

# REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

AÑO II  
NUMERO 7  
SEPTIEMBRE PASEO DE  
RECOLETOS  
20 MADRID  
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. Organo 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*.

# **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 18645

MUEBLES Y  
DECORACIÓN

S. Santamaría y Cia

Jovellanos, 5  
Teléfono 11258  
MADRID

T MUEBLES  
O modernos y de estilo  
R DECORACIÓN  
R .  
E EXPOSICIÓN:  
S Ríos Rosas, 26  
MADRID

# Arxiv “MAS”

EL MÁS  
IMPORTANTE ARCHIVO  
de fotografía artística  
en España

PINTURA — ESCULTURA  
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

Frenería, 5  
BARCELONA

## SOCIIDAD 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.—Max Hohenlohe Langeburg, 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 Fernández, D. Modesto; Agrupación Española de Artistas Grabadores; Aguiar, Conde de; Aguirre, D. Juan de; Albarrán Sánchez, D. Lorenzo; 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; Amezúa, D. Agustín G. de; Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de; Amposta, Marqués de; Amuriza, D. Manuel; Amurrio, Marquesa de; Argüelles, Sra. Isabel; Argüeso, Marquesa de; Arriuße 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. María; Basagoiti, Sra. Vda. de D. Antonio; Bastos Ansart, D. Francisco; Bastos Ansart, D. Manuel; Bastos de Bastos, D. María Consolación; 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, Sra. Consuelo; Bermúdez de Castro Feijóo, Sra. Pilar; Bernar y de las Casas, D. Emilio; Bertrán y Musitu, D. José; Bérriz, Marqués de; Beutína Redín, D. Joaquín; 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 viuda de; Blanco Soler, D. Carlos; Blanco Soler, D. Luis; Bofill Laurati, D. Manuel (Barcelona); Boix Sáenz, D. Félix; Bordejé Garcés, D. Federico; Bosch, D. Dolores T., Vda. de; Bóveda de Limia, Marqués de; Brugera y Brugera, D. Juan; Byne, D. Arturo.

Cabello y Lapiedra, D. Luis María; Cáceres de la Torre, D. Toribio; Calleja, D. Saturnino; Camino y Parladé, D. Clemente (Sevilla); Cardona, Sra. María; Carles, D. D. (Barcelona); Caro, D. Juan, 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. 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; Cincúngeui 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. 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.; Champourcin, Barón de; Churruca, 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; Ezquerra del Bayo, D. Joaquín.

Fernández Alvarado, D. José; Fernández Ardavín, D. César; Fernández de Castro, D. Antonio; Fernández Clérigo, D. José María; Fernández de Navarrete, D. Carmen; Fernández Núvoa, D. Jaime; Fernández Rodríguez, D. José; Fernández Tejerina, D. Mariano; Fernández Villaverde, D. Raimundo; Ferrández y Torres, D. José; Ferrer y Güell, D. Juan; Finat, Conde de; Foncalada, Condesa de; Fontanar, Conde de; Foronda, Marqués de; Fuentes, Sra. 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 Molins, D. Luis; García Moreno, D. Melchor; García Olay, D. Pelayo; García Palencia, Sra. viuda 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, don Antonio; Gomis, D. José Antonio; González de Agustina, D. Germán; González y García, D. Generoso; González de la Peña, D. José; González Herrero, D. José; González Simancas, D. Manuel; Gordón, D. Rogelio; Gramajo, D. 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. 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.<sup>a</sup> 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; Mamblas, Vizconde de; Manso de Zúñiga, D.<sup>a</sup> Amalia; Marañón, D. Gregorio; Marco Urrutia, D. Santiago; Marfá, D. Juan Antonio (Barcelona); Marinas, D. Aniceto; Mariño González, D. Antonio; Marquina, Srita. 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; Massaveu, D. Pedro; Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, D. Luciano; Matos, D. Leopoldo; Maura Herrera, D.<sup>a</sup> Gabriela; Maura Herrera, D. Ramón; Mayo de Amezúa, D.<sup>a</sup> 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; Monteflrido, Marqués de; Montellano, Duquesa de; Montenegro, D. José María; 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; Moreno Carbonero, D. José; Muguiro 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.<sup>a</sup> Margarita; Noriega Olea, D. Vicente; Novoa, Srita. 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 de la Torre, D. Eduardo.

Padul, Conde del; Palencia, D. Gabriel; Palmer, Srita. 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; Peñuelas, don 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; Príes, 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; Círculo Artístico de Barcelona; 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; Rózpide y González, D. Antonio; 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.<sup>a</sup> 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); Saltillo, 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.<sup>a</sup> Matilde D. R. de; Santa Elena, Duquesa de; Santa Lucía de Cochán, 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; 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; Solar y Damiáns, D. Ignacio; Soler y Puchol, D. Luis; Sorribes, D. Pedro C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Suárez-Guáñez, 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 Torrecilla 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; Vallespinosa, D. Adolfo; Vallin, D. Carlos; Van Dulken, D. G.; Varela, D. Julio; Vega de Anzó, Marqués de la; Vega Inclán, Marqués de la; Vega y Goldoni, D. Angel; Velardo Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel; Velasco, D.<sup>a</sup> Manuela de; Velasco, Srita. 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; Villahermosa, Duque de; Villares, Conde de los; Villarrubia de Langre, Marqués de; Viudas Muñoz, D. Antonio.

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

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

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

## EXPOSICIÓN DE ALFOMBRAS ANTIGUAS ESPAÑOLAS

POR JOSÉ FERRANDIS

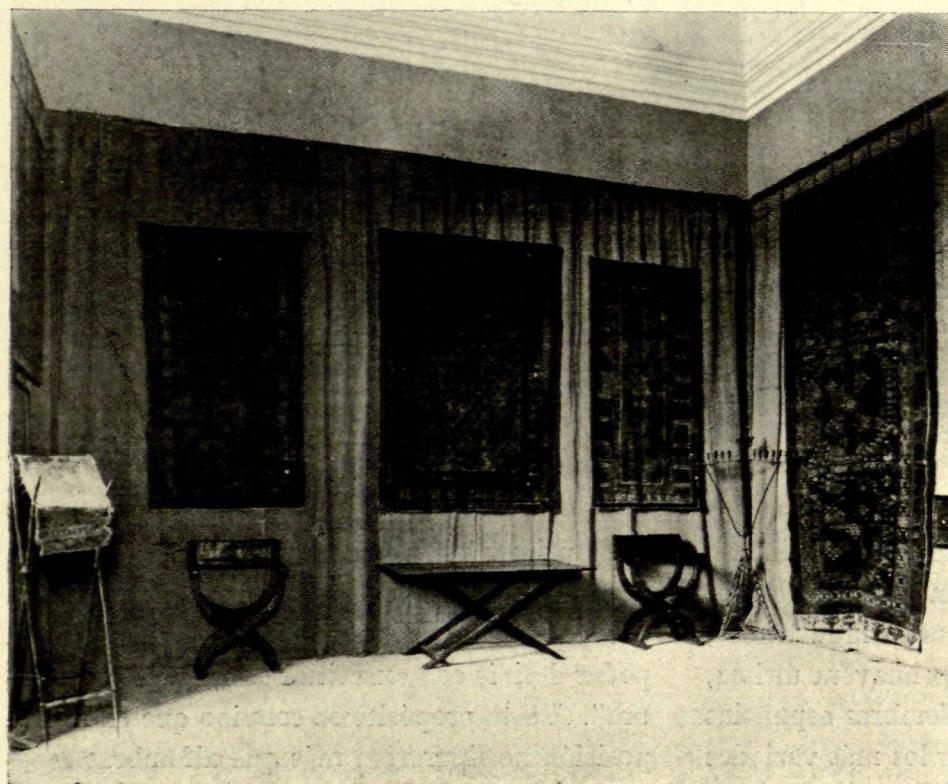
**L**A Sociedad Española de Amigos del Arte, siguiendo su tradición de contribuir al estudio de nuestras artes industriales, ha celebrado, en la primavera última, una exposición de antiguas alfombras españolas en la que ha conseguido reunir los más variados ejemplares y formar las más importantes series de nuestro arte antiguo.

La Junta directiva de la Sociedad al intentar organizar esta Exposición buscó, con criterio atinado, la colaboración de aquellas personas que mejor pudieran alcanzar el éxito de la misma y con este fin logró la eficaz cooperación del Excelentísimo Sr. Embajador de Alemania, gran coleccionista de arte español y de modo muy especial de nuestras alfombras, de las que posee ya una importante colección; de los señores don Arturo Byne y don José A. de Weissberger, hispanófilos conocidos por su extraordinario amor al arte español y que tienen excelentes colecciones; de don Julio Cavestany, marqués de Moret, cuya actividad, competencia artística y depurado gusto son notorios; del señor vizconde de Mamblas, inquieto amador de cosas bellas; de don Bernardo S. Crosa, que posee los conocimientos técnicos de la fabricación; de don Luis Pérez Bueno, crítico certero y erudito, y del modesto trabajador que suscribe estas líneas. Esta fué la Comisión escogida por la Junta directiva de la Sociedad para la realización de tan bella idea, que tuvo por secretario, como siempre, a don Joaquín Enríquez, cuya cooperación ha sido tan valiosa y acertada.

El primer problema que se presentaba a la Comisión organizadora era el de delimitar el contenido de la Exposición, ya que es difícil poder definir con exactitud el concepto "alfombra". A este propósito se convino que en la Exposición no figurarían más que alfombras españolas, no ocupándose, por consiguiente, de la conocida serie portuguesa fabricada en Arrayos. Se desecharon igualmente las llamadas alfombras de la Alpujarra, cuyo uso no fué otro que el de colcha o cobertor. Se acordó, también, que la base de la Exposición fuese la alfombra de nudo hecha a mano y sólo, como excepciones aclaratorias, se admitirían contados ejemplares de distinta técnica (tapices, bordados, terciopelos y "petit o gros point"), siempre que el uso a que hubieran sido destinados fuese el de cubrir el piso de las habitaciones.

Una vez marcados los límites que este arte textil debía tener en la Exposición, se procedió a la petición de ejemplares en préstamo, que pudieran exhibirse, y en la primera reunión se consiguió ya tan extraordinaria cantidad que casi la mitad de la Exposición estaba lograda. El entusiasmo que pusieron al servicio de este Certamen los señores conde de Welczeck, Byne y Weissberger ofreciendo no tan sólo todos sus ejemplares sino su eficaz mediación para la obtención de otros, nos dió la más optimista esperanza respecto al porvenir de la Exposición.

Solicitados poco después de diversas entidades y particulares otros ejemplares, se dió fin a la tarea previa de recoger los objetos que habían



*Exposición de Antiguas Alfombras españolas. Sala 1ª*

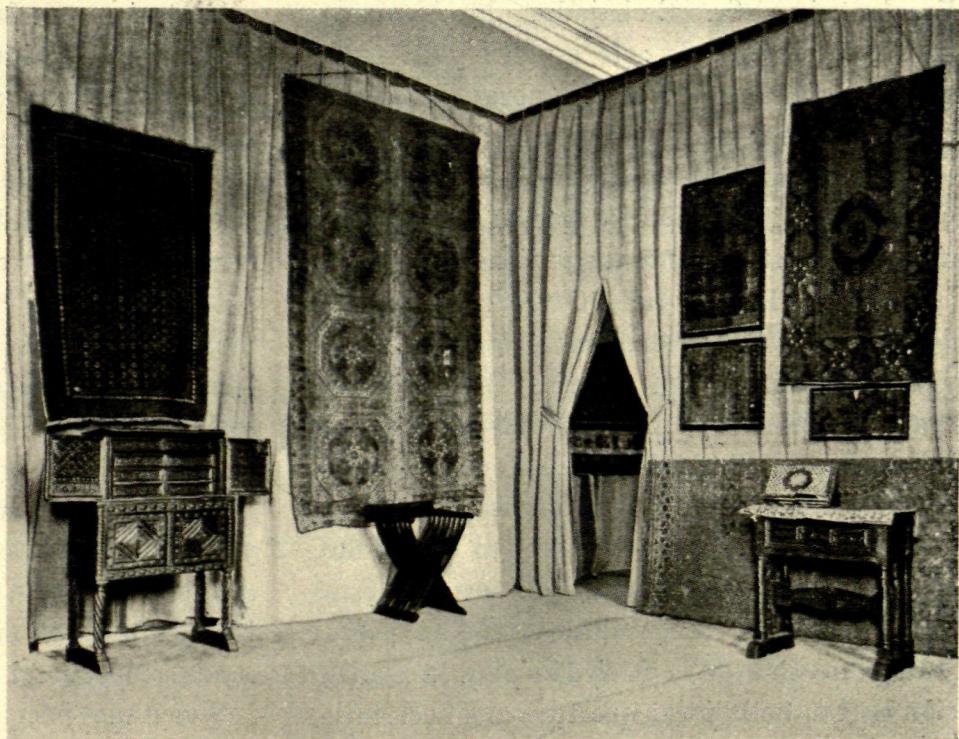
de ser expuestos, viéndose con sorpresa y agrado por parte de la Comisión que se había reunido un conjunto capaz de definir con detalle la marcha evolutiva de nuestros talleres a partir de la primera mitad del siglo xv.

Los ejemplares se colocaron por orden cronológico, agrupándose por estilos en las diversas salas que, a su vez, iban decoradas con muebles de la misma época que las alfombras exhibidas. El buen gusto, acierto y ambiente de la instalación, debe agradecerse de un modo muy especial a los señores Cavestany y Byne. Recordemos además los magníficos muebles y objetos cedidos por este último.

Interesaba también a la Sociedad que esta Exposición, tan sobria de decoración y tan uniforme en su contenido, tuviera alguna nota que animase su conjunto y que al mismo tiempo sirviese para dar a conocer la técnica de fabricación. Para este objeto, se logró del Sr. Stuyck, Director de la Fábrica nacional de Alfombras y Tapices, la instalación de un telar de alto lizo en el que varias operarias y un jefe de telar, que por la Comisión fueron vestidos con policromos trajes de mediados del siglo xix, estuvieran constantemente trabajando a la vista

del público, en la reproducción de una alfombra antigua.

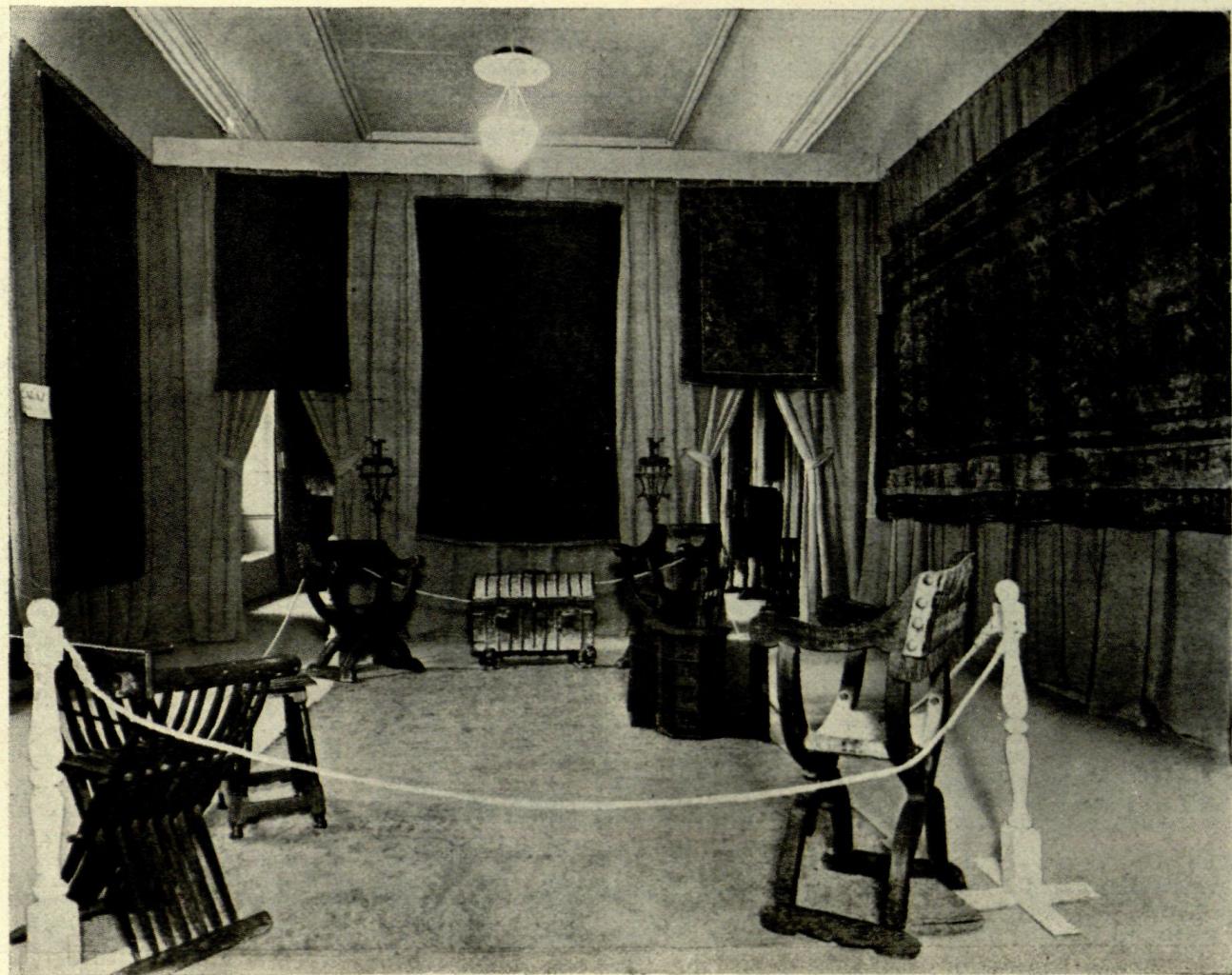
La Sociedad de Amigos del Arte pretendía



*Rincón de la Sala 1ª*

con esta Exposición, como ya lo había conseguido en otras anteriores, dar a conocer una fase del arte español, desconocida del público en general y que tiene una personalidad muy destacada, a pesar de que la alfombra española ha sido generalmente incluida en el arte oriental. La incuria de nuestro siglo XIX que no fué capaz,

producidas entre las *Joyas* de aquella Exposición; quizá este fracaso facilitó a los más inteligen-tes anticuarios españoles y extranjeros la adquisición de estos objetos tan poco valorados en nuestro país y tan deseados en el extranjero. Fué la Exposición de Arte musulmán de Munich, de 1910, la que consagró de un modo definitivo

Saia 2<sup>a</sup>

a la manera inglesa, por ejemplo, de reunir en grandes museos nacionales las muestras más importantes de nuestras artes decorativas ha tenido como consecuencia la exportación de los más bellos ejemplares de alfombras y ha motivado la desaparición casi total de un arte típico de nuestro país.

Alguna alfombra de Alcaraz fué presentada en la Exposición Histórico-Europea de 1892 (sala XXII, números 54, 76), pero no se les concedió suficiente interés para figurar re-

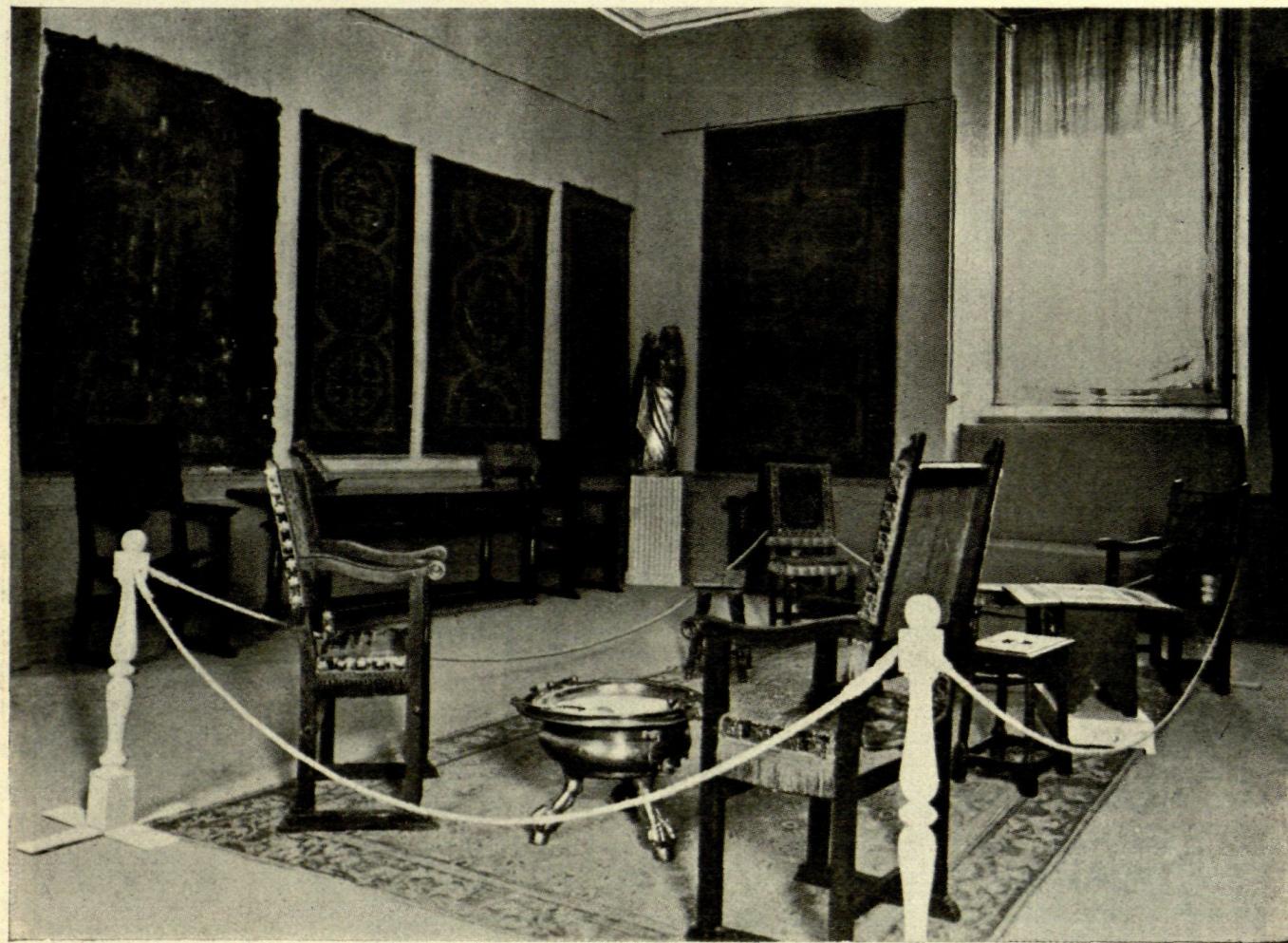
la alfombra española que representó la nota más original de aquel certamen en el que se exhibió el importantísimo lote que procedente del Convento de Santa Clara, de Palencia, poseía el entusiasta anticuario Sr. Harris. Sus temas heráldicos y sus dibujos moriscos, muy diferentes de los de las alfombras orientales, impresionaron a los arqueólogos, que redactaron su catálogo ilustrado, y gracias a Sarre, Martín y Kühnel supo el mundo científico apreciar la finura de manipulación y el extra-

ordinario gusto artístico de estas producciones.

A partir de 1910, los Museos europeos y norteamericanos han procurado aumentar sus fondos españoles y hay algunos que adquirieron piezas extraordinarias y otros que han reunido series completas importantísimas, tales como el Victoria y Alberto, de Londres; el Schloss Museum, de

Han pasado algunos años y la Sociedad Española de Amigos del Arte ha tomado a su cargo la organización de la Exposición de alfombras que era ya extraordinariamente apremiante, pues si ahora resultaba difícil su realización, sería imposible de conseguir dentro de poco tiempo.

Por otra parte, interesaba también procurar



Detalle de la Sala 3.<sup>a</sup>

Berlín; el Nacional, de Munich; el Art Institute, de Chicago; el Pennsylvania Museum, de Philadelphia; el Textile Museum, de Washington, y el Metropolitano, de Nueva York.

La Exposición Internacional de Barcelona, celebrada en el año 1929, presentó algunos materiales prestados generosamente por nuestros compañeros de Comisión señores conde de Welczeck y Weissberger, con los que se dió a conocer, aunque de modo muy incompleto, algunas muestras de la fabricación de Alcaraz.

que hubiese publicada alguna noticia concreta sobre este tema, del que no hallamos trabajo alguno escrito en nuestra lengua, y sólo se han preocupado, aunque con brevedad, escritores extranjeros a los que debemos estar reconocidos.

La publicación de un breve prólogo y de unas papeletas detalladas en el *Catálogo* de mano, sirvió para orientar al visitante de la exposición, y la próxima aparición del *Catálogo* ilustrado que llevará abundante documentación escrita y gráfica, esperamos sirva para encauzar el estu-

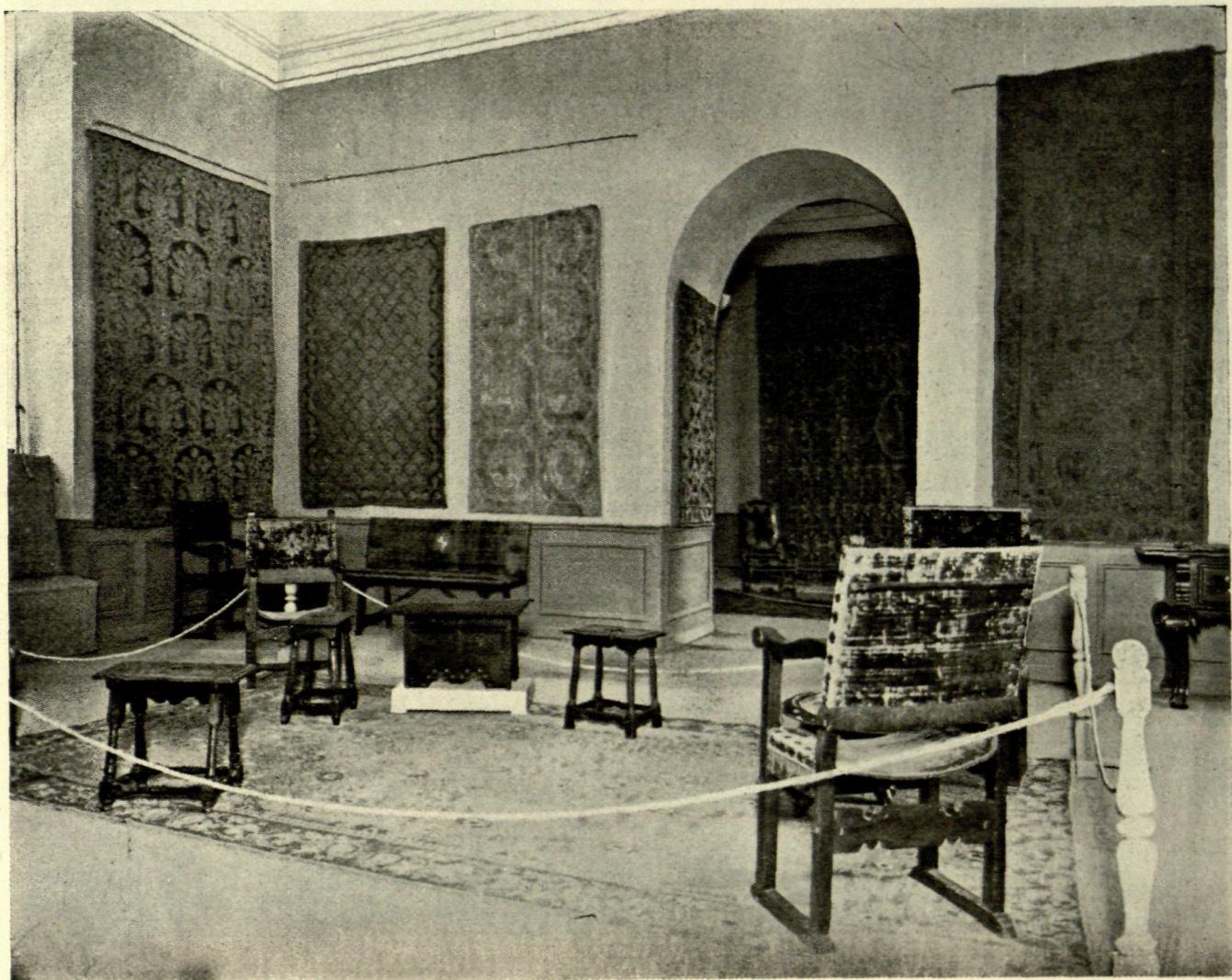
dio de este arte textil genuinamente español que hasta ahora no ha merecido suficientemente la atención de los especialistas.

\* \* \*

La Exposición se presentó ordenada cronológicamente. Las alfombras de Alcaraz, de los

gama cromática violenta que pudiera atribuirse a telares levantinos.

Se logró reunir, como ya hemos dicho, muestras de las diferentes series de alfombras fabricadas en España. Quizá faltaron algunos ejemplares que solicitamos sin éxito y que procedían de los conventos de Santa Clara, de Palencia, y



*Un aspecto de la Sala 3.<sup>a</sup>*

siglos XV y XVI se expusieron en las cuatro primeras salas; las de Cuenca, de los siglos XVII y XVIII, en las salas 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>, y las de la fábrica de Santa Bárbara, en las 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>, que ocupaban los salones de exposiciones del Museo de Arte Moderno. En la sala 3.<sup>a</sup>, que correspondía con la entrada de la Exposición, se mostró un lote de cuatro alfombras de nudo español como el de las de Alcaraz y decoradas con motivos derivados de los de estas alfombras, pero con una

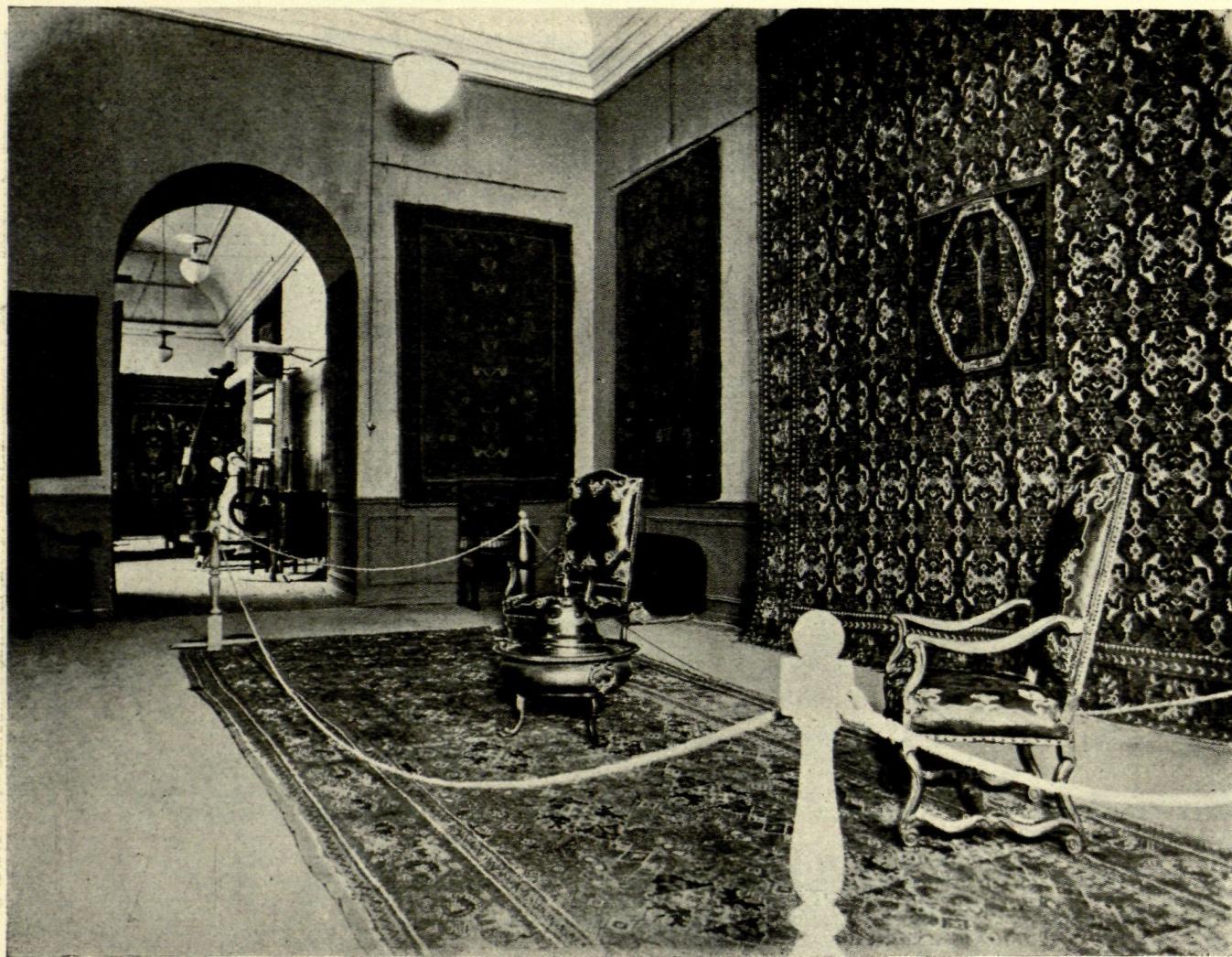
de Santa Isabel, de Toledo, pero que fueron compensados con el que nos prestó el Schloss Museum, de Berlín. No cabe duda que conseguimos completar la evolución histórica de este arte y que no hubo ninguna omisión grave que impidiese apreciar la total evolución de estos tejidos.

La sala 1.<sup>a</sup> contenía la única alfombra que puede tener un discutido origen hispano-morisco y varias interesantes muestras moriscas y

góticas de la fabricación de Alcaraz durante el siglo xv.

Las alfombras hispano-árabes debieron ser frecuentes en España durante los siglos XII al XV y sus centros de fabricación serían Baeza, Chinchilla, Granada, etc., según atestiguan es-

rido, pero que, por el contrario, ofrece fuerte sabor granadino en los lazos de la orla exterior que se repiten a base de ocho. No podemos tener la pretensión de que este ejemplar sea nuestro, pero tampoco debemos rechazarlo de un modo absoluto, porque cabe la posibilidad de que, un



Sala 4.<sup>a</sup>

critos tan conocidos como la crónica del moro Rasis, la geografía del Edrisi, las *Analectas* de Almacari o el libro del escritor granadino del siglo XIV, Ben Said.

A pesar de esta abundancia de notas documentales no tenemos la seguridad de que exista ningún ejemplar que podamos calificar de hispanoárabe. La única muestra discutible es la alfombra del Museo de Granada (n.º 1 del *Catálogo*) que tiene características técnicas de marcado orientalismo, así como decoración y colo-

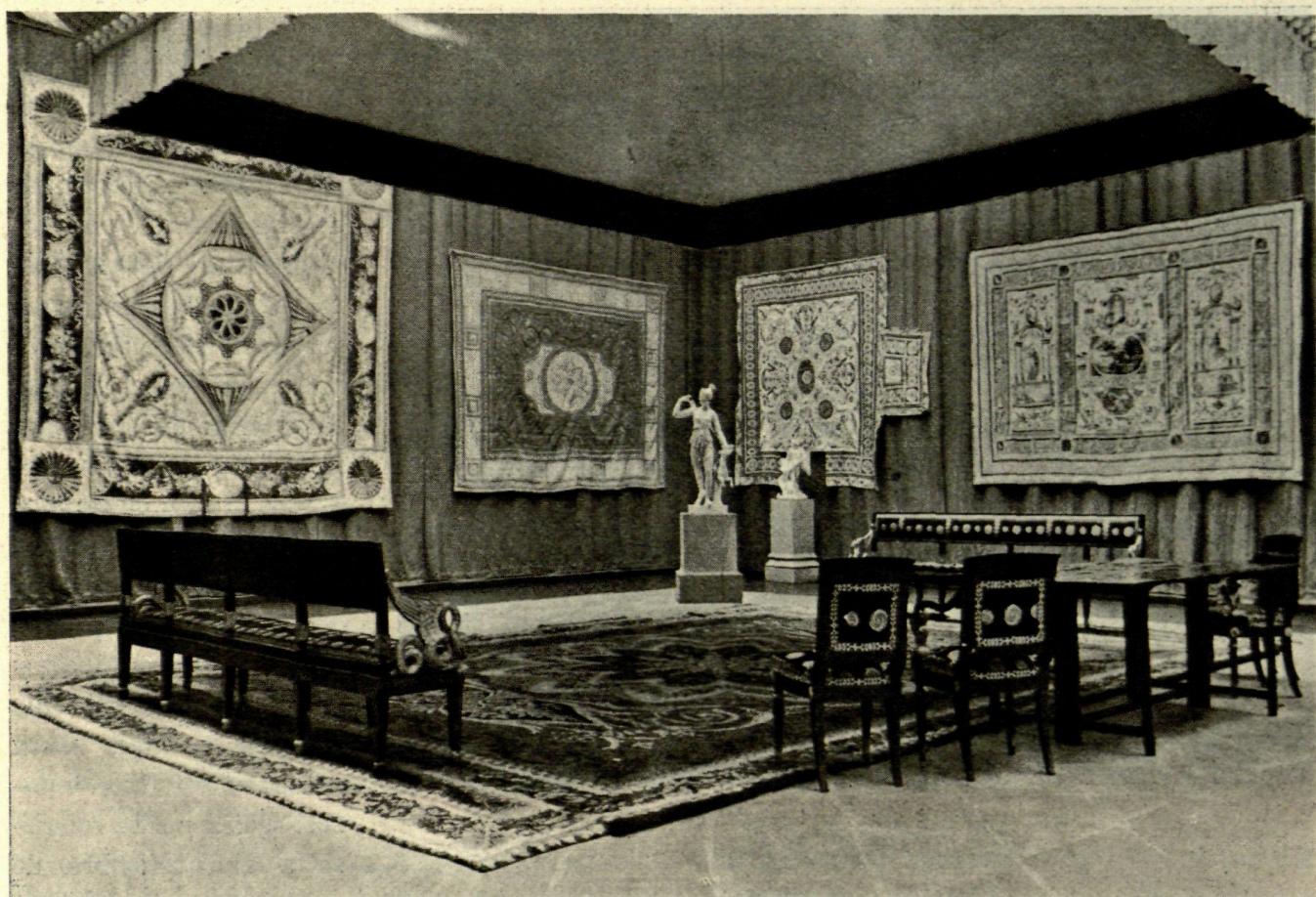
tejedor oriental, conocedor de la técnica y colorido turco se asimilase algunos dibujos nazaríes que después utilizase en sus producciones españolas.

Pero al mismo tiempo que se fabricaban en España debían importarse también de Oriente, y aun del Norte de África; no siendo nunca suficiente la fabricación española para abastecer el mercado de la Península. Son frecuentes en los antiguos inventarios españoles las noticias de alfombras berberiscas, de Tre-

mecén, turcas, persas, etc. Algunas debieron ser muy parecidas a las nuestras y sus dibujos influyeron en los talleres españoles siendo difícil apreciar con exactitud su procedencia a través de tan breves descripciones. En el inventario de los bienes de Doña Juana *la Loca*, que se custodia en el Archivo de Simancas, se describen varias alfombras, emparentadas,

de seda que tenía dos orlas la una de lazos e la otra de letras moriscas e tenía de largo tres baras e tres quartas e de ancho dos baras e dos tercias.

"Cargaseles mas otra alombra grande turquesca de quatro ruedas grandes e alrededor de las orillas lleno de rruedas grandes y pequeñas y la orla hera de letras moriscas y tenía de largo siete



Sala 5.ª

por su dibujo, con la del Museo Arqueológico de Granada, del siguiente modo:

"Cargaseles mas una alombra grande turquesca que vino de Granada que tenía en el medio una rueda grande y el campo de seda colorado y tenía a los cornejales unos lazos moriscos y estaba en dos medias y por las orillas unos lazos, el uno de letras moriscas y tenía de largo seis baras e una quarta e de ancho cinco baras.

"Cargaseles mas otra alombra turquesca mediana que tenía una rueda en medio y el campo

baras e media e de ancho tres baras e una sesma según parece por el libro de García de Carreño."

Además de esta rara muestra figuran en la sala 1.ª los más bellos ejemplares moriscos de la Exposición. Con ellos pueden formarse dos series, una la llamada del Almirante, y otra que podemos denominar del estilo Holbein; ambas corresponden a mediados del siglo xv, aunque algunas pudieran haberse hecho años después.

La serie del Almirante se componía de un extraordinario ejemplar, que exhibió el Schloss

Museum, de Berlín, y otras, también de sumo interés, que llevaban los números 3 al 5 del *Catálogo*. Su característica fundamental estriba en que su decoración presenta constantemente repetidas series de pequeños motivos geométricos: estrellas, rombos, exágonos, octógonos, que encierran diminutos motivos florales, animales y aun figuras humanas. La entonación

y Lietor, que tuvieron manufacturas desde el siglo xv. Veamos cómo describe algún ejemplar de la serie del Almirante el citado inventario de los Reyes Católicos:

"Otra alhombra de Letur de unos escaques y entre los escaques otra lavor de seys puntas e una lavor morisca en la horla de veinte e dos palmos de largo, rota."

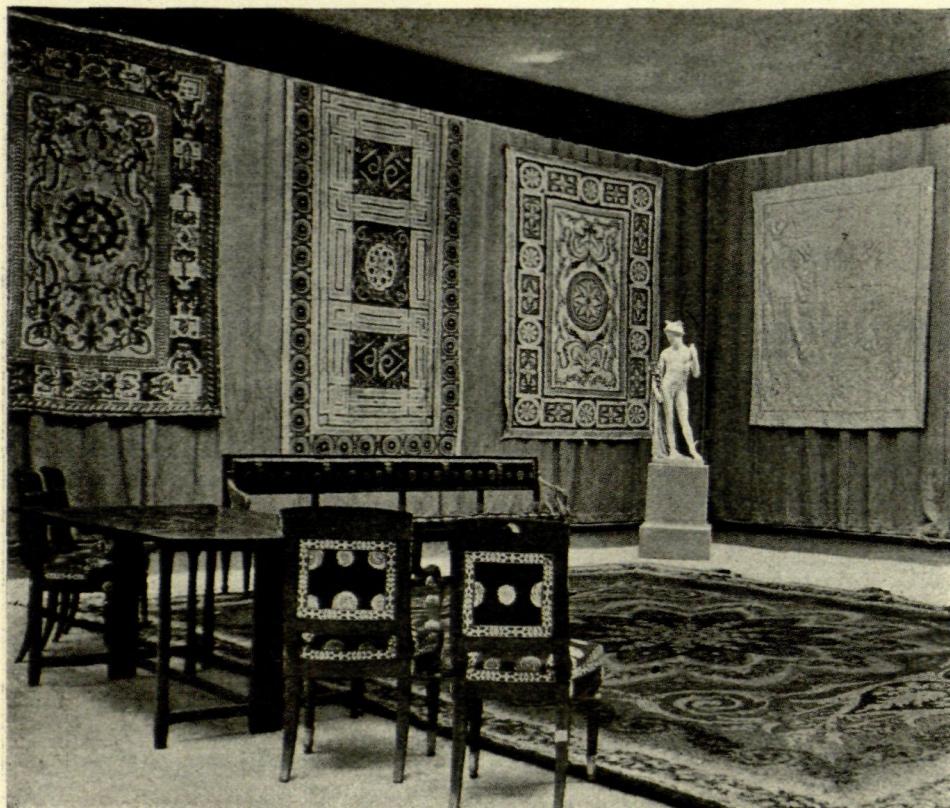
El segundo grupo morisco, que hemos denominado "Holbein", por la íntima relación que guarda con las alfombras de Anatolia reproducidas constantemente por los pintores del siglo xv, pero que en Holbein hallan su pintor favorito, presentan un nuevo sistema decorativo. La alfombra se divide en grandes cuadrados que en cierto modo pueden considerarse como ampliaciones de la decoración del grupo anterior; estos cuadrados que van a veces en doble y hasta en triple hilera encierran estrellas y lazos. Quizá pueda referirse a una alfombra de

este grupo la citada en el inventario de doña Juana como "alombra de las de Alcaraz de fación de las moriscas que tenia diez ruedas". Figuran en el *Catálogo* con los números 6 y 7.

Ambos grupos moriscos, y aun el que vamos a reseñar en seguida, completan su decoración con unas zonas terminales decoradas con escenas de cacería o animales entre árboles que pueden reconocerse también en varios inventarios, entre ellos el de los bienes de Doña Juana la Loca, redactado en 1555, en el que se cita:

"Otra alombra de las de Alcaraz que tenia el campo azul e naranjado e la orla verde e negra e a los cabos unos perricos..."

"Otra alombra de las de Alcaraz que tenia



Detalle de la Sala 5.<sup>a</sup>

de estos ejemplares es magnífica y se armoniza en colores oscuros. La clasificación cronológica oscila entre 1431, fecha del testamento de doña Juana de Mendoza, en el que figura descrita la alfombra del almirante Alonso Enríquez, que ahora se guarda en el Museo de Filadelfia, y la segunda mitad del siglo xv, porque en el inventario de los bienes de los Reyes Católicos, hecho en 1504, figuran numerosos ejemplares con el apelativo de "alfombras viejas".

Aunque a estas alfombras las llamamos de Alcaraz, no quiere decir que esa ciudad tuviera la exclusiva, sino que por su mayor importancia de población absorbió la producción de otros pequeños pueblos de la sierra, tales como Letur

el campo verde e a los cabos unos árboles con unos perros en medio dellos...

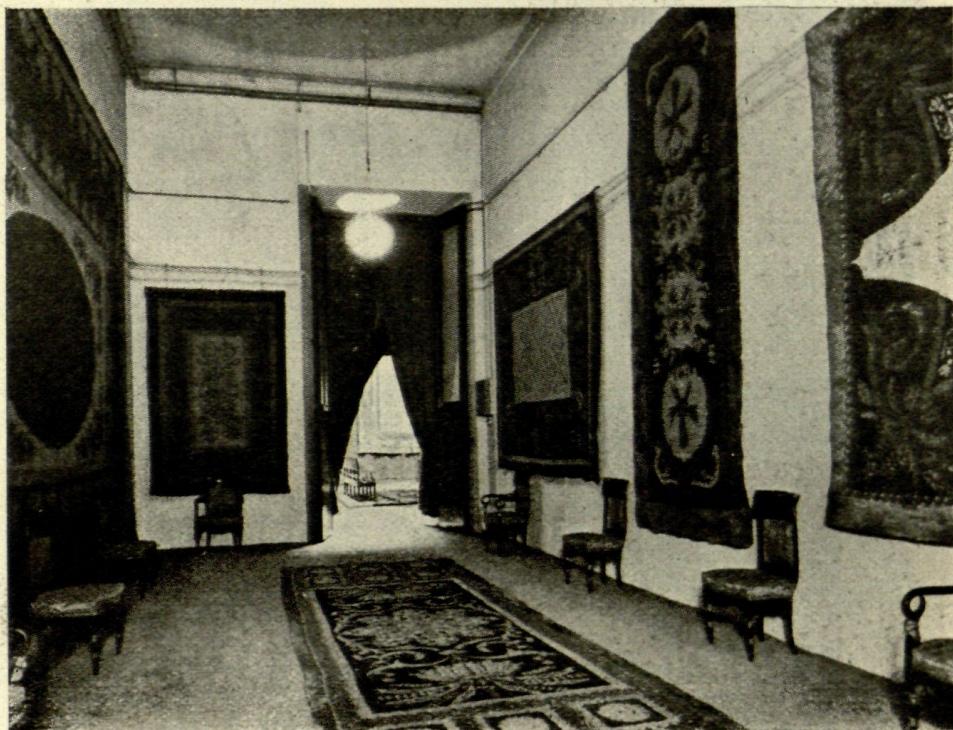
"Otra alombra grande de Alcaraz vieja que tenía por el cuerpo unas abezicas negras y en las orlas unos leoncicos..."

El tercer grupo de alfombras que se mostraban en la sala 2.<sup>a</sup>, salvo pequeños fragmentos que aun quedaban en la 1.<sup>a</sup>, puede llevar la denominación de *gótico*, aunque la mayor parte de sus alfombras se hayan tejido en pleno Renacimiento. Comprende tres subgrupos: *a)* decoración de cardos; *b)* decoración de alcachofas; *c)* decoración copiada de brocados o guadamecías. Del primero no exhibimos más que el fragmento número 9, que forma parte de una serie de ejemplares completos, entre ellos uno muy curioso del Instituto de Valencia de Don Juan, y que se ven citados en el inventario de los Reyes Católicos y en la escritura de fundación de la capilla del Obispo de Avila Fr. Francisco Ruiz, en

el convento de San Juan de la Penitencia, de Toledo. Del segundo subgrupo se exhibieron los números 17 y 18, destacándose como uno de los más finos y mejor matizados ejemplares de la Exposición el número 18, que también vemos citado en la escritura de fundación arriba indicada. El tercer subgrupo se componía de magníficos ejemplares que evolucionaban desde la pureza gótica del número 19 hasta las suaves líneas del Renacimiento avanzado del número 27. Son citados frecuentemente en los inventarios y en las escrituras del Archivo de Protocolos de Alcaraz durante todo el siglo XVI, denominándolos de dibujo de brocado o guadamacil, por la semejanza que presentan con estas otras artes. Las cenefas, que también evolu-

cian desde las angulosas líneas góticas hasta las curvas del plateresco, se llamaban "de las sierpes" y "de la copa", según figuren una cinta de doble curva terminada en cabezas de dragón (número 20), o un jarrón central que separe dos monstruos afrontados (número 21) motivos ambos muy frecuentes en las alfombras del siglo XVI.

La sala 4.<sup>a</sup> contenía en su mayor parte las

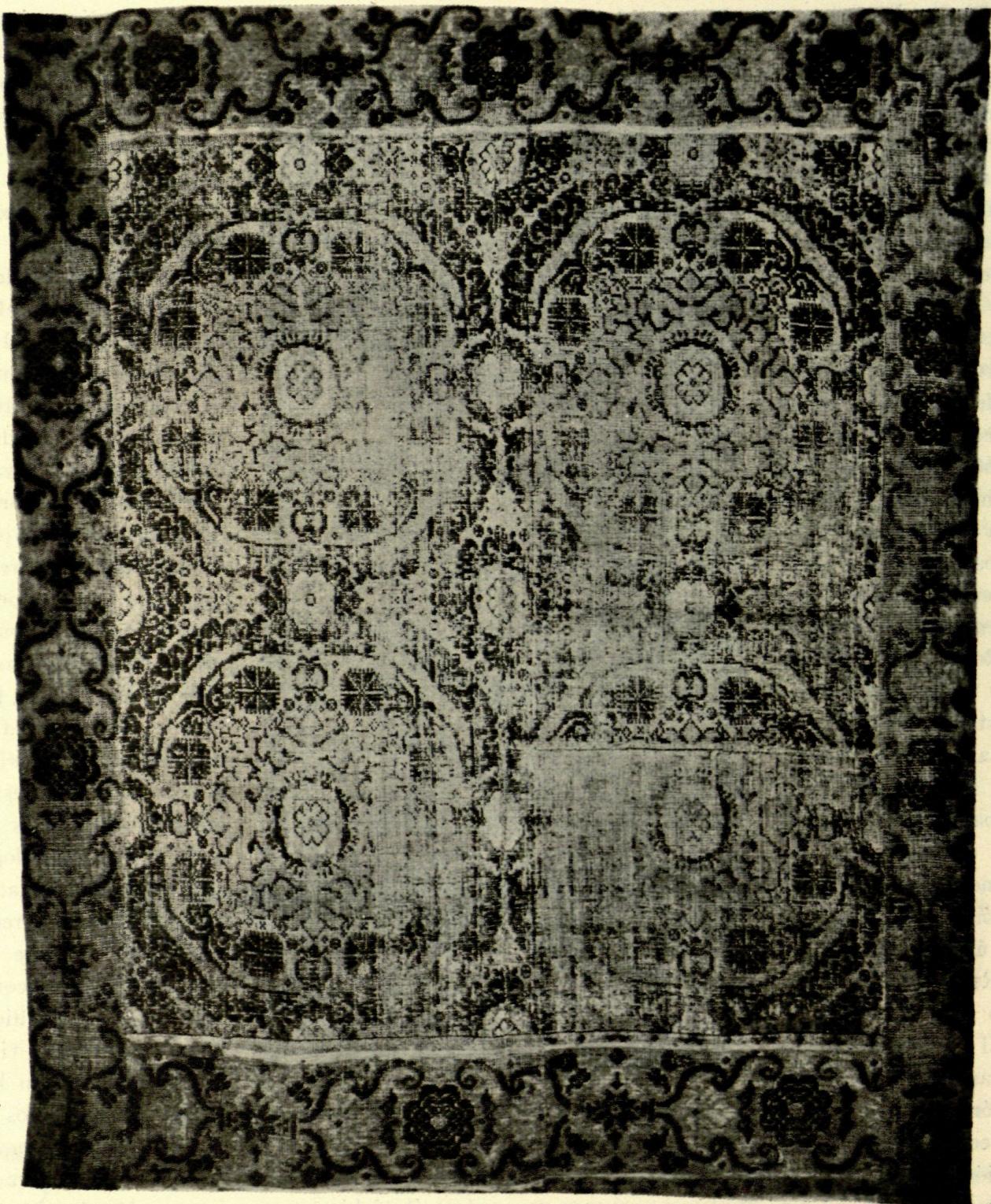


Sala 6.<sup>a</sup>

alfombras llamadas de ruedas o de coronas, que debieron ser frequentísimas durante todo el siglo XVI, por ser aún muy numerosas las que se conservan y muy variadas las citas en los inventarios de la época. Quizá la más antigua es una que encierra sendos leones en sus dos coronas policromas, de muy buen gusto (n.<sup>o</sup> 28), y cuyo motivo se ve ya citado en una alfombra de rueda con leones inscritos en el inventario de don Beltrán de la Cueva. Más moderna debe ser una serie de alfombras de esta clase cuyas coronas inscriben elementos vegetales estilizados y se recuadran generalmente con los cordones de San Francisco. Este grupo debió finalizar con las que encierran jarrones, que corresponderán con toda seguridad a los comienzos del siglo XVII.

los que aparte de la gran serie que imita las flores estilizadas de Anatolia (números 54, 55

picos del Extremo Oriente (número 57); todas estas alfombras pueden haber sido hechas en el



Alfombra de terciopelo. ¿Valencia? Mediados del siglo XVI.

y 56), había ejemplares que nos recordaban las decoraciones de las alfombras de Ushak (número 58) y aun algunas otras imitaban motivos tí-

taller de Umberto Mariscal o en los de aquellos otros tejedores conquenses que montaron numerosos telares durante el siglo XVII.

La fabricación de Cuenca, decayó a comienzos del siglo XVIII y se rehabilitó gracias al esfuerzo realizado por el Obispo Palafox, que fué el impulsor de la segunda etapa de fabricación logrando su taller la estimación real y consiguiendo que fuese gobernado por los cinco gremios mayores de Madrid, con lo que alcanzó inusitado éxito; prueba de ello son las magníficas alfombras que con frecuencia aparecen en el comercio de antigüedades y en propiedad de coleccionistas. La número 66, que posee el señor Byne, decorada según una seda lionesa de motivos chinescos, es buena muestra de las diversas orientaciones que siguió la Real Fábrica. Además del taller de Palafox existieron los de Castro y Canales, que, también con la protección real, trabajaron hasta mediados del siglo XIX. El número 70 de la Exposición es una muestra de los últimos trabajos de la Real Fábrica de Benito Canales.

El excesivo tamaño de las alfombras, en relación a las posibilidades de local, obligó a la Comisión organizadora a recurrir a los salones del Museo Nacional de Arte Moderno para que se instalasen las fabricaciones madrileñas, en el vestíbulo y en el gran salón de exposiciones de aquel Museo. Las alfombras de Madrid, que ya había dado a conocer la Sociedad de Amigos del Arte con motivo de la Exposición del Antiguo

Madrid, ofrecían, seguramente, un espectáculo más brillante, y si se quiere más sugestivo, para el gran público que el resto de la Exposición; su riqueza de dibujo y color, y sus dimensiones,

a veces enormes, dan a este género de alfombras un vigor decorativo de que carecen las más antiguas. Casi todas las alfombras que se exhibían procedían de la Real Fábrica de Madrid, la mayor parte de ellas tejidas a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en aquellos años en que decaía la producción de tapices y los directores de la fábrica quisieron emplear sus telares en estas tareas, que si no tenían el prestigio de la tapicería, servían al menos, según opinión de los mismos, para que continuasen trabajando los obreros de la fábrica. Aparte estas grandes alfombras de nudo, cuya cronología alcanzaba a mediados del siglo XIX, se ofrecía espléndido un lote de alfombras tejidas como tapices, con magníficas decoraciones de tipo pompeyano, tan en boga desde los tiempos de Carlos III, impulsor de

las excavaciones de aquella ciudad enterrada, que sólo debieron usarse como alfombras en las grandes solemnidades y entre las que un ejemplar recortado según las dimensiones y huecos de una sala nos muestra su uso inconfundible.

Finalmente, una alfombra de seda bordada que se dice haber sido usada solamente con



Alfombra de lana de nudo turco. Cuenca. Año 1783.

ocasión de bautizos reales, nos muestra hasta qué punto el lujo y buen gusto se ponía a la disposición de los artistas para la realización de obras de duración tan escasa.

La Exposición se inauguró en la segunda quincena de mayo y se ha clausurado en la primera del mes de julio; la exhibición de materiales se ha llevado a efecto, como es costumbre, en los salones de que la Sociedad dispone en el Palacio de Bibliotecas y Museos y ha tenido que utilizar por su extensión, como local supletorio, el vestíbulo y el gran salón de exposiciones del Museo de Arte Moderno, cuya cesión debemos a la buena disposición del Director y del Patronato de dicho Museo.

En la Exposición se ha dado una conferencia por el director del Instituto de Cuenca don Juan Giménez de Aguilar, acerca de *La Antigua fabricación de alfombras en Cuenca*, y otra por el que escribe estas líneas sobre *Los centros productores de las alfombras españolas*.

Visitada la exhibición por los alumnos recién ingresados en el Cuerpo Diplomático español, fueron acompañados y recibieron explicaciones del señor vizconde de Mamblas y del que suscribe.

Por el secretario de la Comisión, señor Enrí-

quez, les fué dada una conferencia a las alumnas de la Residencia de Señoritas acerca de *Las alfombras y su fabricación en España*.

La Sociedad, según costumbre, ofreció entrada libre en la Exposición a todos los centros de enseñanza oficiales y particulares relacionados con las artes, que la visitaron individual o colectivamente, siendo acompañados en muchos casos por los miembros de la Comisión.

La Exposición ha despertado enorme interés, siendo muy visitada, mereciendo especial estudio de los arqueólogos, aficionados y coleccionistas y ofreciendo numerosos temas de discusión. También ha interesado a los fabricantes de alfombras de Madrid y provincias por las bellas decoraciones de los ejemplares expuestos y por la técnica de los mismos, que tanto se prestaban a su análisis y reproducción. Además se han recibido del extranjero peticiones diversas sobre los distintos aspectos de las alfombras y de la Exposición.

La crítica de arte, y en general la Prensa española, y también la extranjera, especialmente *Le Temps*, el *Berliner Tageblat* e *Il Corriere della Sera*, se han ocupado con profusión y elogio de la misma.

Para todos nuestro agradecimiento.

## NOTAS ACERCA DE LA ANTIGUA FABRICACIÓN DE ALFOMBRAS, EN CUENCA <sup>(1)</sup>

POR JUAN GIMÉNEZ DE AGUILAR  
DIRECTOR DEL INSTITUTO DE CUENCA

**S**IN duda parecerá inaudita osadía que yo tenga pendiente de mis balbuceos e inconexas notas a tan selecta asamblea, cuyos gustos depurados, vasta y sólida ilustración, llegaron a colmar con doctas lecciones y amenas conferencias los profesores señores Ferrandis y Pérez Bueno, el ilustre escri-

tor D. Julio Cavestany y el celoso e insustituible don Joaquín Enríquez.

Nada puedo enseñar ni añadir, por mi parte, en cuanto a la técnica, ni respecto a la historia de la interesante manufactura española que constituye el fondo de esta Exposición... Y, sin embargo, no es ociosa mi presencia aquí; pues traigo un mensaje de fervorosa gratitud para los AMIGOS DEL ARTE, de aquella ciudad donde

(1) Conferencia dada en la Exposición de alfombras.

se inicia en España la fabricación de tapices para el suelo y el estrado —importada desde Oriente en remotos siglos— y donde sigue como satélite a la antes famosa ganadería de sus sierras, en la ruta que va desde el florecimiento y la celebridad, a la ruina y el olvido.

He nombrado, señores, a Cuenca; la Medina Cuenca, que, en la undécima centuria, comparte con Chinchilla y Alcaraz la producción de tejidos gruesos de lanas teñidas, formando menudos y bizarros dibujos.

Una Memoria editada por el Consejo real, en 1774, dice:

*En Cuenca se están restableciendo diversas especies de alfombras y texidos de lana. Su fomento podría detener la absoluta decadencia a que rápidamente camina aquella ciudad.*

Aparte de la capital, en villas y aldeas de la tierra de Cuenca, existieron telares de lanas finas y más o menos ordinarias que ocupaban a gran número de artesanas y labradoras en las operaciones de lavado y carda, hiladuras y tejidos de palmillas, velartes, sargas, bayetas, estameñas, cordellates y barraganes. Todavía queda algún vestigio de tan provechosas industrias; pero ha enmudecido el temeroso ruido de los batanes, cesó el loco vaivén de la *lanzadera* y desaparecieron los pabellones multicolores colgando en los secadores.

Mas durante algunas semanas, y al conjuro de los AMIGOS DEL ARTE, la industria conquense muerta, ha resurgido con su máximo esplendor; alcanzado en los tiempos en que el arcediano don Antonio Palafox y Croy de Abre, que estableció a orillas del Júcar la labor de alfombra de lana; junto a los mejorados telares de bayetas y franelas que, según la opinión de los entendidos, "no cedían en la bondad, ni en la vista, a las que se fabricaban en Inglaterra".

Aquel prebendado de ilustre cuna —que luego alcanza la dignidad episcopal de Cuenca—, es el verdadero promotor de la industria popular, de la enseñanza y de la orientación profesional, encomendadas a la naciente Sociedad Económica de Amigos del País, no muy sobrada de medios para tan magna empresa.

Palafox acude a todo con generoso celo; y no escatima ni el consejo ni el caudal. Trajo a su costa a Gaspar Carrión, maestro mayor del arte de la seda en Murcia —y muy inteligente en tejidos de lanas—, y en 1771 ya comenzaba a funcionar la nueva fábrica, donde se trabajaron "muy estimadas alfombras". Pero el local habilitado era insuficiente para los vuelos que alcanzaron en poco tiempo aquellos telares, con el anejo asilo; donde la niñez desvalida de uno y otro sexo recibía alimentos e instrucción y prácticas de taller; creando así un plantel de operarios hábiles e inteligentes, que se establecieron o emplearon luego por toda la comarca.

Entonces Palafox solicita y obtiene del rey Carlos III, la cesión de la antigua Casa de la Moneda —sin empleo desde 1728—, la exención del sorteo y servicio militar y otros privilegios y franquicias para los empleados y dependientes de la que, desde 1780 en adelante, llevó el título de FÁBRICA REAL DE TEJIDOS y llegó a ocupar a más de 1.500 operarios.

En virtud de una Real orden de 1786, la fábrica fué entregada a los CINCO GREMIOS MAYORES DE MADRID, por tiempo de veinte años, con el compromiso de hacer en aquélla grandes ampliaciones y mejoras; y, en efecto, la obra que Palafox inició —con seis telares de barraganes, cuatro de sargas, tres de paños y tres de alfombras—, en 1799 tenía treinta y nueve telares de paños y catorce de sargas; y sin contar los oficiales especializados y obreros de plantilla, sostenía 1.300 hilanderas y 26 escuelas de hilar en toda la provincia.

Don Eugenio de la Ruga, en sus *Memorias Políticas y Económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, hace constar que a fines del siglo XVIII funcionaban en la jurisdicción de Cuenca siete telares de alfombras de diferentes tipos y clases, con una producción de 245 anas o varas cuadradas; y según otra estadística local acerca de lo trabajado a diferentes personas de esta ciudad y lugares distintos de estampados y teñidos en el año 1787, dice que en la Fábrica real de S. M., y por cuenta de los

CINCO GREMIOS, funcionaban todavía tres de aquellos siete telares, dando ocupación a ocho operarios, que produjeron 214 varas cuadradas al precio de 75 reales.

Esta es la primera referencia que tenemos respecto al coste de la manufactura conquense, por unidad de medida; el cual, naturalmente, habría de oscilar según el precio de las lanas y el primor y la calidad del producto.

Así, pues, a mayor precio unitario resulta cualquiera de las dos alfombras, propiedad del Ayuntamiento de Cuenca, traídas a esta Exposición y adquiridas en 4.284 reales a fines del año 1787, para dar a la Sala Capitular de la ciudad, según un documento de la época, "aquella decencia y ornato que corresponde a una capital de provincia". Al mismo tiempo que se reparaban los escaños de terciopelo y bancos raros de noguera se colgaban de damasco de seda las paredes de la sala principal. No es menester que describámos los ejemplares que están a la vista: sembrados de florecillas que recuerdan el campo de algunas miniaturas y tablas medievales y adornados con motivos heráldicos, ya en el centro, ya en las esquinas de la bordadura. De igual tipo son las pequeñas alfombras de la Capilla de los Caballeros Albornoces, en la Catedral de

Cuenca —donde está enterrado su descendiente don Antonio Palafox—, y el tapiz que lleva el escudo del obispo don Felipe Antonio Solano, inmediato antecesor de Palafox.

Acaso sea ésta la que aparece reseñada con el número 407 del inventario formado con motivo de la muerte de dicho prelado, en mayo de 1800, en estos términos:

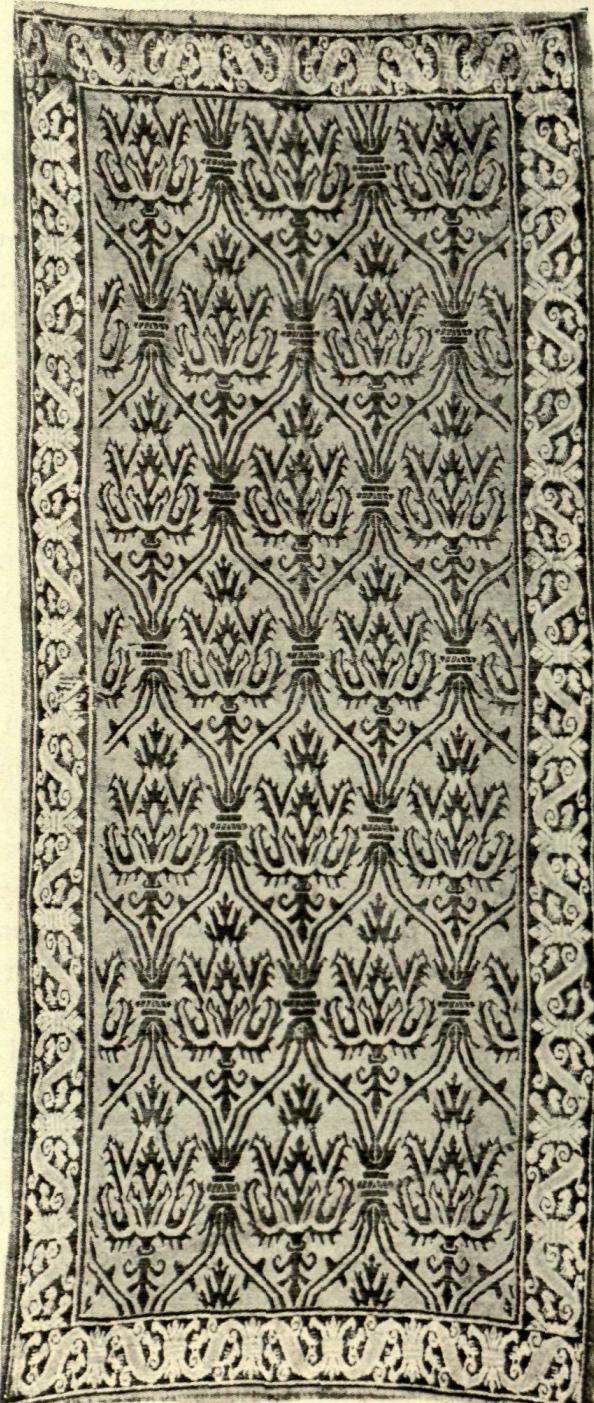
*Una alfombra grande que llena toda la Sala segunda con ochenta y cuatro varas en cuadro.*

Los números 405 y 406 del mismo inventario se refieren a *doscientas treinta y una varas de tapiz, en las salas Principales y segundas del Palacio Episcopal*; y tanto en los aposentos que ocupan los sobrinos de S. I. como otros familiares y dignatarios de la Mitra, aparecen alfombras de diferentes tamaños y estados.

Sospecho, con algún fundamento —pero no lo puedo afirmar—, que una buena parte de aquel lote de 231 varas de tapiz, lo constituye una alfombra de paso, de color amarillo de gualda y orillas verdes, con ramitas trenzadas

que suele verse en derredor de la Sala Capitular o a lo largo de la Vía Sacra en ciertas solemnidades de la Catedral de Cuenca.

Tal estilización no es el motivo que más se repite en las bordaduras de las alfombras de



Alfombra de nudo español. Alcaraz. Mediados del siglo XVI.

Cuenca en el último tercio del siglo XVIII, las más antiguas —cual la alfombra que suelen poner en el Presbiterio y cubriendo las gradas de la Capilla Mayor y ostenta las armas parlantes de don Sebastián Flores Pavón— tiene fajas con flores y hojas enmarcadas por un sencillo filete de color. Pero lo más frecuente y típico es la cenefa con una cinta de matices rosados que se arrolla flojamente a lo largo de un listón o rama florecida motivo tomado del arte antiguo y que continúa hasta las postimerías de la fabricación conquense, cuando la guerra de la independencia.

Los franceses saquearon los almacenes de los CINCO GREMIOS; sus correspondentes de América retuvieron los caudales de la compañía, y ésta se vió en la necesidad de ir vendiendo sus artes y herramientas para ir pagando los salarios de los dependientes de la fábrica, que en breve tuvo que cerrar las puertas y poner en venta el edificio.

Malparadas quedaron también las restantes fábricas particulares, que funcionaban en los arrabales y aledaños de Cuenca, con un total de 82 lizos y telares; siendo las de mayor importancia las de don Andrés Aguirre (padre del filántropo don Lucas Aguirre, fundador de las escuelas de su nombre, en Madrid, Cuenca y Siones); la de don Benito de Canales (donde se hicieron las últimas alfombras, de reducido tamaño, con el escudo de los Morquecho, las de Campos, Arribas y Salcedos, y la de Juan Jiménez Aguilar.

En 1820 volvieron a trabajar algunas fábricas, con 21 telares de paños y dos telares de alfombras en la de Canales; pero diez años más tarde sólo se sosténían ocho telares de los primeros, pertenecientes a diferentes industriales, y un lizo para alfombras de don Manuel Garcés.

Hace pocos años que el conde del Retamoso estableció unos telares para tapices de nudo en Tarancón, que marcan una nueva y efímera época en la antiquísima producción conquense; ya que cambiaba completamente el estilo de los dibujos, variaba el colorido y aun se notaba diferencia en la técnica de las nuevas texturas.

Sin duda, al mérito de aquéllas, por su calidad y belleza, no correspondieron los resultados económicos; pues no tardaron en venderse los telares, que luego funcionaron algún tiempo en Aranjuez, bajo la dirección del señor Racondo.

Si aquella plausible iniciativa no logró resucitar y renovar un arte de larga tradición en la tierra de Cuenca, sirvió al menos para adiestrar en sus obradores a un buen número de jóvenes; acaso compañeras, quizás maestras, de las que don Livinio Stuyck ha traído a esta Exposición, para que veamos con qué pasmosa agilidad anudan, cortan y combinan los estambres de distintos matices.

\* \* \*

La estimación de estas piezas, más que en la perfección del dibujo —casi siempre impreciso o de motivos estilizados— se basa en la limpieza, solidez, hermosura y armonía de los colores; así, pues, en la fabricación de alfombras, hacía importante papel el maestro tintorero, dueño de una serie de fórmulas, más o menos arbitrarias y ducho en las operaciones y tiempo que aquéllas exigían; las cuales practicaba a solas y trasmisiva en secreto a sus familiares.

Suponemos el enorme quebranto que llegaría a producir en la fábrica de alfombras establecida en la calle del Espíritu Santo, de Madrid, la ausencia de Manuel Menéndez, experto tintorero, que después de un largo aprendizaje, había trabajado en varias alfombras destinadas al real servicio; una, entregada en 1790 para la cámara del rey; y otra —sin terminar todavía al comenzar el verano de 1791—, que había de colocarse en la Sala de Besamanos, y requería mayor esmero y "mucho más mérito y delicadeza", obra que quedaba interrumpida y con riesgo de no acabarse bien.

Comprendemos bien cuantas reclamaciones y diligencias hizo el Director de la fábrica madrileña, don Antonio Marsyglie, para que se reintegrara el fugitivo Menéndez, a su obrador, donde ganaba seis reales fuertes, todos los días.

Averigua aquél que Menéndez está en Cuenca

y colocado en la fábrica de los CINCO GREMIOS, que dirigía el hermano y antiguo socio del demandante —Benito Marsyglie— y pide al Presidente del Consejo de Castilla la aprehensión de Manuel Menéndez; y que se trasladase a la corte "porque hace suma falta" para el real servicio.

En 12 de julio del citado año de 1791, se recibió en Cuenca la orden del conde de Cifuentes, que cumplimentó inmediatamente —en su primera parte— el corregidor interino don Juan Nicolás Alvarez de Toledo y Señor de Cervera, tomando declaración al preso.

Menéndez dijo a su señoría que "era tintorero de la Real Fábrica de Tejidos de Cuenca, agregado a la de alfombras", donde vino de orden de los señores directores de los CINCO GREMIOS MAYORES, y está en ella desde 23 de junio último, sin otro motivo que el derecho de todo hombre a buscar su bienestar. Que aunque era cierto que antes trabajó en la fábrica de Madrid, a cargo de D. Antonio Marsyglie, lo hacía como jornalero y no tenía obligación ni escritura alguna. Que aquél no le enseñó cosa ninguna, ni quería hacerlos "sin premio"; y, en cambio, aprendió cuanto sabe de don Benito, su nuevo principal, quien dirigía la fábrica de Cuenca, desde febrero del presente año.

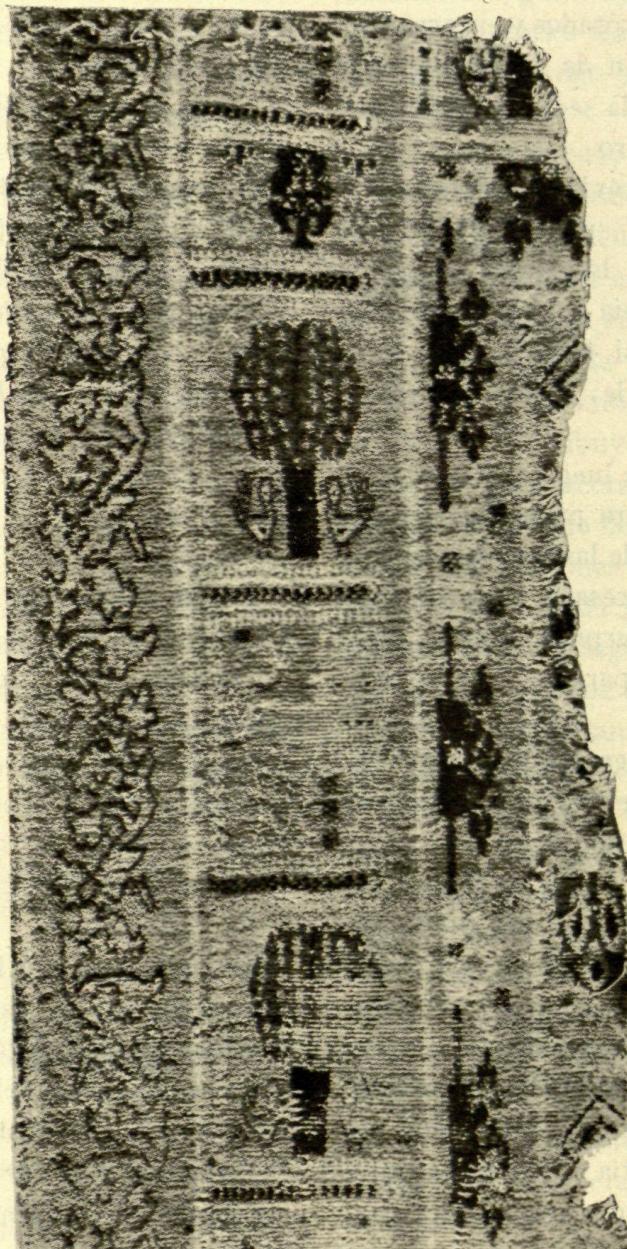
Y en vista de que no había entre el recla-

mante y el tintorero Menéndez ninguno de aquellos contratos de trabajo que convertían —al oficial o al aprendiz— en esclavos del maestro por cierto número de años, el corregidor de Cuenca, relajó de la cárcel al preso, para que continuara trabajando en esta ciudad, el tan solicitado tintorero.

Pero el más grave inconveniente de esos secretos del arte de la tintorería —que con dudosa fidelidad se legaban o comunicaban por tradición— era la ventaja adquirida por los colorantes extranjeros, sobre los tintes que se preparaban en el país, fiendo a la memoria la variedad de los ingredientes, sus proporciones y el modo de preparar las mezclas.

Determinando entonces el afán contrario. Cada maestro tintorero anotaba sus fórmulas originales; y junto a ellas pone pequeñas muestras de los resultados obtenidos, y en esta Exposición figura el formulario que tenía don Juan de Uranogiena, director y maestro de tintes de la Fábrica real de Cuenca, el año 1792.

Otros publicaron libros sobre tan importante materia; siendo el más corriente —y pudiéramos decir—, declarado texto oficial—, el *Tratado instructivo y práctico sobre el Arte de la Tintura*, que escribió don Luis Fernández, maestro tintorero y director de la fábrica de los CINCO GREMIOS DE VALENCIA, hecho en el año 1778,



Fragmento de alfombra de nudo español. Cuenca.  
Mediados del siglo XVI.

por orden del ministro don Miguel de Muzquiz.

En este libro se declara "que el mejor Alazor que se gasta en España se cría en la Alcarria, y señaladamente en el obispado de Cuenca". Esta planta (*Carthamus tinctorius*) se empleaba para obtener colores finos, rosados y encarnados, y para otros, que llamaban de nácar (punzoes o moarés), con que teñían la seda de las bandas de la Orden de San Genaro.

En la parte Sur de la provincia se producían el Zumaque y el Fustete —plantas del género *Rhus*, recomendadas para los tintes negros y anteados, así como la Rubia y la Gualda—que crecen espontáneas en casi toda España—, y servían para diferentes series de matices rojos, anaranjados y verdes.

Fuera de los colores, que luego se importaron de América, sólo era nuestra provincia —desde muy antiguo— tributaria de las tierras que producían la *yerba pastel*, necesaria para obtener los colores azul, violeta, purpúreo, flor de lirio, amaranto y rosa seca y para los negros más perfectos (1).

A la vista hemos tenido gran número de obligaciones de vecinos de Cuenca, de todas clases sociales, que en el siglo XVI adquirían por cargas "el pastel" tolosano o de las Islas para teñir por su cuenta lanas y tejidos, que producían o tomaban como pago en especie, ya para gastarlos en su casa, venderlos, trocarlos por otras cosas o darlos en pago de servicios.

En Cuenca, al otro lado del Huécar —formando una pintoresca calle frente a las murallas que aquel río baña—, existía el barrio de tintoreros entre los cuales citaremos a Juan Rodríguez

(1) El testamento de Pedro Arnolfini —vecino de Lyon y natural de Luca, en Italia—, que murió en Cuenca al fin del año 1578, nos entera del comercio del "pastel tolosano" en gran escala que hacían desde el Midi los Arnolfini y Michaeli, luqueses, avecindados en Lyon, y los Compañe, franceses que tenían depósitos de su preciada mercancía en Valencia, Cuenca, Burgos y Segovia, guardada en sacos marcados con 2 rosas y 4 ffff —preferida para la industria de seda—, y de 2 aspas y 2 estrellas, más usada para teñir lanas.

Urgenio Conejero, regidor y vecino de Cuenca, y Alonso Tello, de igual vecindad, eran los correspondientes de los mercaderes luqueses, y cuando murió Arnolfini tenían en sus casas más de 400 sacos de pastel.

de Gumiel, consuegro del famoso platero Francisco de Becerril.

Un doble casamiento —entre Luis Becerril y Luisa de Gumiel y entre Mancio de Gumiel y Luisa de Becerril— estableció aquel parentesco; y en las capitulaciones consta la cesión del "tinte pequeño" que hizo Gumiel el viejo, en 1550, a su hijo Mancio "para sustentar las cargas del matrimonio".

El arte de la Tintorería estaba considerado como uno de los Artes Mayores; sus maestros tenían tratamiento de "ciudadanos honrados" y gozaron de exención de cargas concejiles, levas y de ciertos pechos, por privilegio de Fernando el Santo, dado en Madrid a 12 de agosto de 1253, los que titulaba aquel fuero *pintores debajo del agua y tintoreros de todos matices*.

\* \* \*

Hoy nadie discute la tesis de que "la agricultura es insuficiente para sostener un país"; pues no absorbe todos los brazos disponibles ni los que emplea les ofrece ocupación en todo tiempo.

Tampoco resuelve el problema el cultivo asociado al pastoreo, si no pensamos al mismo tiempo en algunas de las múltiples industrias rurales propicias para todo campesino laborioso.

En otro tiempo —mientras el labriego encerrado en la casa por la inclemencia del invierno tejía el esparto—, las mujeres campesinas beneficiaban la lana, hilaban el cámaño o *hacían* cintas en pequeños telares, según las condiciones y productos del contorno.

En la tierra de Cuenca, de floreciente ganadería merina y con abundancia de maderas y de saltos de agua, era propicio como en ninguna otra parte el establecimiento de ingenios para trabajar la lana y urdir velartes y palmillas, alfombras y tapices para colgar.

En 31 de octubre de 1443, se le concede vecindad en Cuenca a Martín Fernández, *mantero de faser mantas de pared*, vecino de Avila, eximiéndole de tributos por cierto tiempo y dándole cantidad de maravedises para gastos de viaje, "con tal que la Ciudad quede proveída de un oficio que no tenía".

Hasta mediados del siglo XVI, de día en día, va en aumento el número no solamente de carpinteros y torneros, sino entalladores a los cuales sus comitantes, Miguel Lechero y Francisco Villapando —nombres cogidos al azar, entre diferentes contratos del mismo tipo— exigen que el telar sea tan bueno como el que hicieron aquellos oficiales de madera para otros industriales convecinos.

Las riberas de los tres ríos que riegan el término de Cuenca, abundaban en batanes y lavaderos de lanas por los cuales pasaban —hasta el año 1600— más de 250.000 arrobas de lana de la mejor calidad, que había de cortarse *en día claro, sol alto, corral barrido y no regado* y no tener roña, fieltro, pergamo ni vellón basto.

Las cabañas de don Luis de Guzmán, de Torre Hervias y del obispo de Veste, de los Flórez de Torredilla y Zarzuela y de don Luis Carrillo de Albornoz, pasaban de diez mil cabezas cada una, que iban a pastar durante el invierno al valle de la Alcudia, de la Mesa Maestral de Calatrava.

De aquella enorme producción lanera tan sólo beneficiaba Cuenca, en sus tintes y telares, una quinta parte, y el resto,

*los finos y estimados floretones  
que ensaca el español para Florencia*

venían a buscarlos genoveses, lombardos, ciudadanos de Saona y de Milán, que establecen en Cuenca bancos y casas de contratación (1).

(1) El contrato suscrito por el genovés Juan Bautista Justiniano —dueño de un lavadero de lana a orillas del Júcar, en el término de Cuenca—, con el ganadero serrano Gonzalo Caxa, que le entrega 1.191 arrobas de lana blanca, "de su ganado, hierro y señal y cría", para que las lave, limpie y aderece en aquel lavadero, hace una curiosa clasificación de las lanas limpias y enjutas que han de tener diferentes destinos, según su clase.

Las de *florete*, destinadas a la exportación al extranjero; la *media de Cuenca*, destinada, principalmente, a las elaboraciones finas del país; la suerte de *segundillo*, también de exportación, y la clase inferior, o de *tercero*, que se consumía en tejidos bastos y de poco precio.

Las sacas de florete o refino, se marcaban con *un águila de dos cabezas debajo de una corona y 8 ffffff*, y se enviaba a Italia. La clase *media* era para Flandes y llevaba por contraseña *4 ffff*, y el *segundillo*, que asimismo se enviaba a Flandes, se marcaba con sólo *3 fff*.

(Pedro Velázquez, abril de 1591.)

Micer Esteban Saco, Gerónimo Cademosto, Juan Bautista Novelino y Leonardo Spínola, Domenico Rizo, Nicolás Interiano y Reinaldo Dadda son los nombres que más se repiten durante el siglo XVI; mereciendo especial mención el Magnífico Gaspar Rotulo, luego regidor de Almagro, amigo y testamentario del insigne Juan de Valdés.

No sería oportuno discutir ahora cómo vino a menos tan considerable riqueza y próspero negocio. El conquense doctor Miguel Caja de Leruela —a quien en 1625 se consultaba como autoridad máxima en el proyecto de revalorizar la moneda española—, que como hijo de ganaderos de la serranía de Cuenca conocía bien este negocio, atribuye el descenso de la riqueza pecuaria, a los acotados y las roturaciones, al precio elevadísimo de la sal —aparte de las guerras y emigraciones—, pero acaso con mayor razón al cambio de pastos, por recabar para sí los ganaderos de Segovia las hierbas de la Alcudia. Lo cierto es que en cincuenta años, no más, la elaboración de lanas en las fábricas de Cuenca, que empleaban 150.000 arrobas, reducían a 10.000 arrobas la cifra de las primeras materias y no llegaban a 8.000 arrobas la lana lavada para su exportación, y al finalizar el siglo XVII no llegaban a 10.000 las lanas de todas clases que aquí se producían.

Esto no obstante, en 1691 vino a establecerse en Cuenca —desde Amberes, donde ejercía su industria—, don Humberto Mariscal, trayendo de Flandes algunos oficiales para tejer barraganas y otras telas de lana. Fueron en auge los nuevos establecimientos, en tanto que gozaron de subsidios y franquicias, pues al cesar los privilegios logrados para su establecimiento, los talleres dejaban de trabajar, por rendir escasa utilidad.

Nada conozco en la ciudad, ni en la provincia de Cuenca, que recuerde a las antiguas alcatifas que en ella se elaboraban, por el siglo XI; de una época posterior son las que atesora el Instituto del Conde, de Valencia de Don Juan, y las llamadas "del Almirante", cuya procedencia no está debidamente determinada; y de las que se

hicieron después—al mediar el *seiscento*—; sólo existen numerosas referencias, en inventarios de testamentarías y cartas dotales, acerca de *almohadas y bancales de alhombra* y de grandes *alfombras de estrado, de tres y de cinco ruedas*, cuyo nombre alude a la decoración —frecuente en estos ejemplares— de grandes coronas de laurel o festones de flores o medallones, cuya parte central ocupa algún floripondio oriental, la doble águila románica o un anagrama como uno que describe cierta relación del Patronato que, en la parroquia de San Andrés, de Cuenca, fundó en 1550 el bachiller Francisco de Martos de *un frontal de alhombra de colores con la cifra JHS en medio*.

Doña Isabel de Valdés, viuda del capitán Alarcón, menciona en el *axuar* de su casa (año 1593), *una alhombra verde e colorada de tres ruedas*; doña Teresa de Jaraba aporta a su matrimonio, con Jerónimo Agustín de Cuéllar, en 1574 —entre una serie de tapices y reposteros con las armas de los Quijadas, Araques, Montoyas y Jarabas—, *una alhombra de diferentes colores que se tasó en 4 ducados y otra alfombra colorada y azul valorada en otros mil y quinientos maravedises*. Mari Manuel, hija del licenciado Manuel y doña Ana de Orellana, pocos años más tarde, alhajaba su casa con *una alhombra grande nueva, con las cenefas verdes y tres ruedas de amarillo y azul, mas otra alhombra grande, algo traída, de diez ruedas de colorado y amarillo y blanco*.

También son de época anterior a las fabricadas durante los pontificados de Flórez Pavón, Solano y Palafox, otras alfombras con motivos persas o de Damasco, románicos y góticos; y a veces enmarcados por coronas de roble u otros motivos florales. Suelen predominar en ellas las tintas azules y gualda; es más frecuente el nudo turco y constituyen un trasplante de la moribunda manufactura de Alcaraz, en los comienzos del siglo XVII.

\* \* \*

Gratuita por demás resulta la afirmación de Charles Iriarte de que la afición a los tapices y

alfombras en España, data del tiempo de Felipe V. Harto lo contradicen las citas que hemos hecho relativas a los hogares conquenses en el pasado, y centenares de notas que encierra todavía nuestro fichero; pero sobre toda otra fuerza documental, está el cuadro de *Las hilanderas*, de Velázquez, cuya réplica al vivo hemos admirado en la última sala de esta Exposición.

No se trata de ejemplares sueltos e inadvertidos en las holgadas estancias de una casa principal; sino de verdaderas y valiosas colecciones que acusan una costumbre que quizás data del tiempo de los moros: sólo citaré como muestra que en la casa de doña Ana Zapata, mujer de don Alonso Portocarrero —amén de dos tapicerías, con trece paños entre ambas, y 254 anas de medida—, había en 1589 *cinco alfombras de diferentes colores e suertes tasadas en 14.942 maravedises y otras cuatro alfombras más, de calidad inferior, apreciadas en 4.862 maravedises*. Y consta asimismo que el arcediano don Gil Fernández de Heredia, regaló a su hermana doña Elena, en 26 de noviembre de 1573, con *tres aposentos de guadamecís —dorados y verdes, uno, y dorados y colorados los otros dos—, más cinco reposteros, dos paños de figuras y una antepuerta de tapicería, dos alfombras grandes para una sala y cuatro alhombra más pequeñas*.

En lo que no cabe duda es que desde el siglo XVII, los fabricantes de alfombras son extranjeros que trasladan a España sus artes y oficiales más hábiles; lo cual se explica, porque las leyes encaminadas a moderar el lujo en los hogares españoles prohibían el uso de las manufacturas "que no sean fabricadas en estos reinos".

Al amparo de estas medidas proteccionistas para los objetos suntuarios del país, que se usarán con moderación en adelante, y con vistas al comercio de las colonias de América, los Van der Gotten, de Amberes, instalan en Madrid la fábrica de Santa Bárbara, cuya decadencia supo atajar en nuestros días la inteligente dirección de los Stuyck y darles nuevos impulsos.

Humberto Mariscal y Benito Marsyglie—también flamencos—son los encargados de devolver su antiguo esplendor a los tejidos conquenses,



*Alfombra de lana de nudo turco. Cuenca. Siglo XVII.*

variando, según la época, la técnica de la elaboración.

Parece ser que, al principio de la fabricación conquense, se hace el nudo español que anuda

un solo hilo de la urdimbre, para adoptar más tarde el nudo turco; por lo cual se confunden los ejemplares conquenses de la primera época con los productos de Alcaraz.

En las alfombras de Cuenca predomina la cenefa con cintas entrelazadas en zigzag, simulando una doble espira, cuya coloración varía mucho según los ejemplares.

En las de nudo turco abundan más los motivos florales, y es más extensa la gama de colores; muchos ejemplares llevan fechas y cifras de la fábrica en la bordura y también leyendas votivas en el campo central.

De esta como de otras manifestaciones del arte español no se hizo el debido aprecio de las alfombras de Cuenca en el punto de origen. Ejemplares muy estimables que lograron resistir al tiempo y a la polilla, fueron absorbidos por la vorágine del tráfico de antigüedades; hasta el punto que fuera de la Catedral —donde se conservan los más bellos y típicos paños del siglo XVIII—, y de alguna ignorada iglesia apenas si se encuentra nada que pueda interesar.

Pero en contraste con el descuido o irreverencia con que fueron tratados otrora, llega esta

demostración de estima y desagravio que realiza la SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE, organizadora de esta Exposición y los distinguidos expositores que han acudido a su convocatoria, reuniendo aquí la dispersa y magnífica colección de tapices españoles que ha permitido hacer un estudio serio y completo de esta materia y determinando insospechadas revelaciones acerca de la procedencia y supervivencia de estilos y técnicas donde los ejemplares se tejieron.

Y ahora, señores, perdonad que haya abusado de vuestra indulgente atención para daros noticias de tan escaso interés para vosotros; no se extrañen que una vez más yo confirme la sentencia *parva propria magna*, pues mi cariño a la región me hace ver con muchos aumentos las cosas de Cuenca, y en los más nimios detalles busque pretexto para que en estos ámbitos, consagrados al culto del Arte español, tenga la venerable Cuenca, famosa por sus hierros, tejidos y marfiles, constante y preferente devoción.

## DIBUJOS DESCONOCIDOS, DE GOYA

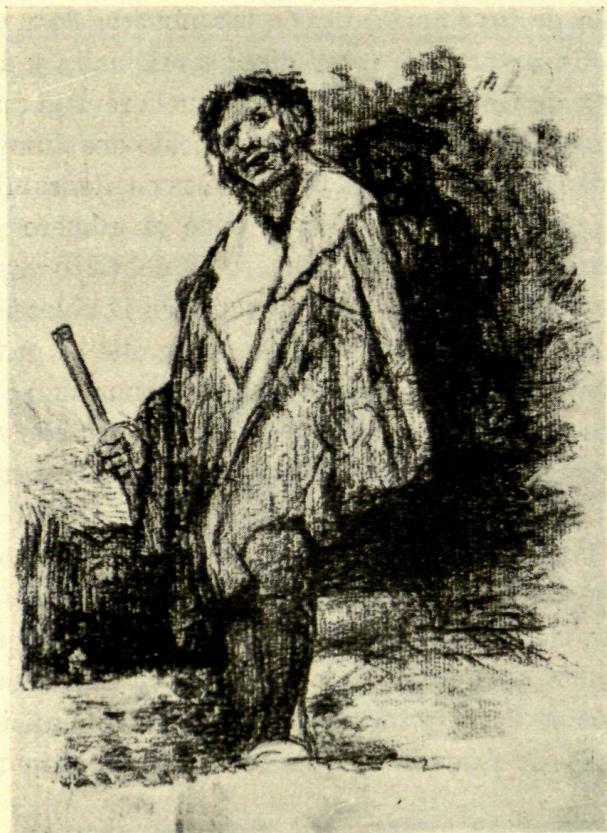
POR AUGUST L. MAYER

**L**A tarea de hacer un catálogo crítico de todos los dibujos conocidos de Goya no es fácil, ya por surgir frecuentemente importantes obras que se daban por perdidas, ya también por la complicación de reconstituir las series originales tal como Goya las había ordenado, según la numeración que él mismo puso en muchísimos casos. Algo ayuda, en cierto modo, en algunas de las series, la numeración de Carderera; pero no siempre es exacta. A las dificultades dichas, hay que añadir la necesidad de limpiar la obra del maestro de las muchas falsificaciones —algunas muy hábiles— que aun se muestran bajo su nombre ilustre.

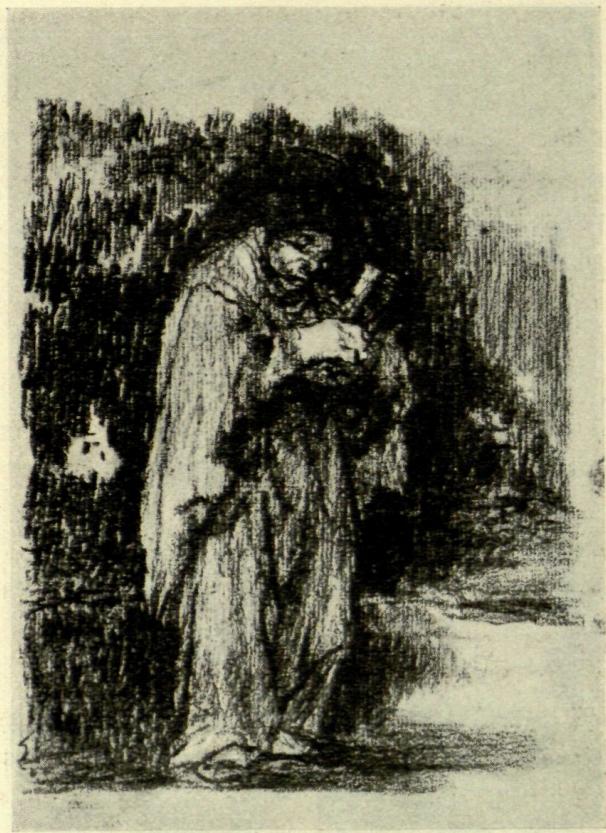
En el deseo de contribuir a la solución del problema, comenzaremos hoy a dar noticia de

que los 43 dibujos que pertenecieron a la colección Yaij, de Francfort, dibujos de temas fantásticos, son imitaciones; los dibujos *Locos* y *Se hace militar*, del Gabinete de Estampas del Museo de Berlín, copias de los originales que existen en la colección madrileña de la marquesa de Castromonte, y muy dudosos los *Primeras ideas* para los Caprichos 43 y 48, también de Berlín.

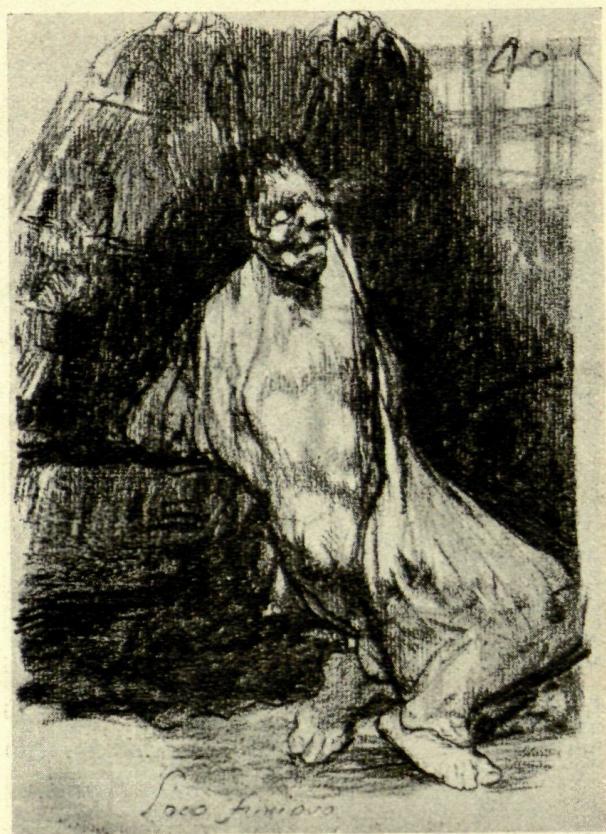
Algunos dibujos procedentes de la colección de Víctor Hugo —gran admirador de Goya— son falsificaciones, si bien poseía dibujos auténticos del maestro. Reputamos falso, en primer lugar, el dibujo que ostenta la inscripción "Esta mujer fué retratada en Nápoles por José Ribera, o el *Españoleto*, por los años de 1640". Alúdese al retrato de la mujer barbuda Magdalena Ven-



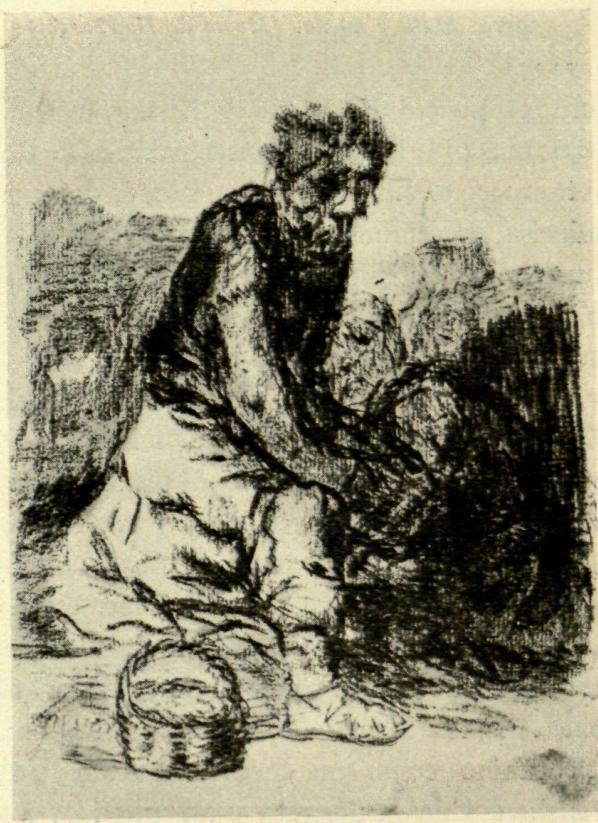
GOYA: *El hombre del palo.* (Lausanne.  
Col. particular.)



GOYA: *Loco (?).* (Lausanne. Col. particular.)



GOYA: *Loco furioso.* (Lausanne. Col. particular.)



GOYA: *Loco.* (Lausanne. Col. particular.)

GOYA: *Maja y dueña*. (Museo de Hamburgo.)

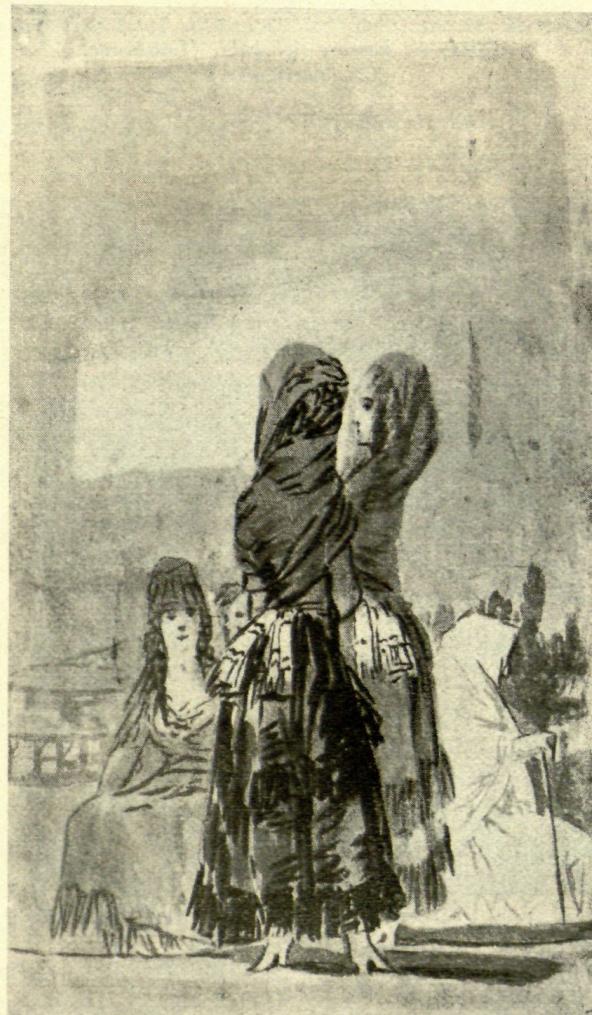
tura, propiedad del duque de Lerma, fechada el 1631; mas ni la letra de la inscripción es de Goya, ni tampoco el dibujo. La pincelada es demasiado indecisa, especialmente en los paños y en la silla. Cuanto más detenidamente se estudia este dibujo, más se confirma la imposibilidad de que pueda ser de mano de Goya.

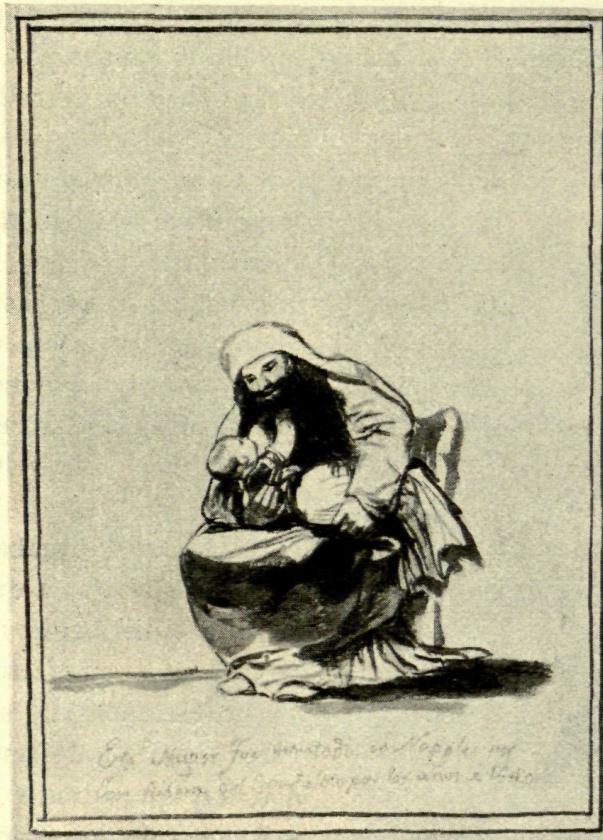
Muy dudosa es asimismo la autenticidad de *El cazador*, dibujo que procede de la misma colección, igualmente hecho con el pincel, y *La novicia*, de la misma procedencia y técnica. Evidentemente falso es el dibujo *Visiones*, también de la colección citada. Lo mismo que estos dibujos, son falsificaciones relativamente viejas otros dos que pasaron por el comercio: *El abogado* ("Este a nadie perdona, pero no es tan dañino como un médico malo") y *La prisionera* ("novia discreta y arrepentida, a sus padres"), dibujos ejecutados a pincel en el es-

tilo de los *Caprichos*, con los números 89 y 90.

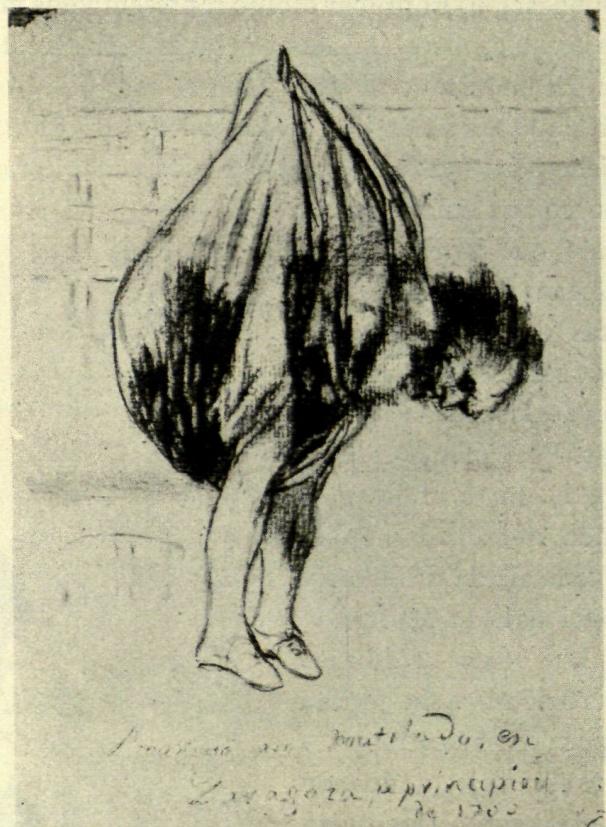
En un artículo sobre dibujos originales y falsos, de Goya, que publicamos en la revista austriaca *Belvedere*, hemos reproducido dos dibujos que pertenecían a los famosos dos cuadernos del *Viaje a Sanlúcar*. El que tiene el número 38 acusa relación con el número 28 del libro grande. Del otro dibujo existe copia en la colección de D. José Lázaro (Madrid), y en ella se guardan también —al parecer de la misma mano— dos copias más de dibujos hoy perdidos, que representan a la duquesa de Alba en pie, y sentada escribiendo.

Podemos añadir hoy dos dibujos desconocidos que también pertenecen a los del *Viaje a Sanlúcar*. Hallábanse con otros originales de Goya que vamos a describir seguidamente, en una colección de París, y fueron adquiridos por un aficionado de Lausanne, que nos ha permitido su

GOYA: *El Paseo*. (Museo de Hamburgo.)



La mujer barbada. Del cuadro de Ribera.  
(Antigua colección Victor Hugo.)



GOYA: "Amaneció así mutilado en Zaragoza a principios  
de 1700."



GOYA: Locos patinando. (Lausanne. Col. particular.)



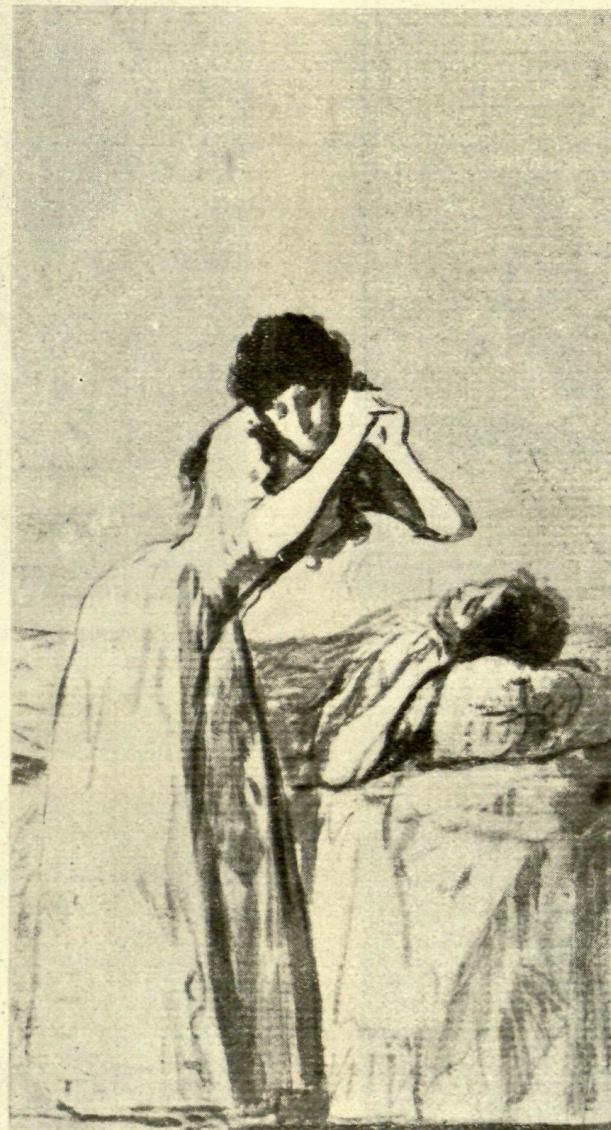
GOYA: Capricho (loco?). (Lausanne. Col. particular.)

publicación. El primer dibujo representa dos mujeres: una, arreglándose el pelo; la otra, acostada en un lecho o diván; recuerda este dibujo al titulado *La siesta*, del Museo del Prado. El otro tiene por asunto una mujer desesperada, llorando, con un niño en pie al lado, que también llora; escena desarrollada detrás de un coche, del que solamente se ve parte de las ruedas traseras. Este dibujo recuerda la duquesa desesperada del cuaderno pequeño de la Biblioteca Nacional, de Madrid.

Los otros 12 dibujos pertenecen a la última época del maestro, y todos están ejecutados con lápiz negro. Dos quizás sean algo anteriores. Por su contenido pertenecen a la serie de los *Prisioneros* y dibujos fantásticos, ejecutada con pincel, y que en su mayor parte se conservan en el Prado.

No conocemos otros dibujos —que podrían pertenecer a la misma serie— ejecutados con lápiz negro. Uno muestra la leyenda *Andar sentado a pie y a caballo*; el otro dice: *Amaneció así, mutilado, en Zaragoza a principios de 1700*.

Diez dibujos pertenecen a las dos series que parecen trabajos para nuevas ediciones de *Caprichos* y *Disparates*, que habían de ser ejecutadas en litografía, en vez de al agua fuerte. De tales dibujos posee parte el Prado (1) y la colección Gerstenberg, de Berlín, procedente de la



GOYA: *La Duquesa de Alba (?) arreglándose*. (Lausanne. Col. particular.)

colección Beruete, de Madrid. Además hay que agregar a este grupo el dibujo número 25, *Coche barato y tapado*, de la colección Cerralbo (Madrid), y los dos dibujos anteriormente mencionados de la marquesa de Castromonte. El dibujo *Locos* lleva el número 39.

No he logrado hasta ahora dividir claramente las dos series. Hemos creído durante algún tiempo que todos los dibujos que llevan la firma de Goya formaban una de las series, y que hay que distinguir no dos, sino tres series. Hoy ya no estamos tan seguros (1). De todos modos, hay que admitir la existencia de dos series, lo que prueban distintos hechos. Primero: Entre los dibujos que pertenecieron a la colección Beruete, ostentan dos el número 23 de Goya (*Reza y Mujer con perros*). Segundo: El dibujo *Pronto romperá*, de la colección Beruete, y *Borrizo que anda en dos pies* (Prado), llevan ambos el número 20. *El hombre de Burdeos con la serpiente* (antes en la colección Beruete) y el

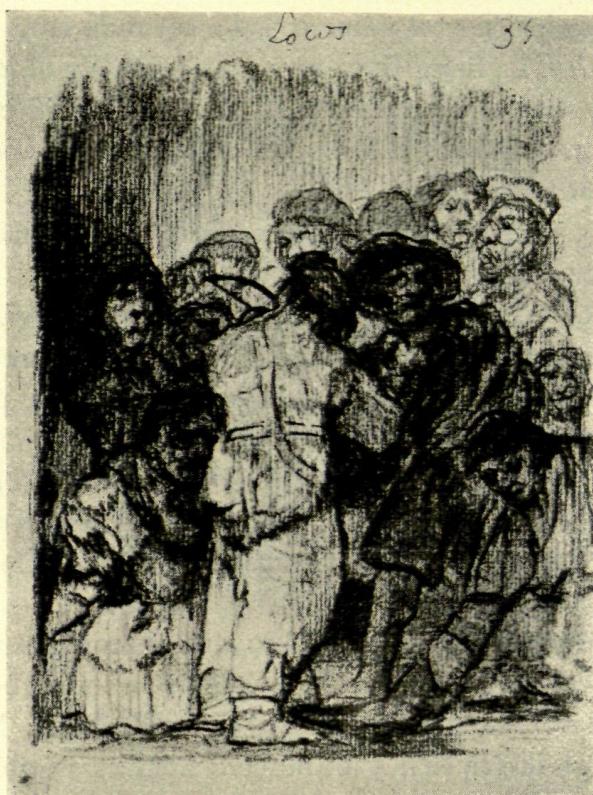
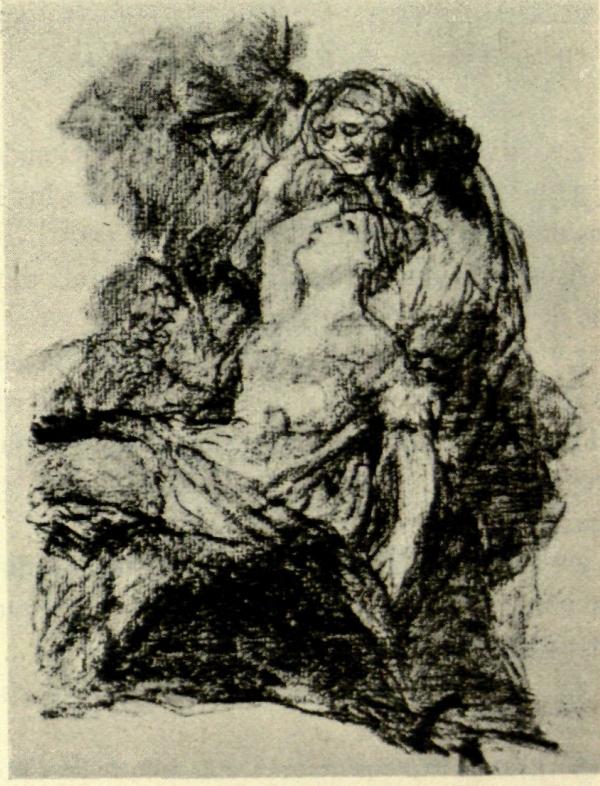
*Loco*, de la colección particular de Lausanne, tienen el número 40.

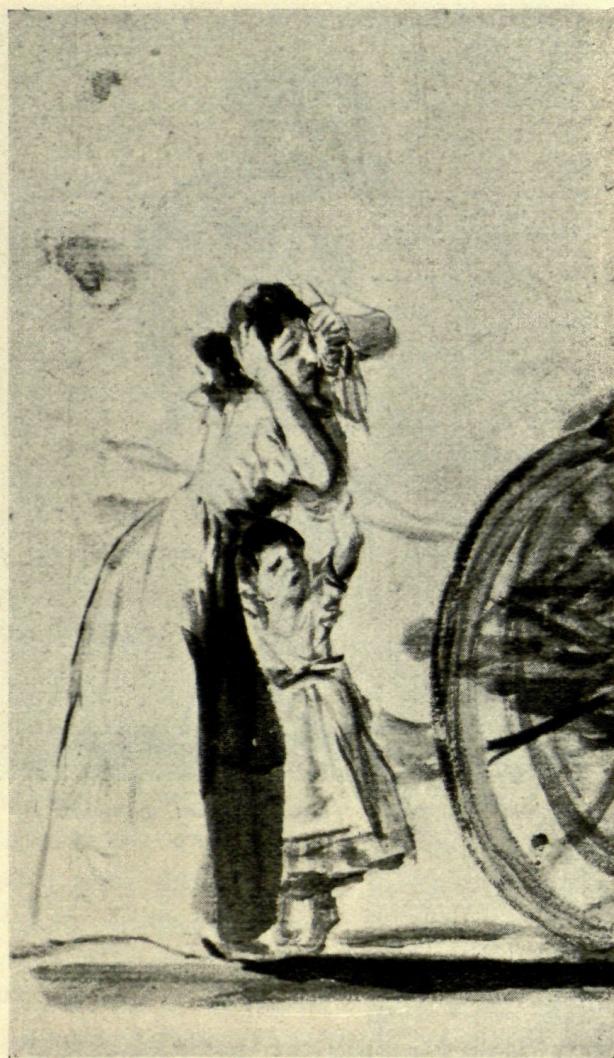
Estos dibujos, felizmente reaparecidos, demuestran tratar tres temas distintos:

1.º Escenas caprichosas, visiones fantásticas.

(1) Algunos de los dibujos firmados van mejor con otros no firmados, así, *El avaro* (número 6 de Goya) y *El hombre con el perro* (número 9 de Goya); *El hombre con alas*, número 52 en el Prado, tiene su *pendant* el 59, que fué de Beruete.

(1) Números 259-295 de mi *Catálogo* en mi monografía sobre Goya.

GOYA: *Locos*. (Lausanne. Col. particular.)GOYA: *Loco pícaro*. (Lausanne. Col. particular.)GOYA: *Soldado mutilado (?)*. (Lausanne. Col. particular.)GOYA: *Sueño. Mujer con brujas*. (Lausanne. Col. particular.)



Mujer desesperada. (Lausanne. Col. particular.)

2.º Figuras de Burdeos, cosas excepcionales.

3.º Locos. Especialmente la serie de los locos desempeña un papel importante (1).

A esta última pertenecen los siguientes dibujos de la colección de Lausanne:

1.º Uno que tiene el número 29 y representa un hombre con un palo en la mano derecha. El palo no es muy claro: parece una escopeta y recuerda un dibujo a pincel de un cazador, que guarda el Prado.

2.º Hombre sentado con un cesto al lado y haciendo otro cesto; dibujo sin número, con unas letras difíciles de leer. Léese solamente "se"...

3.º *Locos patinando*, dibujo que lleva esta

inscripción y el número 3. La segunda cifra no se lee. La firma Goya no es auténtica. En el fondo se ve un hombre en una "bicicleta" primitiva.

4.º Grupo de locos con la inscripción *Locos* y el número 35.

5.º Loco furioso en su casilla. La inscripción dice: *Loco furioso*, y tiene el número 40.

6.º Loco con sombrero, pendientes y un vientre enorme. La inscripción dice: *Loco pícaro*. El número no está claro en la segunda cifra: parece un 42.

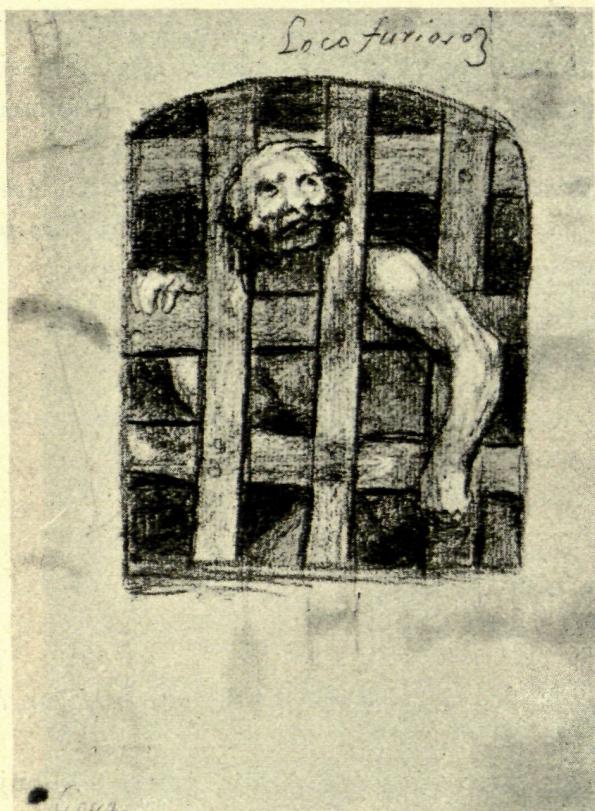
7.º Hombre en pie con hábito de fraile (?) y un libro en las manos. De la leyenda solamente se distinguen las dos últimas letras: "to". Tiene el número 44.

También hay un dibujo que representa un hombre visto de espaldas, caído sobre un árbol; tal vez un soldado muerto y mutilado (?). No tiene inscripción y el número aparece ilegible. ¿Dice 50? Recuerda algo al dibujo del mutilado, que lleva el número 30 y que formó parte de la colección Beruete.



GOYA: Mendigo de Burdeos. (Lausanne.  
Col. particular.)

(1) Evidentemente pertenece a esta serie de *locos*, el dibujo n.º 30, del Museo del Prado, con la inscripción *Con animales pasan su vida*.

GOYA: *Loco furioso.*GOYA: *Soldado y paisano bebiendo.*GOYA: *De todo sirven.*GOYA: *Vuelan, vuelan.*

Otro dibujo —mujer sentada, medio acostada, apoyando la cabeza en una vieja (¿bruja?) y un demonio masculino— ofrece mucha semejanza con la *Mujer volando* (núm. 59, que perteneció a la colección Beruete). Este dibujo no ostenta letra ni número.

Finalmente hemos de aludir al dibujo sin

número titulado *Mendigos que se llevan solos en Bordeaux*, y que representa un pobre sin piernas, sentado en su "autocar" rudimentario.

Sobra decir que todos los dibujos son de gran fuerza, emocionantes, en especial el del *Loco furioso* y la composición de *La mujer sentada*.

#### POSTSCRIPTUM:

Hemos de añadir cuatro dibujos más pertenecientes a la colección particular de Lausanne.

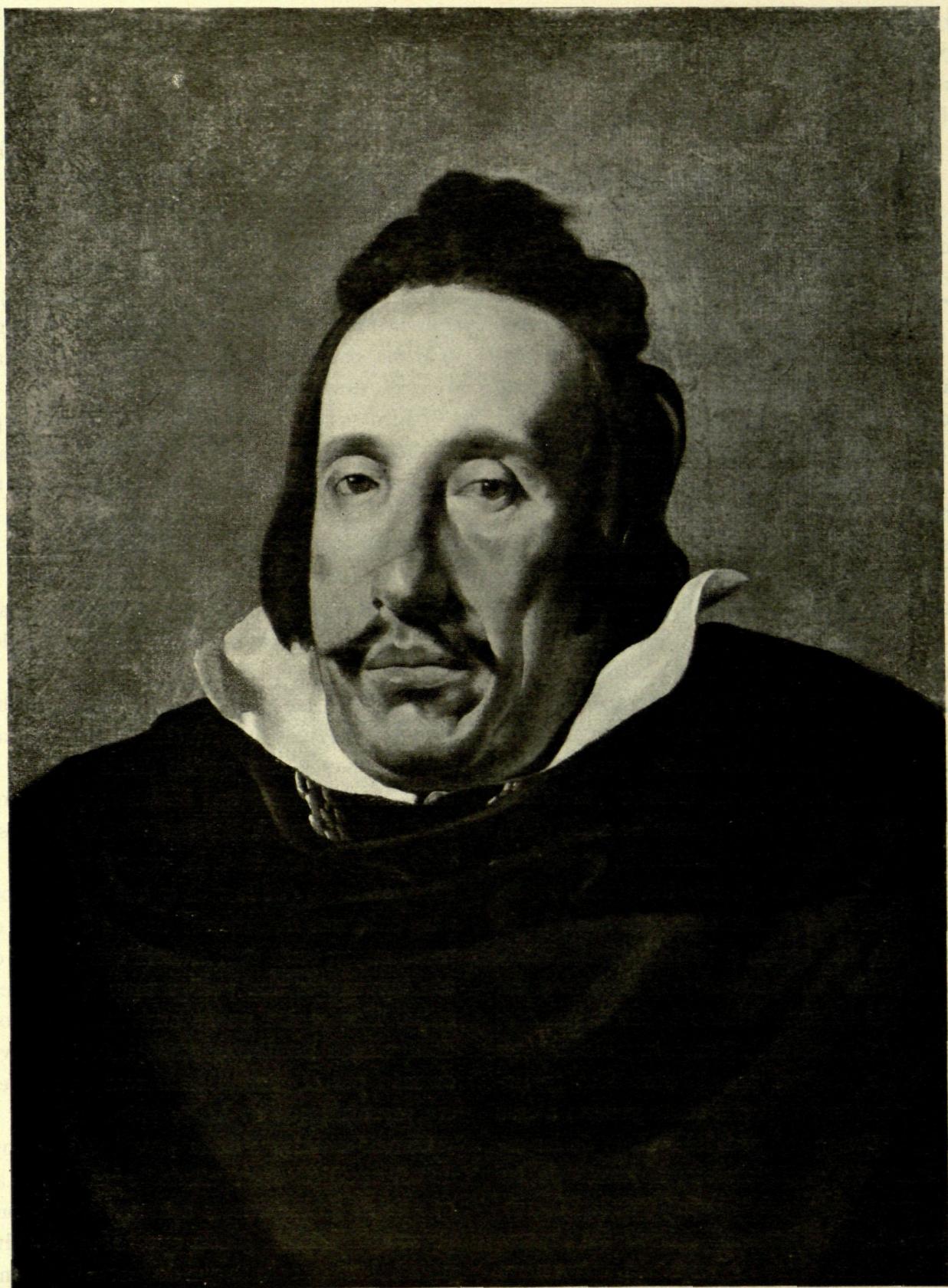
1.<sup>º</sup> Otro dibujo de un *loco furioso*, con el número 3, de Goya. Es de importancia este número, porque el dibujo de la serie ExBeruete, *Gran coloso dormido*, lleva el mismo número. ¿Habrá existido originalmente una gran serie dedicada en especial al tema de los *locos*?

2.<sup>º</sup> Dos veces vemos el número 28 en el dibujo fantástico, *Con sillas de manos* (?). El letrero *No sé alquilan*, está borrado y reemplazado por *De todo sirben*. Recuerda el di-

bijo 2 de la colección ExBeruete (*Mirar lo que no ven*).

3.<sup>º</sup> Un *Sueño* o *Disparate*, parece el dibujo con el número 53: un toro y cabezas caricatu-  
rescas con alas de mariposas. Goya ha cambiado tres veces el letrero. Se distingue del segundo, ...*está en el aire*, y el letrero definitivo dice algo lacónico *Buelan buelan*.

4.<sup>º</sup> Por fin, hay un dibujo sin número y letrero: un soldado bebiendo con un paisano, recordando algo el cuadro *Los bebedores* de la colección Barón Herzog, de Budapest.



El Instituto of Arts, de Detroit, adquirió en Alemania este retrato de Velázquez, que perteneció a los descendientes de un diplomático alemán, que había residido en España por el 1820.

Pertenece esta obra a la primera época del artista, quizás a los primeros meses de su llegada a Madrid.

En este retrato, el sentido de humanidad alcanza aspecto grandioso. Es una página de realismo hondo y noble. Hasta ahora, no ha sido posible identificar el personaje retratado.

## EL HISPANISMO DE DELACROIX

POR MICHEL FLORISOONE

**P**ROBLEMA, éste, harto complejo. Pues se trata de un verdadero problema, con sus contradicciones, e incluso con su poquito de misterio. Delacroix amó a España con exaltación; la amó en su paisaje, en sus costumbres, en su arte. Antes ya de realizar su viaje a Marruecos, en el transcurso del cual hizo unas escapadas hasta Cádiz y Sevilla, colocaba en un mismo plano a Velázquez y a Miguel Angel, citaba conjuntamente a Rafael, a Rubens, al Veronés y a Murillo; se entusiasmaba con Goya, y admiraba a Zurbarán. España era para él la Tierra de Promisión. En Sevilla, se dejara llevar del encanto poderoso de Andalucía.

Y, empero, no se suele atribuir gran importancia a la influencia de los maestros españoles en la obra de Delacroix. Se la reconoce, pero en general sin detenerse en ella, sin intentar penetrarla. Se la menciona de pasada, como de mala gana, detallándola en anécdotas, insistiendo en algunas aproximaciones fáciles, y, con frecuencia, superficiales. No se comprende cómo ese amor hacia los maestros de España, y hacia España misma, ha enriquecido tan poco el arte de Delacroix. Inglaterra le ha suministrado temas magníficos; Marruecos, visiones deslumbradoras; Flandes, un maestro; Venecia, sus ascendientes. Mas ¿y España? Casi nada que pueda contraponerse a esas ofrendas regias. ¿Será posible? Debajo de los relatos brillantes y pintorescos; a través de las anotaciones rápidas del "Diario" y de la "Correspondencia"; en el examen incluso de algunas obras, ¿no existe acaso esa respuesta, merecedora de ser leída más detenidamente?

\* \* \*

Hacia 1824, el pisaverde que por aquel entonces era tan sólo Delacroix, comenzaba ya a adqui-

rir ese rostro atormentado y cetrino que se le ve en su *Autorretrato* de 1830. Su alma agitada, torturada, busca resonancias para su inquietud. En una carta desesperada, dirigida a Philarete Chasles, descubre su amargura:

"Mientras os hallávais en el baile de la Opera, al menos esto es lo que me atrevo a pensar, yo me hallo (1) a las dos de la madrugada, sumido en recuerdos, a un tiempo dulces y penosos. Por aquel tiempo, yo me sentía asqueado de la vida y de las pretendidas vanidades de la vida: hoy, yo me he apoderado de vuestra dolencia de aquella época, y tal vez os hayáis apoderado de mi despreocupación filosófica de entonces. Mas ¿qué haré yo con ella? Esta vida de hombre, tan breve para las empresas más frívolas, es, para las amistades humanas, una prueba difícil y harto dilatada. En la carrera que habéis emprendido, no debéis, de seguro, hallar muchos amigos, y sobre todo amigos para la vida, como lo fuimos nosotros, antes de que la vida se hubiese trastrocado para cada uno de nosotros dos. Si das con ellos, tanto mejor; serás más dichoso que yo. El corazón humano es una pocilga muy fea: no es mi culpa. Mas ¿quién puede atreverse a responder de sí mismo? Escríbeme, empujando de nuevo mi corazón por el camino de ciertas emociones de esa juventud que no ha de volver más..."

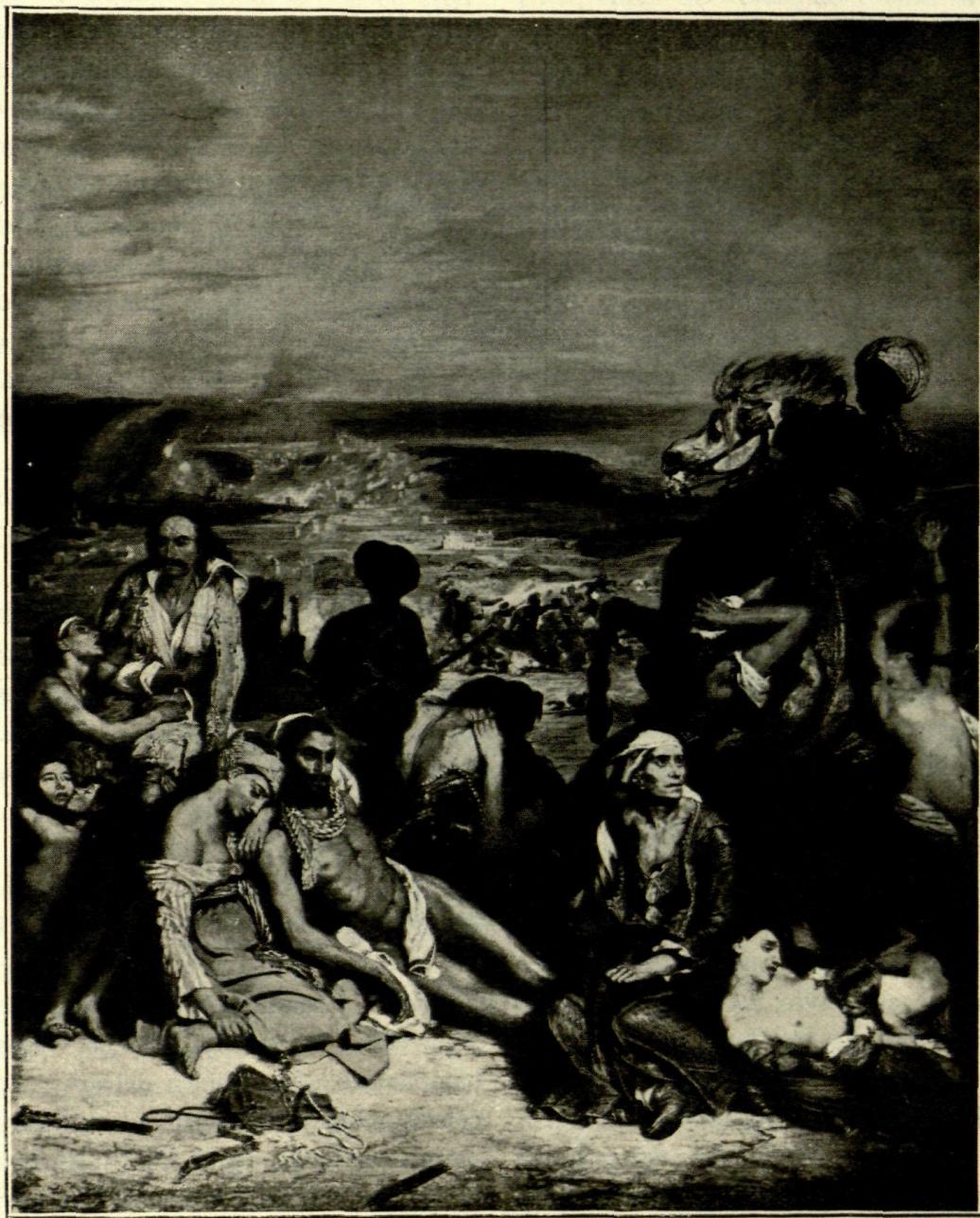
Ciertas emociones de la juventud que no han de volver... Este desengañado de veinticinco años, que había de estremecer a tantas almas con sus obras apasionadas, ¿hacia qué había de volverse para hallar ese acicate que despierta la juventud?

(1) Existe una contradicción entre este "presente" y el pretérito que Delacroix emplea antes e inmediatamente después. Pero, existiendo así en la carta original, y habiéndola respetado el autor del artículo, no nos hemos creído autorizados a corregirla. (N. de la T.).

¿Bajo qué sol había de hallar de nuevo aliento y gusto para la vida?

Esta carta la escribió el 1.º de Marzo de 1824, y el 6 anotaba en su "Diario": "hacer algunos

no pasarán nunca de proyectos, inspirados tal vez por Géricault moribundo, que aspiraba a pintar *La apertura de las puertas de la Inquisición ante el ejército francés*. Pero, a partir de aquel ins-



DELACROIX: *Matanzas de Scio*. (Museo del Louvre).

temas de la Inquisición — Felipe II —". ¿Volveríase hacia el ardor de la España mística y violenta, hacia su rey sombrío y terrible, devorado de inquietud y de remordimientos? Podía España imprimir su sello en el alma patética de Delacroix: se hallaba dispuesta para recibirlle.

Ese Felipe II, esas escenas de la Inquisición,

tante, tropezaremos con frecuencia, en el "Diario", con los nombres de Velázquez, de Goya y de Murillo. En el Museo, les dedica sus horas y su estudio. En casa de su amigo Eduardo Guillemandet, siendo todavía niño, había conocido hermosas obras de Goya. Se pone a copiar sus dibujos, sus aguatintas, se lleva a su taller sus series

de aguafuertes, se ensaya en el arte de la litografía, para hacer "sátiras a la manera de Goya", y llena con estudios y bocetos unas hojas, en las que destacan algunas horrendas viejas presumidas de los *Caprichos*, o algunas jóvenes y por demás seductoras madrileñas.

En la Galería del Mariscal Soult, famosa por su espléndida composición y su origen guerrero, estudió los grandes maestros españoles. De doscientas treinta obras que integraban esa colección, cerca de doscientas pertenecían a la Escuela Española. Por aquel entonces, constituía ésta la galería española de Europa más rica y más hermosa. Veíanse en ella obras de Alonso Cano, de Ribera, de Herrera, *el Mozo*; un centenar de cuadros anteriores al siglo XVII, y, sobre todo, unos veinte Zurbaranes y unos quince Murillos. Estos dos pintores sevillanos apasionaron hondamente a Delacroix. Las santas de Zurbarán, *Santa Apolinaria*, *Santa Lucía*, *Santa Agata*, principalmente, atráenle por la belleza de su misticismo y de sus expresiones; y también puede ver allí los *Funerales de San Buenaventura*, *San Pedro Nolasco y San Raimundo de Peñafort*, *El Angel Gabriel*. A los Murillos, calificábalos siempre de "hermosos" y "admirables", y esto, pese al pobre Delaroche, que pretendía que aquello "no era pintura seria". *El milagro de San Diego* sedújole en particular por su realismo, y entre las otras obras: *La concepción de la Virgen*, que ha permanecido en el Louvre; *La glorificación de la Virgen*; *La huida a Egipto*; *Jesús y San Juan, niños*; *Cristo en la Cruz*; *San Antonio de Padua y el Niño Jesús*; *San Pedro de las cadenas*; *El arrepentimiento de San Pedro*; *Niños del pueblo peleándose cuchillo en mano*; una *Mater Dolorosa*, una *Escena de epidemia*, la *Natividad de la Virgen*... Delacroix sabía que la perfección de estos cuadros debíase a la imitación de la naturaleza y de la vida, y gustaba de comparar Murillo al Ticiano y a Van Dyck. Y si no dejaba de advertir la debilidad de invención y la vulgaridad de disposición que desdicen en las obras del pintor sevillano, advertía asimismo la poesía del colorido, los prodigios del pincel, que dan a la composición del maestro andaluz su relieve, su luz, su aire, su

ilusión, y que pueden más que la frialdad del boceto. Ama esta verdad que no teme presentar la naturaleza en su vulgaridad; a las vírgenes de Murillo, no les pide la casta unción y el tímido pudor de las vírgenes de Rafael, sino que alaba, en los rasgos de sus rostros y en sus actitudes, el éxtasis divino, la emoción triunfal de unas criaturas mortales elevadas hasta ignotos esplendores.

Al parecer, no se ha insistido bastante en el provecho que sacó Delacroix de sus visitas a la Galería del Mariscal Soult. Más adelante, veremos que allí fué donde desarrolló los recursos de su talento; que más de una vez encontró allí la solución de problemas pictóricos, y que allí fué donde formó gran parte de su admirable técnica.

Ahora bien: la gran revelación había de ser Velázquez. Un día de Marzo de 1824, Leblond le lleva a ver un retrato atribuido al pintor de *Las Meninas*. Delacroix quedase al punto embargado por aquella obra. Desde ese momento, ocupará de continuo su espíritu. Y su entusiasmo revélase en acentos que no había tenido para descubrir a Constable, cuya influencia, empero, era por aquella misma época tan decisiva en su arte. Algunos días después, le es dado copiar aquel Velázquez. "He aquí — exclama — lo que yo buscaba desde hacía tanto tiempo: esta pasta sólida y, sin embargo, blanda". Y detalla la obra, y la penetra, y se detiene en la labor de las manos, y tornará a empezar una y otra vez la cabeza, y se afana en ella durante días enteros: sería capaz de trabajar en ella "colgado de un campanario". La técnica del gran español seducícele a tal punto, que quiere beneficiarse de ella al momento: piensa "que adscribiendo esa manera de pintar a unos contornos firmes y atrevidos, podríanse hacer fácilmente obras de pequeñas dimensiones". Delacroix descubre sin duda aquí pensamientos mercantiles; pero es que necesita dinero, porque quiere adquirir un cuadro en la venta de Géricault. Y ¿en qué cuadro piensa? En la copia de una *Escena de familia*, de Velázquez... Se le comprende febril, se le ve ir y venir, y él mismo se declara presa de entusiasmo, y se congratula de poder copiar a Velázquez. Y, por fin, un domingo pone manos a la obra. ¡Hermoso

domingo! Su imaginación galopa bajo el látigo madrileño; discute sobre la elección de un tema de gran envergadura; vacila entre Mazeppa, Don Juan, el Tasso, y cien más. Todos le agrandan; no puede decidirse; y confiesa: "si en este momento empuñara la paleta, y muero de necesidad de hacerlo, aquel hermoso Velázquez obraría en mí. Quisiera extender sobre un lienzo, moreno o rojo, colores fuertes y espesos". ¡Sería capaz de cualquier cosa! Se siente realmente abrasado. Por la mañana, había ido a ver una copia, hecha por Drolling, de fragmentos de figuras de Miguel Angel. E inmediatamente exclama: "¡Dios mío! ¡Qué hombre, qué belleza!". Y, seguidamente: "una cosa resultaría original y muy hermosa: la fusión del estilo de Miguel Angel y del de Velázquez". En ambos, igual sencillez, igual ausencia de detalles: lo que él siempre ha anhelado. También Géricault practicaba el mismo sistema. Géricault, su gran amigo, su gran inspirador, el realista y estilizador, que no sólo había sabido aprovechar las lecciones del Renacimiento italiano y del arte inglés, sino que había copiado a Velázquez. Y ya tenemos uno de los hilos conductores: Velázquez, Géricault, Delacroix.

Mas, confesémoslo: si se ignora cuál fué aquella *Escena de familia*, de Velázquez, que a lo mejor no sería de Velázquez, y que fué copiada por Géricault, es casi seguro que el hermoso Velázquez que tamaño entusiasmo despertó en Delacroix, fué simplemente aquel retrato de *Carlos II*, de Juan Carreño de Miranda, que formaba parte de la Colección del Castillo de Eu. Delacroix lo

tuvo siempre por una obra auténtica del pintor de Felipe IV; ello hasta su muerte, puesto que en su testamento deja su copia al Barón Rivet bajo el epígrafe de "Retrato de Carlos II de España, copia de Velázquez". Mas, sabido es que Juan Carreño de Miranda, igual que Juan B. del Mazo, ambos discípulos de Velázquez, imitaban los retratos del maestro hasta el punto de inducir en error; y Delacroix, al copiar el *Carlos II*, sólo buscaba en esta obra las cualidades del propio Velázquez, y en efecto dió con ellas.

Aquel año de 1824, será para Delacroix el año que podría llamarse "el año de España". No olvidamos, desde luego, que, en el transcurso de aquellos mismos meses, el arte inglés, ignorado durante tanto tiempo, revelaba sus recursos, y que Delacroix dejóse seducir por ellos hasta el punto de volver a pintar, bajo la influencia de Constable, el fondo de su *Matanza de Scio*, ya colgado en el Salón. Preciso es, em-



DELACROIX: *Huérfanos en un cementerio*. Col. Moreau.  
(Museo del Louvre).

pero, reconocer que la influencia inglesa fué en él mucho más literaria que pictórica; Delacroix buscó en ella unos temas en los cuales Inglaterra no tenía arte ni parte, pero que le suministraban alimento para los vuelos aventureros y generosos de su imaginación. A la vez que copiaba febrilmente el Velázquez apócrifo, y que pensaba en escenas de la Inquisición, comenzaba unas litografías "à la manera de Goya", se pasaba horas enteras entre Murillo y Zurbarán, y pintaba *Don Quijote en su librería*, que había de ser el primero de otros muchos Quijotes. No es posible sentirse más discípulo de España. Vamos a intentar descifrar lo que este comercio, poco menos que ín-

timo, inculcó en el pintor de la *Matanza de Scio*, la *Muerte de Sardanápal* y de la *Libertad guiando al pueblo*, en aquel período inmediatamente anterior a la estancia en Andalucía.

\* \* \*

Hay quien, después de haber recordado el *Fusilamiento del 3 de Mayo*, a propósito de la *Libertad guiando al pueblo*, o que la serie litográfica de los *Toros de Burdeos* con sus contrastes bruscos y su técnica abreviada, es la iniciadora del *Fausto*, cree haberlo dicho todo.

Es indudable que Goya, por su particular concepción de la pintura, y la rapidez de su técnica, se anticipa a toda la Escuela francesa del XIX, en la cual Delacroix es uno de los nombres más preclaros, y Daumier, Degas, Renoir y Lautrec, figuran entre los más destacados. Mr. Jean d'Elbée, en *El Sordo y el Mudo*, obra sugestiva, si bien más ingeniosa que profunda, y en la cual establece con talento un paralelo entre Goya y Delacroix, supone que Goya se estremece y llora al ver en París la *Matanza de Scio* y el *Tasso en la cárcel de los locos*. ¡Una matanza, una cárcel, unos locos! Mis temas, mis visiones de la edad madura y de la senectud, ferozmente pintados por un principiante! Pero entonces...” Precisamente en 1824, es cuando Goya realiza aquel rápido viaje a París, en donde no tuvo trato con nadie, y no es probable que le fuese dado ver el *Tasso*, empezado ya sin duda en 1823, pero que no había de ser expuesto hasta 1839.

En cuanto a la *Matanza de Scio*, si bien es cierto que revela una influencia española, no parece deberse ésta a la intervención de Goya. Aquí se impone un dato cronológicamente capital: el 12 de Enero comienza Delacroix su *Matanza*, y el 25 de Marzo es cuando ve el retrato apócrifo de Velázquez; el 11 de Abril cuando empieza la copia de éste. Ya hemos visto en qué estado de exaltación, harto singular, le pone esta revelación. Parece ser que, por entonces, tenía abandonada la *Matanza de Scio*. Torna a ella “con fiebre”. Al día siguiente, o sea el 12, apunta en el “Diario” que “ha vuelto a empezar con todo entusiasmo el hombre que está junto al caballo,

y el jinete”. Luego trabaja en el turco del segundo término, retoca varias veces la vieja del centro, la joven muerta y su hijo, toda “la esquina del caballo”, el hombre desnudo extendido en la parte central, y otra vez el turco del fondo, a contraluz. El 3 de Mayo es cuando ve, o torna a ver, los cuadros del Mariscal Soult, y el 4 se nos aparece desazonado: “a cada paso me encuentro entorpecido”, escribe. Este nuevo ardor, esta modificación constante, esta crisis que sufre y que le estimula, ¿no proviene acaso todo esto de Velázquez, de Murillo, de Zurbarán?

Examinemos la obra en sí. La joven muerta, sobre la cual se precipita el niño hambriento, es manifiestamente la misma que aquella “condenada” que se agarra a la barca en la cual el Dante y Virgilio cruzan el Lago de Dite. Esta se halla modelada con la magnificencia de un Rubens, pero gesticula en una penumbra en la cual concrétanse numerosas pinceladas; es demasiado hermosa para que nos sea posible compadecernos de sus sufrimientos, y ni siquiera del puntapié que otro frenético le asesta en el vientre. Por el contrario, la muerta de la *Matanza* ha brotado instantáneamente. Ha sido plantada con toda amplitud en la sinceridad de su luz: “las mejillas sencillas, la nariz sin detalles”, lo que “siempre ha buscado” Delacroix. Entre estas dos mujeres aparece indirectamente Miguel Angel, pero directamente aparece Velázquez. Y también aparece Velázquez en el pachá del turbante rosa, que cruza en su caballo encabritado, y en esa “pasta firme y, sin embargo, blanda”; en esos contornos robustos, incluso en el hombre desnudo, para el cual sirvió de modelo Pierret, y que se destaca — dato curioso — sobre una figura de turco colocada en el centro y a contraluz, igual que una de las *Hilanderas*. Pero de esta obra maestra de Velázquez, la más completa quizás de las suyas, la *Matanza* no tiene, ni el brío tornasolado, ni la blandura vigorosa, a los cuales Delacroix se irá acercando más tarde, después de Argel.

El bueno de Dumas padre debe de haber exagerado algo al contar una confesión que, según él, le había hecho Delacroix: “he lavado mal la

paleta de Gros". De no ser esto completamente apócrifo, la explicación, empero, no es completa. Conviene añadirle otro elemento, que proviene de Murillo. Ciento es que, en la *Matanza*, en donde las figuras iluminadas se hallan enmarcadas en una como cortina de sombra, tras la cual el paisaje extiéndese bajo una luz totalmente distinta, no se advierte todavía la enseñanza de Murillo; en cambio, ya la advertimos en el sentimiento general de la composición. La intención es la misma que en *Santa Isabel de Portugal* — y no de Hungría, cual erróneamente se dice — *curando a los tiñosos*; en *Santo Tomás de Villanueva distribuyendo limosnas*, y en la *Escena de epidemia*; representar a los desgraciados, a los dolientes lastimeros; describir sus enfermedades, conmover acerca de su suerte, y oponerles personajes poderosos y magníficos, en el uno siempre piadosos, y en el otro, unas veces soberbios y crueles, y otras más suavizados. Mas ambos, pese a su afán de realismo, limitan por gusto lo excesivo del espectáculo; en ambos la naturaleza doliente aparece como espiritualizada, y linda con el símbolo. En este punto, Delacroix y Murillo sienten con corazón idéntico. El *Santo Tomás de Villanueva distribuyendo limosnas*, Delacroix no lo verá hasta Sevilla; la *Escena de epidemia* estuvo hasta 1852 en la Galería del Mariscal Soult; la *Santa Isabel de Portugal* fué expuesta en París en 1815, fecha en la cual fué restituída a España. Este último lienzo, uno de los más famosos, Delacroix, por consiguiente, pudo verlo; y debió impresionarle por su espíritu y por la firmeza de su técnica. ¿Se nos permite una hipótesis temeraria? Sabemos que la vieja de ojos desorbitados de la *Matanza*, Hécuba moderna, le fué inspirada a Delacroix por aquella pordiosera que convirtió en *La huérfana en un cementerio*; mas supongamos que esta mujer se vuelve de pronto hacia el turco del centro: su gesto y su actitud serán idénticos a los de la vieja que, en la *Santa Isabel*, se halla sentada en una de las gradas de la derecha, alzando la testa hacia la Santa. Ambas figuras ofrecen igual audacia en los escorzos, igual habilidad en los juegos de luz, igual estructura corporal, idéntico origen. La de Muri-

llo se presenta en la actitud que sigue a la de Delacroix. Tan sólo difieren en los sentimientos, trágicos en una, confiados en la otra. ¿Se acordaría de aquélla Delacroix, cuando hizo ésta?

De Goya, podríase descubrir la primera influencia en la *Muerte de Sardanápal*, si bien este cuadro no fué pintado hasta después del viaje a Inglaterra, bajo la inspiración byroniana, y siguiendo la tradición de Rubens. Mas ¿no es acaso también digno este tema del maestro de la *Carga de los mamelucos*? La *Muerte de Sardanápal*, la *Liberdad de 1830*, la *Batalla de Poitiers*, la *Batalla de Taillebourg* (1837), por un lado; *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, por otro: un temperamento análogo anima estas composiciones fogosas, salvo que Delacroix, fiel a la medida de Murillo y de Rubens, niégase a complacerse en la descripción de las escenas sangrientas, y a llevarlas hasta la trivialidad y la grosería, cual no teme hacerlo a veces Goya, hijo del pueblo. La batalla gira en torno a un punto fijo: al tirano en persona, impasiblemente acodado en su lecho de descanso; al enorme farol que ilumina inexorablemente el grupo que aúlla de espanto; al caballo nervioso del rey San Luis, o a aquel otro, bruscamente detenido, del mameluco a medio matar; a Juan, el Bueno, o al joven, Felipe, el Atrevido, finalidad suprema del asalto; y también a las formas plásticas de la *Libertad*, que ha alcanzado la cima de la barricada, y que se vuelve para arrastrar al pueblo tras sí. La danza frenética enmarca ese centro de equilibrio y de estabilidad, desarrolla su círculo furioso, conduce una zarabanda infernal, y la sinfonía iluminada compónese sobre el tema central. La idea es la misma, el escenario idéntico, el enlace procede de una sola concepción, y las facturas amplias y vibrantes pueden ser asimiladas. La mujer que personifica la Libertad ha sido amasada en la misma materia que la heroína de Zaragoza, o que *Doña Isabel Cobos de Porcel*, y la mulata del *Sardanápal* podría ser hija de Goya. Con todo, la *Libertad guiando al pueblo* no se halla quizá tan próxima del arte de Goya cual es común repetirlo: ¿conviene acaso creer, con Mr. Focillon, que el muerto de las piernas desnudas, el golillo, el hombre del som-

brero, son "el gozne" entre el Goya del *Dos de Mayo* y el Manet de la *Ejecución de Maximiliano*? Estos "trozos" soberbios nos parecen, en su firmeza, en la severidad de su materia y de sus tonos, deberle mucho más a Velázquez que a Goya. El hombre muerto del calcetín verdoso no es, por otra parte, sino un naufrago de la *Balsa de la Medusa*, hecha en parte con el cadáver velado por el anciano, y en parte con el ahogado, cuyo fragmento superior queda sumido en el mar. Lo que aproxima la *Libertad* a los *Fusilamientos del 3 de Mayo*, es el atrevimiento y la sinceridad de la visión, la espontaneidad y libertad de la realización, el ardor de la vida; el ímpetu, el arrojo, y todo esto ayuno de la literatura de la *Balsa*, de la pesadez de *La Coronación*, o de la *Distribución de las Aguilas*. Entre ambos cuadros, la analogía radica en el método, en ese método "que deja fuera de discusión a la naturaleza", cual dice Goya, y que le impulsó a escribir a Delacroix: "Pienso que los artistas que poseen un estilo suficientemente robusto, se hallan dispensados de la ejecución exacta." Ese método, ya hemos visto a Delacroix buscárselo en Miguel Ángel y en Velázquez; mas aquí es donde revelárase magistralmente aplicado: "Crean — decía Goya al hablar de los pintores — que serán más verdaderos en lucha con la verdad literal de la Naturaleza, y sucede lo contrario. No es la cosa lo que conviene hacer, sino únicamente la apariencia de la cosa; y este efecto, hay que producirlo además para el espíritu, y no para la vista." Goya y Delacroix permanecen siempre en el plano del espíritu: su alma es la misma.

Conviene también descubrir una influencia española en una obra de Delacroix, relegada generalmente a segundo término, y que es, sin embargo, una de las más dramáticas y de las más sobrias: el *Cristo en el Jardín de los Olivos*, que se halla actualmente en la iglesia de San Pablo y San Luis. Delacroix había empezado su boceto en Enero de 1829, cuando le fué hecho el encargo por el Conde de Chabrol, Prefecto del Sena, en nombre de la ciudad de París. Delacroix quería hacer velar al Cristo abandonado de Dios y de los hombres, por los tristes ángeles

de la Muerte, de ojos melancólicos. E inmediatamente se acuerda de los rostros místicos de las Santas de Zurbarán, contempladas en la Galería del Mariscal Soult, y, "entre otras, de la que lleva sus senos en un plato, Santa Ágata". Entre las Santas y los ángeles, tratóse probablemente tan sólo de un pensamiento común, de un lazo espiritual: las actitudes difieren mucho. Pero a Zurbarán es a quien Delacroix debe aquella expresión tan sobrenatural, tan angélica, tan concentrada en su emoción; la obra de Zurbarán es la que le ha suministrado el acento patético de aquellos ángeles y su carácter supraterrestre. Delacroix se acuerda de aquellas Santas españolas, y en ellas es donde nos parece que conviene buscar el origen de aquellos rostros tan elevadamente espirituales, y a un tiempo tan próximos a nosotros: el de las vírgenes de sus *Pietas*, el de la hija de Santa Ana en la *Educación de la Virgen* (1845) y, más que ninguno tal vez, el de la Madre dolorosa del *Enterramiento de Cristo* (1848).

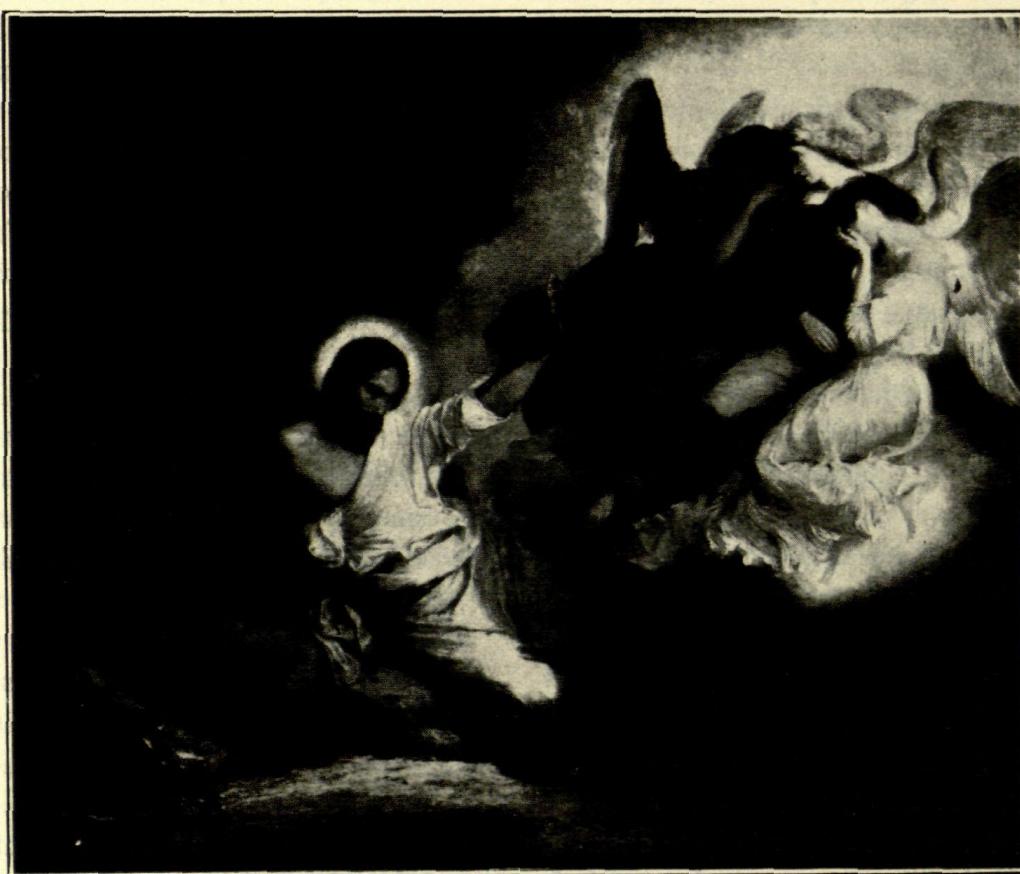
España, tierra de promisión: ya se comprende por qué había de aparecerse como tal, a Delacroix, la patria de Velázquez, de Murillo y de Goya. Mucho más que Marruecos. Adonde quería ir Delacroix, era a Egipto. En el fondo, Marruecos no será sino una débil compensación. Pero el viaje comprendía la etapa de Algeciras, y la esperanza de una escapada a Andalucía.

El relato de las dos estancias en suelo de España es conocido. El 11 de Enero de 1832, el jefe de la joven Escuela Romántica embarcábase, en Toulon, sobre el aviso *La Perla*, en calidad de agregado a la Embajada de M. de Mornay. El 20 de Enero, antes de atracar en Marruecos, entra en contacto, por primera vez, en Algeciras, con la tierra de España. E inmediatamente brota el entusiasmo. "He tocado tierra andaluza — escribe a Pierret —. He visto los españoles, tan serios, en su indumento a lo Fígaro. Ha sido una de las sensaciones de placer más vivas que yo podía experimentar, ésta que me ha producido el hallarme, al salir de Francia, y sin haber tocado tierra en ninguna

otra parte, en este país pintoresco; el ver sus capas, estas capas que llevan sus pordioseros, y hasta los niños de los mendigos, etc.; ... todo Goya palpitaba en torno a mí..." De esta primera travesía, queda un boceto a lápiz mina (pertenece a M. Claude Roger-Marx) que representa la costa vista desde Málaga, y fechado: "Cerca de Málaga, 20 de Enero", sobre una hoja

tud llena de vida, la flexibilidad, la certidumbre. En la otra, se ven unos mendigos envueltos en su larga capa.

Marruecos no pudo atenuar el encanto de esos tres días pasados en Cádiz, y Delacroix parece no tener sino una aspiración: volver a España. Aprovecha para ello la primera ocasión que se le ofrece, y el 16 de Mayo le tenemos de nuevo



DELACROIX: *La agonía en el Huerto*.

de papel, en la cual aparecen también tres marineros, probablemente de a bordo, pues junto a ellos está la indicación: "23 de Enero, a bordo." Pero M. André Joubin posee dos acuarelas de la estancia en Algeciras, que ilustran exactamente la carta a Pierret; su ejecución es en verdad pasmosa: en una de ellas, que ostenta la inscripción "Algeciras", aparecen seis españoles en traje de calle, una casa que destaca en el cielo azul su deslumbrante nitidez, y ante la cual pasa un hombre con sombrero de copa. M. André Joubin ha comparado con razón esta acuarela a las obras japonesas; tiene, de éstas, la exacti-

en Andalucía, en donde permanecerá hasta el 30. Su alegría es "inmensa"; le encantan las montañas, espléndidamente coloreadas, que divisa desde el puerto de Cádiz; las casas blancas y doradas; unos griegos admirables, con los que tropieza a los primeros pasos que da por la ciudad; las torres que la luna pinta de blanco por la noche, y confiesa una "extraña emoción en ese paisaje tan extraño". Se fija en los azulejos que adornan las escaleras del convento de los Agustinos y, henchido de indulgencia, reconoce incluso, en los malos retratos del claustro, la influencia de la buena Escuela Española.

En la iglesia obscura del convento de los Capuchinos, ve la Virgen de Murillo, con sus "mejillas perfectamente pintadas y sus ojos celestes", y hace un boceto en la sacristía que tiene armarios de madera negruzca, y un dibujo en los corredores que se prolongan "hasta perderse de vista"; y el jardín en flor, y las pinturas que coronan cada arco del claustro, y el silencio del lugar le parecen, según dice, "la muerte en medio de las riquezas de la tierra".

En Sevilla, todo le entusiasma, todo le apasiona; sus sentidos y su alma vibran con todo lo que ve y todo lo que oye: la "magnífica obscuridad" de la Catedral, su Cristo destacándose sobre el rojo damasco, la verja que rodea la Capilla mayor y que le inspira una acuarela deslumbradora, los Goyas de la sacristía. En la ciudad, acecha cualquier incidente, cualquier detalle, cualquier pincelada de color: el sonido de una guitarra le emociona; anota el efecto curioso de un brazo moreno de mujer sobre el negro de la mantilla y el pardo del traje, y le resulta extraño "el no ver casi nada de blanco, sobre todo en torno a la cabeza". Pasa una manada de caballos conducida por hombres vestidos de piel de oveja; los frontis de las ventanas; las mujeres sentadas en misa en las losas de la iglesia; un mozo de mulas recogiéndose la capa sobre el hombro: todo lo observa, todo lo dibuja, lo fija con su acuarela, y todo le puebla el espíritu de hermosos recuerdos. Visita el Alcázar, la Casa de Pilatos, con sus abundantes cerámicas; la Cartuja, cuya sacristía encierra un Zurbarán; el convento de los Capuchinos, en donde se extasía ante los Murillos. Detengámonos aquí con él un instante; por aquella época, este convento extramuros de los Capuchinos encerraba un magnífico conjunto de Murillos, distribuídos hoy entre el Prado y el Museo Provincial de Sevilla: veinte cuadros, de los cuales diez componían el altar mayor, y los demás decoraban las paredes de la iglesia. Entre ellos: el *Jubileo de la Porciúncula*, una *Concepción*, el *San Antonio de Padua*, el *San Félix de Cantalicio*, *Cristo desprendiéndose de la Cruz* y

*abrazando a San Francisco de Asís*, que es tal vez la obra más expresiva y la más profundamente mística. Pero Delacroix se fija sobre todo en *Santo Tomás de Villanueva distribuyendo limosnas*, que Murillo consideraba como el mejor de sus lienzos. ¿Qué tiene de extraño el que Delacroix haya admirado más especialmente este cuadro? Hallaba en él los mismos sentimientos de piedad para con los desgraciados, la misma descripción de las miserias, el mismo contraste entre la majestad y la pobreza, la misma compasión que en la *Santa Isabel de Portugal lavando a los tiñosos*. O sea, excepto la bondad sustituida por su contrario, todo cuanto compone el espíritu de la *Matanza de Scio*, que tenía igualmente a despertar sentimientos de piedad. Y en este cuadro de los Capuchinos, ha vuelto a encontrar el mismo rostro de niño que en la *Santa Isabel*, y también esa misma riqueza tornasolada del colorido, esa misma ejecución, a un tiempo suelta y energética. Y en el Hospital de San Jorge puede ver al compañero de la *Santa Isabel*; el *San Juan de Dios llevando a un pobre*.

Corridas de toros, academias de baile: Delacroix agota todo el color local sevillano. Se hace explicar el manejo de las castañuelas, se trae de la corrida bocetos de picadores y de toreros, soberbios de movimiento y de vida; copia sus tocados, sus sillas de montar; llena su cuaderno de apuntes de notas acerca de los colores, las telas y toda clase de detalles. En una palabra: Delacroix pasa allí dos semanas intensas y apasionadas, en un estado de exaltación continua; y, para remate, se enamora de María Dolores. En plena embriaguez, le escribe a Pierret, el 5 de Junio: "Vuelvo de España, en donde he pasado unas semanas: he visto Cádiz, Sevilla, etc., y en ese tiempo he vivido veinte veces más que en unos meses en París. Estoy contentísimo de haber podido hacerme una idea de aquella tierra. A nuestra edad, cuando se pierde una ocasión tan magnífica como esa, no se la vuelve a encontrar... He visto las hermosas españolas, que no desmerecen de su fama. La mantilla es lo más gracioso que puede darse.

Frailes de todo linaje, trajes andaluces, etc. Iglesias, y una civilización completa, conservada como hace trescientos años."

\* \* \*

De ese viaje, realizado en pleno entusiasmo, se ha pretendido que, al fin y a la postre, no le había proporcionado a Delacroix ningún beneficio, ni para su arte, ni para su imaginación. El hecho nos deja asombrados. Incluso hay quien ha afirmado que Delacroix se había contentado con unos cuantos dibujos y acuarelas, con algunas breves anotaciones en los álbumes del Louvre y de Chantilly; pero, ciertas ventas de hace algunos años han revelado que habían sido dispersadas numerosas hojas, y se sabe que todavía existen bastantes en posesión de coleccionistas.

Cierto es que Delacroix no ha sacado ningún tema de sus recuerdos de España. Apenas si nos es dado señalar su *Cristóbal Colón en el Monasterio de La Rábida*, cuyo fondo está inspirado por su acuarela representando el interior del convento de los Dominicos en Cádiz, a menos que no sea un recuerdo de la Cartuja de Sevilla. El *Catálogo* del Salón de 1834 menciona un cuadro titulado *Interior de un convento de Dominicos en Madrid* (sic), y se sabe también que Delacroix tenía intención de pintar aquella manada de caballos conducida por hombres vestidos de piel de oveja. Aquí acaba la influencia superficial de España. El que gustó de retorcer en luchas salvajes caballos y leones, y de describir combates entre giaours y pachás, no ha pintado una sola corrida de toros.

Uno intenta disculpar y explicarse ingeniosamente esta pretendida indiferencia. Y repetimos la frase del propio Delacroix: "me queda todavía para cuatro vidas de trabajo", y qui siéramos creer que una de esas vidas podía haber sido consagrada a España. Se han buscado también otras razones: v. gr., la de que Delacroix, a medida que avanzaba en años, aparecía menos sensible a los aspectos únicamente pintorescos de la Naturaleza y de la Vida, y se preocupaba cada vez más exclusiva-

mente del carácter general y eterno. Mas Delacroix, al regreso de su viaje, tiene sólo unos treinta años; y, de haber sido justa esa explicación, debería haberlo sido también para despreciar los temas marroquíes. Y entonces, ¿cómo es tan aficionado, y ello hasta sus últimos años, a dibujar los árboles del bosque de Senart, o los marineros de Dieppe? Creemos que Paul Lefort dice bien, cuando asegura que "en el talento de nuestro compatriota Delacroix hay un poco más de escuela española que lo que generalmente se sospecha. Velázquez, El Greco, Goya, han impreso huellas patentes en el período de sus trabajos inmediatamente posterior a su viaje por Marruecos". Intentemos, pues, descubrir dichas huellas.

Ante todo, nos parece que, en esta discusión España se ve frustrada de lo que le pertenece, y que, de todo ese beneficio, cargado en cuenta a la revelación marroquí, convendría devolver siquiera parte al haber de España. "En España — escribe Delacroix a Pierret — he vuelto a encontrar todo lo que había dejado entre los moros. Lo único que ha cambiado, es la religión, pero el fanatismo es el mismo". España se le aparece, pues, ante todo, como una confirmación de Marruecos. El balance del viaje debe, por tanto, repartirse entre ambos países. Cabe, incluso, preguntarse si Delacroix no hubiera vuelto con el mismo bagaje, salvo algunos detalles peculiares a Marruecos, de haber permanecido en Algeciras y recorrido Andalucía ya en su primera escala. Delacroix mismo confiesa que una de las razones que le han llevado hasta Sevilla, es el deseo de coger viva la tradición antigua: por tanto, no se le había ofrecido plenamente en Mequínez. España debe de haber añadido bastante a su experiencia de Marruecos, y queda fuera de duda que Delacroix podía haber descubierto en ella, por lo menos tan fácilmente y "en su misma salsa", la antigüedad, y se hubiera encontrado allí con esos Catones y esos Brutos, con esos griegos y esos romanos, que le hacían reírse de los cuerpos color de rosa de los héroes de David. El los vió, y si entre un pastor de Teócrito y un pas-

tor de una cabila no aparece contradicción alguna, tampoco diferencianse un pastor de Teócrito y los garrochistas de las llanuras de Sevilla, ni los bestiarios y los gladiadores del circo y los toreros y los picadores de la corrida. Basta ver a un cordobés, o a uno de esos mendigos amados por Delacroix, envolverse en su capa, para pensar en la toga romana. El espíritu antiguo ha penetrado en esa España, fiel todavía hoy a las costumbres latinas, harto más profundamente que en el Marruecos convertido en un bazar de pacotillas. Roma y el Oriente confúndense en Andalucía más pura y completamente que en Tánger, que en Ain-el-Daliah, o que en Emda.

También es preciso reconocer que, en 1832, Marruecos, su espíritu, sus costumbres y su existencia peculiar, resultaban poco menos que impenetrables. En Argel, Delacroix hubo de esperar para poder entrar en un harén; no logró tomar apuntes en las calles sino con grandes dificultades, y el hecho de dibujar a una mujer junto a una fuente, por poco le cuesta la vida. No le fué dado inmiscuirse en la intimidad de los moros, y sólo pudo ver el exterior de su vida, su aspecto superficial; entrever un fatalismo altanero e inasequible que, según su propia confesión, acabó por aburrirle. Y entonces sale corriendo para España: la molicie sustitúyese por los estremecimientos de las majas, la trepidación de las danzas, el furor bravío de los jinetes árabes en las tempestades de las corridas. Los Cristos sanguinolentos, los recuerdos terribles de la Guerra de la Independencia, la España de Felipe II, de Santa Teresa, de D. Miguel de Mañara: he aquí lo que le proporciona a Delacroix la satisfacción de su romanticismo, de su pasión por la vida y la naturaleza, de la altanería y los refinamientos de su espíritu. Su alma vibra a ese contacto rojo y negro, voluptuoso y místico, ante esos claustros sombríos junto a jardines perfumados. Ha sentido España hasta en sus nervios, y ésta le ha revelado el secreto de su dualidad. De Marruecos, tomó la decoración, que se le presentó tanto más íntima cuanto más prolongadas su estancia y sus jiras a caba-

llo a través de sus sierras; de España, toma las cualidades que sellarán en adelante el espíritu de su arte y de su técnica.

Y hay más. España no ha sido sólo para él un Marruecos más completo o más asequible, sino que le ha brindado también algo esencial. Uno olvida con demasiada facilidad que Delacroix, en Sevilla y en Cádiz, pudo ver en su propio ambiente, en su luz original, en el marco que había de ser el suyo, las obras maestras de la Pintura española: los más hermosos de entre los Murillos, los Goyas, los Velázquez y los Zurbaranes. Y también, sin duda, de los Grecos, hacia los cuales debió sentirse inclinado; y de los Valdés Leal, de ese Valdés Leal de la *Huida de los sarracenos* —una matanza—, de la *Tentación de San Jerónimo*, de las *Santas Mujeres junto al Sepulcro*, de la *Santa Clara*; de ese Valdés que hace pensar inmediatamente en Delacroix y en Renoir. En aquellos conventos-museos de España, Delacroix ha podido comprobar las lecciones aprendidas en la Galería del Mariscal Soult y, sobre todo, ampliarlas. M. Paul Fierens observaba con razón, a propósito de la reciente Exposición, en París, del *Viaje de Delacroix a Marruecos*: "A partir de aquí, tal vez descuide —Delacroix— cierta precisión, cierta nitidez, que constituyen el interés y el encanto de sus estudios. Subordina la organización de sus cuadros al efecto del conjunto, al juego de los contrastes, a la expresión particular de la pincelada. El centro de realidad se desplaza: ya no reside en el objeto al cual refiérese el artista, sino en el objeto que éste crea, en el espectáculo que proporciona." Es decir, que el tema —por lo general, Marruecos a partir de entonces— ya no ocupa por sí mismo el puesto primordial, sino que la realidad del objeto queda en segundo término, y la decoración carece de importancia. Y los extremos que para M. Fierens aparecen dominantes, son aquellos que Delacroix debe ante todo a España, y a Argel tan sólo en segundo lugar.

Sería ridículo intentar convertir a Delacroix en discípulo de los maestros españoles. A su regreso de Marruecos, ya no necesita maestro;

es un maestro, y es él mismo, completa y absolutamente. Ahora bien: así como, aun en sus obras de la madurez, se sigue viendo lo que le debe a Rubens, o lo que les debe a los venecianos, puede verse en ellas lo que ha sacado y asimilado de su intimidad con Murillo y demás maestros españoles, en los mismos lugares en que desarrollaron éstos su vida, y cómo doblegó a su genio su propio arte.

que halla de esto es *El hijo pródigo*, de Murillo, aquel sin duda de la Colección del Mariscal Soult, a la cual parece haber vuelto en cuanto regresa a París. Este método será en adelante el de Delacroix; constituye la base de esas sinfonías profundas y transparentes: el *Rapto de una joven por los piratas*, *Romeo y Julieta*, *Hamlet* y *Horacio*, *El Caid visitando una tribu*, *Los cómicos y buñones árabes*, todas aquellas obras, en una palabra,



DELACROIX: *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida*. (Col. Adler.)

Ya hemos observado lo que la composición de la *Batalla de Poitiers*, y la del *Puente de Taillebourg* deben a Goya, o al menos su comunidad de pensamiento con éste. Mas ¿quién ha dado toda su importancia a la tradición murillesca de las admirables *Mujeres de Argel*, primera obra trascendental después de la revelación del viaje?

Por aquella época es cuando Delacroix admira hasta qué punto Murillo sabe enlazar sus figuras claras y sus fondos por el empleo de las medias tintas. Se fija en "el imperio" evidente que adquiere un cuadro gracias al modelado por planos y medias tintas, y el mejor ejemplo

que anuncian el impresionismo, e incluso la *Lucha de Jacobo con un ángel*. Al comentar, en el Salón de 1845, la *Magdalena en el desierto*, en la que admiraba aquella mujer henchida de oración y de voluptuosidad, "su piel fina debajo de aquella media tinta de un suave lila azulado", Thoré tuvo esta exclamación espontánea: "Sólo el Correggio, y algunas veces Murillo, tienen esos tonos exquisitos y transparentes."

Quisiéramos citar un ejemplo más de la persistencia española en Delacroix: nos lo proporciona la *Entrada de los Cruzados en Constantinopla*. El sentimiento que anima esta obra es

idéntico al de la *Santa Isabel de Portugal*, y al del *Santo Tomás de Villanueva*; introduce, incluso, esa clemencia y esa misericordia, ausentes de la *Matanza de Scio*, y una como fatiga, una como repugnancia de la guerra. Empero, no es en Murillo en quien hace pensar principalmente la *Entrada de los Cruzados*, sino en Velázquez, y en *La rendición de Breda*. La composición es pareja, con el encuentro de los vencedores y de los vencidos en el primer término, el paisaje en descenso y cubriendo hasta gran altura el fondo del lienzo, las lanzas de los soldados surgiendo entre ambos planos y evocando el poderío de los ejércitos. La reconciliación de los enemigos, franca y noble en Velázquez, no es menos voluntaria en Delacroix, pese a las matanzas posteriores que todavía se prolongan, y lo es con más emoción y un realismo más vivo. El propio realismo de Murillo.

\* \* \*

Una fórmula cómoda, pero simplista, quiere que el romanticismo sea britanizante, el realis-

mo hispanizante, y que el impresionismo nos venga del Japón, como el clasicismo nos vino de Italia: al punto, adviértese la vacuidad de semejante afirmación, e incluso su error, pues si el romanticismo es inglés tan sólo en su aspecto literario, la técnica sombría y bitumí-nosa de Courbet no constituye todo el hispanismo, si es que lo constituye por poco que sea. La pintura romántica tiene con España una deuda mucho más grande de lo que generalmente se piensa, y Delacroix supo beber en aquel manantial que confunde amorosamente el realismo, el idealismo y el misticismo. En cuanto a la pintura impresionista, aparte el hecho de haber hallado en el hispanista Manet uno de sus jefes, por Renoir y Delacroix incrusta sus raíces hasta en el arte de Murillo, y si Manet fué en cierta época deudor del hispanismo de Delacroix, lo fué mucho menos cuando la *Ejecución de Maximiliano*, que — ¿por qué no decirlo? — cuando *En casa del Padre Latuille* y el *Bar de las Folies Bergères*.

## EL "RETABLO DEL MAR", DE SEBASTIÁN MIRANDA

POR EMILIANO M. AGUILERA

**E**XPUUESTO públicamente hasta hace pocos días en la Casa Lissarraga, de Madrid, el *Retablo del Mar*, de Sebastián Miranda, ha sido saludado por profesionales y profanos como una de las obras más considerables de las dadas a conocer en esa temporada, si no la más de todas éstas. Se presentía, tan pronto como uno se enfrentaba con ella, mucho estudio y mucha voluntad, mucho trabajo y mucho entusiasmo. Y se veía en seguida que la obra estaba plenamente lograda; que todo eso —estudio y voluntad, trabajo y entusiasmo— hubo de ser fecundo.

En el *Retablo del Mar* —trazado con sentido de tallista en escayola policromada y prometido en madera por su autor al Estado, que acordó adquirirlo— abre Sebastián Miranda ventanas a *La Rulø*, el mercado pescadero de Gijón. Aquí, la pesca. Varia, multiforme. Más allá, en torno a ella, las mujeres de los pescadores. Las madres, las esposas, las hermanas, las hijas. Y también algún viejo lobo de mar, rendido ya tras la brava lucha de muchos años. Es decir, los que venden la pesca mientras los que la hicieron descansan o se entregan nuevamente a la pugna cotidiana. Y con los que venden, los car-

gadores. Arriba —en el típico balconaje, agolpándose sobre la baranda—, la gente pescadera. En su mayoría, mujeres. Las que tienen pescaderías o puestos de pescado y las que venden éste por las calles, con las cestas o los cajones encima de las cabezas y voceando la mercancía con agudos pregones. Y por bajo, luces abiertas

lecciones en el antiguo Museo provincial de Bellas Artes vallisoletano y en los retablos de las viejas iglesias de Castilla, y de trazar su *Retablo del Mar* para ser tallado. Pero el mismo artista, que admira las creaciones de los maestros de nuestro personalísimo Renacimiento y que aprende en ellas, viajero que siguió los cauces del Due-



Fragmento del "Retablo del Mar", de Sebastián Miranda.

a la ciudad: a la derecha, el muelle del sur, y a la izquierda, la plaza Marqués, con el característico palacio de Revillagigedo...

¿Tradición? ¿Libertad sin antecedentes en nuestro arte? Algo de aquello y algo de esto. Tradición e independencia. No fué del todo improcedente hablar de nuestros imagineros del Renacimiento; aludir, por ejemplo, a Berruguete. La talla policromada es técnica española. Gloriosamente española. Y Sebastián Miranda, que modela y define con gubia desde que inició su ruta por los senderos del Arte, hubo de tomar

ro y del Pisuerga, es también hombre de su tiempo. Le impresiona la humanidad que trabaja, y otorga importancia a las masas proletarias. Advierte en todo esto temas de arte y concibe el *Retablo del Mar*, donde "viven" más de ciento cincuenta personas, todas de los medios proletarios. No obstante, y como el artista es español, la masa no se funde. No es como en los *films* rusos dirigidos por Eiseinstein, pongamos por caso. Sebastián Miranda suma, en vez de fundir. Cada personaje de su retablo conserva todo su valor en el conjunto. Cada personaje mereció

del artista un estudio completo y apasionado. Y había que reparar, y se ha reparado en cada uno de los personajes del retablo después de juzgar lo que representa esa masa, que es novedad en la historia de nuestro arte y, así tratada, resultado de un enorme esfuerzo.

Las expresiones que consigna Miranda en su

envidia que se despierta ante las buenas piezas que deparó la suerte o la habilidad en la transacción al de al lado y que horas después se convertirán en pingües ganancias... Todo observado y anotado, no sólo con perspicaz atención, como ya se dijo, sino, a un tiempo, con aguda ironía. Con fino humorismo. Con socarronería norteña,



Detalle del "Retablo del Mar", de Sebastián Miranda.

retablo comprende lo permanente y lo fugaz. Cada cual con su carácter; con el alma en la cara, en las manos y en toda la actitud. Y cada cual con el pensamiento que le preocupa en el instante en que el escultor le ha visto. No se redujo éste a describir tipos de *La Rula*. Quiso también anotar lo buido, lo huidizo, lo fugaz. Por ejemplo, el deseo que encendió en el hombre el roce con la moza bien plantada o la simple contemplación de aquellas muchachas en tal o cual forma puestas, espoleado por lo afrodisíaco del ambiente marinero. O, en su caso, la

de buen asturiano. Aportando expresiones nuevas a la Escultura; tipos y sentimientos que apenas si tienen iconografía escultórica, cuando la tienen. Y todo dentro de la escena y del ambiente. Acordado todo en torno a la pesca en venta.

Es esto lo más considerable del *Retablo del Mar*, y, desde luego, es lo que más han considerado las gentes. Lo que mejor se ha visto. Acaso porque, por otra parte, es lo más popular. Pero hay que reparar en otros valores que saltan menos a la vista.

Uno de éstos se desarrolla en el balcónaje de *La Rula*. Tal como ha sido tratado, representa no pocas cosas. Representa las líneas fundamentales de la composición y hay que reparar en éstas, prescindiendo unos minutos de lo humano para apreciarlas. Hay que contemplar el balcónaje de *La Rula* sin la multitud que se apiña en él y por bajo de él, alrededor de sus tentaciones. Encuadra y equilibra el retablo. Le da consistencia y lo agracia. Y no importa que exista, que sea anterior a la concepción de Sebastián Miranda que comento. Porque no todos saben ver y, viendo, aprovechar ciertas cosas.

Y otro valor lo da la policromía. No hay que justificarla. El problema de la policromía en la Escultura es un problema artificial. Y quienes lo plantean y lo glosan no acreditan, ciertamente, cualidades. Lo justo es convenir, con Marguery, que es peligroso para el escultor manejar los colores. Y nada más. Sebastián Miranda se ha sometido en muchas ocasiones a lo que pudiéramos llamar prueba del color; ha afrontado reiteradamente el peligro indicado por Marguery. Se ha sometido una vez más a

aquella y ha afrontado éste en su *Retablo del Mar*. Y también una vez más ha triunfado, saliendo airoso de la prueba al vencer el peligro. La policromía del *Retablo del Mar* aparece como vista a través de un claro velo plomizo. Subsiste de suerte emotiva bajo tonos de pretensiones o, mejor, virtudes fundidoras. Logrando justísimas calidades de luz y ambiente. Entonada en gris, que es color norteño, de nubes y nieblas, de "brétema" y de piedras frecuentemente humedecidas por la lluvia, iguales en Santiago de Compostela que en Gijón u Oviedo, en las casonas de Santillana que en los pretilles de los puertos de Ondárroa y Pasajes. La policromía del *Retablo del Mar* es la solución viva del problema que significa utilizar los colores para aumentar la veracidad de la composición sin caer en un desacorde, sin consignar una nota detonante.

¿Alarde? ¿Prueba concluyente y jactanciosa de una personalidad en la que no se había reparado todo lo debido? El *Retablo del Mar* no es, en conclusión, esto. El *Retablo del Mar*, de Sebastián Miranda, es obra de amor. De amor de artista. Y por eso es obra tan considerable.

## BIBLIOGRAFÍA

### ROMERO DE TERREROS (Manuel):

*Encuadernaciones artísticas mexicanas. Siglos XVI al XIX*. México, 1932.

No es muy abundante la bibliografía hispanoamericana sobre encuadernaciones; por ello cualquier libro que se refiera a estas artes es recibido con especial satisfacción.

Esta monografía pertenece a la serie que publica la Secretaría de Relaciones Exteriores y que es dirigida por D. Manuel C. Téllez.

En breves pero sustanciosas páginas, hace el Sr. Romero de Terreros un resumen de las encuadernaciones trabajadas en aquel país, algunas de ellas conservadas en modernas colecciones, comenzando en su estudio por las primeras conocidas del siglo XVI; el Rosario del padre Taix (1576), el Códice Tlaltetoleo, el Gradual Dominical (1576) y otros varios de esta época. La encuadernación en este siglo era siempre en pergamino, con

exclusión de los demás cueros; su aplicación representaba en muchos casos un alarde de trabajo, por trabajarse con hierros, ya en frío, con tinta china y a veces con oro; así se deduce de los libros pertenecientes al bibliófilo Melchor Pérez de Soto, colección que fué saqueada (1655) y que casi todos estaban «aforrados en pergamino»; otro colecionista contemporáneo fué el impresor Juan Ruiz (1675), y los conventos de Guadalupe, en Zacatecas, y el de San Agustín fueron famosos por sus libros de coro, iluminados los de este último por fray Miguel de Aguilar.

El siglo XVII representa una paralización en las artes de la ligatoria, para en el siguiente llegar al máximo de su apogeo, por ser el momento en que alcanzó mayor esplendor, empleándose ya toda clase de pieles a semejanza de la moda europea y también las ricas telas, brocados, terciopelos, etc., especialmente

para la encuadernación de las ejecutorias, libros de lujo, breviarios, etc.

El autor dedica especial atención al siglo XIX, durante el cual, y con la época romántica, alcanza un nuevo desarrollo la industria de la encuadernación; la moda de los encargos que en un principio se hacían a Europa, se tradujo después en la ejecución por los talleres mexicanos de aquellos modelos importados, y que alcanzaron gran boga; el estilo catedral y todas las decoraciones de la época se interpretaron en igual forma, se hicieron planchas con la imagen guadalupana, trabajos en mosaico, los super-libris, todos esos elementos fueron adaptados, alcanzando un desarrollo inusitado que provocó la formación de talleres especiales para las encuadernaciones, figurando entre los más notables el de Andrés Castillo y el de los hermanos Vargas Machuca.

Durante la época de Maximiliano re-

cibió un efímero impulso, que después decayó, y luego, en el último tercio del siglo pasado, las publicaciones oficiales con las que se quería adular la obra de los poderosos en la política, aumentó este proceso descendente, del que actualmente se está levantando y actualmente los tiempos modernos acusan una reacción y un mayor incremento; hay ahora artistas meritísimos, como Alfonso Tovar, que marca una curva ascendente en estos trabajos.

Completa la obra una abundante bibliografía y notas de interés, que abren ancho campo a quien deseé internarse por este camino que tantos tesoros encierra, y que cada día cuenta con más entusiastas aficionados; para éstos son de singular importancia las variadas reproducciones que se insertan en el libro del Sr. Romero de Terreros, y que constituyen una historia gráfica de la encuadernación mexicana durante estos cuatro siglos.

Digno final de esta publicación es la importante serie de etiquetas en facsímil de diversos encuadernadores modernos especialmente, de gran interés por la ayuda que puede prestar como fuente de investigación a quien deseé seguir estas investigaciones.

F. H. R.

"ARTE DE INDIA, CHINA Y JAPÓN", por OTTO FISCHER. I volumen 4.º mayor, 771 págs., 611 ilustraciones en negro y 56 en color. Traducción de Martínez Ferrando y un estudio crítico de Feliú Elías. 4.º tomo de la Historia del Arte Labor.

El arte de Oriente no ha sido estudiado con método hasta comienzos de este siglo, preocupado estéticamente del problema del orientalismo.

El hecho tiene su lógica historia. En primer término, al ahondar en Europa en los problemas del arte bizantino y al estudiar determinados motivos decorativos del arte industrial, hízose indispensable acudir al estudio de la civilización hindú que había de explicar numerosas influencias venidas a Europa traídas por los árabes.

En tocante al arte chino, la sangrienta campaña de los boxers, el año 1900, produjo al ser sofocada por las potencias que intervinieron con sus tropas, el fenómeno de despertar una curiosidad insaciable, ante el misterio debelado de la ciudad imperial, centro artístico hasta entonces impenetrable para ojos de civilización occidental.

Hasta aquellos días y salvo para contados arqueólogos especializados, el arte chino no pasa sólo de ser una curiosidad, calificada por las gentes de químérica y monstruosa.

Ya en el siglo XVIII un movimiento de la moda había producido el hecho de que las personas refinadas solicitasen trabajos decorativos inspirados con más o menos fortuna en el arte chino. Mas este movimiento de curiosidad frívola, no pasó de una zona epidémica intrans-

cedente, salvo en la cerámica, ya que aparece muy relacionado con el descubrimiento de la porcelana en Europa y la admiración sentida por las magníficas piezas de porcelana china que llegaron a nuestro continente, piezas que suscitaron el deseo de copiar no sólo la hermosa calidad de la materia, sino también la decoración peculiar de tales ejemplares.

España, por su dominio sobre las islas Filipinas, recibió durante muchos años y como objetos de simple curiosidad, crecido número de telas, muebles de laca, bronces, cerámica, grabados y estampas en papel de arroz, importado todo de China y del Japón. Desgraciadamente casi todo lo llegado a España procedente de las islas Filipinas, era de calidad inferior, no sólo por tratarse de cosas pertenecientes a un momento de decadencia, sino también a que los adquirentes no se hallaban dispuestos a pagar precios considerables y ello motivó el envío de productos de escaso valor.

La internacionalización de Pekín en el orden práctico, ya que la visita y permanencia en la ciudad no ofrecía las tradicionales dificultades, atrajo grandes núcleos de turistas, principalmente norteamericanos y alemanes, que adquirieron por todos los medios magníficos ejemplos antiguos de arte chino. Caravanas nutridas de mercaderes chinos afluían a Pekín, llevando miles de objetos artísticos recogidos en los más escondidos lugares del vasto imperio. Ello produjo una facilidad grande, hasta entonces insospechada, para que los arqueólogos pudiesen examinar, analizar y estudiar en detalle los productos artísticos de una civilización milenaria y grandiosa que alcanzó inusitado esplendor.

Los museos norteamericanos y alemanes, adquirieron magníficas y variadas obras y la labor de clasificación y de estudio metódico hízose posible. Bellezas nuevas se ofrecieron al contemplador y el arte chino hasta hace poco considerado en parte bárbaro y en mayor parte meramente frívolo, hizo meditar hondamente a gentes capacitadas. Una nueva disciplina arqueológica, se ofrecía robusta y sugestiva.

Otto Fischer, desarrolla su exposición del arte indio, con claridad y método, señalando sus fases de arte primitivo, arte clásico, arte barroco y arte moderno.

Establece en tocante al arte chino las clasificaciones de arte primitivo, de transición, clásico chino, clásico japonés, arte pintoresco y arte moderno.

El estudio de Fischer, es el resultado de una copiosa y rica bibliografía, formada en su mayor y mejor parte a partir de 1900.

La obra, editada con el primor y elegancia acostumbrados en tan notable editorial, ofrece positivo interés para el especialista por la profusión de excelentes láminas, y para el profano, por la armonía lograda entre el texto y lo gráfico, todo aménamente expuesto.

"L'ART GOTHIQUE A SEVILLE APRÈS LA RECONQUÈTE", por ELIE LAMBERT. E. Leroux. París, 1933.

Publicase en folleto suelto este interesante trabajo, que apareció en la *Revue Archéologique*.

Antes que don Pedro I, el *Cruel*, se decidiese por el mudéjarismo absoluto, latente en el Centro y en el Sur, Alfonso, el *Sabio*, con la Reconquista, importó en Andalucía la arquitectura gótica, sólo cuajada en el Norte de la meseta (Burgos, León, Cuenca, Sigüenza). Por ello aparecen en torno de la Mezquita de Córdoba una serie de iglesias góticas de piedra y Santa Ana de Triana, la única iglesia verdaderamente gótica de Sevilla, perfila las nervaduras de sus bóvedas de modo análogo a los monumentos burgaleses. Muy luego rebrota la tradición moruna con techos de alfarje, cúpulas de lacería y torres como alminares, formando una escuela popular.

En lo civil, el gótico aun mariposeó con menos eficacia. Subsiste aún la torre de Don Fadrique, resto de un palacio y cuyas bóvedas recuerdan algunas de las Huelgas y la Catedral de Burgos. Su arquitecto, u otro de educación similar, trazó en el Alcázar otro palacio, del que restan los llamados baños de Doña María de Padilla, larga sala abovedada de ojivas y sus galerías anexas; aquélla, con unas alas abovedadas de cañón transversalmente, sistema peculiar de muchas iglesias del Cister. Sobre estas construcciones hay tres grandes salas con bóvedas de crucería, cuya traza simétrica se prestó a las reformas renacentistas de Carlos V. Por ello, el desfigurado monumento constituye la construcción civil gótica más original de Andalucía.

A. C. E.

"L'ART MUDEJAR", por ELIE LAMBERT. París, 1933.

Es la recensión de una conferencia dada en el Instituto de Estudios Musulmanes de la Universidad de París. Publicóla también la *Gazette des Beaux-Arts*. En razonada síntesis, expuesta con mucha claridad, señálanse los rasgos de ese arte que viene a ser el trasunto en arquitectura de lo que en el idioma es el romance más o menos aljamiado.

La rapidez y economía de las fábricas y decoraciones morunas, las impuso, con perjuicio del gótico europeo, y explican las variedades regionales, desde el severo neo-románico de Castilla, al preciosismo gótico, como labor miniada, de Aragón, y la tradición moruna pertinaz en Andalucía y Toledo. La fusión del gótico y el mudéjar se coordina en la arquitectura militar: Puerta del Sol, de Toledo; Alcázares de Coca y de Segovia, preparando el arte isabelino. El foco mudéjar de Toledo, metrópoli del nuevo romance, retoña en el estilo Cisneros, penetrando en edificios renacentes, como la Universidad de Alcalá. Bellas fotografías completan el estudio.

A. C. E.

'L'ALHAMBRA DE GRANADA', por  
ELIE LAMBERT. París, 1933.

Recensión de un artículo publicado en la *Revue de l'Art ancien et moderne*, abril de 1933. Estudiase la arquitectura del famoso palacio, que refleja los pasos y evoluciones de una civilización netamente andaluza. Su metrópoli artística fué Granada, con Fez y Tremecén, durante la tregua de dos siglos que disfrutó gracias a la anarquía de los estados cristianos.

El palacio más antiguo es el del Portal o del Pórtico, recién restaurado, con sabia discreción, por Torres Balbás; las obras más modernas, de Mohamed V; la puerta del palacio de Yusuf I, en el patio del Mejuar, que recuerda la del Alcázar sevillano, y el palacio propio con el patio de los Leones, donde se hace más sensible la influencia cristiana, en vez de ser, como se cree, lo más típico y puramente musulmán. Pues el famoso patio, con sus pabellones saledizos evoca la traza de los claustros cistercienses con sus lavabos. Tal vez el influjo no es del todo directo, pues en Monteagudo (Murcia), subsisten las ruinas de un alcázar almohade de la primera mitad del siglo XII, cuyo patio rectangular lucía unos cuerpos salientes en los lados menores.

Junto a esas obras aún musulmanas de traza y espíritu, la torre de las Almenas entre el Portal y la de la Cautiva, es una obra gótica en técnica constructiva y molduraje. Ello prueba, pues, la intervención de colaboradores cristianos, como el artista que pintó los techos de la sala de la Justicia, con efigies de reyes y escenas de guerra, caza y amor. El estudio se completa con fotos, algunas inéditas, del inteligente conservador Torres Balbás.

A. C. E.

**LAS TABLAS DE LA CONQUISTA DE MEXICO EN LAS COLECCIONES DE MADRID.** Cuadernos Mexicanos de la Embajada de México en España.

Con este título de cuadernos se viene editando por la Embajada de México en España una serie de interesantes publicaciones; se refieren principalmente a temas de arte y de historia de aquella República y están compuestos en forma de sencilla exposición del asunto, vulgarizando su conocimiento, ya que a veces se trata de materias poco conocidas, pero que por su interés pueden servir de iniciación a eruditos y aficionados para más profundas investigaciones.

El nuevo cuaderno que acaba de aparecer, se refiere a unas pinturas sobre tablas que existen en Madrid y que se dan a conocer, reproduciendo todas ellas, y acompañando además una suelta nota explicativa de su significado;

son 54 tablas en total, de las cuales 30 existen en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Sala del Tesoro), y las restantes en casa de los antiguos duques de Moctezuma de Tultengo.

Además de estas tablas, hay otra nueva serie de 22, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y se sabe de otras más cuyo paradero se ignora.

El autor de estas tablas es el español Miguel González, y se cree ejecutó este trabajo a fines del siglo XVII y principios del XVIII; la técnica en la ejecución es la llamada trabajo «maqueado»; es decir, la pintura combinada con incrustaciones de concha.

Los asuntos desarrollados se refieren a la conquista de México por el «General Cortés», comenzando por su desembarco, la destrucción de las galeras, sus tratos con «Motecuhma», siguen todas las peripecias y demás incidentes que le acaecieron, escenas de las Misiones, etc., etc., temas todos ellos tratados con un singular realismo e ingenuidad; en cada tabla hay una leyenda que explica los sucesos que en la misma se desarrollan, indicando a veces los nombres de los personajes que intervienen; se trata, por lo tanto, de una aportación de gran interés, tanto bajo el punto de vista iconográfico como por la realidad histórica que supone la representación de asuntos de esta naturaleza.

Es de desear que este trabajo sirviera de avance para posteriores investigaciones, muy especialmente para conseguir completar toda la serie y sobre la cual la Embajada de México parece tiene ya algunos antecedentes, que permitirán algún día conocer todas las tablas de Miguel González y entonces hacer un estudio más completo de su significación para la historia de la conquista de México.

F. H. R.

**"TASCO". SU HISTORIA, SUS MONUMENTOS, CARACTERÍSTICAS ACTUALES Y POSIBILIDADES TURÍSTICAS,** por MANUEL TOUSSAINT. Editorial "Cultura". México, 1931. (Publicaciones de la Secretaría de Hacienda.)

En dos partes divide su estudio el autor de este interesante libro; la primera, dedicada a la historia de Tasco desde el período precortesiano, y la segunda, a los monumentos, con la descripción de la población actual, calles, plazas y casas artísticas o históricas. Un apéndice de documentos y numerosas ilustraciones esmeradamente tiradas.

Tasco es acaso la población de la República mexicana que conserva su carácter de manera más vigorosa y puramente marcado, dice en la introducción. Su templo parroquial es sin disputa uno de los más interesantes por su arquitectura y por la riqueza de su construcción, pero como la arquitectura del virreinato nunca se produjo como expresión aislada de las demás actividades humanas, sino como un todo orgánico con las poblaciones a cuyo amparo se produjo, en este libro se describe la población completa, se enumeran los datos históricos que acerca de ella se conservan y se procura captar en lo posible algo del ambiente admirable que en ella se respira.

La parroquia de Santa Prisca es un magnífico ejemplar del arte barroco y constituye una obra completa y homogénea, así en la disposición general como en sus detalles. Admirablemente adaptada al sitio en que está construida, la característica fundamental del exterior es la influencia enorme de los trabajos en madera tallada en todo el adorno del templo. Otra influencia visible es la del arte oriental, trasmisida a México, sin duda, a través de los objetos que llegaban por Acapulco en la famosa *Nao de China*, como era conocido el galeón de Manila.

En el interior del templo, lleno de suntuosidad, con retablos admirables, de estilo churrigueresco, en donde se derrocha el oro, hay, en medio del aparente desorden, una euritmia y simetría dignas del arte clásico.

El convento de San Bernardino de Sena, notable por sus recuerdos históricos, sólo conserva en pie la iglesia y una capilla lateral. La portada y cúpula muestran buen ejemplo de la arquitectura llamada "tolsiana".

Otras siete capillas existen en Tasco y varias casas artísticas o históricas, entre las que sobresalen la de Villanueva (llamada de Humboldt), la de Borda y la Casa Grande.

Los elementos naturales hacen de Tasco un lugar escogido, por su clima, por su vegetación y por las corrientes de agua que allí abundan. Es, pues, sitio a propósito para fomentar la afluencia de viajeros que busquen allí distracción y reposo, unidos al atractivo de los recuerdos históricos y contemplación de obras de arte, pero a condición de conservar cuidadosamente el carácter de la población, sin introducir ciertas mejoras que destruyen innecesariamente el aspecto típico, tan grato a los que huyen de la desagradable monotonía moderna.

Tasco debe su carácter y mérito al aislamiento en que se vió durante el siglo XIX. Siguieron haciendo construcciones exactamente iguales a las que existían, pues si alguna que otra se separaba del modelo, no era bastante exótica para romper la armonía del lugar, y este criterio es el que debe mantenerse, juntamente con el de la conservación de las bellezas naturales.

J. P.

## RESUMEN DE LOS ARTÍCULOS EN LENGUA INGLESA

**EXHIBITION OF ANTIQUE SPANISH CARPETS**, by JOSE FERRANDIS. The article deals with the exhibition of antique Spanish carpets organised by the Sociedad de Amigos del Arte last Spring which was one of a series designed to encourage the study of Spanish arts.

A detailed description is given of the arrangement and nature of the exhibits, comprising carpets dating from the beginning of the XV. century to the middle of the XIX and mention is made of the craftsmanship of Granada, Alcaraz, Chinchilla, Lietor, Letur, Cuenca and Madrid. The author discusses the characteristics of the Spanish carpets classified as oriental, pointing out the peculiarities in the technique and design of the Spanish work.

Reference is made to the catalogue-guide of the exhibition, in which the carpets are classified and special attention is drawn to the illustrated general catalogue now in the press, which will contain a critical and historical study of the exhibits, the majority of which are reproduced in it.

The lectures given in the exhibition, the numerous visits paid to it and the praise of the art critics and the press of Madrid, the Provinces and abroad are described.

**NOTES ON THE ANCIENT MANUFACTURE OF CARPETS IN CUENCA**, by JUAN GIMÉNEZ DE AGUILAR.—This work is the text of a lecture given by the illustrious historian and writer of Cuenca, don Juan Giménez de Aguilar in the exhibition of antique Spanish carpets.

The author deals with the historical antecedents and the circumstances which contributed to the establishment of carpet and tapestry manufacturing in Cuenca from the end of the Middle Ages to the beginning of the eighteenth century when this artistic industry almost disappeared. He gives particulars of the looms which existed, the characteristics of the design of these carpets and the technique, dyes, etc.,

In the eighteenth century there was a revival of this and other industries, thanks to Bishop Palafox. Sr. Giménez studies this very closely, pointing out the differences between carpets made in Cuenca in the new epoch and those of the old.

**UNKNOWN DRAWINGS BY GOYA**, by AUGUST L. MAYER.—M. refers first to some imitations and old copies of Goya drawings, especially drawings formerly in the Victor Hugo Collection in Paris. He speaks about the difficulty

in reconstructing the original series of drawings, because the master had evidently ordered many of his drawings in series. M. publishes different drawings hitherto unknown, now in a private Collection at Lausanne. Two of them belong to the famous sketchbook of Goya's Andalusian journey with the Duke of Alba, the principal part is connected with the late drawings formerly in the Beruich Collection and with drawings in the Prado, as it seems preparatory drawings for litographs, which never were executed. They contain in first line figures of a mad house fantastical scenes («Caprichos» and «Disparates») and scenes of the life at Bordeaux.

**DELACROIX'S LOVE FOR THINGS SPANISH** by MICHEL FLORISOONE.—The predilection of Delacroix for Spain began before his visit to Morocco which took him to Cádiz and Seville. In 1824 the painter's diary mentions his desire to interpret subjects in connection with Phillip II and the Inquisition and, from that time onwards, the diary refers, frequently, to Velázquez, Goya and Murillo. He then familiarised himself with the great masters of the Spanish School: Zurbarán and Murillo, especially, excited his interest.

His great discovery, however, was Velázquez, with whose work he became acquainted in 1824. That year was the "Spanish Year" for Delacroix despite the influence of Constable. He copies Velázquez, plans scenes of the Inquisition, begins some Goyesque lithographs spends hours between Murillo and Zurbarán and paints "Don Quijote en su librería" (Don Quixote in his library), the first of many Quixote works. This was the period immediately preceding his stay in Andalusia.

The diary for March, April and May of 1824 reflects his feverish work on "La Matanza de Scio" (The killing of Scio) which, it is easy to believe, was inspired by Velázquez, Murillo and Zurbarán. Some of the figures in this work are eloquent of Velázquez while the general sentiment of the composition is that of Murillo.

The "Entrada de los Cruzados en Constantinopla" (Entry of the Crusaders into Constantinople) immediately calls to mind the "Rendición de Breda" (Surrender of Breda)—a companion picture.

Romantic painting owes more to Spain than is generally realised and Delacroix delighted to drink from this fountain which blends realism with idealism and mysticism.

Through Delacroix, Murillo appears in Renoir and Manet.

In 1832 Delacroix saw Spain for the first time. He wrote to Pierret from Algeciras, speaking enthusiastically of the picturesque scenes he enjoyed. He did some pencil sketches, also, two of which remain. He was less happy in Morocco, it seems, his sole desire being to return to Spain. Cádiz and then Seville fill him with enthusiasm. He captures in water colours everything that takes his fancy. Zurbarán and Murillo make an imperishable impression on him.

He did not use in his work to a large extent his recollections of Spain. There is his "Cristóbal Colón en el Monasterio de la Rábida" (Christopher Columbus in the Monastery of la Rábida) the background of which is based on the convent of the Dominicans of Cádiz (or the Carthusians of Seville) and a catalogue of the Salon of 1834 mentions an "Interior de un Convento de Dominicos en Madrid" (Interior of a Dominican Convent in Madrid). Neverthe, Paul Lefort asserts that the impressions left by Spain on Delacroix are more important than is generally supposed.

Spain gave Delacroix the means of satisfying his romanticism, his passion for life and nature and his spiritual refinement. And, above all, Spain, with her Goyas, Velázquez, Zurbaráns and also, without doubt, her Grecos and works of Valdés Leal, was responsible for his most transcendental technical advancement. After his journey to Spain, Delacroix no longer concentrated on the theme but on the mode of expression.

The influences of Murillo and Goya are revealed in many of Delacroix's pictures as the author shows by the comparisons he invites but Murillo kept the artist from the trivialities of Goya.

**"EL RETABLO DEL MAR"** OF SEBASTIÁN MIRANDA, by EMILIANO M. AGUILERA.—The *Retablo del Mar*, more correctly known as *La Rula*—the fish market of Gijón—, created by the sculptor Sebastián Miranda, is a work of importance artistically. The question of its purchase by the nation has aroused much authoritative discussion.

Sr. Aguilera, the author of this article, considers the subject as a work of art, assessing its artistic values and the social aspect of the scene portrayed. He treats, also, of its relationship with the great traditions of image makers in Spain by whom Miranda has been much influenced, notwithstanding which the work reflects strongly the personality of the artist.

# 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 encuadrados.

○

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

M A D R I D

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

M A D R I D

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