(1) Paris, «Editions des Chroniques du Jour», 100, rue d'Assas.

de locos, que se pueden hacer remontar a Goya. La importancia del sujeto. La aceptación del realismo. Voluntad de construir. Rebusca de la originalidad (todavía exteriormente).

Nature-morte à la guitare (1922). La página ya se ha vuelto. La nueva estética de los planos, de los conjuntos de formas, negros y blancos, contrastes gráficos sobre una superficie plana. Un canto de cualidad profunda y recogida que sobrepasa lo decorativo, de lo que todo ello procede. Personalidad afirmada, necesidad de deformar.

La Flûte de Pan (1923). La verdadera continuación, pero deducida y resucitada según la voluntad y las leyes del autor. Choque con la concepción antigua, y pelea con Dionisos. Rebusca escultural de la forma, del ritmo en el orden. *La maniera magnifica*, italiana en el dibujo, adaptada a una sabia economía de materias, lo que es más abreviación que síntesis (¿Las fuentes? *Les Carrache*, David).

La grecque (1923). Un sentido más completo de lo monumental. La unidad conseguida, por una parte, por el agrupamiento de grandes líneas, y por otra, cuidando los detalles. Es, bien entendida, la elección de la estatuaría griega aplicada a la invención de una forma nueva. La realidad muerta y plásticamente vuelta a crear.

La Dame en Bleu, pas-

tel (1925). Es la forma anterior impregnada de modernismo, el barroquismo de lo antiguo. La personalidad de Picasso está claramente desempeñada. Lo selecto, producido deliberadamente, sin timidez ni arrepentimiento, deja un encanto en su vigor, una seducción en lo colosal.

Abstraction (1930). El paso hacia la abstracción parece definitivamente hecho. El arte ha llegado a ser cósmico. La figura adquiere



La dama de azul. 1925. (Col. Etienne Bignou. París.)

la importancia de un mito, lo que no tiene nada de analogía con el arte negro, salvo quizá un parentesco de estética. Los signos que los escultores del Partenón y los romanos colocaban en sus túnicas, el malagueño los coloca en el primer plano de sus preocupaciones. La realidad vencida da lugar a un arte al expresar lo esencial que se niega a mostrarnos otra cosa que las formas. El sujeto no está definido. El pensamiento y la imaginación han encontrado su pasto. Cumbre del arte individualizado y sin concesiones: un canto en el espacio.

La Lampe (1931). Vuelta a la lucha con los objetos del universo sensible. Contrapunto del arte abstracto y del concreto, en que la oposición incesante permite al artista renovarse, no repetir el mismo cuadro. Para Picasso, que puede despreciar con derecho "la bonita pintura", cada obra es una vuelta al principio, una experiencia.

* * *

Se deduce de este análisis (forzosamente reducido e ingenuo como todos los análisis), que aunque podemos comprender, es decir, captar visualmente el conjunto de una pintura de Pablo Picasso, tratar de extraer de ella algunas leyes esenciales, punto de resguardo para la imaginación, no podremos *explicar* el arte de Picasso. En un cierto instante nuestras deducciones son estériles y no podrían más que disminuir la representación que podemos hacernos de la obra. Es ahí donde es preciso detenerse, en esa "estratosfera" en que la composición se nos escapa a alturas donde se pierde la escala, donde los grados no se miden ya con el metro

corriente y donde nuestros ojos y todos nuestros sentidos salen al descubrimiento de las leyes secretas del Cosmos. Y es precisamente a esta altura donde nos encontramos bloqueados, con nuestro bagaje de crítica, nuestra lente y nuestra retina, es en este punto límite en el que un artista como Picasso se lanza sobre lo desconocido con su resolución de explorador. Que lo

sea para o contra él, que se comprenda o desconozca su pintura, no hay por ello que dejar de convenir en que sólo, entre los pintores de hoy, Picasso nos transporta a este polo.

Pero, ¿y el arte, diréis, y la gracia, y esa sublime facilidad de las obras: la técnica y el sentimiento trágico de la vida? Yo no encuentro nada de ello en sus cuadros. Se podría, por cierto, parafrasear dirigiéndole a este pintor lo que Napoleón decía a Goethe durante la famosa entrevista de Erfurt: "Es usted un hombre, señor Picasso. No obstante, esta obra no me parece seguir al



Abstracción. 1930.
(Col. A. Reid and Lefevre Ltd., Londres.)

hombre, reflejar sus deseos, grabarse con ese vértigo de las cumbres, de lo que usted nos acaba de hablar; está ahí tajante como el acero nuevo, dura ante mis miradas acostumbradas a los acordes ordinarios, haciéndome experimentar un choque del que no puedo reponerme en seguida, pero importante, porque los problemas que ella me induce me persiguen incluso al fondo de mi lecho, hasta el punto que sueño con ellos durante la noche, y que a veces tengo miedo de ser arrastrado hacia este arte por una especie de alucinación en la que creo sentir el mecanismo físico. Veis que

me hallo bien cerca de estar convencido. ¿Qué me falta? La fe, la convicción íntima."

El que así habla es un interlocutor de calidad, un hombre "racé", que reflexiona, en el que todo un pasado pesa sobre su conciencia. El ve los defectos de Picasso, algo así como Julio II podía ver los de Miguel Angel; pero lo cierto es que no tiene confianza, o más exactamente, *tiene miedo del porvenir*. La producción de Pablo Picasso corresponde, para él, a un momento. Ve en ella la síntesis de vida espiritual, nada más, olvidando que los datos de este arte (quisiera decir de esta pintura, pero la palabra me parece demasiado restrictiva) no son del dominio de la fantasía. No hay juego con los elementos desconocidos, pero sí podemos apreciar un fondo de juglarismo, lo que, reconocámoslo, es para un hombre que no tiene creencias absolutas, la única manera de abordar el misterio. Picasso hace las veces del juglar, porque tiene el orgullo de alcanzar el misterio, pero su prestidigitación puede costarle la vida todos los días. Jugad, hombres, jugad con los paisajes y los mares, los desnudos y las caras; jugad con los objetos. Pero, jugar con los conceptos, es ya más difícil. Hay un juglar en Goethe y otro en Leonardo.

* * *

En Picasso existe la plenitud que con el aspecto monumental da a su obra una estabilidad de la cual se desprende el sentimiento de la relatividad del tiempo en el tiempo, del minuto en la hora, del siglo en la humanidad. Por el contrario, no se encuentra en él ninguna mani-

festación de humildad recordando el tiempo bíblico de la Eclesiasta que ha precedido al mundo y debe seguirle. Una creación de Picasso se sitúa como una experiencia, un juego heroico, un acontecimiento de la inteligencia, entre el nacimiento y la muerte, y si nos eleva a un cierto nivel donde el pensamiento encuéntrase impedido, no infunde a nuestros ojos ese entusiasmo casi religioso por la pureza misteriosa

de Nicolás Poussin o la trágica de Giotto. Hay indudablemente en ello una parte de estetismo, un academicismo a lo Carrache, a lo David, un arcaísmo resucitado donde Dyonisos falta. Su obra es de un laicismo donde no aparece el sentimiento cristiano ni la sonora plenitud del paganismo, por lo que corre el riesgo a veces de mostrar un carácter de indiferencia. La columna dórica con su metopa correspondía a leyes: estaba traspuesto el amor al árbol, al bosque, al tronco por donde ascendía la savia de un pueblo sediento de armonía

y que sobre sus hiladas de piedra y sus entablamentos se transformaba en un todo armónico.

Es por lo que he pretendido siempre que la duda en Picasso era de esencia cartesiana, que su creación animada por un cierto automatismo correspondía al sentimiento del descubrimiento del mundo con sus momentos de destrucción y furor antes de la reunión de los trofeos: trofeos de civilizaciones, trofeos de estilos, trofeos de formas, jamás vistos en su aspecto exterior como los ha pintado Chirico, pero sí en su representación conceptual. Picasso es el mayor maestro de historia del arte de nuestra época. Sus cuadros son un discurso, quizá el



La lámpara. 1931. (Col. del artista.)

más apasionante que se haya escrito sobre el espíritu de los hombres. Pero siguiéndole, nos paramos en la historia: sus deducciones, su estética se detienen sin cesar y empiezan de nuevo como la vida, porque esta obra no está anudada por una fe generosa y no se arredra ante el heroísmo. Pero ¿qué hacer actualmente de éste sin la creencia en los dioses, en la deificación de las fuerzas elementales, en la ciudad, qué hacer de él sin lo que le ha reemplazado en el corazón de los hombres: la divina caridad?

Picasso no es creyente. Sin embargo, en sus últimas telas su grandeza llega a una forma de recogimiento, a una decisión de nitidez, a una renunciación estática. La crispación, el automatismo roto de las obras precedentes dan lugar a una visión serena del universo plástico. El cuadro se impone a la vista con fuerza. Ya no es la torre de Babel donde las civilizaciones, los estilos, las lenguas se contradicen; pero sí una arquitectura desprovista de ciertas leyes tradicionales que no convienen únicamente al ritmo actual de nuestra vida.

Conservando, en revancha, entre las antiguas concepciones aquellas que tendían al desnudo arquitectónico (formas de la prehistoria, mosaicos de Ravena), es lo que busca ahora Picasso, mostrando al hombre colocado ante lo desconocido, como Tête d'Or en las primeras páginas del drama claudeliano. De esta manera (si he hablado de Ravena, se trata ahora de acercamientos de orden técnico y no conceptivo), Picasso se ha creado signos muy suyos, todo un registro vigoroso de escritura en el que juega con plena conciencia y con sabia economía, como ha hecho Strawinsky en la *Symphonie des Psaumes*.

* * *

Henos colocados aquí ante un universo visual que habla a nuestros ojos un nuevo lenguaje. Que sean estas trayectorias a las que la mano del pintor transmite y traduce por medios materiales un poco de su inquietud y de su necesidad de encerrarse en el instante, o mejor todavía (una pintura no es una fuga), en el convenio sinóptico y cerrado de las diversas

partes del cuadro; que también sea la concordancia de las formas creadas de nuevo para la expresión de un sentimiento que no se satisface por estar allí casualmente, sino que quiere explicar su significación, al menos su razón de ser; que sea todavía la necesidad de conquista que se traduce por una lucha con el arte, lo mismo que se traduciría para cualquier actividad espiritual o material. De ahí que el genio de Picasso nos aparezca siempre como una suprema manifestación de la libertad individual. Se le podría aplicar lo que Paul Valéry decía recientemente de Goethe: "El vió gran cantidad de vidas por medio de una sola." Picasso asimila todo y de ello hace su sentencia. ¿No es aquí donde se descubre el juego supremo al que hemos hecho alusión? ¿Hasta qué punto estas metamorfosis pueden retener nuestra admiración? El cristiano observará en todo esto lo demoníaco, un orgullo insensato; el escéptico, una pretensión transformada en modestia, ya que ésta es el punto de partida de una obra dirigida a la colectividad. Y Valéry, de acuerdo con estos últimos pensadores, añade defendiendo su *Proteo*: "El genio de las transformaciones es esencialmente poético, puesto que dirige bien la formación de las metáforas y las figuras mediante las cuales el poeta lo mismo juega con la multiplicidad de las expresiones que con la creación de los personajes y de las situaciones del teatro."

En una época de vida ocular es preciso un pintor en el que el arte concentrado, o bien disperso, el arte-experiencia, se niega a no ser más que un "pedazo de pintura" bien coordinado, sabroso como una golosina que se ofrece al público en la tranquila atmósfera de un museo. Estético atormentado y polígrafo, un Picasso no puede ser confundido con los embaucadores de entermecimientos fáciles, los amantes del claro de luna, los honrados muchachos para los que todo el problema de la pintura consiste en representar el agua, la tierra o el cielo. Nuestra generación se muestra demasiado exclusiva en la apreciación del fenómeno Picasso. Tanto mejor que se le critique (y Picasso el primero debe

preferir un pensamiento honrado sobre su obra a esas especies de himnos en su favor, que escondan su inconsecuencia bajo los visos de la adulación y del apoteosis). No se olvide que Picasso es el gigante de su generación, que su existencia de artista ha sido modelada sobre una época donde la brecha del individualismo parece invariablemente más difícil cada día y donde la libertad repartida entre todos se hace difícil adquirirla para uno solo. En 1932 no se puede destacar de la muchedumbre en un día. Es fácil encontrar en las consideraciones que preceden la explicación de la anarquía de un James Joyce y de un Pablo Picasso; esa anarquía consiste en economizar de su corazón en particular para dar generosamente al prójimo la lectura o el espectáculo de una obra. He aquí a Proteo conducido a la unidad. El cuadro concebido en *confederación*, del que ha hablado Eugenio d'Ors, termina por formar un conjunto regido por una ley individual asimilando en ella la diversidad.

* * *

Por la plasticidad de su producción, Picasso es universal; no tiene nación a la cual su obra se dirija preferentemente; hemos tenido ocasión de apreciarlo en esta Exposición, con una gran conformidad de apreciadores, lo mismo mediterráneos que nórdicos. Y si España hasta el presente no le ha testimoniado favores especiales, si París desde un cierto número de años es su lugar de residencia, son éstas circunstancias que no tienen una gran influencia sobre su obra. Español, ciertamente, por sus necesidades de síntesis, su enciclopedismo y su posición ante el Universo; cartesiano y francés por su inclina-

ción hacia un arte que pueda ser demostrado; italianizante por el *bel fare* de ciertos de sus dibujos, Pablo Picasso parece dar a todo lo que toca un tono de universalidad que es la marca del creador. Y si pretendemos ensanchar su patria, llegaremos quizá a encontrarle fronteras: Picasso es un hombre de Occidente.

Picasso vive inventando figuras. No es un contemplativo, aunque para comprender mejor su obra no sea nada inútil leer en San Juan de la Cruz las asombrosas páginas donde trata de la cuestión de esa noche oscura por la que atraviesa la iniciación antes de conseguir ser una esfera más etérea, donde el mundo sensible, desnudo, se absorbe en la luz divina. El misticismo del santo español se traduce en Picasso por una especie de experiencia laica, que podría reservarnos sorpresas. En ninguna parte mejor que en los últimos cuadros expuestos en Georges Petit he sentido esta triunfal certeza, esta confianza en la transustanciación de la materia, esa sonoridad brutal llena de oscuras fuerzas que es lo que caracteriza a los maestros. La ordenación simultáneamente voluntaria y misteriosa que alcanza hoy Picasso parece preludiar a una armonía, a una serenidad, a una confianza que mejor que los más asombrosos juegos de habilidad, muestran ya al artista bajo otro aspecto. Se esperaba un *pintor* y nos encontramos un hombre que pretende sacrificar su propia pintura al sentimiento de grandeza porque está oprimido. Esto es lo que produce lo colosal en Pablo Picasso. Cuanto más se avanza en el conocimiento de su obra, más parece dominar como regulador. Se deduce de aquí que un cierto demonismo de una obra a otra puede purificarse en el encuentro del ángel de luz.

Las fotos de las obras de Picasso que ilustran este estudio, nos han sido enviadas amablemente por R. Etienne Bignou.

UNA ILUSTRACIÓN DE "LA ILUSTRE FREGONA",
DE PEDRO GIL DE MORA

POR CECILIO BARBERÁN

ESTA vez las influencias llegan tamizadas a través de un árbol cuyo ramaje de cristal y plata tiene la virtud de dar a las refracciones de sombra sobre la superficie finuras y fidelidades insospechadas. Esta depuración aplicada a cualquiera modalidad de nuestro arte tiene hoy un valor singular, puesto que es tanto como un fruto de revisión y, por ende, de justicia, que cabe con acierto aplicar a todas las zonas de nuestra actividad intelectual y estética que corren estereotipadas por el mundo.

Es, pues, a la hora presente, tan plena de sugerencias y de confusionismos cuando José Pedro Gil de Mora, artista español residente en París, aborda y resuelve una completísima ilustración a punta seca de *La Ilustre Fregona*, la novela ejemplar de Cervantes que, traducida al francés, se lanza en una edición limitada y prócer. Y en este instante es cuando, a través de la perfecta traducción francesa, se percibe en sus páginas el recio y castizo decir castellano, cuando Gil, el ilustrador, condensa en su buril toda la emoción plástica que tiene en sí el ambiente, personajes y lugares donde se desarrolla la fábula.

AMBIENTE, PERSONAJES Y LUGARES

O lo que es igual, antenas que lanzan y recogen las ideas vértices de la acción. De ahí que la ilustración literaria haya sido siempre un tan rico venero en que copiosamente ha bebido el ingenio ajeno para enriquecerse de personalidad. Y por ello dase el caso de haber en la historia de todas las culturas ciclos completos de ilustra-

dores, meramente, que han tenido por única misión bucear en la selva de la belleza ajena aquel motivo del que más partido ha podido sacar su temperamento.

Esto, a decir verdad, fué el más alto timbre de gloria con que apenas nacido ennoblecíó la modestia del grabado como arte. Como coadyuvante de la cultura éste en todo tiempo, a raíz de su invención, recogido en la mancha parda de su noble taller de artesano, estuvo siempre atento a la idea nueva que surgía en el campo de la intelectualidad, la que con la mayor exactitud recogía para mostrar los pasos de adelante del mundo.

Pero latió siempre, observamos, en esta alta artesanía una pugna pletórica de emulación y perfección tan intensa que he aquí por qué jamás hubo artista más insatisfecho de su arte que el grabador por cuanto éste veía que no se le concedía todo el interés que como artista tenía derecho. Y esta emulación no cabe duda que fué la gran motivadora de múltiples procedimientos técnicos y de personalidades diversas que contribuyeron a darle prestigio. Y de ahí que en el ya extenso mosaico de este arte el mismo conserve perfectamente diferenciadas las características autónomas entre las naciones que lo producen y, en muchas ocasiones, las autóctonas dentro del tablero de un regionalismo nacional. Y también que esta suma de afanes, de insatisfacciones, haya sido el gran motor, el gran secreto anímico que ha dado vida a la postre a estas sintéticas obras donde luchan sólo lo blanco y lo negro y que siempre se hicieron para una minoría ciertamente escasa en el mundo.



PERÍODOS DE LA ILUSTRACIÓN FRANCESA

Pero por el mero hecho de haberse producido en francés la ilustración de *La Ilustre Fregona*

que nos ocupa por el artista español José Pedro Gil de Mora y observar en ella acentuadísimas influencias del incisor contemporáneo, no debemos olvidar ciertos períodos de acusada tras-

cendencia que surgen en la historia de este arte en dicho pueblo.

Si no pretendiéramos sacar de ello una con-



secuencia que nos demuestre la injusticia con que por antonomasia el grabador francés siempre que se ha ocupado de nosotros nos ha tratado, tal vez holgara este recuento de nombres, esta glosa de períodos sobre la obra autónoma que realizaron en su patria. Porque observamos en ésta con respecto a la misma una veracidad, un respeto tan subido y equilibrado sobre todo motivo y emoción nacionales, que ello contrasta de singular manera con la ligereza con que trataron otros asuntos no nacionales, como los españoles, por ejemplo.

Hay, no obstante, demasiado extendido un tópico que indulgencia todos los errores del arte francés. Este es aquel que atribuye todas las ligerezas de aquél al estar vistas con el prisma de la ironía, del buen humor característico de la raza. Pero tan indulgenciadores conceptos contrastan de manera notable con la seriedad innata con que el artista clásico sintió siempre su oficio. Y sólo un sentimiento de este orden es el que lleva a los incisores más destacados del primer período de este arte en Francia que comprende, a raíz de ser introducido en ella por los italianos, desde el siglo xv hasta principios del xvii, tales como Noel Garnier, Duvet, Saukne y Andruet de Cerceau a producir, por

el procedimiento del grabado llamado en dulce, una serie de estampas que si bien adolecieron de personalidad, en cambio reflejaban con gran exactitud la vida y costumbres del país en aquellas épocas.

Las estampas grabadas por Tortorell, Perissin, Woeriot, Tomás de Sen y Leonardo Gautier, ¿qué son sino magníficas y fieles ilustraciones de aquellos días? Síntesis cumbre de esta obra en dicho período es la de Abraham Bosse, el grabador que floreció en el reinado de Luis XIII y el artista que con sus estampas fué el cronista más fiel que el reinado tiene.

Necesítase para romper tal unidad y tradición incisora nada menos que el gesto desenfadado y un tanto irreverente con lo clásico de Callot para decirnos que este arte debía ser algo más que una sumisión incondicional al espíritu de la letra ajena. Pero, como es sabido, este gesto fué pronto ahogado por la indiferencia de los más. Los selectos de la época reconocieron en Callot, sí, el primer grabador verdaderamente francés; grande por su ingenio, su sagacidad irónica e incisiva, su buen sentido escéptico y burlón, tan característico en todos los artistas franceses realmente populares. Pero los más abundaron en que el grabado no debía salir de la esfera antes citada. Y como consecuencia de ello siguieron produciendo estimables ilustraciones de aquella vida, de aquella época, burilistas tan notables como Baudet, Chateau, los



Stella, Polly, Edelik, Nauteuil y Adrán. Esto por cuanto al primer ciclo.

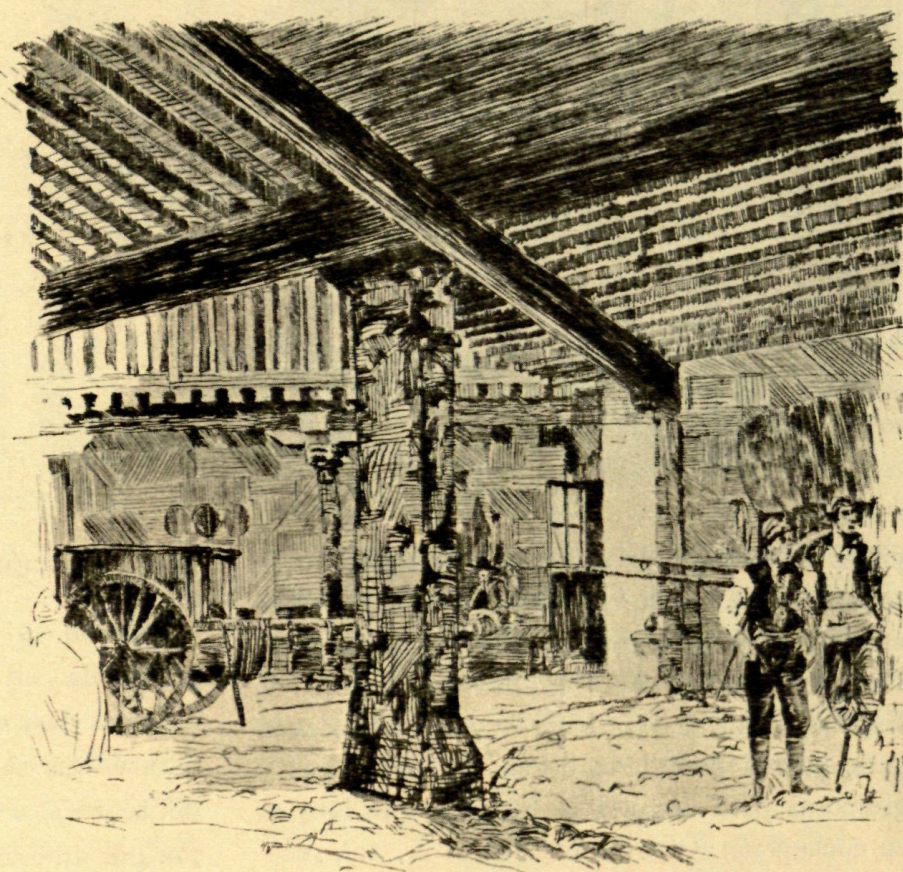
El segundo período del grabado francés lo glosamos a partir de las postrimerías del si-

glo XVII, en que tras de unos decenios de acentuada decadencia vuelve a surgir con florecimiento inusitado. Y no por la influencia que el pintor Davit, a modo del Poussin, en los grabadores de su época ejerciera, sino por un fenómeno misterioso de perfeccionamiento y de individualidad: el arte, como la literatura, se ve llamado por los nuevos ideales de una entera transformación social. Artistas antenas que recogen todas las conmociones de la Revolución francesa, que es a lo que nos referimos, son los grabadores Bervik y Wille, los que como hijos auténticos de aquella época vienen a romper en dicho arte todos los moldes que lo sustentaban. Si queremos conocer el perfil agudo de la Revolución, de sus personajes y escenas, forzosamente hemos de acudir al acervo de las obras de éstos. Después las de sus discípulos Tardieu, Boucher y Desnoyer, entre otros, nos han de revelar los aspectos de la nueva Francia.

Hasta aquí, salvo la natural excepción que se consagra al asunto bucólico, mitológico o histórico, el grabador francés ha procurado siempre mantenerse dentro del círculo de la exactitud, de recoger y plasmar la realidad más escueta del asunto que veía. Pero este hermetismo se rompe un día, o sea aquel en que al primario procedimiento del grabado llamado en dulce le nacen hermanos que se llaman xilografía, aguafuerte, punta seca, aguainta, litografía y otros extendidos por técnicas industrializadas. Es entonces cuando al artista grabador se le ofrecen horizontes ilimitados para extenderse y cuando busca en todos los lugares del mundo motivos en que inspirarse y en que producir su obra.

Entonces, de esta irrupción de arte mercantilizado nosotros somos víctimas. Las páginas de

nuestros libros de oro, albas de toda mácula, se ven emborronadas por artistas que buscan en el retorcimiento de una idea sencilla, como es la que por lo general ha caracterizado todas las de nuestro tesoro literario vernáculo, un éxito a costa de la carcajada irreverente en forma de líneas llenas de intelectualismo falso y amanerado.



LO IMPERDONABLE

¿Y fueron los artistas asalariados los que se encargaron de esta misión? ¿Fué el espíritu de empresa comercial, como un brote vanguardista del reclamo, el que se encargó de ella?—oigo que se nos pregunta.

—No, no —rotundamente hemos de contestar—. Hay un mil ochocientos en la historia del grabado francés y entre sus cultivadores muchos eminentes, que todos, al ocuparse de España, parecen inspirados por la vesania. Aquella severidad que caracterizó el arte nacional ha huído por completo. ¿Quién puede, pues, conocer a través del nuevo patrón las características esen-



pere una escuela de ilustradores amanerados que crean el tópic mundial de la España de pande-reta y que ilustran como al dictado las páginas del más rabioso españolismo que escribieran un Dumas, un Gautier, un Mérimée.

Hay patrones estéticos de tal arraigo acerca de nosotros que de ahí que muchos investigadores extranjeros al llegar a nuestro país lamenten verse defraudados al contrastar lo visto con lo pintado. Así las cosas llegamos a esta obra de reacción.

ciales de un país, de un proceso histórico a que se refiera una fábula? Y por ello dase el caso que cuando un artista de tan positiva valía como Doré toca en su obra grabada el asunto de España, la misma se resiente de verdad, no siendo suficiente el desenfado de sus líneas sueltas y graciosas para atenuar la falsedad que late en su concepción. Otro tanto cabe decir, aun reconociendo previamente su superioridad, de la de Herman Paul sobre su ilustración del *Quijote*.

Se nos podrá argüir al llegar a este punto que el genio francés ha evolucionado hacia el humorismo y que toda esta obra tiene un estrecho parentesco con él. Y para su aserto se nos citará la de Daumier y Gavarni como precursores de esos maestros que se llaman Forain, Poulbot, Delair, Huard, Laborde y otros, figuras que recogen en su arte el nuevo espíritu de la época. Pero esto no quiere decir nada para que éstos con su evolución sensibilizada impidan que pros-

LA ILUSTRACIÓN DE GIL DE MORA

Que no es reacción propiamente, sino obra producida con las características más esenciales del arte clásico de la incisión francesa, características que se asimiló en gran parte, a través de la técnica moderna, el grabador español. Porque aunque parezca paradójico no fueron

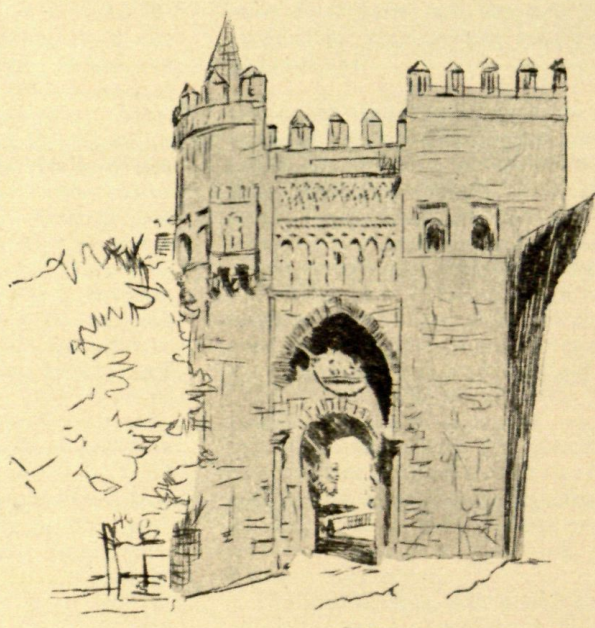




suficientes los fermentos del arte nuevo —alcohol y locura, juego y humorismo— para, convertido en vino nuevo, desterrar del paladar nacional el aroma de la clásica solera, creadora del rico poso de la anterior individualidad. Por ello dase el caso de que sean hoy perfectamente compatibles en dicha modalidad las perfecciones clásicas de los grabados de Tallegrain y Agassi con los de Gobó y Bouroux, artistas que se sitúan en la zona intermedia entre el ayer y el hoy del arte de la incisión; e incluso con las de Laboreur y Chagall, plenas del espíritu inquieto del 1900 y también con la de Herminia Davit, mujer que, cual una nueva Eva, coge la manzana de lo desconocido en arte.

José Pedro Gil rindiendo culto a lo racial hubo en su inclinación artística de orientarse hacia el arte de los primeros, es decir, de aquellos plasmadores del alma, del paisaje y de las cosas que emergían su escueta y bella realidad. Y no

porque no sintiera las inquietudes del momento —su técnica nos demuestra claramente cómo las siente— sino porque creyó acertadamente que la mayor revolución que podía hacer con su obra era mostrarse conservador, toda vez que la que podía producir como tal sería la más novísima que acerca de un motivo de España habíamos visto hasta ahora. Esta obra de José Pedro Gil con respecto a Castilla, ofrece ante los ojos del mundo, que tan mal nos conoce, la novedad y originalidad de ser visiones auténticas las que de ella nos ofrece. Discípulo de Gil de Achener, burilista notable, e ingeniero además nuestro artista, ya nos hizo observar Jacques Reyliane, el crítico francés, cómo el hombre de arte estaba estrechamente ligado al hombre de ciencia en sus obras y cómo de estas nupcias surgía en la obra de Gil con más vigor la exactitud. O sea el elemento precioso del verismo junto con la innovación técnica que no lo desustancia. Por esto dase el caso que para apreciar todo el valor de su técnica, tan sencilla, tan ingenua, al parecer, a veces, sea necesaria una sensibilidad plena de exigencias que capte su finura para elevarla al rango que merece. Para esto es indudable que se necesita también una orientación sobre lo que priva en la escuela de grabado francés,

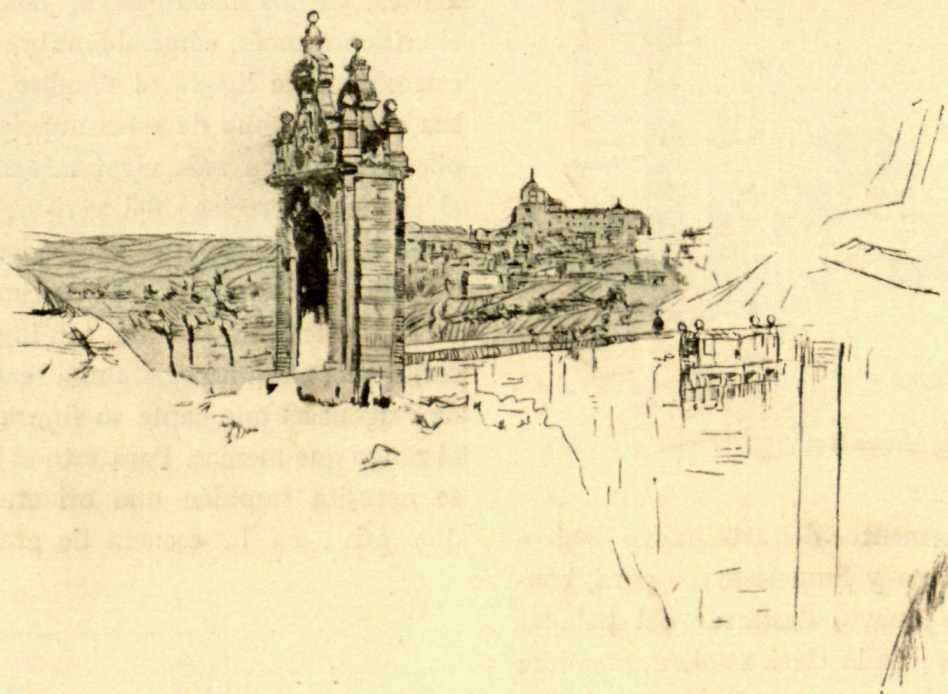


contemporánea —sobre las demás europeas también— para poder apreciar el acorde que

guarda con ellas con respecto a modernidad. Esto en cuanto a su técnica.

Ahora, ¿lograron las sutiles líneas de sus puntas secas captar los ambientes, los personajes y el espíritu de la novela cervantina?—preguntamos tras de alejar las sombras de sus influencias. Sí, de singular manera, a nuestro parecer. Ahí están en la ilustración, Castilla monumen-

tal y sus hijos, palpitando con un verismo absoluto. Como también está recogida preciosamente en ella la acusación más rotunda contra aquellos artistas que al socaire de la falsedad, medraron. Muy antigua y muy moderna a la vez esta ilustración de José Pedro Gil, en ella grita la voz diáfana de la verdad, que depurada nos suena a dos veces verdad.



RESUMEN DE LOS ARTÍCULOS EN LENGUA INGLESA

A NEWLY-DISCOVERED PORTRAIT PAINTED BY JUAN BAUTISTA MAYNO, by ANTONIO MÉNDEZ CASAL.—We have been consulted, recently, regarding a portrait of a friar in a white habit; a work of great expression and profound human sentiment despite some technical flaws resulting from inexperience.

The artist who painted it was, obviously, talented. He has skilfully concentrated all the interest in the eyes and mouth of the subject, for which one may forgive him the poor workmanship of the ear, the wrinkles of the forehead, the upper part of the nose and the left eyelid.

This very human head is one of the loveliest pieces of realist painting we have seen.

The possessor of the painting mentioned to us that four critics had previously given their opinions about it, attributing it to Franz Hals in his first period, to Rubens about 1630, to Velazquez and to Zurbarán.

We believe we are correct in saying that this work was done by Fray Juan Bautista Mayno, a Spanish artist although born in Italy (1569-1649); an artist who has produced excellent works in the most diverse styles. In corroboration of this view, proof has been forthcoming in the shape of a signed portrait of an unknown gentleman, painted between 1600 and 1615 judging by the immense fluted ruff the subject is wearing.

In both portraits similarities of technique - ear, wrinkles etc. - permit of the assertion that they were executed by the same hand and in the same period.

At first sight, one might be tempted to think that, possibly, the discovery is a self-portrait by Mayno but this is disproved by the date at which we must assume it to have been painted and the age of the subject which are not in consonance.

The strength of this portrait, its great expressive value which seems to hint at Goya and its quality lead us to attribute it to Juan Bautista Mayno as an excellent conquest for Spanish art.

MISCELLANEA, by AUGUSTO L. MAYER.—The political expansion of Spain has been accompanied by cultural influences. The territory of the present Grand Duchy of Luxemburg belonged to Spain from 1556 to 1684 and the Spanish influence can be perceived in such buildings as the old Town Hall (now the Grand Duke's palace) and the Collegiate Church of the Jesuits. The Town Hall was erected in 1572-3 and the Collegiate Church between 1613 and 1621. It is reasonable to suppose that artists familiar with the Spanish style or, perhaps, Spaniards themselves, assisted in the decoration of the buildings. Their influence is seen in the facade of the Palace and in the columns within

the church, Moorish motifs having been used.

* * *

The Munich painter, W. Auberlen, possesses a polychromed bust of interest to students of Spanish sculpture. It is supposed to represent St. Julian and has been attributed to Martinez Montañés although this is doubtful. In any case, it is a fine piece of work and its publication will help to determine who is the real author.

* * *

An interesting tablet revives the problem of the relationship between French painting of the XV century school of Avignon and Spanish. With the Friedsam collection tablets erroneously attributed to the French school have been placed in the Metropolitan Museum of New York. They are, actually, of the schools of Catalonia and other regions. Thus, one, attributed to Jean Malonel, which represents the virgin with St. Jerónimo and another saint, is more likely to be Spanish although it has some similarity to the school of Avignon. This is not a rare circumstance; Emile Bertaux has found French influences in some of the primitiv painting of Andalusia. Is it not possible that some artist connected with Juan Sánchez de Castro painted this tablet - cold in feeling but rich in decorative value?

DRAWINGS BY D. VENTURA RODRIGUEZ, OR THE HALLMARK OF A GREAT ARCHITECT, by ENRIQUE LAFUENTE.—D. Ventura Rodriguez was, without doubt, the great Spanish architect of the eighteenth century. Working with Juvara and Sacchetti in the construction of the Royal Palace, he was formed in the great monumental tradition of the Italian Baroque. Although he never travelled to Rome, a cause for censure by his rivals, it can be said that he was heir to the school of great Italian builders. Nevertheless, professional envy and rivalry persecuted this modest and hardworking genius all his life. The eighteenth is the century of foreign influences in the national life and arts; the Borbons, ignorant of things Spanish, patronised only artists from France or Italy. This explains why the great works planned by Rodriguez remain, for the most part, unfulfilled; either they were not put in hand at all or their realisation was entrusted to others. The Alcalá Gate, the Post Office, the Palace of the Inquisition, St. Bernard's, the College of Alcalá, St. Francis the Great... it is not improbable that Madrid would have a greater appeal architecturally if Rodriguez had carried out these works.

Amongst the works of Rodriguez not executed the authors mention the project for the laying out of the garden and open spaces adjoining the new Palace. A plan is preserved in the

Palace itself; the drawings published with the article seem to be the sketches made for this important task with which Rodriguez was entrusted in 1757 and which would have marvellously enhanced the great Palace of the Borbons. The uneven nature of the ground was overcome by the use of big ramps or of steps, nobly adorned with niches, statues and balustrades, and provision is made for porticoed pavilions, small temples and monuments and gardens with fountains spurting high into the air. The present-day proposal to lay out gardens on the spaces left by the demolition of the royal stables lends a special interest to the publication of these designs, which are preserved in the National Library of Madrid.

THE ESCULPTOR - ARCHITECT, TOLSA. DATA FOR THE HISTORY OF COLONIAL ARCHITECTURE, by LUIS MA. CABELLO LAPIEDRA.—The religious and dominating feeling which characterised the XVI century in Spain and the driving force developed in both hemispheres by the epopee of her conquests, had a decisive influence on the civilisation of New Spain. Upon the ashes of the pagan temples arose the spiritual conceptions of Christianity, inspired by the plans of Juan de Herrera and his disciples.

For this reason, art in general and architecture in particular, so powerfully vital in Spain before the Renaissance, received a great impulse in the colonies and were developed as is shown by the photographs accompanying the article. On the ruins of the ancient Aztec kingdoms arose new cities, a mixture of races took place and the new culture germinated, transforming religion, uses and customs.

As is to be expected, architecture put the seal on these transformations by the works of such notable Spanish architects as Claudio Arcieniga, Alonso Pérez Castañeda, Jerónimo Balbás, Jose Damian Ortiz, Tresguerras and Manuel Vicente Tolsá. The last-mentioned, above all others, with his great artistic culture and knowledge of architecture, exercised his influence as Director of an Academy of Fine Arts. He left notable examples of his talents in the work carried out in the Cathedral of Mexico and the Mining School (his finest piece of work), in several private houses and palaces and, as a sculptor, in his statue of Charles IV. and the figure of the Concepcion de la Puebla. The most flourishing period of architecture in New Spain was due to Tolsá, a real artist.

The article ends with a well-deserved eulogy of the personality of Tolsá and mention of the modern Mexican architecture reflected in the Mexican Pavilion in the Ibero-American Exhibition at Seville, the work of the architect Amabilis which displays a frank tendency towards the architectural traditions of pre-Cortesian art.

LITURGICAL VESSELS, by JULIO GUILLEN.—The symbol of a boat in the Christian religion had its origin, without doubt, in the fact that St. Peter was a sailor and it gave rise, by its extended use, to certain archeological elements whose existence furnishes interesting data.

One of these elements, from the VIII century onwards, is the liturgical vessel which began by showing a sincere realism which justified the name which still persists. As the technique of embossing progressed, the vessel became more and more richly decorated and certain details of marine technique were accentuated.

From the XVII century onwards everything was subordinated to the embellishment and the vessel lost its pure lines; at the end of the XVIII century the saltceller type appears, elegant in its simplicity and with symmetrical extremities, which influenced so greatly the design of table plate and even in romantic furniture.

EXHIBITION OF GONZALO BILBAO IN MADRID, by JULIAN MORET. The unity of thought and the unity of action in painting is a characteristic sign every where and, especially, in Spain, creating a human racial unity amidst world plasticity.

The primitives created a standard of religious idealism, inspired in the mystic idyll of the race. It was born in Bruges in the XV century with the brothers Van Eyck. Its elements reached Spain with the art of miniature painting, byzantinism and the romantic tablets of the XII century. Castille first and, subsequently, Catalonia, Aragon and Valencia received the Italian influence.

The Renaissance raised the category of art and makes it more human, alternating ideas with natural phenomena.

The Baroque art varied the previous procedure very little, despite its slavish devotion to customs and morbid nudes.

Modern painting completely changed the old methods for the new, contemplating nature through the landscape, which is life itself in its natural frame.

The XIX century saw the great reform in painting. Denying and deprecating everything old, modernism began the fight between the classic and the up-to-date. In this fight, Gonzalo Bilbao represents a dam against the vice of modern art, a brake on passions, a consolation for the beholder and a lesson for to-morrow.

The exhibition includes his two great works, *Las Cigarreras* (The cigarette makers) and *La Siega en Andalucía* (Reaping in Andalusia).

THE WORK OF PABLO PICASSO, by PIERRE COURTHION.—The Picasso exhibition in the Georges Petit Galleries was of capital importance. Inaugurated during a period of panic, it was a reminder of past greatness, when certain purchasers of art works, taking advantage of the state of mind created by the economic instability, seemed to be willing to throw over their great man, writing in the reviews such phrases as «Good-bye Picasso!» and «The end of Picasso». It was at that time that the public filed through what some believed to be just a museum.

The author went to see the dethroned Picasso, expecting that atmosphere of desolation created by despised works, the spectacle, only too often considered amusing, of something which is out of fashion, the museum atmosphere. He found nothing of the sort, but, on the contrary, was greatly thrilled by what he saw.

After the surprising experiments of the «blue period» in which thin and sordidly real figures still placed before our eyes the image of a conventional Spain; after the delicate evocations of the «pink period» with ribbons and curls; after the swollen figures resembling the effigies on postage stamps, studied by means of a magnifying glass, of the «Imperial pe-

riod» and the monumental academies cavalcading in the order of their creation with the abstract compositions of the «new spirit» type (such as, «La Brioché», and «Ma Jolie») we entered an immense room where there are grouped, without apparent chronological sequence, the works with a sharp accent in which compenetration was less easy.

The author deals with other features of this important exhibition and the personality of Picasso, alluding to the book which Eugenio d'Ors has written about him.

ILLUSTRATIONS FOR "LA ILUSTRE FREGONA", by CECILIO BARBERAN.—Utilising the most outstanding modern conceptions of French engraving, José Pedro Gil Moreno de Mora, a notable Spanish engraver resident in Paris, has executed a complete set of illustrations in dry-point for Cervantes' novel "La Ilustre Fregona".

These illustrations, inserted in a great book published in a worthy edition, are provocative of a study which tends to make clearer the relationships and influences which have existed between French and Spanish engravers and shows up the lack of understanding with which Spanish subjects have been treated in the majority of cases by the former.

This opinion is supported by the recollection of periods, schools and outstanding masters of this art in France from those influenced by the Italian artists of the XV to the XVII centuries, such as Noel Garnier, Duvet, Androuet de Cerceau and others, passing through Bosse and Callot to the Moderns who adopt the characteristic humour exemplified by Daumier, Gavarni, Forain, Delair etc.

These notable illustrations of Gil de Mora are an exception to the characteristic incomprehension with which French artists usually deal with Spanish themes, since each of the impressions he gives is a true and subtle reflection of Spanish life.

EXPOSICIÓN DE ALFOMBRAS ANTIGUAS ESPAÑOLAS

La Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, organizada por nuestra Sociedad, ha obtenido un notable éxito y merecido elogio de los competentes y del público.

En el próximo número se dedicará a la misma un extenso artículo con ilustraciones.

También aparecerá, en el Otoño próximo, el Catálogo General ilustrado de la Exposición.

UNA ERRATA

En el artículo escrito por mí publicado en el número anterior de esta Revista, con el título de "Una investigación fructífera en el Castillo de la Mota, de Medina del Campo", al hacer referencia, en la pág. 273, de los fragmentos de manuscritos encontrados, decía: "Dato que bastaría para comprobar su fabricación si no tuviéramos también, en uno de ellos, referencias del Emperador Carlos V y de su hija doña Juana", debiendo decir: "del Emperador Carlos V y de su madre doña Juana".—ANTONIO PRAST.

GUSTAVO GILI

Calle de Enrique Granados, 45

BARCELONA

*

Libros de enseñanza y educación. - Obras científicas.

Libros de Medicina y Farmacia. - Historia. - Viajes
y aventuras. - Bellas Artes. - Artes industriales.

Ediciones Pantheon: Colección formada por estudios monográficos, magníficamente ilustrados, sobre temas de historia del arte europeo. Lujosamente encuadernados.



Se envía el catálogo gratuitamente, a petición.

CROSA - EGUIAGARAY

LEÓN

Telas, bordados y alfombras españolas
Paños decorativos Reposteros



Fototipia HAUSER Y MENET

CASA FUNDADA EN 1890

Reproducciones artísticas para obras de lujo, Arquitectura y Bellas Artes, ediciones de tarjetas postales en fototipia y bromuro por nuevos procedimientos.

Especialidad en fototipia en colores

MADRID

Ballesta, 30

Teléfono 15914

Fototipia HAUSER Y MENET

ESTABLISHED 1890

Art reproductions for de luxe books, Architecture and the Fine Arts, publishers of picture post cards in photo-engraving and bromide by new processes.

Specialists in colour photo-engraving

MADRID

Ballesta, 30

Telephone 15914

J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53.-Madrid

Más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

Pintura, escultura, arquitectura, vistas, costumbres, tipos, tapices, muebles, armaduras de la Real Casa, ampliaciones, diapositivas, etcétera, etc.

Grabados en negro y color, marcos, tricromías y librería de arte