

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

AÑO II
NUMERO 8
DICIEMBRE

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. SERT, *Vocales correspondientes*.—EL MARQUÉS DE SALTILLO, *Secretario*.—D. JOSÉ PEÑUELAS, *Secretario*.

S O C I E D A D E S P A Ñ O L A D E A M I G O S D E L A R T E

P R E S I D E N T E H O N O R A R I O

Alba, Duque de.

S O C I O H O N O R A R I O

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

S O C I O S P R O T E C T O R E S

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.

S O C I O S S U S C R I P T O R E S

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; Arriluce de Ibarra, Marqués de; Astúa, D. Miguel de; Ateneo de Cádiz; Aycinena, Marqués de.

Ballesteros Beretta, D. Antonio; Bändelac de Pariente, D. Alberto; Bárcenas, Conde de las; Barnés, D. Francisco; Barral, D. Emiliiano; 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 Misut, D. José; Bérrix, Marqués de; Beúzna 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; Bruguera y Bruguera, D. Juan; Byne, D. Arturo.

Cabello y Lapietra, 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; Cincúnegui y Chacón, D. Manuel; Círculo de Bellas Artes; Coll Portabella, D. Ignacio; Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla; Compiani, D. José Eugenio; Buenos Aires;

Conradi, D. Miguel Angel; Conte Lacave, D. Augusto José Corbí y Orellana, D. Carlos; Coronas y Conde, D. Jesús; Corpa Marqués de; Cortejarena, D. José María de; 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; Escorriaza, D. José María de; Escorriaza, 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; Ezquerro 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 Nóvqa, 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 Diego de la Huerga, don 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, don 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, don 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; Güssas, D. Guillermo; Gurtubay, D. Carmen; Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.

Harris, D. Tomás (Londres); Hardisson y Pizarroso, D. Emilio; Hermoso, D. Eugenio; Herráiz y Compañía; Herrera, D. Antonio; Herrero, D. José J.; Hidalgo, D. José; 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); Infantes, Conde de las; Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tübingen; Instituto de Valencia de Don Juan; Institut of the Art Chicago; Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.

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

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. 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 Zabaya, 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. 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; Massevau, D. Pedro; Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, D. Luciano; Matos, D. Leopoldo; Maura Herrera, D. Gabriela; Maura Herrera, D. Ramón; Mayo de Amezúa, D. 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; 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; 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. 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. Margarita; 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 Porro, 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. 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. 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 Puçol, D. Luis; Sorribes, D. Pedro C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Suárez-Guánes, 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; Vallín, D. Carlos; Van Dulken, D. G.; Varela, D. Julio; Vega de Anzó, Marqués de la; Vega Inclán, Marqués de la; Végu y Goldoni, D. Angel; Velardo Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel; Velasco, D. 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. Herberto; Weissberger, D. José.

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

Zarandiet y Miravent, D. Enrique; Zenete, Condesa de; Zomeño Cobo, D. Mariano; Zuloaga, D. Juan; Zumel, don Vicente; Zurgena, Marqués de.

EDITORIAL LABOR, S. A.

MADRID - AYALA, 49, DUPL.

**LA CASA EDITORIAL
MÁS IMPORTANTE DE ESPAÑA**

**COLECCIÓN LABOR - BIBLIOTECA
DE INICIACIÓN CULTURAL - MÁS DE**

300

VOLÚMENES PUBLICADOS

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

HISTORIA DEL ARTE LABOR

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

**HISTORIA DEL ARTE LABOR
ACTUALMENTE EN PUBLICACIÓN**

SE SIRVE EL CATÁLOGO GRATIS

Pérez de León

Fotografía Artística
al óleo

MADRID

Carrera de San Jerónimo, 32
Teléfono 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
Tel. 50552
MADRID

Arxiv “MAS”

EL MÁS
IMPORTANTE ARCHIVO
de fotografía artística
en España

PINTURA — ESCULTURA
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

Frenería, 5
BARCELONA

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

Año II

Diciembre, 1933

N.º 8

UNA VISITA AL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA,
DE VALLADOLID

POR JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

GALANTEMENTE invitada por su Director, el Sr. Conde de Romanones, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 30 de Octubre ha hecho acto de presencia en Valladolid para visitar el Museo Nacional de Escultura que a fines de la primavera última fué inaugurado oficialmente, debiendo su creación a la iniciativa del ilustre compañero y actual Director general de Bellas Artes, D. Ricardo de Orueta, quien con verdadero apasionamiento se ha especializado en el estudio pretérito de la escultura religiosa en España.

Para tal empresa ha sido utilizado el rico venero de obras conservadas en el Museo provincial de Valladolid, ciudad donde perduraron durante tres siglos los talleres más importantes de la Península en estatuaria, en su mayoría estofada, por tener bien a mano la primera materia en frondosos pinares enrojecidos por los rayos del sol.

La instalación en el suntuoso Colegio de S. Gregorio, edificado a últimos del siglo xv por el Obispo de Palencia, fray Alonso de Burgos, y adecuadamente restaurado robusteciendo muros y descubriendo techos de madera pintada y dorada, amén de otras mejoras importantes llevadas a buen término por los Arquitectos Sres. Emilio Mora y Constantino Candeira, es marco adecuado por su amplitud y magnificencia, a la calidad de las obras que encierra, las cuales se avaloran con las entona-

ciones grises de las paredes y las severas horinacinas que vigorizan con sus fondos algunas de ellas. Si a esto se agrega la recatada luz de ciertas salas conseguida por cortinas y cierre parcial de ventanas, obteniendo un ambiente de misterio y recogimiento claustral, que predispone el ánimo del visitante, bien manifiesta es la selecta dirección aportada por personas tan peritas como los Sres. Orueta, Sánchez Cantón y Cossío.

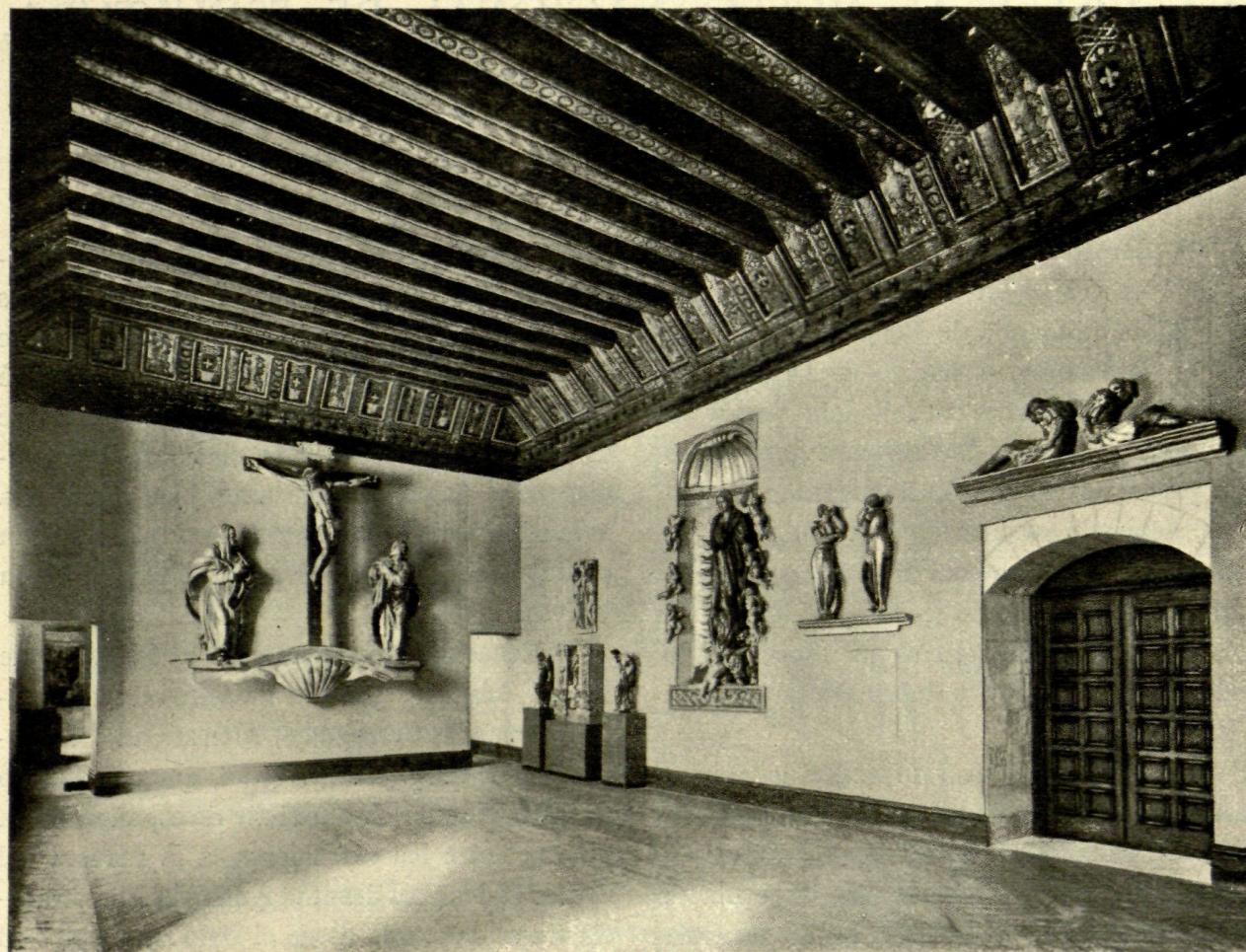
El Renacimiento italiano dió en la fuente de Miguel Angel los grandes maestros de la escultura española, Berruguete, Alonso Cano, Gregorio Fernández y Juan de Juní, que aun nacido en Francia es un caso patente de españolización interna entre los extranjeros, a la manera del Greco. Todos ellos denotan igualmente la influencia franciscana que desde el siglo xv palpita en España, pues de la Orden eran los Cardenales Mendoza y Cisneros, y Terciaria, la Reina Isabel la Católica, que tanto impulso dieron a las artes. La característica de ese grupo de escultores de temperamento exaltado y efectista, es su amor al movimiento y la violencia, y para sus tallas preferían la madera realizada por la policromía, comunicándolas así un mayor lírismo.

De Alonso Berruguete, nacido en Paredes de Nava, estudiando en Florencia cerca de Miguel Angel, considerado como el mejor escultor español, de vehemencias cálidas, candentes, cuya sequedad de expresión castellana se contamina

en ocasiones con la paganía del arte italiano, como en su maravilloso San Sebastián, de torso luminoso y cabello de oro, para el que todos los encomios parecen tibios, se exhiben en tres salas de la planta baja los restos del genial retablo de S. Benito, de Valladolid, que contratará en 1526 con el abad fray Alonso de Toro. En la

S. Benito, *La imposición de la casulla a S. Benito*, S. Mauro extrayendo de una laguna a S. Plácido, *La Circuncisión y la muerte de S. Benito*.

En la sala segunda tienen asiento las estatuas grandes del retablo que nos ocupa — *La Asunción de la Virgen* y el *Calvario terminal*, en el



Sala II, de BERRUGUETE, con la Asunción de la Virgen, el Calvario terminal del retablo de San Benito, de Valladolid, y las Sibillas.

primera sala se han reconstruido seis trozos, cada uno de cuatro metros, gracias al saber del Arquitecto Sr. Caldeira, cosa tenida por imposible en opinión de peritos, dado el abandono y desatinada adaptación sufridas desde la exclastración. Ahora se puede formar buena idea de lo que fué esta singular obra de arte en la que tomaron parte la arquitectura y pintura con la escultura unidas en íntima fusión para servir al sentimiento religioso. Son dignos de especial mención los relieves de *La Misa de*

cual la figura del S. Juan es de las más bellas por su vigoroso modelado. En un ángulo de la sala está el relieve de la *Destrucción del Templo pagano*, y en la misma, las inspiradas *Sibillas* o mujeres fuertes de la Biblia, cuya colocación en el retablo no ha podido determinarse.

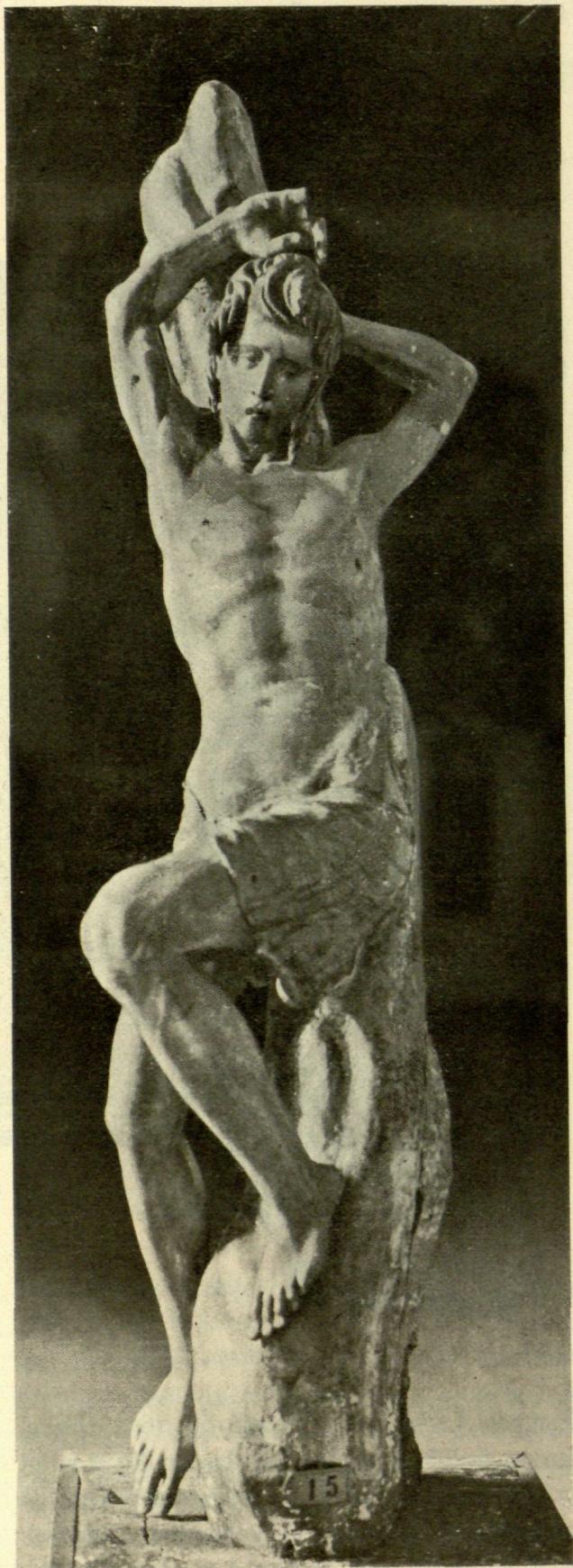
En la sala tercera se ha recogido lo más selecto en estatuas y relieves presididos por el ya mencionado S. Sebastián, de aciertos insuperables, acompañándole el *Sacrificio de Isaac* y el S. Jerónimo, *penitente*, más otros santos y

profetas, así como los relieves de *La Epifanía* y la *Conversión de Totila*, de un acentuado dramatismo. Todavía en otra sala, en la capilla gótica, se ofrece una creación más de la mano de Berruguete, labrada para el monasterio de la Mejorada, de frailes jerónimos, y depositada después de la desamortización en S. Andrés, de Olmedo. Por cierto que ha costado lo imposible conseguir llevarlo a Valladolid desde Olmedo, por oponerse los vecinos de este pueblo, que lo tenía provisional y en tan poco aprecio, que hasta sobre el retablo, según se cuenta, se disparaban armas de fuego en persecución de palomas, vencejos y otras aves que, entrando por vidrieras rotas, buscaban cobijo entre las tallas. Sólo el tiempo y la prudencia de las autoridades han logrado en el verano de 1932 efectuar el traslado sin que se produjeran alborotos que alterasen el orden.

En ese retablo, algo anterior al de S. Benito, se observan reminiscencias de la estancia de Berruguete en Italia; pero de todos modos su potente personalidad se destaca en *La Natividad*, el *Cristo camino del Calvario* y *La Resurrección*. A modo de frontal se ha colocado un relieve de piedra representando *La Piedad*, talla castellana del xvi, que fué donado a la capilla del Instituto del Cáncer, de Madrid, por la Sra. Marquesa de Bermejillo.

En la misma capilla se ha instalado el sepulcro del Obispo de Tuy, D. Diego de Avellaneda, personalidad relevante en tiempo de Carlos V, labrado por el borgoñón maestre Felipe, llamado Vigarny, rival de Berruguete en el coro de la catedral de Toledo. Consta de cuatro figuras en la hornacina central, el Obispo y un fámulo, arrodillados, y de pie, Sta. Catalina y S. Juan. Tan importante monumento procede de la iglesia del Monasterio de Jerónimos de Espeja, en Guijosa, en la provincia de Soria, y fué adquirido por el Patronato del Tesoro Artístico en 1932.

Valoran igualmente la capilla las estatuas orantes de los Duques de Lerma, en bronce dorado a fuego, colocadas en sendos pedestales a los lados del retablo de Olmedo. Su autor,



BERRUGUETE: San Sebastián.
Maravillosa escultura que figura en la sala tercera.

BERRUGUETE: *Sibila*.

Pompeo Leoni, las contrató en 1601 con el famoso valido de Felipe III; las fundió el hábil orfebre Juan de Arfe y ya estaban colocadas en sus nichos en S. Pablo, de Valladolid, a fines de Septiembre de 1608. Muestras preciosas del clasicismo italiano de esa época, contrastan con la arrebatada energía de Berruguete. A la figura

de la Duquesa, doña Catalina de la Cerda, admirable por su elegancia, le faltan la gorguera y las joyas, posiblemente esmaltadas o incrustadas.

En otras dos salas de la planta baja, las sexta y séptima del Catálogo-Guía, cuidadosamente compuesto y redactado por D. Javier Sánchez Cantón, puede estudiarse la obra del más reposo-

BERRUGUETE: *Sibila*.

sado de nuestros escultores, Gregorio Fernández, cuya parte más selecta está inspirada en el franciscanismo, habiendo interpretado en múltiples ejemplares las figuras del Santo de Asís, S. Pedro de Alcántara y S. Antonio de Padua, que en unión de la de S. Diego de Alcalá y en ocasiones Sta. Clara y S. Buenaventura, fueron las de mayor atracción para ese grupo de artistas de exaltada fantasía y amantes del movimiento, cuyas concepciones en madera a fuerza de golpes de mazo sobre el formón o la gubia, solían realzar con la policromía.

Nacido en Pontevedra hacia 1562 y discípulo en Granada de Pablo Rojas, según se cree, ya se encontraba en Valladolid en 1605, y gran parte de sus trabajos los realizó en esta ciudad de Castilla, como el altorrelieve del *Bautismo en el Jordán*, para los Carmelitas descalzos, admirable de modelado y de pintura de carnes y paisaje. *La Virgen del Carmen dando el escapulario a S. Simón Stock*, que perteneció a los Carmelitas calzados, más de elogiar en la Virgen y el Niño Jesús que en la arrodillada figura del Santo. El *Cristo yacente*, de S. Felipe de Neri, de Madrid, que, tras de pasar primero al Museo de la Trinidad, después a Atocha y al Buen Suceso, hace pocos años se envió al Museo del Prado, y éste lo ha depositado en Valladolid como lugar más apropiado, por existir otros del mismo autor en varias iglesias de la Corte y de El Pardo. La *Sta. Teresa de Jesús*, plenamente lograda y con un estudio de paños característico del maestro. *La Verónica y el Cirineo*, pertenecientes al paso de *La Cruz a cuestas*, que tenía además dos sayones, labrado para la Cofradía de la Pasión. *La Piedad*, de un emo-

cionante dolor conseguido sin retorcimiento ni gestos, con la que forman parte *Los dos ladrones*, agrupación que el viajero Ponz vió en una capilla de la Penitencial de las Angustias.

Es también digno de mención un *S. Bruno* procedente de la Cartuja de Aniago, represen-



FELIPE DE BORGOÑA: Parte principal del sepulcro del obispo de Tuy, don Diego de Avellaneda.

tado por un monje rudo con una cruz en la diestra y un libro abierto en la mano izquierda, que figura con discreta atribución de anónimo castellano del siglo XVII, pues otras veces le han sido asignados nombres de diferentes artistas de estilo nada semejante, lo cual indica falta de estudio de nuestra cultura.

En la capilla inmediata (sala séptima) se admira el *Cristo de la Luz*, una de las salientes obras de Gregorio Fernández, y entre los españoles, el Cristo de mayor parecido con el pin-

tado por Velázquez, del Museo del Prado, tanto por su actitud y proporciones, como por el modelado y expresión de augusta serenidad.

Al ocuparme de Fernández no he de pasar en silencio el curioso retrato suyo y pequeño tamaño expuesto en la sala anterior. Pintado al óleo, se le atribuye a Diego Valentín Díaz, maestro

policromía, en el famoso *Entierro de Cristo*, procedente de la capilla fundada en S. Francisco, de Valladolid, por fray Antonio de Guevara, Obispo de Mondoñedo, predicador del Emperador Carlos V y distinguido escritor. Según consta en ciertos documentos, empleó en su labra cinco años, lo que parece al pronto mucho



GREGORIO FERNÁNDEZ: *Detalle de "La Piedad"*.

coloreador de las tallas del imaginero, a quien nos presenta en edad madura con un rostro severo encuadrado por barba desigual, indicador de un carácter sostenido. Lástima es no se conserven también las fisionomías de otros de estos maestros de vida tan intensa, cuyas obras figuran en el Museo.

El otro gran artífice francés connaturalizado en España, donde vivió desde 1533 al 77, en que murió en Valladolid, Juan de Juní, puede juzgársele en su admirable técnica y críginal

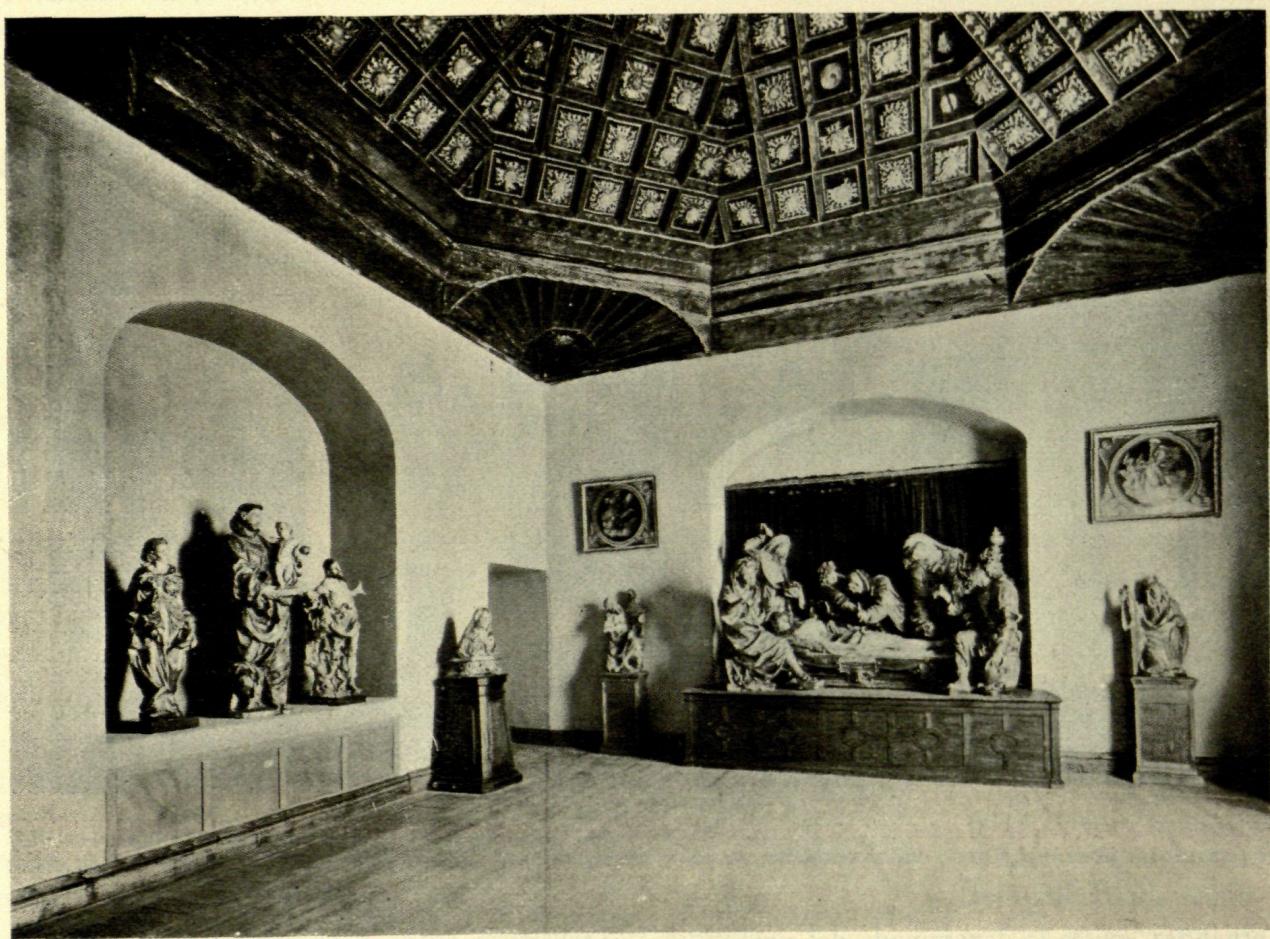
tiempo, pero no es tanto si se piensa en el número de estudios que necesitaría para las siete figuras y su agrupación, la talla, dorado y pintado, a más del que invertiría en la de otras obras que tendría en ejecución.

Inmediatos a esa magnífica escena que impresiona hondamente, se hallan un *S. Antonio*, *S. Juan y la Magdalena*, y el busto relicario de *Sta. Ana o Sta. Isabel*. La talla de la *Muerte* que algunos le atribuyen, parece más bien obra de Gaspar Becerra.

En la sala de la sillería de S. Benito el Real, una de las de mayor interés de España, atribuida al maestro Andrés de S. Juan o de Nájera, que, según dicen, llevó a término otras varias ayudado por numerosos oficiales, entre ellos un Guillén de Holanda y acaso Diego de Silva, el hijo de Gil, están algunos elementos

de alabastro, policromas, de S. Gregorio, S. Juan Bautista, S. Ambrosio, S. Miguel, Sta. Catalina y S. Sebastián, que aseguran proceder de un retablo contratado por Berruguete para el trascoro de S. Benito.

A continuación de la sala de Juní hay otra pequeña, llamada de escultura "en blanco",



Sala de JUAN DE JUNÍ, con el "Entierro de San Antonio" y el "Relicario de Santa Ana".

del retablo de S. Antón, cuya imagen admirable se juzga de Gaspar de Tordesillas en 1546-7, y otros piensan, por su grandiosidad de formas, movimiento y plegado de paños, equidistante de Berruguete y Juní. Frente al S. Antón hay otros restos de retablo donde se ha colocado la estatua de S. Pedro vestido de pontifical, esculpida por Esteban Jordán, procedente al parecer del Monasterio de la Mejorada.

No desprovistas de interés, vense también cuatro estatuas de los Doctores de la Iglesia, características de comienzos del XVI, y varias

donde se ha colocado un retablito en forma de portapaz con relieves de la *Adoración de los pastores* y rematado por un *Calvario* traído del Monasterio de S. Benito y fechado en 1546.

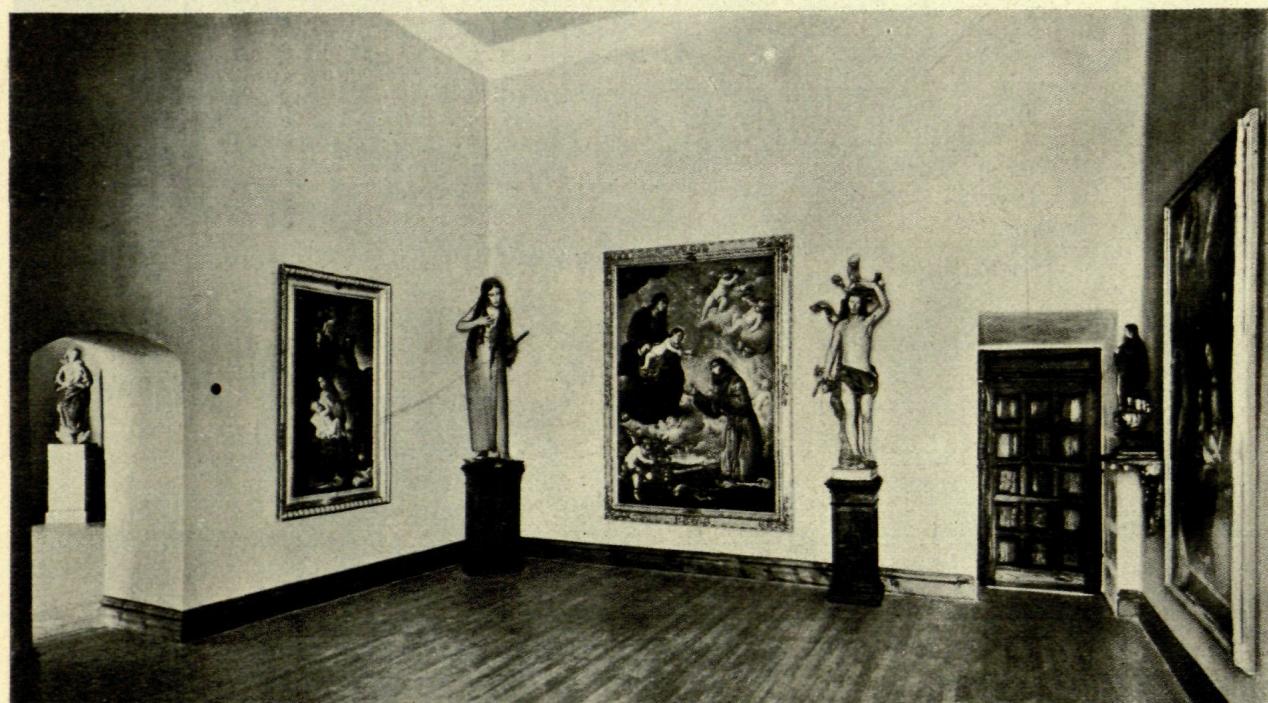
Procedente del de Mejorada, de Olmedo, que, con el antes nombrado constituye el filón más rico de los fondos artísticos del Museo, son los relieves de la *Vida de Cristo* y su *Pasión*, de autor desconocido, en los cuales debieron trabajar por lo menos dos tallistas, uno con reminiscencias góticas y otro ya conocedor de la arquitectura renaciente.

Todavía hay otra sala del siglo XVI, con tres grandes relieves policromados referentes a la vida de S. Gregorio, que parecen proceder del retablo de S. Antón, en S. Benito el Real, así como los de *La Cena*, *La Oración del huerto* y *La Resurrección*. Igualmente se conservan allí la preciosa *Virgen con el Niño* y el relieve del milagro de los *Santos médicos Cosme y Damián*.

Como complemento de la sala de Gregorio

posición y sentimiento, con las cabezas bien estudiadas. Los dos primeros son depósito del Museo del Prado, así como la pieza de más interés de la sala, la admirable *Magdalena*, firmada y fechada en 1664 por Pedro de Mena, para el convento de S. Felipe de Neri, de Madrid.

De esta rápida visita quedan por mencionar aún la sillería de S. Francisco, de Valladolid, armada en gran parte en el coro de la capilla



Sala del siglo XVII, con la "Magdalena", de PEDRO DE MENA; el San Sebastián atribuido a GREGORIO FERNÁNDEZ, y cuadros de BARTOLOMÉ GONZÁLEZ, DIEGO VALENTÍN DÍAZ, ANTONIO DE PEREDA, pintores de dicha centuria, nacidos en Valladolid.

Fernández, existe la denominada del siglo XVII, con dos esculturas que se le atribuyen, aunque no lo parecen; un *S. Sebastián* y un *S. Francisco*, versión acaso de mano de discípulo de un original de Fernández, que pudo dar nacimiento al de Pedro de Mena, de la catedral Primada. De autor anónimo, un *S. Benito de Palermo* y un *S. Diego de Alcalá*, de silueta y policromía nada comunes. Tres cuadros de los pintores más notables del XVII, nacidos en Valladolid: de Bartolomé González, *El descanso en la huída a Egipto*; de Antonio de Pereda, *El milagro de las rosas*, y de Diego Valentín Díaz, anteriormente citado, *La Sagrada Familia con S. Joaquín y Sta. Ana*, muy acertados de com-

y tallada en 1735 por fray Jacinto de Sierra; las salas de *Los Pasos*, que hechos para vistos en la calle y producir emoción con su dinamismo violento, se asfixian entre los muros de un espacio cerrado; las obras del siglo XVIII, como la *Cabeza de S. Pablo*, de Juan Alonso Villabrille; una bellísima *Sta. María Egipciaca*, legada al Museo Arqueológico por D. Cristóbal Ferriz, creyéndola de Mena, y cuadros del Museo provincial que documentan fechas o adornaron iglesias.

Es de esperar que tan magnífico conjunto de obras continúe nutriéndose con nuevas adquisiciones, principalmente de las escuelas andaluzas y levantinas, dando así completa idea al extranjero de la potencia creadora del arte hispano.

ZORN EN ESPAÑA

POR MAGNUS GRÖNWOLD
PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE OSLO

ANDERS Leonard Zorn nació en Dalecarlia, provincia de Suecia, en 1860. Hijo natural de una labrador sueca y de un cervecero alemán, pasó su juventud en la granja del padre de aquélla. Todavía niño, demostró un talento extraordinario para la escultura en madera. Cuando muy joven, vino a Estocolmo para hacerse escultor. Sin embargo, en la Academia muy pronto cambió la escultura por la pintura.

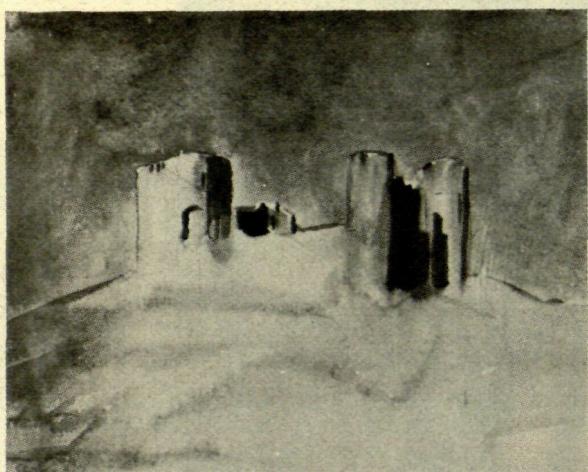
Ya en sus primeros ensayos era un cultivador de la realidad. Cuando de zagalillo en Dalecarlia esculturaba animales en madera y luego los pintaba con jugo de arándano o carbón disuelto, su preferencia consistía en copiar los animales que le rodeaban. En sus años de escuela había dibujado retratos del natural, pero nunca pintó cuadros. Así, desde el principio adquirió una mirada aguda para los caracteres de una cara. Y se aferró siempre en este principio.

Empezó a pintar acuarelas. Sus asuntos eran tipos y escenas de Dalecarlia. Ya como alumno tuvo la suerte de poder vender sus obras en la Asociación de Bellas Artes de Estocolmo. Y una mañana al despertar se encontró con que era ya famoso.

Sucedía esto en 1880, cuando para la Exposición de alumnos había pintado una joven

vestida en luto, cuadro titulado *En duelo*. Desde aquel instante le colmaron de pedidos de retratos. Pintó niños sonrientes y damas elegantes. Fué el león de la Academia. Pero al mismo tiempo recibió varios avisos por faltar a las clases. Como ya había juntado un pequeño peculio de viaje con los pedidos y como también le pareció que ya no tenía más que aprender, dejó la escuela y su tierra natal.

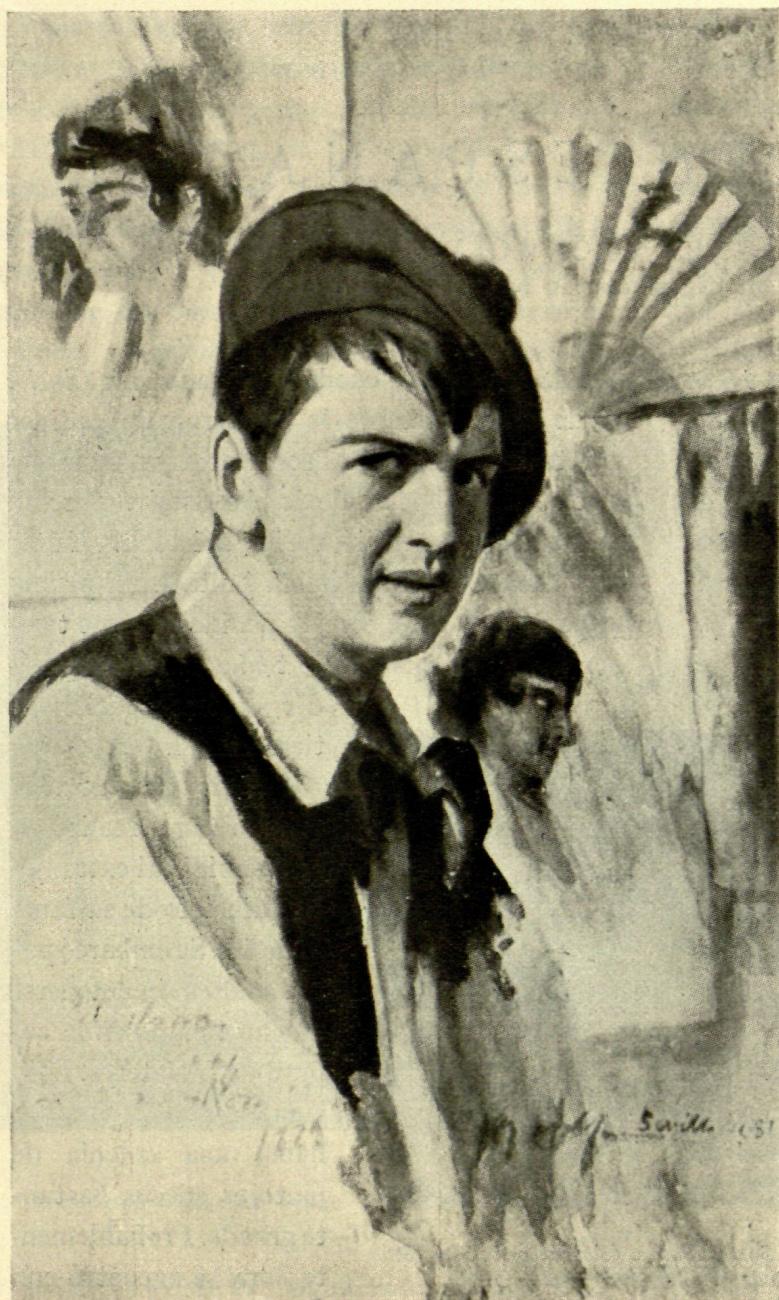
Fué en otoño de 1881 cuando Zorn realizó su primer viaje al extranjero, principio de su fama mundial. Se embarcó para Londres sin detenerse mucho tiempo en la capital de Inglaterra. Continuó a París, donde ya había una colonia de pintores suecos bastante grande. Probablemente Zorn se encontró con sus compatriotas en "La



ZORN: Castillo de San Servando. (Acuarela. Toledo, 1881; pintada por Zorn en España.)

Esquina", sitio de tertulia de los artistas escandinavos en el Boulevard Clichy. Pero el otoño apenas había comenzado y muchos de ellos se encontraban fuera de la capital, ya en la campiña francesa, ya en su país. Zorn sólo menciona a Berg y Josephson. El último acababa de llegar de su veraneo en Suecia, dueño de una pequeña fortuna, herencia de su madre, y llena la mente de proyectos de ir a España, su sueño dorado desde hacía muchos años.

Que Zorn tenía proyecto semejante, no se sabe. Su pintor predilecto entonces era Egon Lundgren, pintor sueco que había estado largo

ZORN: *Autorretrato*. (Acuarela. Sevilla, 1881.)

tiempo en España pintando bellas mujeres con ojos negros lánguidos bajo la mantilla. Por eso, al proponerle Josephson que fueran en compañía, de seguro no fué difícil persuadirle. Y así se resolvió rápidamente este viaje a España, que juntamente con otros en los siguientes años fueron de tanta importancia para su desarrollo artístico y su fama de acuarelista.

En 1881, a mediados de Septiembre marcharon para España.

Eran dos hombres completamente diferentes

los que el destino juntó en un viaje de la mayor importancia para ambos. Y lo menos importante era la diferencia de edad. Josephson le aven-tajaba de diez años al "chico Zorn" — como le llama en sus cartas —, y éste no se había desarrollado todavía en aquel individuo voluntarioso e imperturbable que llegó a ser más tarde. Pero aun descontando la diferencia de edad, ¡qué contraste! Tor Hedberg, en su libro sobre Zorn, ca-racteriza admirablemente a los dos artistas: "Josephson tenía todas las características del semita, tan rica y armoniosamente desarrolladas: entusiasta, impresionable, en busca de su propia originalidad por mil senderos diferentes seductores y dadivosos, oposicionista, aunque siempre a base de las grandes tradiciones, condenado a perenne impopularidad a pesar de lo atrayente de su personalidad como de su arte. Y Zorn, un germano de lo más puro, egocéntrico, de imper-turbable originalidad, a pesar de to-das las influencias externas y técni-cas, completamente desprovisto de tradición y únicamente ligado a los grandes maestros por su genial visión de la realidad."

Con todo eso, parece que la com-pañía fué armónica y los dos con-trastes vivieron bien, reunidos en la alegría juvenil, la fiebre de viaje y todas las nuevas impresiones que les asalta-ron. Zorn seguramente admiró al compañero más viejo, que ya había viajado tanto, y que en el trato cotidiano era sencillo, afable y dotado de un humorismo sin par. Y Josephson, por su parte, escribía: "Estamos bien mi compañero y yo. Zorn es buen chico y tal vez hagamos más adelante, en el invierno, un viaje por Gibraltar al Africa."

Para Zorn que, como ya hemos dicho, tenía la mente llena de la España floreciente de

Egon Lundgren, fué una gran decepción la estepa castellana de hierbas grises y quemadas, arenas y pueblos solitarios. ¿Era esto el jardín florido de la España soñada?

Los dos viajantes llegan a Madrid y se alojan en la Fonda de París. Josephson, que sabe un poco de italiano, pide café, pan y... "burro", y el camarero queda asombrado. Zorn descubre el error en un pequeño diccionario. Visitan el Museo del Prado. El gran Velázquez, tan admirado por Josephson, todavía no le dice nada a Zorn. De Velázquez comprendía tan poco como de Josephson. No fué hasta años más tarde cuando descubrió al gran maestro, aconteciendo esto en Roma, en la Galería Doria, ante el famoso retrato del Papa. Por el pronto, en Madrid, presenciaron una corrida de toros. Del entusiasmo que despertó en Josephson este espectáculo, da testimonio, además de sus



ZORN: *Sevillana*. (Acuarela. Sevilla, 1881.)

cartas, su colección de versos titulada *Corrida de toros*. Zorn, el chico de la granja del valle norteño donde el amor a los animales es una



ZORN: *Mendigo*. (Acuarela. Sevilla, 1881.)

cosa innata, encuentra lúgubre la fiesta y quiere irse. Pero Josephson le tranquiliza con un sorbo de coñac de su frasco. Es la primera y última corrida que presenció Zorn.

La visita a Madrid fué breve. Zorn ni pinta ni dibuja, y únicamente al llegar a Toledo, utiliza el álbum de bocetos comprado en París.

Fueron a Sevilla por Toledo, que Josephson alaba por su belleza severa y por su mucho carácter, sin mencionar al Greco, que es ahora la mayor atracción de la imperial ciudad. Pero el gran maestro no había sido todavía resucitado del olvido. Por eso es digno de recordarse que el pintor Egon Lundgren ya en 1853 habla con entusiasmo de este maestro, encontrando en su escala de colores grises una fineza extraordinaria...



ZORN: *Autorretrato. A falta de otra cosa. (Acuarela. Gibraltar, 1882.)*

Desde Toledo, de noche, siguieron a Sevilla. Es en Andalucía donde se realiza, por vez primera, el sueño de Zorn. De noche abre la ventana de su compartimento y percibe el aroma de la vegetación meridional. La noche está llena de estrellas. A lo largo de la vía crecen áloes y cactus. En una estación descubre la sombra de las figuras de las acuarelas de Lundgren, hombres envueltos en capas y mantas hasta la nariz. ¡Al fin ha llegado a la España de sus sueños, la España multicolor y soleada de su querido maestro!... y su "alma se llenó de encanto". Gran palabra en la boca de Zorn este "encanto", pues es la única vez que se encuentra en las anotaciones que ha dejado. En Sevilla siente superados sus sueños.

En la capital de Andalucía los dos viajeros permanecen seis semanas. Después de haberse alojado en la Fonda de Europa, se trasladan muy pronto a una casa de huéspedes en la calle de Zaragoza. Los dueños eran una buena matro-

na y su marido, un pequeño señor insignificante, con tres niños. Además había como huéspedes tres sastres y un profesor de piano. Aquí aprendió Zorn el castellano, su primer idioma extranjero.

En Sevilla empiezan muy pronto a trabajar. Josephson, a sus treinta años, emprende en seguida una gran obra. En el barrio gitano de Triana, al otro lado del río, pinta la primera versión de su obra maestra *Herreros sevillanos*, que se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo, y cuya segunda y principal versión está en la Galería Nacional de Oslo. Zorn, que tiene veinte, se queda en el patio de su casa dibujando y pintando tipos de la calle, mitad jugando y mitad estudiando, desarrollando su técnica de acuarelista a maestría, siempre dentro el estilo de Egon Lundgren, pero muy pronto superando a su maestro. La época de las grandes empresas no



ZORN: *Alegria de madre. (Acuarela, Cádiz, 1882.)*

había llegado todavía. Sin embargo, era trabajador y productivo hasta en este ambiente sin preocupaciones de la soleada y alegre Sevilla.

Un día sufre Zorn un ataque de hipocondría; pero Josephson le lleva a una taberna, le da coñac y le canta canciones de Bellmann, hasta que Zorn queda completamente restablecido. Josephson siempre le canta a Zorn canciones de Bellmann.

La mayor parte de la producción de Zorn en esta época se halla dispersada y ha desaparecido; pero en el Museo de Zorn, en Mora, su residencia en el valle de Dalecarlia, se conserva un álbum de bocetos que es testimonio evidente de las muchas y rápidas impresiones de este nuevo ambiente. De una excursión al campo, de la que hace mención Josephson en una carta, en galeras llenas de muchachas adornadas con flores y cintas, y hombres acompañándoles a caballo y en mulas, se conservan dos bocetos: uno en tinta china y otro en color, evidentemente trazados sobre el lugar, magistralmente descriptivos en su sumaria rapidez y dando testimonio de que Zorn sabía precisamente lo que a Josephson parecía faltarle cuando con un suspiro exclama: "¡Lástima que uno no puede fijar en la tela lo que se ve en una sola mirada!" Andaluzas de pelo castaño y ojos negros, ya fulminantes, ya lánquidas, alternan con tipos grotescos de mendigos. Pero hay también de su estancia en Sevilla acuarelas acabadas. Las mandó a Estocolmo y fueron presentadas en la Exposición de Febrero de 1882, organizada por la Asociación de Bellas Artes. El *Catálogo* de Laurin hace mención de *Una gitana*, *Una moza sevillana* y *Una cabeza de niño*. *Un babuchero* mencionado en dicho *Catálogo* se halla todavía en la colección que dejó Zorn. Tiene un tono discreto y plateado y está firmado en Sevilla en 1881. De la misma época hay en la colección Jacobsen un autorretrato. Este boceto, elegantemente trazado en



ZORN: *Las primas*. (Acuarela. Cádiz, 1882.)

colores finos y claros, nos muestra al joven artista en medio cuerpo, con su gorro de pintor caído de un lado, con una camisa de ribetes pálidos y la corbata anudada con cierta negligencia. Su fuerte cara irradia juventud, alegría y salud. Como fondo tiene una pared donde cuelgan bocetos de sevillanas morenas. Seguramente encontraron en Zorn un mozo muy guapo.

Mientras tanto Josephson había terminado

ZORN: *Una carta.* (Acuarela. Cádiz, 1882.)

la primera versión de sus *Herreros* y no tenía inconveniente en descansar del trabajo forzado haciendo un viaje más al Sur. Zorn también se sintió atraído por el mar, que siempre ejercía en él un atractivo irresistible. Además, el clima caluroso de Sevilla le molestaba. Y así, los dos compañeros resolvieron hacer un viaje de un par de meses por Cádiz y Gibraltar a Tánger.

Este viaje en compañía, sin embargo, fué más breve de lo que habían imaginado. Van a Cádiz a saborear el aire de mar. En aquella época se opinaba que las muchachas más bellas eran de Cádiz.

El viaje a Cádiz se verificó en Diciembre de 1881. Llegados a Cádiz supieron que el cólera había aparecido en África y tuvieron que suspender el viaje a Tánger. En Cádiz estuvieron juntos unos quince días. Pasaron el tiempo de bureo con otros escandinavos y un capitán finlandés. De este capitán hay en el

álbum de Zorn un retrato, boceto al lápiz, y otro retrato, boceto a la acuarela.

En Cádiz se separaron los dos amigos. Josephson regresa a Sevilla, donde le aguardan grandes empresas, y Zorn se queda en Cádiz, donde estaba en su elemento. Escribe Hedberg: "Si entre las dos grandes futuras no se había establecido una amistad íntima, la compañía fué muy buena y tranquila, y siguió siéndolo más tarde cuando se encontraron, bien en París, bien en Estocolmo. Zorn muy pronto llegó a comprender y a apreciar el arte de Josephson, para quien tenía el mayor respeto, y de Josephson se cuenta que ha dicho hablando de Zorn: 'Zorn tendrá éxito por dondequiera que vaya.' Y con un suspiro añadía: 'Querría yo poder agarrarme a su faldón de levita...'"

ZORN: *Pepita.* (Aguafuerte. Londres, 1883.)

En Cádiz, Zorn pinta con brío no conocido antes. Aprende rápidamente el castellano



ZORN: *La Española del Abanico*.
(Acuarela. Madrid, 1884.)

no, como ya hemos dicho, su primer idioma extranjero. Aquí hace amistad con el pintor Ramón García Rodríguez, profesor de la Academia de Bellas Artes en Cádiz. Don Ramón le cede a Zorn un cuarto en su casa para estudio, y además le da como modelos a sus tres hijas, unos tipos preciosos de mujer, altas y esbeltas, tres obras de arte cada una en su estilo. La mayor casó con otro pintor de fama, Morillo, muy conocido en aquella época en París. La segunda quedó soltera, y la tercera casó con el ingeniero D. Ramón Muncunill, director de la Fábrica de Tabacos en Cádiz. Esta fué la última que murió, no hace muchos años. Dejó una hija, casada hoy, que también es una hermosa mujer. Con una de las hermanas Rodríguez y una prima suya pinta Zorn su famosa acuarela *Las primas* (Enero de 1882), contenida en la colección del difunto armador Brodin, de Estocolmo. Más tarde emplea esta acuarela para su admirable aguafuerte igualmente titulado *Las primas*. Otras obras de esta época son: *Alegria de*

madre (Febrero de 1882), *Una gitana con su niño al hombro*, acuarela en la colección Jacobsen, Estocolmo, también empleada más tarde para un aguafuerte, y *Una muchacha en el balcón*, que igualmente se conserva en Estocolmo.

Hace amistad con jóvenes militares, adquiere discípulos, se organiza una Exposición de sus obras. Gran éxito. Su biografía se publica en los periódicos de Cádiz. "Merecido o no — escribe años más tarde —, este aliciente era de gran importancia para mí, precisamente entonces. Sólo tenía a mí mismo en quien confiar..."

Dice Tor Hedberg, de las obras pintadas en Cádiz: "Su técnica se halla ya completamente desarrollada. El pincel lo maneja con una facilidad que anota infalible lo esencial, y toda la ejecución tiene una elegancia natural que nos seduce y encanta. La risa de estas bellezas mediterráneas nunca es forzada; en unión de las



ZORN: *Estudio para "Flirteo"*. (Acuarela. Madrid, 1884.)

miradas, lánguidas y brillantes, anima las caras de una alegría sensual, y el artista todavía está

ZORN: *Tocadora de Mandolina.* (Acuarela. Madrid, 1884.)

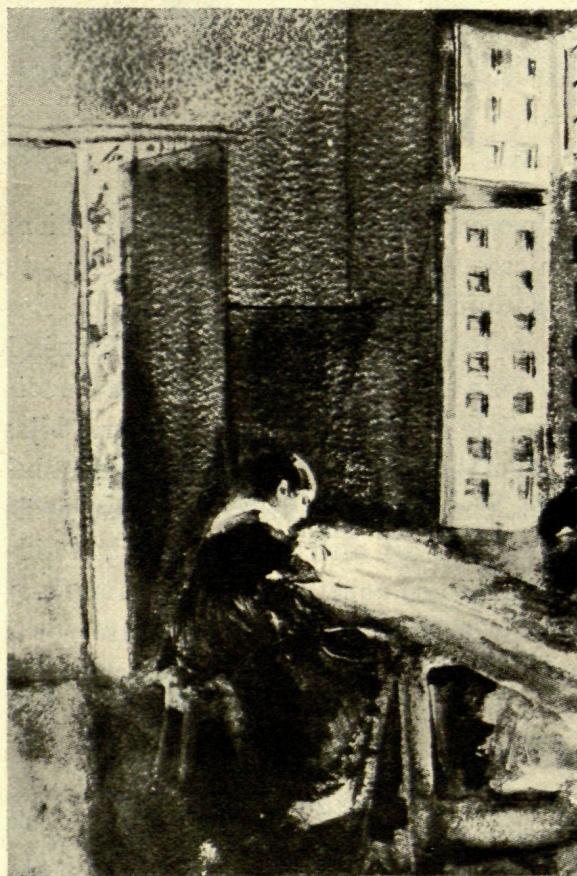
lejos de aquel robusto sensualismo de los últimos años. Son caras que florecen y estallan en una risa. Generalmente la acuarela se armoniza con un tono dominante que luego de la manera más perfecta se matiza, un tono azul, amarillo o rosa, que admirablemente enaltecen los negros cabellos sedosos."

En la colección que dejó el artista hay una hoja encuadrada que ya da testimonio de nuevas y mayores posibilidades. Es una continuación de su primer éxito *En duelo*, pero mucho más rica y de una fineza sin par. Una mujer vestida en luto y tocada de un velo negro, está sentada en el entrante de una ventana, teniendo en la mano caída una carta. La ventana misma la tapa por medio una madera y sólo se ve la luz que se filtra acariciando la cara y figura de la persona. La otra madera abierta, que sirve de fondo a la mujer, y el interior, están pintados de un tono casi negro

de bronce. Sólo en la parte baja, a la izquierda, donde se vislumbra una cama, relucen vagamente unas prendas de vestir. Es una armonía en negro, maravillosamente rica y saturada de matices suaves y evanescentes, y donde el claroscuro está dado con una mirada sensible, y una mano tierna y fuerte al mismo tiempo, que hacen del cuadro una obra maestra." El artista nunca ha querido separarse de ella, y es de creer que un lazo especial le habrá ligado a ella.

Estas y otras obras fueron las que se presentaron en la Exposición de Cádiz, primer gran éxito del artista y aurora de su fama cosmopolita.

Por Navidad llegó Josephson otra vez de Sevilla en una visita de un par de días, invitado por el Sr. Granbom, secretario del Consulado de Suecia en Cádiz. Vino con Josephson

ZORN: *La fábrica de tapices.* (Acuarela. Madrid, 1884.)

el pintor noruego Christian Skredsvig. Con estos señores y el cónsul de Suecia, Sr. Segerdahl, celebró Zorn su primer Nochebuena en el ex-

tranjero, fiesta que se continuó todavía dos o tres días hasta que Josephson y Skredsvig volvieron a Sevilla. También para Zorn la estancia en Cádiz tocaba a su fin. Resolvió entonces hacer solo el ya proyectado viaje a Gibraltar y África.

Sus amigos los oficiales le obsequian con un banquete de despedida. Brindan por Carlos XII y por Zorn. Le acompañan hasta el barco y le acomodan en el camarote del capitán. Su marcha se verificó en los últimos días de Febrero de 1882.

Va primero a Gibraltar. Permanece algún tiempo allí pintando bocetos de mar, de los que todavía se conservan algunos en su álbum, como también el autorretrato que está actualmente en el Museo Nacional de Estocolmo y que lleva la inscripción: *A falta de otra cosa*. Está fechado el 8 de Marzo de 1882.

En Gibraltar se embarca para Tánger. A bordo, durante la travesía, siente hambre y pregunta a un viejo moro de porte majestuoso sobre la posibilidad de tener que comer. El moro le contesta en buen castellano que no hay comida a bordo, pero que si el extranjero quiere compartir con él la suya, quedaría muy complacido. Zorn come naranjas, higos y queso, y al llegar a Tánger el moro le ofrece un sitio en su propia lancha que le espera en el puerto. Ya a tierra, el moro le conduce al mejor hotel de la ciudad y se ofrece para servirle de guía cuando haya descansado. Al día siguiente, a las cinco



ZORN: *Café cantante. (Acuarela. Madrid, 1884.)*

de la mañana, el amable anciano se presenta en el hotel con dos caballos para obsequiarle con un paseo antes de que arrecie el calor. A la puerta de la ciudad, montados a caballo, beben café turco, y pasan luego a lo largo de una caravana de camellos a cuyo lado ven los bultos que contienen los dueños dormidos. Fué una excursión magnífica. A la vuelta, el moro le convida a desayunar y le invita luego a acompañarle al Ayuntamiento, donde presencian un juicio, y donde el condenado da grandes gritos a Alá, tira su turbante y se echa

ZORN: *Consuelo. (Aguafuerte. Londres, 1884.)*

en el suelo comportándose como un loco. Zorn tiene deseos de quedarse en Tánger pintando mujeres y pregunta a su nuevo amigo sobre tal posibilidad. Pero el moro no contesta — sólo le lanza a Zorn una mirada torva —, y comprende que esto no puede ser. Después de haber pintado un boceto de Tánger como recuerdo, regresa a Gibraltar para embarcarse luego en un vapor que va a Italia, país que ahora desea conocer. Quiere ver cuanto le es posible con su pequeño capital. Con lo que le queda de dinero compra un billete para Génova en un buque inglés. Lleva además doscientos puros. Durante el viaje a lo largo de la costa de Levante se hace amigo de los marineros, que tocan acordeón y le cantan canciones inglesas. Zorn, a su vez, les ofrece puros. Cómo se arregló con el idioma, es un enigma. No le queda dinero al llegar a Génova. Acuerda con un remero que éste le lleve a tierra y le entregue a un compatriota que le conduzca a un hotel y le guarde hasta que se abran los Bancos. Luego le pagaría.

El guarda es hombre amable que le procura un coche y le muestra la ciudad. Su conversación en español e italiano se realiza de manera óptima. De Génova continúa en el tren hasta Roma, de donde vuelve en Abril a París para encontrar a su novia, la señorita Lamm, acompañada de su madre.

En el Salón de París expone su acuarela *Las primas*, que en seguida se vende a Inglaterra. Como ya hemos dicho, esta obra se encuentra actualmente en Estocolmo. En Mayo, la señorita Lamm y su madre vuelven a Estocolmo, y Zorn va a Londres, que ahora durante

ZORN: *¡Adiós, María! (Acuarela. Checa, 1884.)*

algunos años va a ser su residencia permanente en medio de los viajes.

En Londres estudia la técnica del aguafuerte

guiado por el conocido grabador sueco-inglés Hermann Hägg, pero sin adoptar nada del estilo de éste, pues ya en los primeros aguafuertes de Zorn aparece esa técnica que es completamente suya: la de las rayas paralelas, aunque no surge en toda su brillantez hasta en el aguafuerte de la bailarina española Rosita Mauri

Lisboa. Se embarca en Southampton y efectúa el viaje en compañía de una dama inglesa, la señora Morewood, y el hijo de ésta. Recuerdo de este viaje es una acuarela que todavía se conserva en la colección Zorn. Es un retrato en media figura de un señor vestido de negro y tocando el violín. Representa a su compañero



ZORN: *Estudio para "Flirteo". (Dibujo a la pluma. Londres, 1885.)*

(1889), y donde las rayas caen como lluvia sobre la plancha de cobre. Con sus acuarelas españolas hace ahora aguafuertes tan famosos como *Las primas*, *Alegria de madre*, etc.

* * *

En Enero de 1884 llega una carta del ministro de Suecia en Madrid, Sr. Akermann, invitando a Zorn a ir a la capital de España para pintar retratos de damas de la alta sociedad. Acepta en seguida y resuelve hacer el viaje por

de camarote, el banquero Benjamín, de Buenos Aires. Zorn pintó este retrato con mar gruesa.

Al llegar a Lisboa casi no tiene dinero, pero lleva una carta de recomendación que le ha dado un señor inglés para el vizconde Daupias. Este le invita en seguida a pintar el retrato de su señora y de su cuñado Burney, que es muy rico y dueño de una de las mejores colecciones particulares de cuadros de aquella época. En la casa están también varios músicos españoles, y mientras se toca excelente música, y rodeado



ZORN: *La española de la mantilla blanca.* (Aguafuerte. Londres. 1884.)

de la mejor sociedad de Lisboa, Zorn pinta los dos retratos en el salón. Le invitan a quedarse con nuevos y halagüeños pedidos. Zorn no tiene tiempo y parte, otra vez llenos los bolsillos de oro, para Madrid a cumplir con su obligación. Pero al llegar a Madrid y saber que quieren de él que pinte las damas vestidas de trajes de Carnaval que llevaron en una fiesta en el palacio del duque de Fernán Núñez, se niega en redondo. No quiere hacer copias de fantasías de Worth, sino escoger él mismo los trajes.

Pinta el retrato de la niña Crista, joven de catorce años, hija del conde de Morphy, secretario privado del rey, y los niños del ministro de Holanda, Sr. Stuer, cuya señora, una americana, era la mujer más bella de Madrid. Pinta la duquesa de Alba vestida de terciopelo negro en el invernadero de su padre el duque de Fernán Núñez, y la duquesa de Osuna, nacida

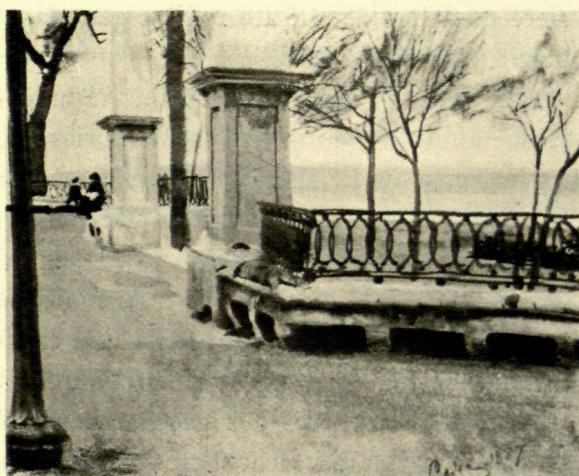
princesa de Salm-Salm, en un salón del palacio de los de Osuna, adornado con magníficos retratos pintados por Goya. La duquesa de Osuna es una dama amable que viene a las sesiones con un haz de cigarrillos. La divisa a veces a través de un humo denso.

Pero muy pronto se cansa de su papel de gran señor y de pasearse por el Retiro en caballos andaluces. Va a encerrarse en el estudio del pintor Luis Sáinz, excelente artista, con quien ha hecho amistad. Don Luis tiene en preparación alguna importante obra decorativa. Zorn pinta un desnudo. Se congrega allí lo mejor del mundo artístico de Madrid. Después del trabajo se toca música, hay canto y se hace esgrima. Le halaga mucho a Zorn que le dan el título "maestro en todo", después de haber vencido al mejor esgrimidor de Madrid, repitiendo tres veces una estocada que le había



ZORN: *La española de la mantilla negra.* (Acuarela. Londres, 1885.)

enseñado el pintor sueco Bruno Lilfors. Tiene su segundo hogar en casa de don Luis y doña Filomena, su esposa, y es objeto de una hospi-



ZORN: *Estudio de Cádiz. (Acuarela. Cádiz, 1887.)*

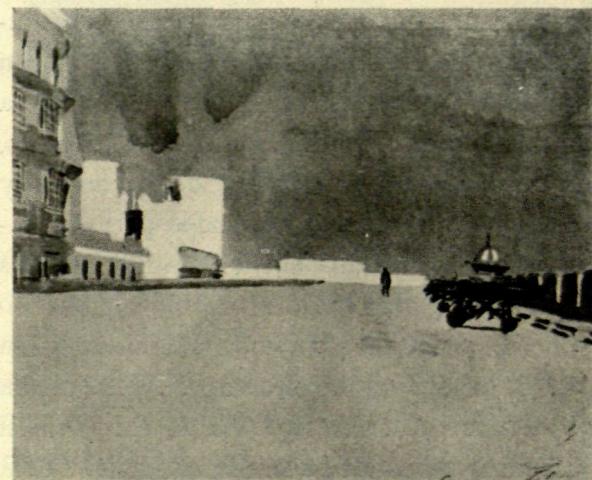
talidad extraordinaria. Un joven teniente y pintor, de Lara, hijo del ayudante del rey, le lleva por el Campo del Moro con un caballo de las caballerizas reales.

Aquel año se celebró en Madrid una magnífica Exposición, y el ministro Akermann había procurado a ciertos artistas escandinavos una invitación. Los invitados enviaron muchas obras y tuvieron un gran éxito.

El cólera apareció en España y Sáinz invitó a Zorn a acompañarle a Checa, pueblecito de la provincia de Guadalajara, al nordeste de Madrid, donde su cuñado, el Sr. Morenco, tenía una finca. Sáinz ya estaba allí y vendría a recoger a Zorn en la última parada: el viejo pueblo de Molina de Aragón. Zorn tomó el tren hasta Sigüenza. Allí le acomodan en un hueco reservado de la diligencia para que pueda estar solo y dormir. Se le confía al cuidado especial del cochero. Este tiene facha de bandido, llena la cara de cicatrices de cuchilladas. Zorn está de mal humor mientras está allí dormitando. De repente se abre sigilosamente la puerta del coche y el cochero se desliza en el interior buscando un sitio a los pies de Zorn. Éste finge estar fuertemente dormido, pero se vuelve de repente y da con sus pies en salva la parte del cochero, que se desliza fuera tan sigilosamente como había entrado y se acomoda en el pescante al lado del chico de la gran vara. La diligencia es tirada por siete caballos o mulas a galope de parada en parada,

sin rienda y sólo guiados por la gran vara. En la madrugada Zorn se apea en una parada y pide en una choza al lado del camino una taza de chocolate. No le dejan pagar: todos saben que es el amigo de don Manuel Morenco. A las nueve siente otra vez hambre, y se pregunta de cómo tendrá que comer, cuando una mano le pasa por entre la ventana una empanada de gallina. Al poco tiempo, la misma mano le pasa una botella, que también acoge. En la próxima parada, Zorn baja a dar las gracias a la persona desconocida que le ha salvado de morir de hambre, y de la diligencia, rellena de viajantes, baja un joven que le saluda diciendo: "Me he tomado la libertad de ofrecerle sabiendo que es usted el amigo de don Manuel Morenco. Ahora me voy por otro lado y le deseo feliz viaje."

En Molina de Aragón le espera Sáinz con un criado, un caballo y una mula. Un par de gallinas, evidentemente las únicas que hay en este pueblecito pobre, tiene que pagar con su vida la necesidad de un almuerzo. Visitan la ciudad con sus muros romanos, su teatro y una primitiva iglesia gótica. Luego emprenden el viaje a Checa. Descansan junto a un arroyo, en el que el caballo tiene la idea de revolcarse. Cerca de otro hontanar cambian de cabalgaduras. Zorn va ahora a probar la mula. Todo el día vieron



ZORN: *Estudio de Cádiz. (Acuarela. Cádiz, 1887.)*

al criado Antonio en su admirable traje aragonés corriendo delante de ellos a compás. Al anochecer les sorprende una tormenta y se refu-



ZORN: *Después de la feria.* (Acuarela. Sevilla, 1887.)

gian bajo un árbol. Pero ¿y dónde estaba la valija de Zorn? Por lo visto había caído en la parada.

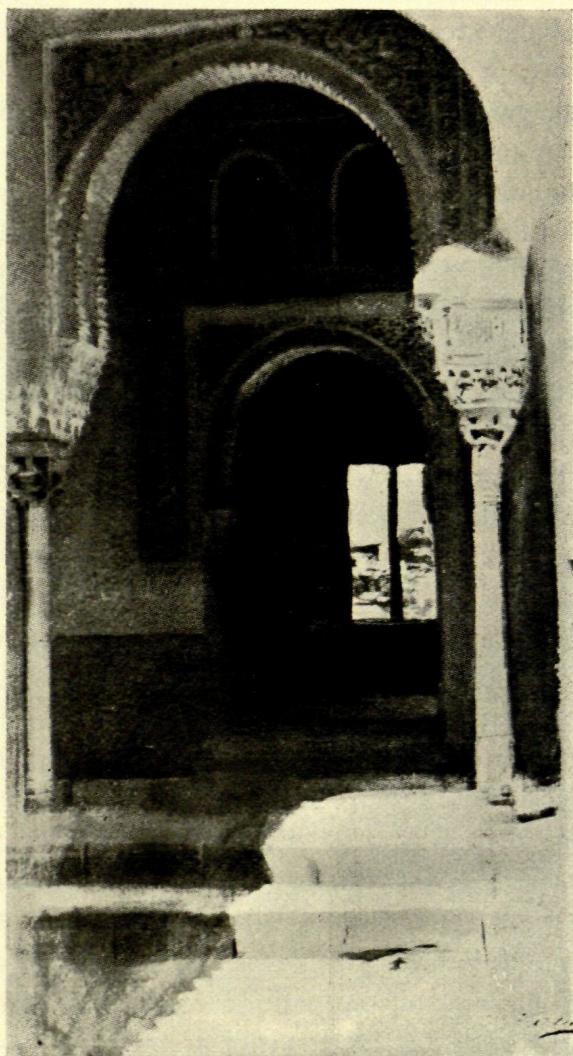
—¡Continúen ustedes a Checa!—les grita Antonio, y vuelve para atrás a todo correr.

Zorn y su amigo continuaron bajo el chubasco. En varias ocasiones los rayos caían cerca de ellos. Subieron entre montañas, la naturaleza se hizo nórdica con pinos y robles, se extraviaron en la sombra de la noche y tuvieron que hacer un largo rodeo para encontrar el camino. Fué una noche terrible; mojados y cansados llegaron al fin al pueblo montañoso de Checa, acogidos por doña Filomena y su hermana, la señora de Morenco. Al mediodía llegó también Antonio, que había corrido casi veinticuatro horas en busca de la valija. Cerca de Molina de Aragón había encontrado a un hombre llevando la valija, se la había quitado y se la devolvía ahora a su dueño con su contenido pobre: alguna ropa, una caja de colores de acuarela y el álbum de bocetos. Antonio lleva-

ba siete medallas del Mérito militar ganadas en la guerra carlista.

—¡Aun quedan hombres en el mundo!— exclama admirado Zorn en sus Memorias.

Las talegas de la silla de Sáinz contenían cápsulas. Estas se habían mojado con la lluvia y era preciso recargarlas. Zorn está sentado inclinado hacia delante mirando a Antonio que está en un rincón. De pronto estalla una explosión formidable... Zorn es el primero que recobra el sentido. Los otros dos yacen sin sentido en el suelo. Las mujeres acuden despavoridas. Don Luis grita de dolor al volver en sí. Lo blan-



ZORN: *Interior de la Alhambra.*
(Acuarela. Granada, 1887.)

co de sus ojos está negro por la pólvora quemada. Mientras las mujeres le sostienen, Zorn le limpia los ojos con un cortaplumas. Natural-

mente, se hacen rojos y abultados; pero la inflamación desaparece en un par de días. Un gran pedazo de hierro del aparato de cargar le había pasado a Zorn entre los cabellos, empotrándose en la pared.

Hicieron muchas excursiones, pero sin cazar. Visitaron una mina de hierro donde el metal se fundía en jarritos de barro, método primitivo de los romanos. Todo el metal lo llevaban en asnos desde la montaña por un estrecho sendero zigzagueante y por abajo de una vertiente. Y todos los pedazos de hierro los llevaban de la misma manera en un viaje de trece horas hasta el camino real más próximo. Todo este contorno, como también la pequeña población, era propiedad de don Manuel Morenco.

Una noche se organizó un baile en la gran casa y Zorn encuentra semejanzas entre los aldeanos de Checa y los de los pueblos montañeses de Suecia. Los bordados de los trajes de las mujeres eran parecidos a los del pueblo sueco de Orsa. Las muchachas entran deslizándose a lo largo de las paredes y teniéndose de las faldas una a otra, y los mozos se congregan recatados y pusilánimes en los rincones, salvo uno que ha estado en la ciudad, que lleva pantalones largos, gorra de lana y que demuestra su presunción quedándose en medio de la sala escupiendo, para luego ir a sentarse solo en un banco junto al muro. La danza le recuerda a Zorn las danzas nacionales de Suecia, pero las melodías tocadas con dos guitarras y una especie de acordeón eran extrañas a todas las que Zorn había oído en otras partes de España.

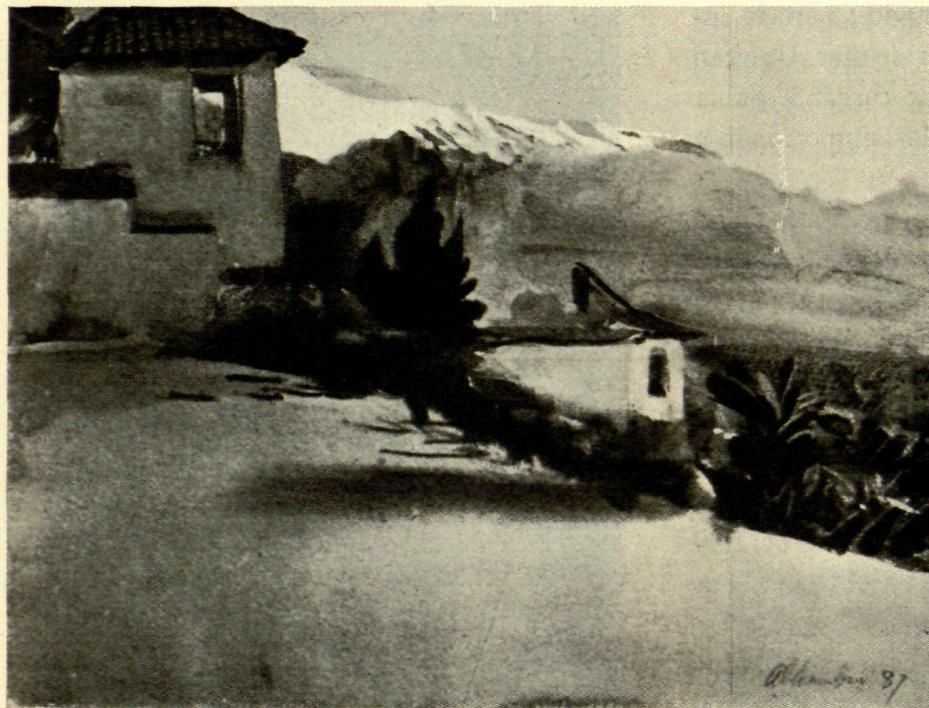
En Checa pinta el retrato de doña Filomena Sáinz. Además, pinta tipos del pueblo, el género *Adiós, María*, que representa a un joven labriego despidiéndose de una moza que se ve en el fondo. Esta pequeña acuarela se conserva en la colección Zorn y es de un colorido más fuerte que el de otras obras suyas de esta época. Está firmada: Checa, Julio de 1884, de modo que Zorn permaneció parte del verano en España. Pinta también la cascada en la que solía tomar su baño. Al fin se despide de sus amigos y vuelve acompañado por Antonio a lo largo



ZORN: *Cascada en la Alhambra.*
(Acuarela. Granada, 1887.)

del camino hasta la parada de la diligencia.

Varios retratos de españolas datan de este segundo viaje a España, entre ellos uno que está en la colección Brodin, una tocadora de mandolina en traje de color amarillo pálido claro, reposada en una almohada de color rosa pálido, típica muestra de las finas armonías de color, de Zorn, en aquella época. La modelo de este cuadro —según cuenta Zorn— casó con un carnicero turco establecido en Constantinopla. Allí fué a visitar a Zorn algunos años más



ZORN: *Estudio de la Alhambra.* (Acuarela. Granada, 1887.)

tarde en su convalecencia después de una grave enfermedad de tifus que le atacó en la capital de Turquía. En la colección Brodin hay también la entonces sólo concebida acuarela, pero no realizada hasta en el año 1885 en Londres, *Flirteo*, para la cual hay en la colección Zorn un brillante estudio. Entre sus obras maestras de esta época debe también citarse la acuarela titulada *La Fábrica de Tapices de Madrid*, donde vemos a una joven trabajando inclinada sobre una mesa. Otra obra magistral es *Café cantante en Madrid*.

Por mediación del conde de Morphy, secretario privado del rey, fué encargado para pintar el retrato del rey Alfonso XII, y por mediación de la duquesa de Osuna, el retrato de la infanta doña Eulalia. Pero el rey había enfermado y se había ido a los baños de La Granja y no esperaba a Zorn hasta Septiembre. Zorn volvió, pues, a Londres por Lisboa, teniendo que quedarse algún tiempo en la última capital en espera del barco que estaba en cuarentena a causa del cólera.

* * *

En Londres, un ministro danés le encargó el retrato de su hijo. Zorn se negó alegando que

tenía que volver a Madrid a pintar el retrato del monarca español. Pero el ministro danés le persuadió con mucho interés a quedarse, invitándole a ser su huésped en la magnífica residencia de Suton Hoo. Zorn pinta en una hora el retrato de la hija del ministro, obra que fué muy admirada y alabada. El retrato del hijo le costó un trabajo de dos semanas, pero en cambio era una obra maestra, en la que Zorn parecía haberse superado a sí mismo. El ministro estaba contentísimo

mo y quería entonces saber el precio. Zorn le indicó el precio que habían convenido. Al día siguiente le devolvían el retrato. Sin dinero, enfermo y en cama, no sabía qué hacer. Tenía que hacerle al ministro danés proceso en Dinamarca, y para ello le faltaba el dinero. Y lo peor era que ya no podía pintar el retrato del rey Alfonso XII, pues el tiempo fijado para eso había transcurrido. Sucedió esto en el otoño de 1884. Tuvo grandes dificultades y no recuerda mucho lo que hizo en aquel entonces. Pintó después de un boceto, ya ejecutado en el estudio de Sáinz, el cuadro llamado *Ninfa de amor*, que expuso en 1885 en Estocolmo y que fué comprado por su amigo Gasparron de Londres. Esta acuarela ha pasado luego por varias manos. Actualmente se halla en Gotemburgo. El primer boceto se conserva en la colección Zorn, en Mora. Una *Española en un balcón*, con fondo de manzanos en flor, también data de este invierno. Está en la colección Brodin. Es una risueña descripción de la Primavera.

En Julio de 1885 se fué a Suecia, donde pasó el verano en Dalarö, veraneo de la familia de su novia. La boda se celebró en Octubre del mismo año.

El viaje de bodas se hizo por Hamburgo, Berlín, Viena, Budapest hasta Constantinopla, donde, como ya hemos dicho, Zorn enfermó de un terrible ataque de tifus, quedándose tres meses sin sentido y pasando por una convalecencia de otros tres meses. Completamente restablecido Zorn, siguieron los recién casados por Atenas hasta Italia, y luego por París a Londres, donde permanecen hasta el invierno siguiente, que lo pasan otra vez en Dalarö, fuera de Estocolmo.

Se quedan en Suecia hasta pasada la Navidad y a principios de 1887 emprenden otra vez un viaje por el Sur. Esta vez van a Marsella, donde se embarcan para Argel. Su breve estancia en Marruecos en el año 1882 seguramente había despertado en el artista el deseo de una visita más detenida. Con otro sueco, Bob Thegerström, alquila Zorn en Argel una casa árabe, y envían a un criado a buscar modelos, bastante difíciles de encontrar. El rey de Suecia le había encargado un cuadro de asunto morisco. Zorn escoge una escena que había visto en el puerto: dos mujeres que iban a ver a un santón árabe que vivía cerca del puerto, para ser bendecidas, y que acostumbraban a bajar unas escaleras del muelle, en donde, creyéndose no ser vistas, se quitaban el velo. Este invierno fué para Zorn

de gratos recuerdos. Se organizaron bailes en la casa con las modelos como bailarinas. Hicieron excursiones por los alrededores. Una vez, después de una fiesta, vieron a Fátima, una de las mujeres más bellas del Oriente, en terrible lucha con otra hurí. En Blidah, Zorn y su amigo



ZORN: *Rosita Mauri. (Aguafuerte. París, 1889.)*

estuvieron a punto de ser encerrados en una casa mora, en la que por curiosidad se habían

internado. Pero con las amenazas del fuerte Bob de matar a todos los habitantes, una comadre se apresuró a abrirles la puerta. Zorn tuvo en Argel una reincidencia de fiebre, pero esta vez la cosa pasó muy pronto, y trabajó de firme ejecutando obras notables.

En Abril fueron por ferrocarril a Orán y luego en vapor por Tánger a Cádiz. En Tánger, donde estuvieron anclados en el puerto, tuvieron una aventura. Habían sido los huéspedes del consul de Suecia, y llegada la noche fueron a embarcarse escoltados por el secretario del consulado, un noruego, y tres soldados. En el puerto había niebla espesa. El bote estaba tripulado por remeros árabes y un judío que hablaba español, quien servía de piloto. Después de haber remado un rato, descubrieron una luz que creyeron era la linterna del vapor; pero en el mismo instante tocan fondo y comprenden que la luz es la misma que hacía poco dejaron. Otros dos botes les seguían la estela. De pronto

Zorn se acuerda de la pequeña brújula pendiente de su cadena de reloj y que ahora podría serles de gran utilidad. Como ya había estado un par de días en Tánger, conocía algo de la situación. Hizo que el piloto judío le obedeciera, y después de diez minutos de viaje oyeron la campana del buque en la dirección en donde iban, y muy pronto vieron también la verdadera linterna. Los otros botes les habían seguido y así todos llegaron salvos y sanos.

Zorn le prestó al noruego su brújula y le indicó la dirección del regreso; pero pasados algunos minutos los botes volvieron. Los reme-

ros árabes no querían obedecer. Se quedaron allí unas dos horas, y hasta que no oyeron rebuznar un asno en Tánger, no se atrevían a marcharse para tierra, desapareciendo en la niebla.

Al devolverle en Cádiz la brújula el secretario noruego, Zorn supo que después de mucho remar entre resaca peligrosa y fuerte corriente,

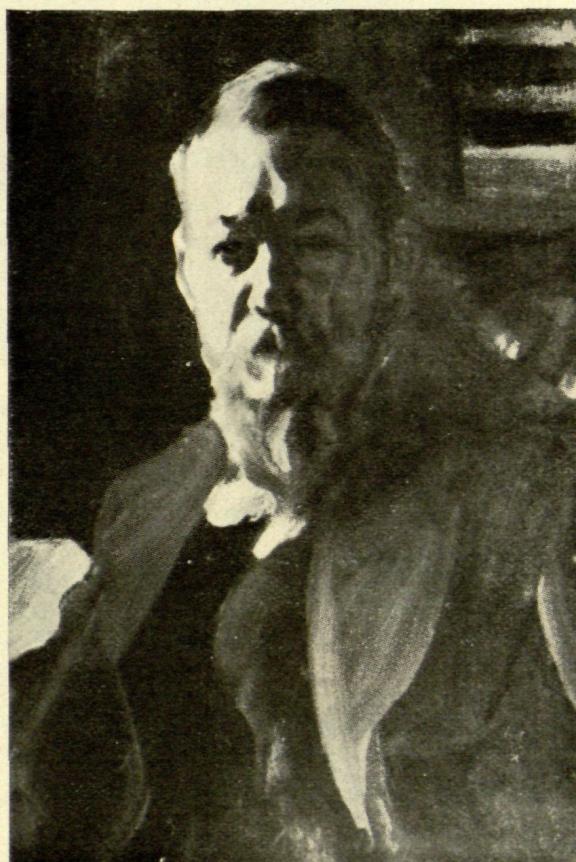
habían llegado a tierra. "No viene mal un poco de náutica", añade Zorn.

Cádiz, en donde hacía cinco años había pasado cuatro meses dichosos, le fué esta vez una decepción. Continuaron pronto a Sevilla, donde pasaron la Semana Santa y la Feria. En la Fábrica de Tabacos, Zorn escogió entre tres mil mujeres la más bella para modelo. La pintó en la azotea de su casa, y vestida de maja en el patio con un joven desesperado en el fondo.

Esta muchacha les acompañó en una excursión a una ciudad vecina. Comió muy graciosamente en la mesa del hotel con los dedos, pero fuera de esto iba vestida

como una gran señora con su mantilla negra y era encantadora, opinión que compartían los jóvenes caballeros del lugar, pues la siguieron hasta la estación del ferrocarril y se prendieron en la ventana del compartimento del vagón hasta después de ponerse en marcha el tren. También ella era muy amable y los citó a todos a ir bajo su balcón en Sevilla.

De Sevilla fueron a Granada, donde se instalaron en una fonda en la colina de la Alhambra. La hija del fondista, apodada *la rosa de Granada*, se casó con el pintor sueco Hugo Birger, y su hermana, con el pintor noruego Dietrichson,



ZORN: Retrato de Sorolla. (Oleo. París, 1906.)

En el Museo de Gottemburgo hay un gran cuadro de Birger, titulado *Almuerzo en Granada*, donde aparecen las dos bellezas granadinas. Zorn y su señora presenciaron la boda. Temporada magnífica, según el testimonio del propio Zorn. Muchos estudios de esta última estancia en España se conservan en la colección de Zorn, pero muchos más se hallan dispersados por Europa y América, y por haber cambiado de dueño durante los últimos años es casi imposible una reseña completa de la obra española de Zorn.

Hay bocetos de Cádiz, Sevilla y Granada. De la Alhambra se conservan muchos estudios en la colección Zorn, la colección Laurin, la colección Axelson, como también en colecciones de Inglaterra. Son motivos de jardines con cascadas, estudios de la Naturaleza exuberante del Sur, bellezas morenas vestidas de blanco, gitanas, etc. También se divisa acá y allá al pintor Birger en plática amorosa con su bella española.

Fué ésta la última vez que Zorn estuvo en España para pintar. Pero España siguió sién-

dole una cosa querida. Testimonio de este cariño a la soleada España, es la amistad que entabló luego en París con el admirable pintor Sorolla, a quien Zorn le hizo un retrato que se conserva en la colección Sorolla de Madrid y que lleva la siguiente dedicatoria: "Al amigo Sorolla, Zorn, 1906." Y a su vez se conserva en la colección Zorn de Mora un cuadro del famoso pintor español.

Es digno de recordar que España, admirable país de arte, ha participado en la formación de este gran artista escandinavo, que allí ha hecho una parte muy notable de su obra, ofreciéndole su belleza sin par y alentándole con sus aplausos, brindándole el primer éxito que, como afirma, fué de tanta importancia para él precisamente en aquellos primeros años de su vida artística.

BIBLIOGRAFÍA. Tod Hedberu: *Anders Zorn*, 2 tomos, Estocolmo, 1924; Albert Engström: *Anders Zorn*, 1 tomo, Estocolmo, 1928; K. Wahlin: *Ernst Josephson*, 2 tomos, Estocolmo, 1911-12; Karl Asplund: *Egon Lundgren*, 2 tomos, Estocolmo, 1914; Georg Nordensvan: *Svensk Konst*, Estocolmo, 1892.

PROBLEMAS VELAZQUEÑOS

POR AUGUSTO L. MAYER

EL "experto" serio, al publicar una obra desconocida que estima auténtica de la mano de un maestro famoso, conoce siempre el riesgo que corre. Sabe que su dictamen producirá reparos de compañeros verdaderamente competentes, y también de gente que se cree "perita". Claro es que, con toda su autoridad no podrá mantenerse una atribución, si la obra no resiste ataques bien razonados. De otra parte, hay que conceder al experto no solamente buena fe, sino también que ha llegado a su convicción por razones muy fundadas. Muy a menudo es fácil contrariar, decir que "no", por no decidirse a

dicir que "sí". Muchos que hablan muy en sabio delante de una obra que tiene su atribución, hacen un papel poco airoso ante obras sin nombre, o con atribución equivocada. Y algunas veces es más fácil rectificar la obra atribuida a un maestro, cuando esa obra no tiene justificación por documentos, que defender y mantener atribuciones fundadas meramente en observaciones de estilo y de técnica. Muy curioso, extraño y humano, es ver cómo ciertos críticos jóvenes se muestran al principio muy rígidos contra críticos de más edad y mérito probado, para dar entonces ellos mismos dictámenes que ni pueden mantenerse, ni demuestran la verdadera com-

VELÁZQUEZ: *Baco sonriendo*. (Museo de Kansas City. Norteamérica.)

petencia de aquellos luchadores. Decimos, que esto es muy humano, porque reina también en el terreno de la crítica de arte el proverbio "ôte-toi que je m'y mette".

Aprovechamos la ocasión de mencionar de nuevo dos cuadros muy discutidos en los últimos tiempos. El retrato de hombre, reproducido en las páginas 35 y 36 de la última edición del tomo *Velázquez*, de la serie "Clásicos del Arte", de don Juan Allende-Salazar, como obra auténtica del gran don Diego, hoy en la colección del conde A. Contini-Bonacossi, ha sido declarada obra italiana bajo la influencia de Velázquez, entre otras razones, por el hecho de haber sido hallado en Milán! Este cuadro, aceptado ya por don Aureliano de Beruete, hijo, que lo había estudiado situándolo entre las joyas de Velázquez en el Museo del Prado, bien pudo haber sido ejecutado por Velázquez durante su pri-

mer viaje a Italia. De todos modos, ni Ceresa, ni otro italiano conocido han podido pintar retrato semejante.

Tampoco estimamos italiano el retrato del Museo Capitolino de Roma y no lo consideramos ni autorretrato de Bernini, ni retrato de Bernini, pintado por Sacchi, ni copia italiana de un retrato perdido de Bernini hecho por Velázquez.

El cuadro ha sufrido, sin duda alguna, pero pueden ser admiradas todavía sus grandes cualidades artísticas. Aun se las podría apreciar más seguramente, si el cuadro no estuviera tan sucio. La semejanza del retrato con Bernini es muy lejana; me parece demasiado atrevido suponer-

le retrato idealizado, modificado "a la española", por el gran escultor italiano. Bernini mismo es mucho más grosero como pintor, y ningún retrato de Sacchi alcanza a esta obra maestra. La soltura de la pincelada, las correcciones en la pintura del pelo, hablan en contra de una copia. La parte más débil es la "perilla", la barbita. Hay tanto que habla en favor de Velázquez, que parece justificado mantener en absoluto la atribución.

Presentamos hoy un cuadro desconocido, adquirido hace poco tiempo por el Museo de Kansas City. Cuando el verdadero descubridor de este lienzo me lo enseñó por primera vez en Londres, yo por precaución, reservé al principio reconocerlo como obra auténtica de Velázquez. Comprendí naturalmente, en seguida, la justez de la atribución, pero durante algún tiempo traté el cuadro, por así decir, como ene-

migo, e hice desfilar con el pensamiento todas las posibilidades de su paternidad artística, como si el gran don Diego no fuese el autor. Pero cuanto más ahondé en la materia, más me incliné a la opinión del descubridor. El pintor no pudo ser otro que Velázquez. Es obra seguramente española y no solamente superior a todas las creaciones de imitadores y discípulos que han variado este asunto, muy de aquella época de Velázquez, sino que revela tantos elementos propios del maestro mismo, que hay que darlo al genial inventor de *Los Borrachos*.

Evidentemente, pertenece a la juvenil época del pintor, pero se vacila si hay que contarla entre los primeros cuadros conocidos o acercarlo ya a los últimos años sevillanos.

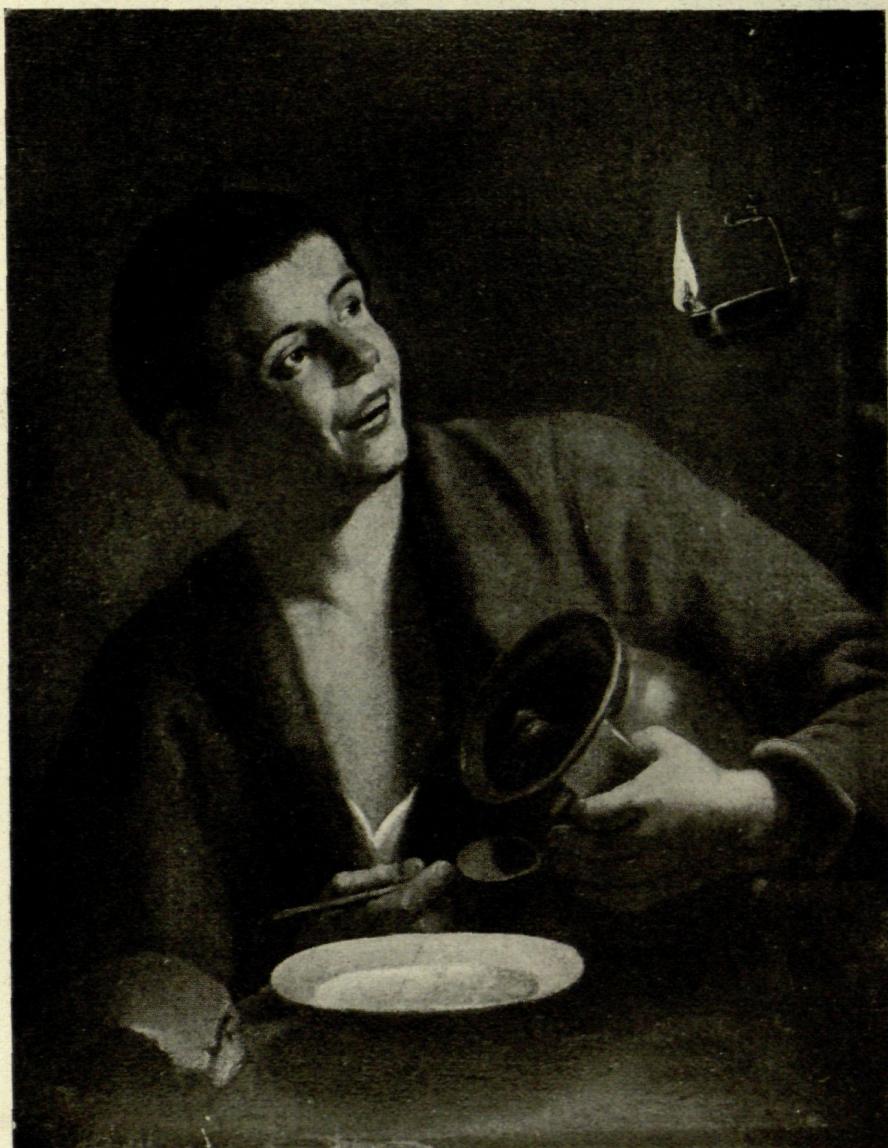
La cuestión cronológica, exacta, de las obras juveniles de Velázquez, quedará siempre en problema sin resolver. Nadie puede fijar con certitud absoluta el primer cuadro que se ha conservado de la mano del pintor. Se reconoce relación más o menos estrecha, de estilo especial, entre uno y otro lienzo, y estudiando muy detenidamente las obras y comparándolas sin descansar, se descubren también relaciones en el uso de ciertos modelos, tanto de hombres como de objetos.

La camarera mulata, de una colección inglesa, nos parece, por ejemplo, sumamente emparentada artísticamente con *Los dos muchachos comiendo* de la Colección del duque de Wellington y por consiguiente del mismo año. Se repite no solamente el detalle de los platos, sino la manera muy original de escorzar la cara. El muchacho en el cuadro

de *La cocinera*, de la colección Cook, parece el mismo modelo que toma el vaso de agua del aguador, como muchos elementos característicos de la cabeza del aguador, se repiten en el peregrino viejo de *Cristo en Emaús*, del Museo Metropolitano de New-York.

Pero volvamos a nuestro cuadro del muchacho sonriendo.

Mucho hay que recuerda, por ejemplo, a *La Purísima* de la colección Frere y quizás se pueda clasificar el cuadro como obra ejecutada alrededor de 1618. Lo que habla tanto en favor



Copia de un original perdido, de Velázquez. (Colección Palthe.)

de la atribución a Velázquez, no es solamente la seguridad de la pincelada, del modelado, y for-

mas muy características, como la nariz, sino que, además, encontramos su colorido, especialmente en las carnes, con los tonos amarillentos pardos; asimismo su modo de poner las luces, aquella transformación personal del estilo caravagiesco en el modelado y en la modulación, el dinamismo de luz y de sombra. De todos modos el cuadro me parece algo anterior al *Mozo de la Vendimia*, de la colección Bartell, de Bos-

sumamente característica; la encontramos especialmente en sus obras sevillanas y en aquellas de la primera época madrileña, empezando con el chico de la *Tertulia*, del Ermitage, de Leningrado, hasta el *Calabazas*, de la colección Cook, en Richmond, y el *Geógrafo*, del Museo de Rouen. (También la encontramos en un cuadro que consideramos copia de un original perdido de otra obra juvenil de Velázquez,

que representa un mozo acabando su cena frugal. Aparte de la copia que se hallaba en Londres, y que hemos reproducido en el *Burlington Magazine* de noviembre de 1929, existe otra algo más blanda en la colección Palthe, en Almelo (Holanda), que publicamos hoy.)

El retrato importante, pero todavía enigmático de los Uffizi, de Florencia, que representa el rey don Felipe IV, a caballo, está considerado generalmente como copia de un cuadro perdido de Rubens, ejecutado en 1628-29. Yo mismo he explicado en mi *Historia de la pintura española*, por qué lo supongo obra de Carreño, ejecutada hacia 1645. Pero si alguien dice que Carreño no tenía nada que ver con retratos del rey por los años 1645-50 y presume que el cuadro procede del taller de Velázquez (ya Justi dice: "cabeza y figura del jinete, parecen nada ajenas a Velázquez"), no se puede rechazar fácilmente tal hipótesis, aunque los estudios de los últimos veinte años han confirmado



¿CARREÑO? ¿TALLER DE VELÁZQUEZ? *Felipe IV*. (Museo de Florencia.)

ton. Se parece algo a este cuadro también en la expresión. Precisamente aquella expresión es

las relaciones estrechas entre el arte de Carreño y de Velázquez. De todos modos, se reconoce también en este cuadro de Florencia la relación con el arte del gran don Diego, y especialmente en la cabeza y figura del rey.

La técnica de la cabeza recuerda mucho a la de la cara del famoso enano del Museo del Prado *Don Antonio, "el Inglés"*, que yo he defendido como obra de Velázquez, contra la opinión de don Juan Allende-Salazar, quien con algunos otros críticos la ha atribuido a Carreño. Si yo no veo tampoco hoy, la relación estrecha de aquel cuadro, que, hasta ahora, siempre se había considerado como obra de Velázquez, con el *Retrato de Potemkin*, por Carreño, he de confesar que cierta nota nerviosa, menos firme, más "de pasta", algo "amasado" relaciona la cabeza del Felipe IV de los Uffizi con el de *Don Antonio, "el Inglés"*.

La cabeza ha sido modificada, sin duda alguna. Se notan correcciones ("pentimenti") en distintos lugares, especialmente en la parte del sombrero y del cuello. La cabeza pareció a Justi pintada del modelo vivo, pero bien puede ser que el pintor haya tomado por modelo la cabeza del famoso *Retrato de Fraga*, pintado por Velázquez en 1644, al que la cara se parece mucho. Este hecho nos da al mismo tiempo el "terminus post quem" para la pintura de los Uffizi. (Puede ser que el modelo fuera algo posterior al retrato de Fraga, porque el rey parece algo más viejo.)

Mencionamos de nuevo este retrato, porque



¿CARREÑO? ¿TALLER DE VELÁZQUEZ? *Cabeza del retrato ecuestre de Felipe IV.*

en aquel original perdido de Rubens está evidentemente influído otro cuadro, desconocido hasta ahora en la literatura. Vi hace casi un año la fotografía de un cuadro atribuido a Velázquez (1 m. por 0,80) que sin duda alguna procede de su taller. Jinete y caballo se parecen mucho a los del cuadro de los Uffizi, con la diferencia importante de que el rey tiene cara más joven, correspondiente, más o menos, a los años 1633-35. Pero también el paisaje, aunque muy libre y muy impresionista, de estilo velazqueño, corresponde en lo esencial al paisaje del cuadro de Florencia. El hecho de que se noten

correcciones ("pentimenti") en varios lugares, podría hablar en favor de cierta "autonomía" del cuadro que reproducimos. Hemos pensado al principio que Velázquez pudiera haber pin-

sombrero, de aquel cuadro flamenco, renunciando a las figuras alegóricas en el aire, cambiando algo la cara del rey y más todavía el paisaje, aunque ciertos elementos de la compo-



¿TALLER DE VELÁZQUEZ? *Felipe IV.* (Colección particular.)

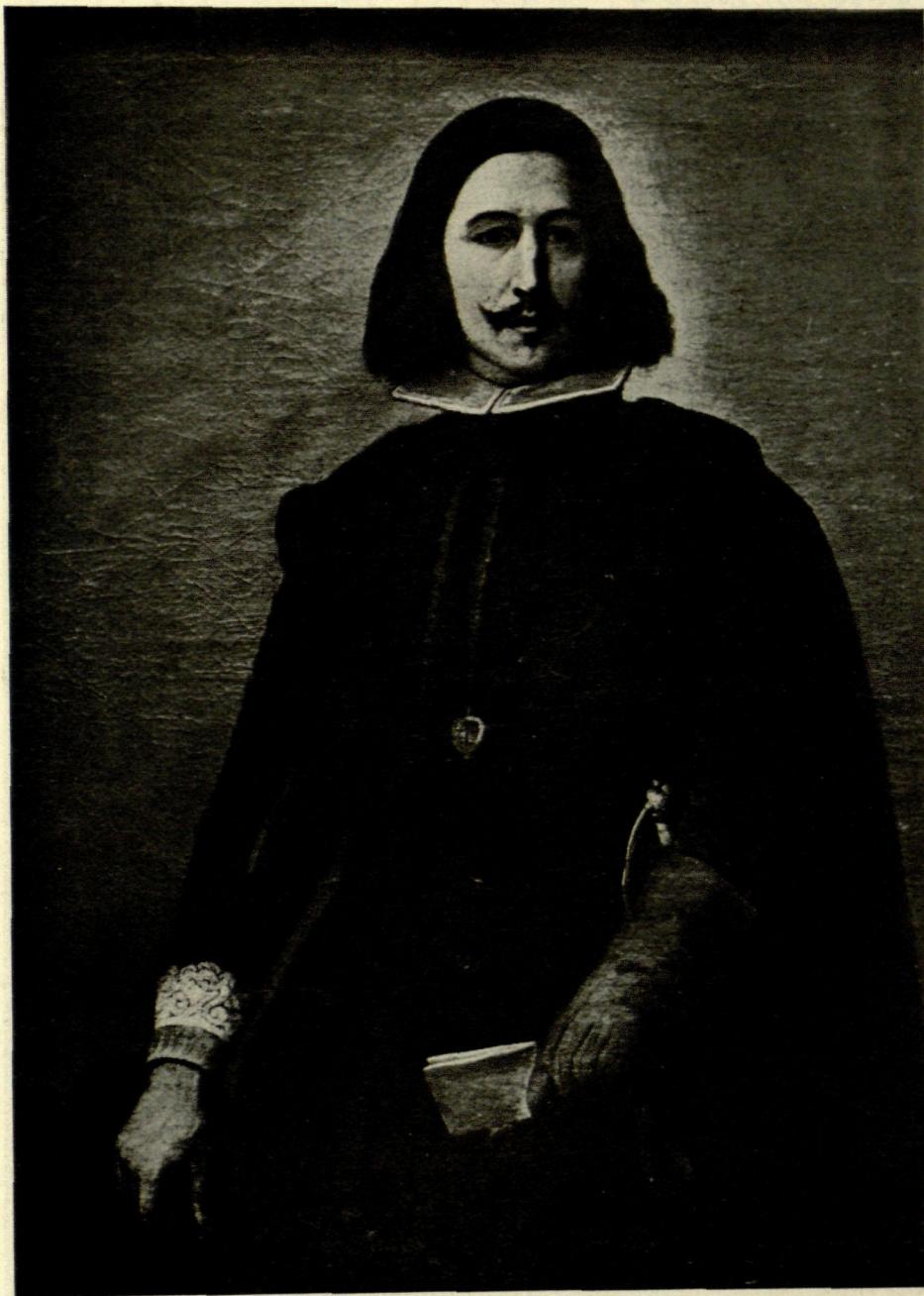
tado el original, del cual este lienzo sería una copia libre. Pero esto es poco cierto, por no decir inverosímil, por más de una razón. Más bien suponemos hoy que un discípulo de Velázquez, quizás Mazo, haya copiado libremente el original perdido de Rubens, repitiendo fielmente el

sistión de este paisaje coinciden con el cuadro de Florencia y prueban que ambos han tenido con toda libertad por modelo esta parte del original de Rubens. El pintor buscaba imitar la libertad y el impresionismo de la pincelada de Velázquez, pero exagerando aquel impresionismo, nota ca-

racterística del discípulo Mazo, quien, muy probablemente, es el autor de este lienzo.

En la Pinacoteca de Parma existen dos re-

vocamos. La pintura quiere ser libre y suelta, en imitación de Velázquez, pero resulta un poco tosca y sosa. Parece que se trata de originales,



ESCUELA DE MADRID? *Caballero desconocido.* (Museo de Parma.)

tratos (cada uno 1,04 por 0,80), que se destacan a primera vista como obras madrileñas, próximas al arte de Velázquez. No sabemos quién es este caballero con la venera de la Orden de Santiago, ni quién es la señora. Los trajes indican como época probable los años 1650-60, si no nos equi-

no de copias (y no de copias de obras perdidas de Velázquez). Los cuadros producen su mejor efecto por las caras muy expresivas. De todos modos, me parece que por razones críticas, históricas e histórico-culturales, los cuadros merecen ser conocidos y reproducidos.

Este retrato está mencionado muy ligera-
mente por Carlos Justi, en su obra *Diego Velázquez y su siglo*, tomo II, pág. 84 (primera
edición). Dice solamente que no es de Veláz-

quez. "Los retratos fueron comprados para la Pinacoteca, en 1842, a un particular". No menciona aquel otro retrato que representa, al parecer, la mujer del caballero.



¿ESCUELA DE MADRID? *Dama desconocida. (Museo de Parma.)*

ENCUADERNACIONES ESPAÑOLAS

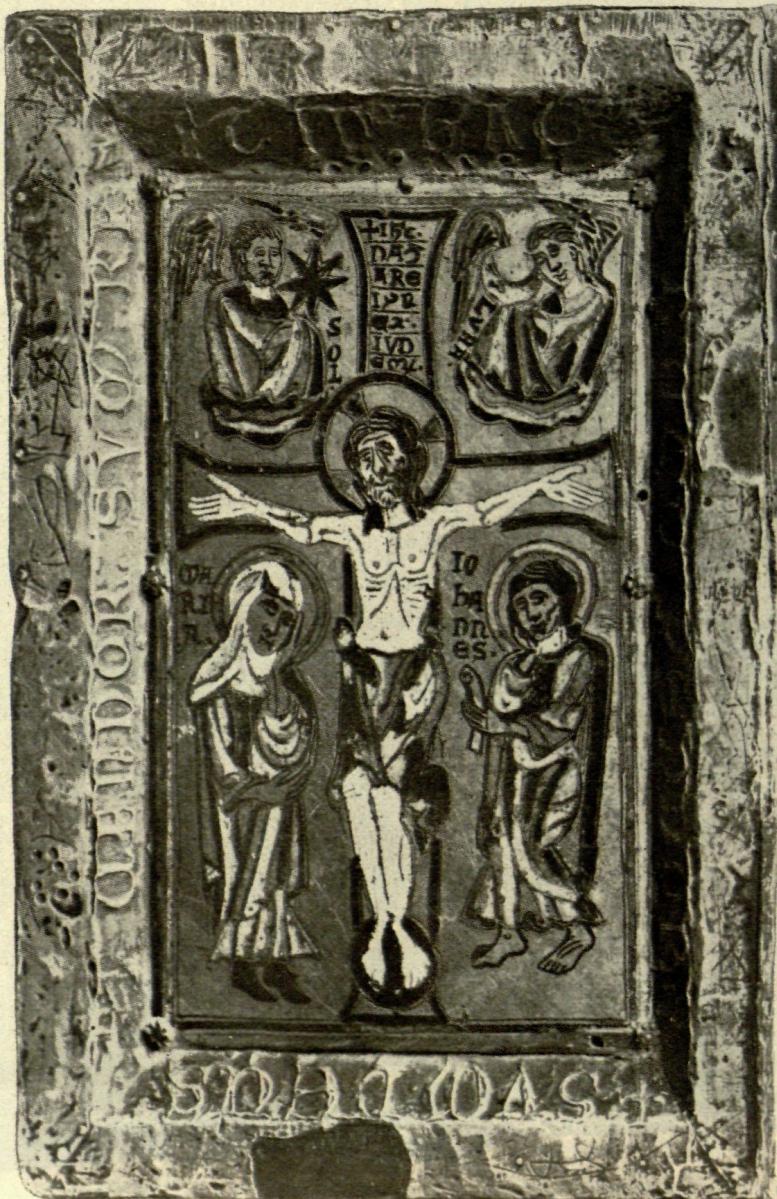
POR FRANCISCO HUESO ROLLAND

EL proceso que sigue en España la encuadernación del libro, marca una trayectoria semejante a la trazada por los demás países; hay un momento durante el cual presenta características especiales, dando lugar a una escuela completamente diferente; luego, ya cae dentro de los estilos propios de la época en que se realiza, pero siempre mantiene características que diferencian notablemente sus modelos.

Las primeras obras que se conocen pertenecen al llamado trabajo de orfebrería; es decir, se trataba de suntuosas cubiertas hechas con ricos materiales, plata, marfil, esmaltes, piedras preciosas, etc.; se hacían las tapas del libro representando escenas del Calvario y con alegorías de los Evangelistas, inspirándose en el arte románico y

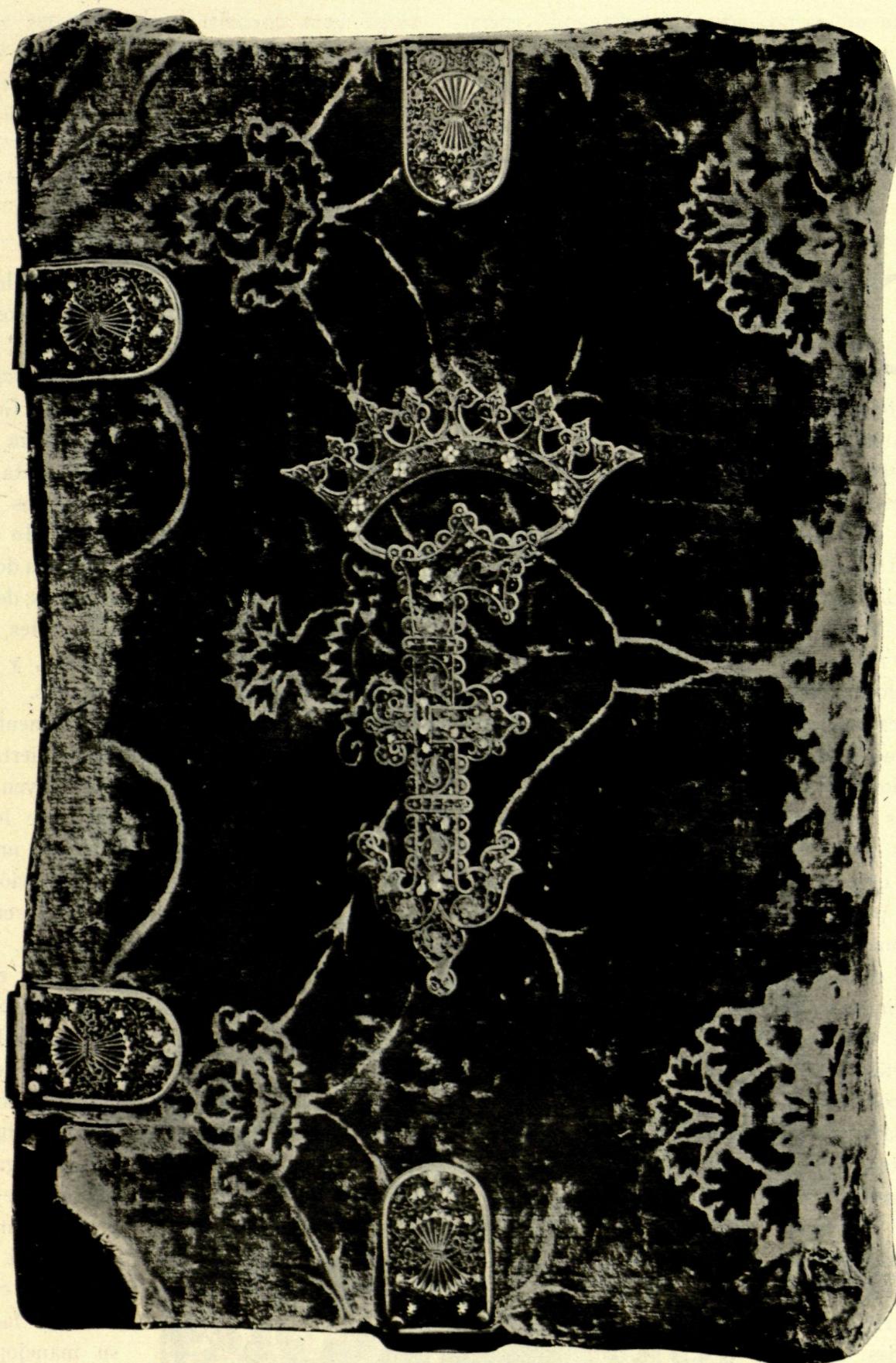
bizantino; en esta forma se guarneían los llamados Evangelarios y libros litúrgicos que guardaban los monasterios y catedrales; entre los varios que se conservan en España están, el de la Catedral de Ávila, en plata; el de Gerona, de madera tallada; en plata y piedras finas es el guardado en la Colegiata de Roncesvalles; de plata y esmaltes, el de Tortosa, y algunos más.

Realmente estas cubiertas no constituyen propiamente lo que se llama una encuadernación; éstas se hacen más adelante, especialmente en los monasterios, por estar centralizada en ellos la cultura de la época; se escribía sobre hojas de pergamino que luego se unían y sujetaban con dos tablas para darles más consistencia y facilitar su manejo; más adelante, estas tapas se cubren con pieles de animales



Evangelario de Tortosa. Marco de plata encuadra un esmalte, representando a Cristo en majestad; los ángulos encierran alegorías de los Evangelistas; esmalte, del XIII. (Catedral de Tortosa.)

Fot. Mas.



"Un libro grande escrito en pargamino de mano que son las "Siete Partidas" que tiene sus fechos de plata dorada, que van asidos en unos tejillos de plata dorada tirada, que tiene en la una parte una F. y en la otra una Y. de la dicha plata, con la cubierta de aceituni morado." N.º 23 de "Libros propios de la Reina Doña Isabel que se hicieron a su Camarero Sancho de Paredes". (Biblioteca Nacional. Manuscritos).

Fot. Moreno.

y se estampan con hierros calientes y a presión, inscribiéndose leyendas y dibujos, principalmente flores estilizadas y trazados geométricos; después se marcan figuras e imágenes, y son conocidos bellísimos ejemplares de los siglos XIV y XV así ejecutados; el hacerse estos trabajos en los cenobios dió lugar a que estas encuadernaciones se denominen de tipo monástico.

En esa época se hicieron en España unos tipos de encuadernaciones con características de composición y ejecución diferente, con iguales instrumentos y elementos de trabajo; es decir, con hierros se trazaban dibujos y se componían una serie de decoraciones de evocación eminentemente oriental: era la tradición que nos dejaron los árabes, hábiles artistas especializados en el trabajo de las pieles; los guadameciles o cueros de Córdoba, el curtido, cincelado, dorado y policromado de las pieles aplicado a la encuadernación de los libros; la característica de este trabajo es el trazado de una serie de dibujos geométricos, principalmente de lacerías, unas veces rectangulares, otras formando un rosetón central, todo ello ejecutado con rayas o cuerdas entrecruzadas formando los conocidos arabescos que recuerdan los dibujos de los azulejos, los alicatados de la Alhambra y, en general, las obras de gusto oriental. Además, se llega a una especial perfección en ciertos trabajos, como el embutido de las pieles, el uso del oro y colores características que fuera de España no aparecen hasta entrado el siglo XVI.

De esta época son las espléndidas encuadernaciones que guarneían los libros de la reina Isabel la Católica; son trescientos cincuenta y tres los títulos registrados (1) y todos ellos aparecen perfectamente catalogados y con el detalle de su encuadernación; el número 1.º dice así: "Un libro de marca mayor, en latín, en pergamino de mano, que es una Biblia (Biblia), que tiene unas tablas forradas en cuero colorado, e tiene en cada canto una rosa con un bollon (clavo), de plata dorada, e falta al un

cabo una rosa dellas, de manera que son siete rosas, e encima de cada una tabla tiene cuatro floresitas de plata dorada e las tres dellas tienen un clavico donde se prendian las cerraduras". Más adelante, en el número 20, describe cómo ese libro "está guardado en una funda de damasco negro, metido en una bolsa grande de venado, adornado con siete onzas de plata a trescientos máravides la onza, de hechuras dos ducados, el libro dos mill y quinientos máravides"; dato este importante para conocer el coste de las encuadernaciones en aquella época. Todos los libros llevan descripción minuciosa de la forma cómo están guarnecidos, sus pieles, en cuero pardo, colorado, negro, amarillo, morado y verde; pergamino también a varios colores: ricas telas, como damascos, terciopelo, tafetanes y rulos; casi todos van guarnecidos con charnelas, cobertores, cerraderos, manos de cerraduras y bollones; algunos llevan como superlibris las iniciales en plata y esmaltes, así como los haces y flechas tan conocidos.

Lástima que se desconozca el paradero de gran parte de estos libros; algunos se encuentran en el Archivo Histórico; otros, en el de Simancas y Bibliotecas de Palacio y del Monasterio del Escorial; éste ha sido el paradero de la biblioteca que la reina guardaba en la Capilla Real de Granada.

También son dignas de mención aquellas encuadernaciones de origen español sin duda, "hechas en talleres napolitanos que trabajaron para Fernando de Aragón, rey de Sicilia, y tal vez también para su yerno Mathías Corvin, rey de Hungría, que adoptaron para enriquecer el aspecto exterior de los libros, la ornamentación en oro gofrado en caliente que, sin duda, habían buscado en los cueros árabes de Córdoba" (1).

Los nombres de Benito Feliú (encuadernador del príncipe de Viana), Juan Malet (1391), G. Puculull (1389) y de los judíos Fortunato Astruch (1389), Bonjuda May (1383) y Abraham de Carcasona (1379), conocidos como encuadernadores, unidos a otros muchos ignorados, de-

(1) D. CLEMENCÍN: *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel*.

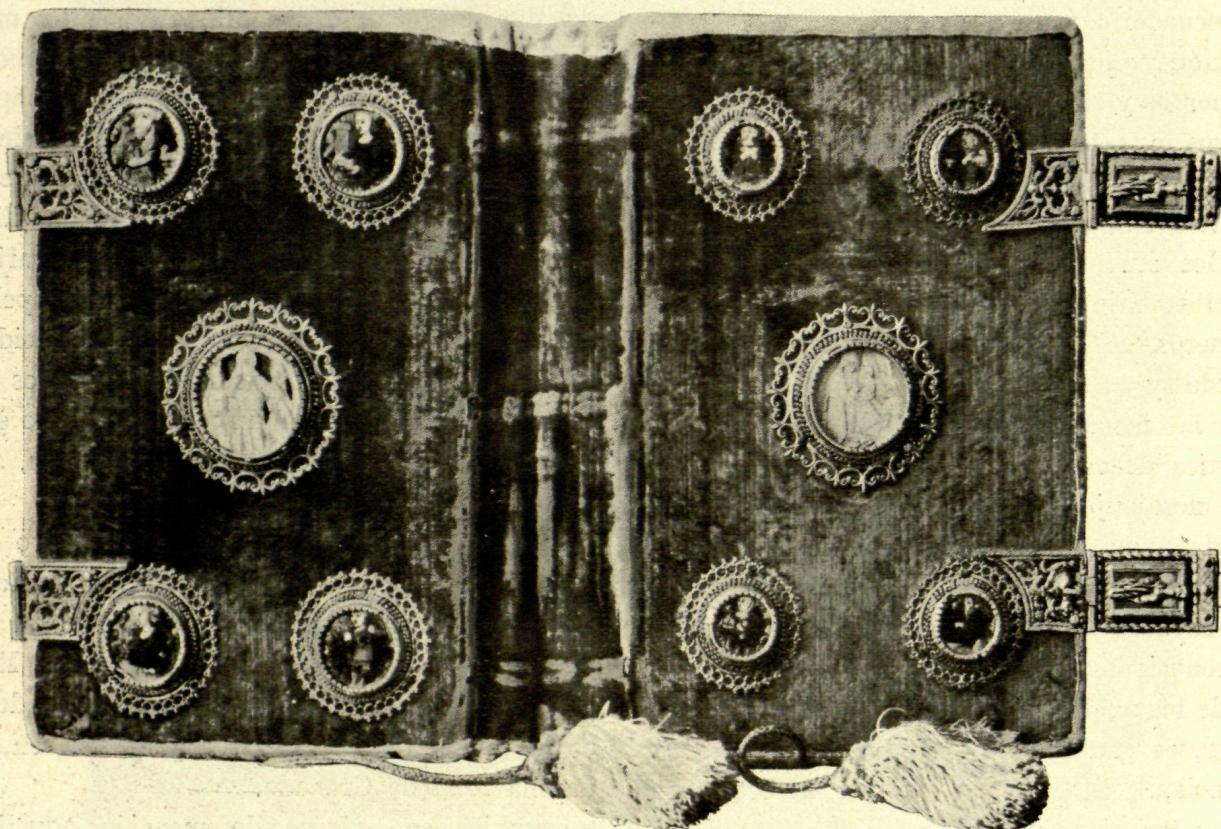
(1) F. CALOT, L. M. MICHON y P. J. ANGOULVENT: *L'Art du livre en France*.

muestran la existencia de unos talleres españoles todavía no estudiados.

Los archivos nacionales y algunas bibliotecas con fondos de los siglos XIII al XV, contienen gran cantidad de estas encuadernaciones, algunas de las cuales son ya conocidas (1); su estudio nos demuestra que tienen características distintas de aquellas que se hacen en aquella

de esa manera de decorar los libros, tiene una raíz española y en este mismo siglo XVI son también artistas españoles, establecidos en Flandes, quienes ejecutaban muchas de las encuadernaciones que hoy figuran sin paternidad conocida en diversas colecciones (1).

En la actualidad, constantes investigaciones, unas veces nacionales y otras procedentes de



Diurno encuadernado en terciopelo, decorado con medallones conteniendo esmaltes y nácar, guarnecidos con filigrana de plata; corchetes y cierres del mismo metal; obra del siglo XVI; 0,35 x 0,20. (Monasterio de Guadalupe.)

Fot. Mas.

época en Francia, Italia y Alemania, países que cultivaban estos trabajos.

El estudio de estos antecedentes nos lleva a plantear el problema, de la gran influencia que debió ejercer en general la decoración de las encuadernaciones según la técnica española; por eso cuando Grolier hacía esas maravillosas composiciones que se llaman arabescos, y en las que desarrolla una técnica que en España se practicaba mucho tiempo antes, cabe pensar y hasta asegurar, que una parte muy importante

fueran aportando nuevos elementos para determinar la importancia que en esta época tuvo el arte de la encuadernación en España y de la influencia que ejerció sobre los demás países.

Antecedentes para el estudio de la organización y funcionamiento de los artífices de la encuadernación en estas épocas, se encuentran algunos; en Valencia, en pleno siglo XIV, se regulaba el empleo de los emblemas y superlibris; se conocen los Estatutos del Gremio de Libreros-Encuadernadores de Barcelona, los cu-

(1) R. MIQUEL Y PLANAS: *Restauración del Arte hispanoárabe en la decoración exterior de los libros*.

(1) Belles Reliures, Gumuchian, París

les tenían su cofradía y patrón tutelar; también de esta época, y muy especialmente, se sabe con todo detalle la organización y funcionamiento del "Escritorium" de Guadalupe, con las instrucciones para los que escribían, miniaban y encuadernaban los libros, algunos de éstos ostentaban las iniciales del Monasterio —N; S. G.— en forma de super-libris; quedan entre los nombres de aquellos artistas meritísimos solamente dos que se registraron como encuadernadores: fray Martín, vizcaíno, que murió en el año 1429, y fray Martín de Sevilla, fallecido poco después (1).

Las frecuentes guerras y las invasiones sufridas por España durante la Edad Media y tiempos más recientes, han sido la causa de la dispersión de grandísimas cantidades de libros, especialmente los procedentes de cenobios como Poblet, Piedra, Sahagún, Liébana, Guadalupe; de la Biblioteca árabe de Córdoba (400.000 volúmenes) y otras tantas, de las cuales se han salvado, no obstante, multitud de manuscritos, códices y libros que se conservan en las bibliotecas, archivos y colecciones particulares.

En pleno Renacimiento se forma la Biblioteca del Escorial, que reúne fondos de diversas colecciones, entre otras la muy famosa biblioteca de la Reina Católica existente en Granada, casi toda encuadernada según se detalla en el citado inventario; la no menos importante de Muley Zidan, rica en manuscritos árabes, conservados en sus encuadernaciones típicas de cartera, más las numerosas adquisiciones de bibliotecas particulares españolas, perfectamente conocidas y catalogadas; su fundador, Felipe II, trajo a Pedro del Bosque para que se encua-

dernasen todos los libros, y así se hizo, empleándose el conocido becerrillo, piel clásica española para encuadernaciones; el tipo seguido es el encuadrado trazado con las ruedas renacentistas, dejando un rectángulo central donde se ponía como super-libris la clásica parrilla, emblema del Monasterio; así se conservan todavía, luciendo en los armarios sus cantos dorados, en los que llevan el título de la obra; es decir, en sentido contrario al seguido actualmente.

Hay también durante esta época ilustres



Encuadernación en cuero rojo de Levante, con las armas de Aragón, Castilla y León; sobre ellas dos ángeles sostienen la corona de duque (de Segorbe y Cardona); en los esquinazos del encuadrado, de la cubierta se repiten los leones y castillos; de la biblioteca donada por D. Pedro A. de Aragón al Monasterio de Poblet. Siglo XVII. (Colec. Eduardo Toda.) Fot. Mas.

(1) FR. GERMAN RUBIO: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*.

bibliófilos, que nos han dejado sus bellas encuadernaciones, destacándose entre ellos el primer marqués de Santillana, ilustre por su nombre y por la gloria que dió a la literatura patria. Continúa la encuadernación española componiendo el trazado de sus cubiertas, dibujando los clásicos encuadrados, marcados con la típica rueda de cabecitas y guirnalda plateresca; otras veces se dibuja un losange, siempre con la misma técnica, y también quedan reminiscencias mudéjares, empleándose los hierros de lacería,

pero con trazado de esta época. Este modelo, empleado principalmente para los trabajos corrientes, especialmente en las Universidades de Alcalá y Salamanca, se enriquece profusamente con oro cuando se trata de encuadernaciones de mayor importancia. Todas las bibliotecas universitarias guardan muchos y muy bellos modelos de esta época, y abundan también en la Biblioteca y Archivos Nacionales.

Nuevos progresos en las artes industriales introducen modificaciones en la técnica de la encuadernación; el siglo XVII trae como novedad el empleo de una serie de pequeños hierros, que repetidos hábilmente dan lugar a bellísimas composiciones; los modelos llamados de abanico proporcionan tipos de gran interés decorativo.

Son dignos de citar una importante serie encuadernada en Barcelona, conociéndose estos ejemplares por llevar en sus tapas el escudo de la ciudad; son también de esta época la variada colección de ejecutorias, encuadernadas principalmente en Valladolid, en piel y en pergamino, campeando generalmente en sus cubiertas las armas del titular; finalmente, hay otra importante cantidad de encuadernaciones procedentes del Monasterio de Poblet y que formaban parte de la Colección de Don Pedro de Aragón, según reza en la cubierta.

En esta época se emplean también con abundancia las ricas telas, tales como terciopelos, damascos, bordados y toda clase de ornamentaciones más o menos sumptuosas; el barroco de la época se interpreta también en las encuadernaciones, y el lujo se aplica igualmente a las artes de libro, que se decora con cierres y herra-



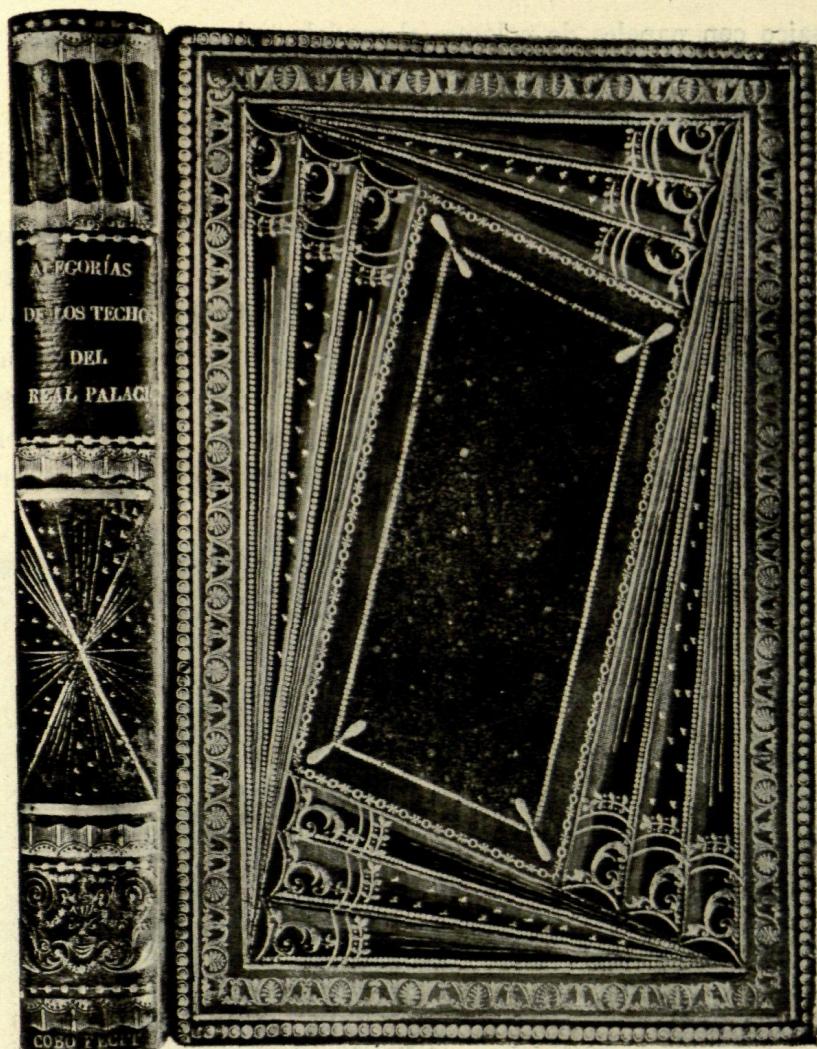
Ejecutoria encuadernada en chagrín granate, bellísima composición combinando guirnaldas, florones; cuatro medallones en los ángulos encierran las armas de familia; 1764; 30 x 20. (Colec. E. Traumann.) Fot. Moreno.

jes de la mayor riqueza para aumentar la ornamentación, única finalidad a veces que se perseguía con estas encuadernaciones.

Creada por Felipe V la Biblioteca Real, hoy Biblioteca Nacional, y además establecida para su uso exclusivo la Biblioteca particular de Palacio, reúnen las dos modelos y tipos de esta época y siguientes, principalmente; la primera por su carácter oficial consigue aportaciones de todas clases, especialmente de bibliotecas convencionales desaparecidas, y hoy guarda una espléndida colección de encuadernaciones de todas las épocas, siendo allí donde puede estudiarse con mayor cantidad de materiales el proceso de las artes de la encuadernación española; además, posee una bella colección de varios países extranjeros, principalmente francesas e italianas.

En cambio, la Biblioteca de Palacio no tiene esta variedad; es muy rica en calidad, ya que guarda excelentes modelos, unos hechos especialmente por las imprentas oficiales y otros procedentes de regalos y homenajes; además, ha tenido siempre esta Biblioteca una especial protección y se han guardado con gran celo sus colecciones. Está compuesta principalmente por libros y encuadernaciones del siglo XVIII y siguiente; éstas son generalmente muy bellas, ostentando los ricos super-libris con las armas y escudos de los monarcas; pieles escogidas y bien trabajadas cubren los libros, que muchas veces no tienen más interés que el ser ofrecidos a los soberanos.

Avanzado el siglo XVIII, se inicia un notable progreso en las artes del libro; contribuyó eficazmente a ello la Imprenta Real y la serie de privilegios que se la concedieron; Víctor Alfieri le llama "la più ilustre stamperia d'Europa",



Francisco J. Fabre. — *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid.* — E. Aguado. Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa. Madrid, 1829. Encuadernación en piel de bécarrillo teñida a varios colores, con brillante y rica decoración en oro; cuatro paños de cortina componen esta típica y característica decoración, tan en boga en la época romántica; 11 x 7. Firmado: Cobo Fecit. (Colec. del autor.) Fot. Moreno.

así debió ser, a juzgar por las magníficas ediciones que nos han llegado; el taller de encuadernaciones agregado a la imprenta, según costumbre de la época, floreció de una manera brillante, y queda como prueba de ello infinidad de libros cubiertos con tafilete y bellos hierros de oro, con riquísimas guardas de telas, azules especialmente, encuadernación favorita en esa época; todo coleccionista guarda con especial cuidado las bellas *Guías de Forasteros*, que en su pequeño tamaño nos han dejado un surtido muestrario de las selectas encuadernaciones de entonces; los Sancha, Beneito, Monfort y otros tantos han dejado modelos bien conocidos; los llamados de cortina, los hechos en mo-

saico con papeles de colores, el modelo valenciano de pieles teñidas a varios colores, todo ello forma una escuela española que en esta época constituye un momento de gran interés por el gusto exquisito con que se ejecutaban las encuadernaciones.

Uno de los modelos más importantes es el llamado Imperio, con sus sencillas y severas composiciones; de esta época se guardan una gran cantidad de encuadernaciones españolas, por las cuales puede seguirse el proceso histórico de estos últimos tiempos; todas están ricamente guarneidas con el clásico tafilete rojo, tan característico en España, aparte del azul, verde y blanco, y en el interior, con las preciosas guardas de finas telas, los contracantos trabajados y todo el detalle de una fina y artística ejecución.

Siguen luego las encuadernaciones de tipo romántico, con sus bellas planchas, especialmente la conocida con el nombre de catedral; los mosaicos hechos con aplicaciones de pieles variadas, que realizan una serie de combinaciones de color siempre muy acertadas; estas obras del siglo pasado serán siempre consideradas como de las más características españolas, y los artistas que las ejecutaron, como Menard, Carsi, Ginesta, Suárez, Cobo y otros muchos,

serán siempre recordados como meritísimos artistas de la ligatoria.

Mediaba el siglo XIX cuando se inició un renacimiento y gusto por las antiguas encuadernaciones; los aficionados sintieron el deseo de reproducir los clásicos modelos históricos: es el momento en que el bibliófilo nuevamente quiere cultivar el arte de decorar bellamente los libros, y comienza a desarrollarse esta afición, que ha de tomar gran impulso por causa de la nueva técnica y procedimientos modernos en el arte de la encuadernación. Las tendencias, cada día más

avanzadas, realizan composiciones y trabajos de una rara interpretación, que no obstante romper con todos los cánones clásicos, no dejan de tener su belleza; el arte de vanguardia, con sus líneas sobrias a veces, otras interpretando figuras y hasta paisajes con las pieles más variadas, ejecutan originales trabajos de singular atractivo; el repujado, aunque trabajo antiguo, se presenta también con nueva técnica; el pirograbado y tantas otras formas nuevas de ejecución, representan todos unidos un momento en el arte de la encuadernación, que actualmente significa un cambio radical y, es otro paso más en la larga historia que tan brillantemente ha seguido y a la que ha contribuido España con singular esplendor.



Kalendario Manual y Guía de Forasteros para el año 1803. En la Imprenta Real. Encuadernación en bencerrillo rojo estampada en oro con el nombre del Rey Carlos IV y el collar de Carlos III. Tamaño natural. (Colec. del autor.) Fot. Moreno.

DIBUJOS DE DELACROIX, EN CÁDIZ

POR CÉSAR PEMÁN

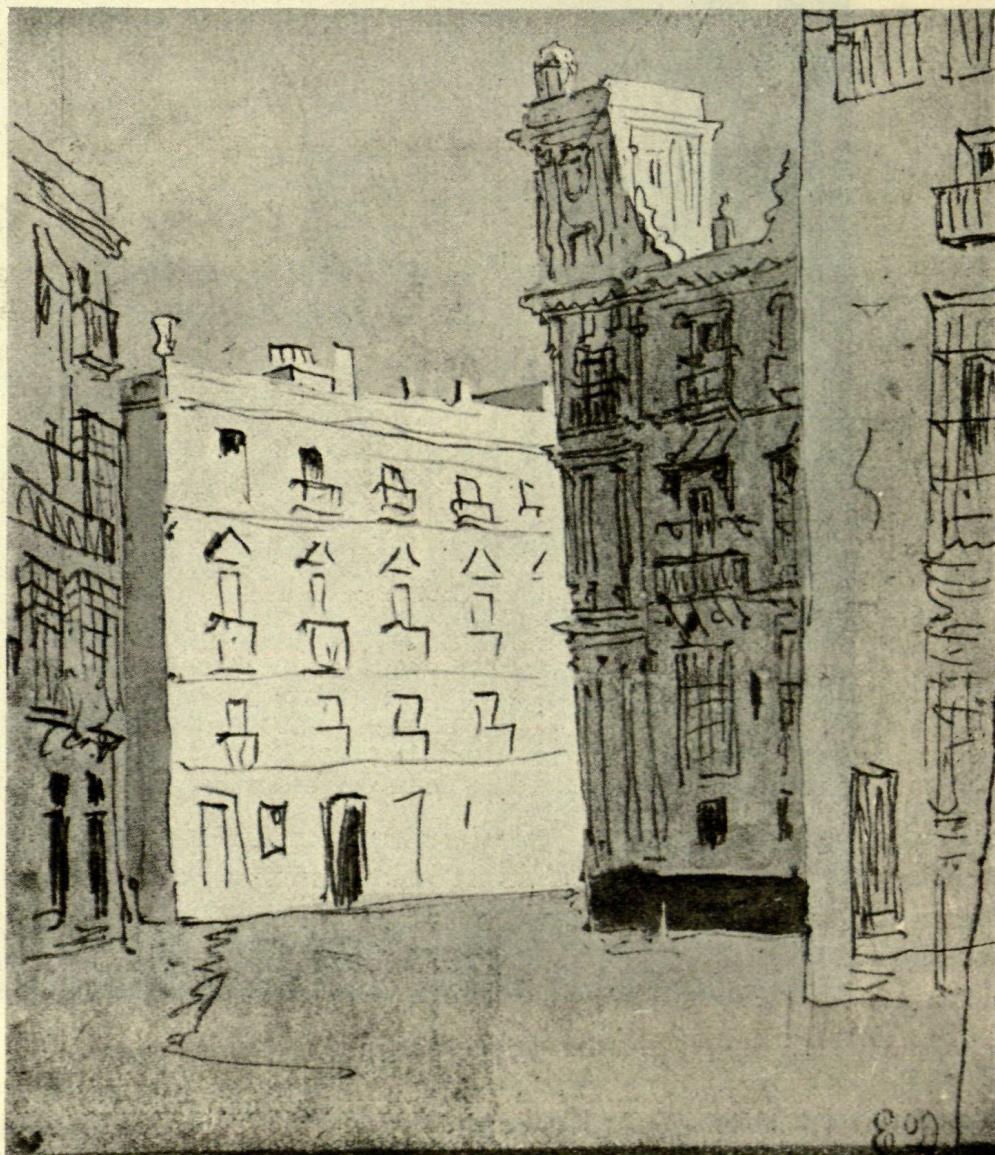
EL gran pintor del romanticismo francés Eugène Delacroix se ha beneficiado en estos años de *Centenaire du romantisme* de una cantidad extraordinaria de estudios dedicados a su persona o a su obra. Descuella entre ellos el de M. André Joubin, que, con la publicación crítica del Diario del pintor y de otros interesantes materiales, ha transmitido a la posteridad una valiosa fuente de información auténtica.

Interesa a España el estudio de este pintor, siempre tan atraído por nuestras cosas, y cuyo viaje a nuestro país es, sin duda, uno de los más importantes brotes del movimiento hispanófilo, tan característico del romanticismo, que tanto usó y abusó de los motivos españoles.

Las presentes líneas tienen por objeto aportar una rectificación, de valor más bien local, a una noticia publicada por M. Raymond Escholier en el número de enero de 1930 de la conocida e importante *Revue de l'Art*, pág. 31, artículo "Delacroix vo-

yageur", en que se reproduce un bello apunte de Eugène Delacroix que lleva el título "A Seville".

Es bien fácil en Cádiz comprobar que el lugar representado no es otro que la antigua plaza



DELACROIX: Cádiz. Plaza de los Pozos de la Nieve.

de los Pozos de las Nieves (hoy Argüelles) de esta ciudad. La adjunta fotografía, tomada poco

más o menos desde el mismo sitio en que Delacroix tomó su interesante apunte, me excusa de más explicaciones.

La casa del primer término, a la derecha, ha

Sevilla no existe ni una de estas torres rematadas en cupulita de tradición moruna, tan características en Cádiz.

El dibujo de Delacroix es tanto más precioso,



CÁDIZ: *Plaza de los Pozos de la Nieve. Estado actual.*

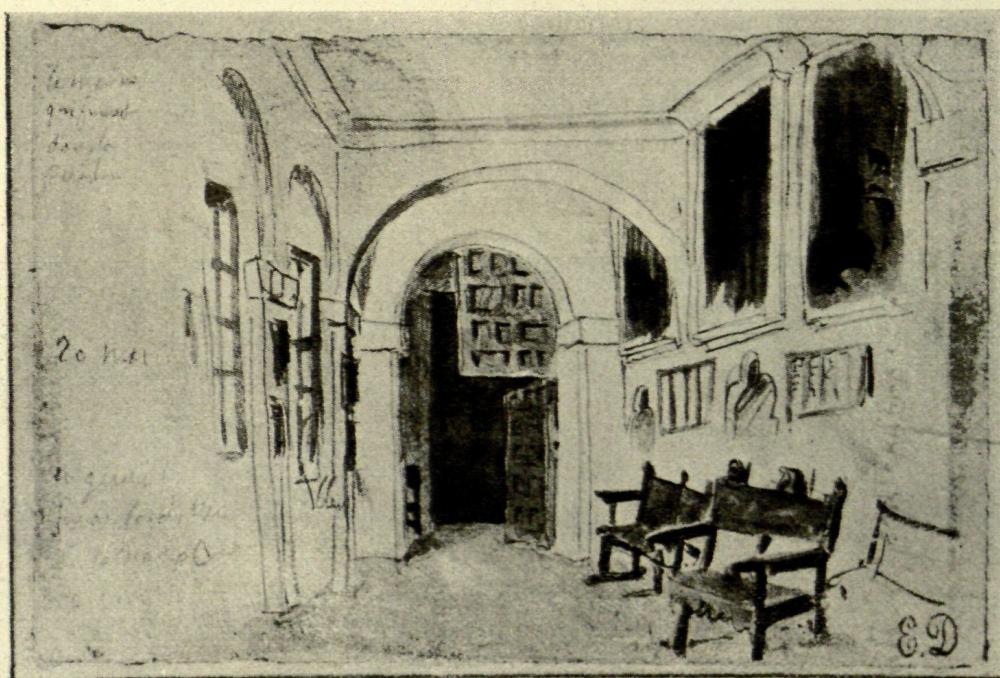
sido, desgraciadamente, reemplazada por una fábrica de tres pisos. En el centro de la composición aparece una de las esquinas de la bella casa de las Cuatro Torres, una de las más típicas de la ciudad, destacándose en la sombra sobre el blanco de cal de la casa soleada del fondo. En

cuanto que la interesante fachada que forma su motivo principal ha sufrido sensibles mutilaciones. El balcón sobre pescantes de hierro y tejadillo de pizarra ha desaparecido, aunque es fácil encontrar otros semejantes en los pueblos de los alrededores y aun en otras casas de Cádiz. El

cierro de reja corrida tampoco existe ya, ni en la casa de las Cuatro Torres ni en las otras visibles en el dibujo; pero no hay que ir más lejos de otra casa a la izquierda de la misma plaza, visible en la fotografía, para encontrar varios ejemplares. También han desaparecido el pináculo pequeño, en el centro de la azotea de las Cuatro Torres, y el otro, en forma de vaso, en la esquina de la del fondo; pero en cada una de estas casas se conservan otros adornos semejan-

Sevilla, tenemos la certeza de que se trata de un asunto gaditano.

Cuál sea el convento que aquí se reproduce, no me atrevo a afirmarlo, ya que Delacroix rodó en aquellos días, al menos, por los de Capuchinos, San Agustín y Santo Domingo. En ninguno de ellos puede reconocerse hoy el pintoresco rincón: hay que tener en cuenta que, de entonces acá, el convento agustino, transformado en Instituto provincial, ha sufrido alteraciones fundamenta-



DELACROIX: *Convento gaditano*.

tes en otros frentes y esquinas, respectivamente.

El rincón de ciudad que atrajo la atención de Delacroix es uno de los más característicos del pintoresco barrio de San Carlos, uno de los más típicos y definidores de Cádiz, de épocas barroca y neoclásica, construido en los momentos de mayor esplendor comercial de la ciudad.

Aprovecho la oportunidad de reproducir otro bellísimo apunte de Delacroix, que creo inédito y que interesa igualmente a Cádiz.

Se conserva hoy en el Museo del Louvre. El dibujo está fechado el 20 de mayo de 1832, y como sabemos por el Diario del pintor que permaneció en Cádiz hasta el 23, en que marchó a

les. Los Capuchinos se transformaron, en gran parte, en Manicomio, y Santo Domingo ha sufrido una total devastación en el incendio de las turbas en mayo de 1931. Además, faltan en Cádiz conventos como el de los Descalzos, derribado después de la desamortización, y otros, como gran parte del Carmen, constituyen hoy clausura de monjas.

El dibujo lleva unas rápidas notas que es lástima no acertar a leer por entero: "Le moine qui fumait dans la sacristie...", "20 mai"; y debajo esta nota, puramente de pintor en tierra extraña, cuyo sentido, desgraciadamente, no alcanzo a completar: "En general... des fonds bleu de Toscane? très..."

LA RADIOGRAFIA EN LA INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA PICTÓRICA

POR DANIEL SÁNCHEZ DE RIVERA

HACE tiempo que veníamos pensando dedicar atención a estos estudios. A raíz de leer los primeros ensayos, hablamos con nuestro amigo el doctor Miñana, radiólogo, que a un perfecto conocimiento de la técnica, une su gran entusiasmo

—casi dos años—hasta que por fin marcharon a la imprenta las cuartillas.

* * *

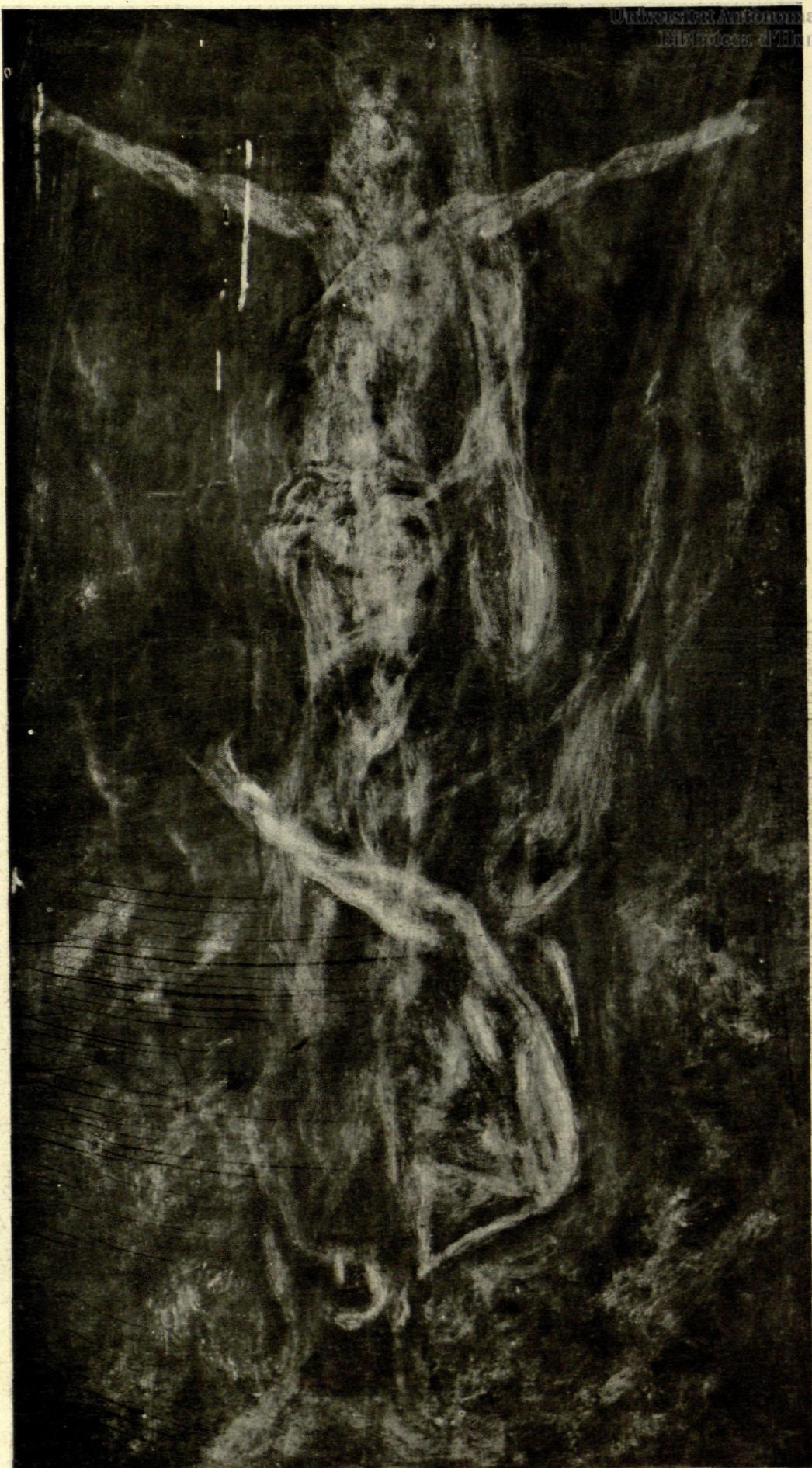
Digamos, desde luego, que estos primeros tanteos han superado en promesas halagadoras



NÚM. 2. Segunda tabla sometida a la Radiografía.

por estas investigaciones. Y le encantó la idea. Pero él en sus actividades y nosotros en las nuestras, tardamos en coincidir en vacación aprovechable. Surgida ésta, el crítico y querido amigo Sr. Méndez Casal, requirió para ARTE ESPAÑOL el trabajo. Y todavía pasó el tiempo

a cuento imaginamos. Y que trajeron también alguna enseñanza... dolorosa. Así, una tablita que de tiempo fuera expertizada por los críticos, al control de los rayos Roentgen, desapareció su antigüedad y mérito crematístico... como el humo. Pero de ello hablaremos después; antes



RADIOGRAFÍA NÚM. I. He aquí lo aparecido debajo del "supuesto" Greco: un Cristo en la Cruz, que responde al "Jesús en la Cruz" del Museo del Prado (véase la obra del Sr. Cossío, lámina número 39) y al de la Iglesia de San Nicolás, Toledo (lámina 92, de Cossío). En el centro, otra cabeza de un Santo o Cristo con aureola, e invertida la tabla, un San Juan Bautista, con todas las características del original del Greco toledano, hoy en Chicago (véase "El Greco", por Cossío, lámina 89 bis, "San Juan Bautista y San Francisco").



San Juan Bautista, idéntico al que figura en el cuadro "San Juan Bautista y San Francisco" (catálogo del Sr. Cossío, número 89 bis).

digamos breves palabras del estado actual de estos estudios.

Son de fecha relativamente reciente. Los tra-

colores, etc.), más que puros estudios radiográficos. Y la impresión obtenida es, de materia en ensayo, de promesa de lo que podrá obtenerse, más que de cosa ya lograda.

La parvedad de estas investigaciones se explica. Aparte de ser estudios caros, requieren la cooperación de un consumado técnico radiólogo y todo ello, lleva tiempo y dispendios que no tienen compensación próxima. Estudios de laboratorio al fin.

Pero es tanto lo que la radiografía puede auxiliar al arte en el terreno de la investigación, de la crítica, que, a pesar de todo, han de abrirse amplio camino. Nosotros creemos —y no es el entusiasmo de la novedad el que nos lleva a afirmarlo— que en un futuro próximo, lo mismo que hoy son enviados al radiólogo los presuntos tuberculosos para que por filigranas de técnica diagnostique lesiones finísimas, iniciales, anticipándose a todos los otros medios, del mismo modo no ingresará ningún cuadro de mérito en Museo o importante colección privada sin el previo examen, el expertizaje científico por los rayos, que serán los que digan la verdad, toda la verdad sobre su historia, vicisitudes pasadas y autenticidad definitiva.

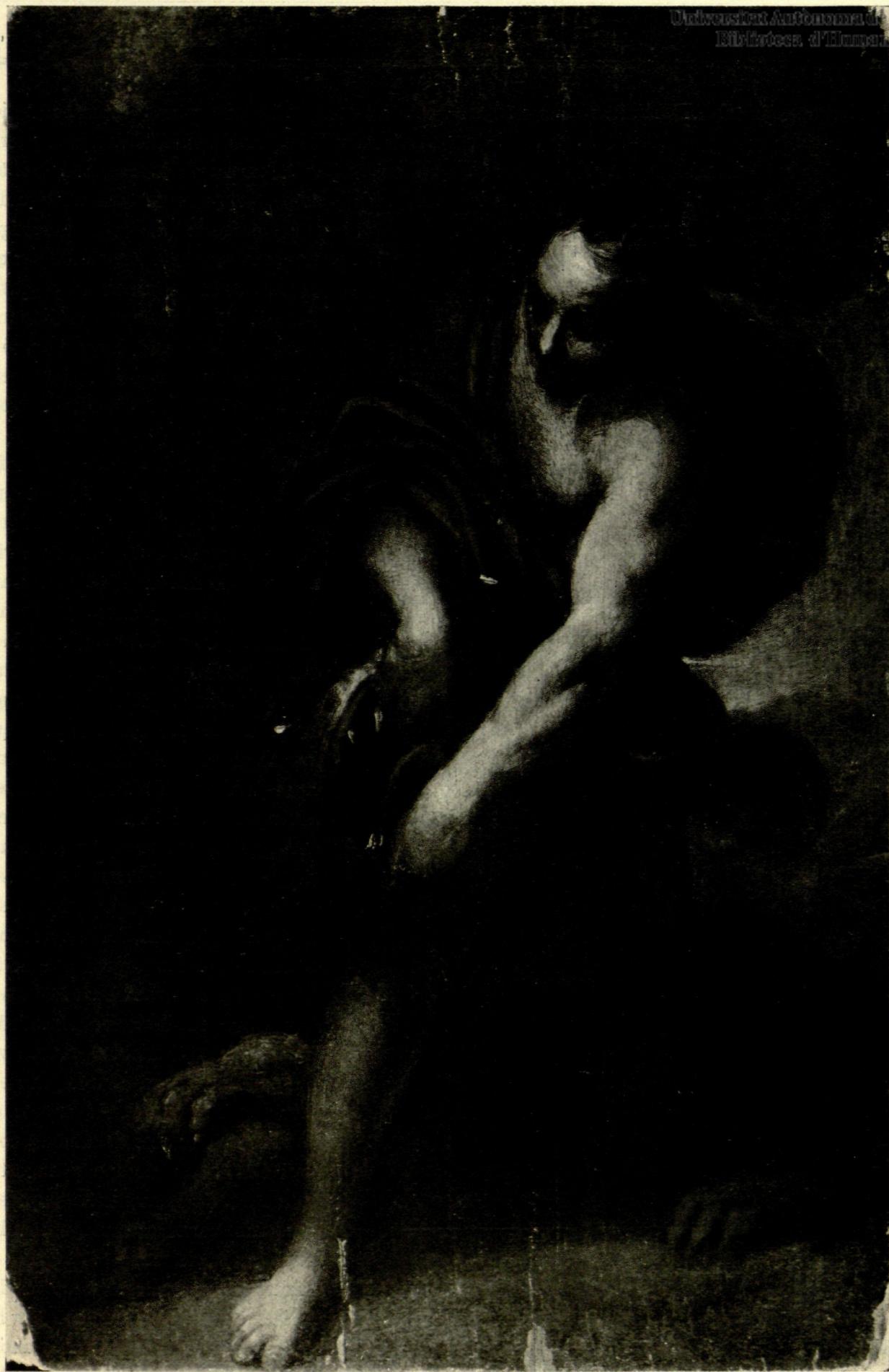
Más aún. Ya en algunos Museos extranjeros se emprendió la obra de revisión de valores, de firmas consagradas por el tiempo y expertos críticos...; y van surgiendo sorpresas que harán variar atribuciones en los catálogos oficiales.

Y también aportando nuevas luces a los materiales y técnica empleadas por los grandes maestros, asunto que fuera hasta ahora objeto de químéricas y a veces absurdas fantasías. Cuando se estudien por este nuevo proceder las obras de los pintores célebres, de todos aque-

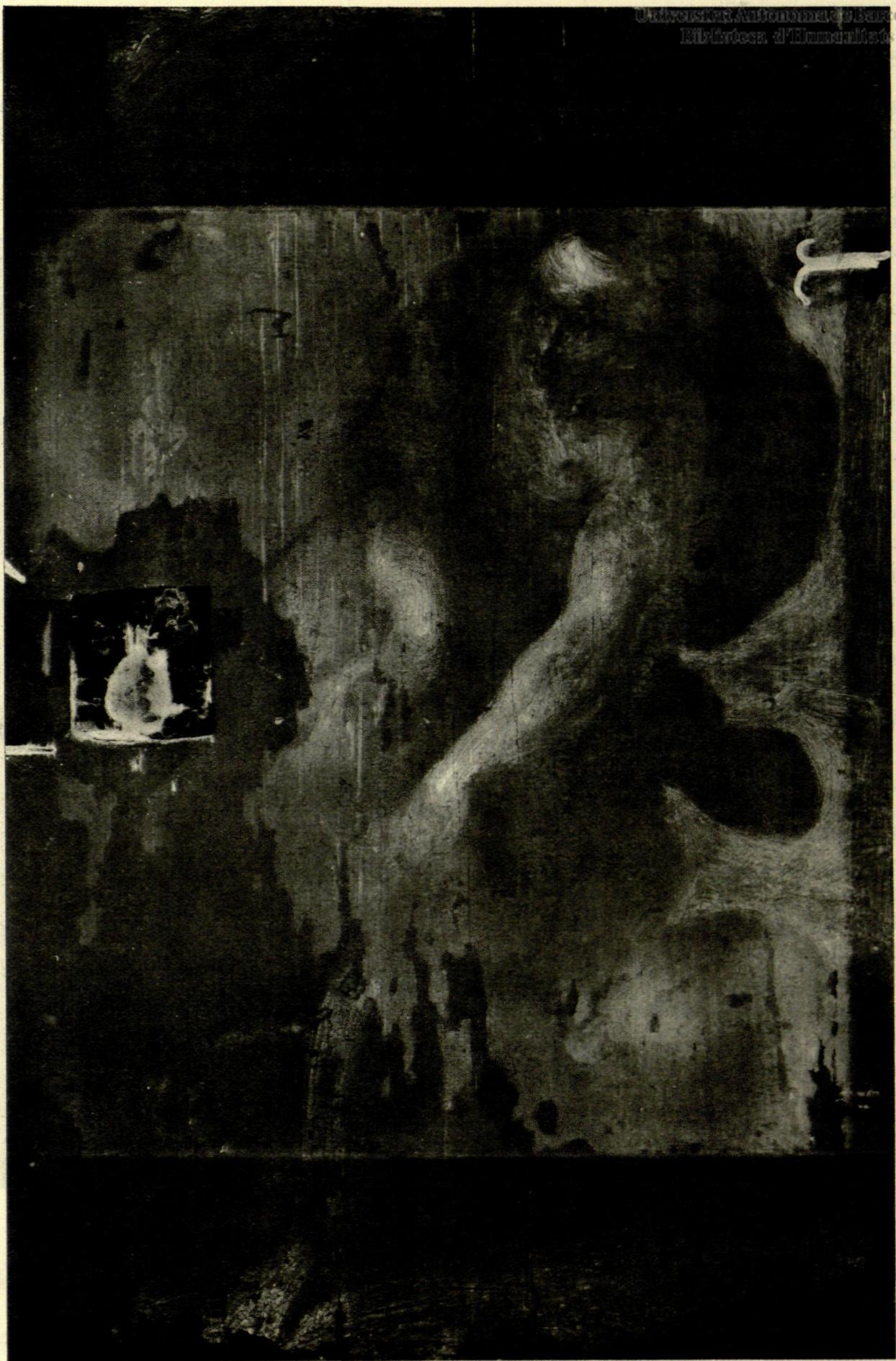


NÚM. 3. *Madona con el niño, del XVI, pintada en el reverso de la tabla (núm. 2).*

bajos leídos en el *Figaro Artistique*, *Gazzette des Beaux Arts* y alguna revista más, americana, son más bien de expertizaje (donde al lado de los rayos X, figura el examen con la lámpara de mercurio, el análisis espectral, químico de los



NÚM. 4: Pequeña tabla del XVI, que debió ser la puerta de un Sagrario.



NÚM. 5. Radiografía de la Tabla (núm. 4); se ve, a la izquierda, la parte que correspondió a la cerradura, y arriba, una de las grapas que sujetaban la puerta. La mancha oscura de la izquierda corresponde a la parte que perdió el oro.

llos que el sopló de lo genial iluminó su arte, el técnico verá en todas ellas el zarpazo, la huella indubitable que vale por todas las firmas y documentos. Y será un quehacer relativamente sencillo, decir en pocos minutos lo que hasta ahora fué obra de meticulosos exámenes y encontrados pareceres de competentes expertos, que tenían enfrente la labor ingeniosa y sutil —genial a veces— de los falsificadores, que intentaban hacer pasar sus trucos como valederos. ¿Que llegarán algún día los falsificadores a empañar este nuevo medio de expertizaje? ¡Qué duda cabe! Pero entre tanto y en buena máxima filosófica aprovechemos las ventajas de hoy sin pensar ni atormentarnos por las amargas que puedan venir mañana.

ENSAYOS TÉCNICOS.

Esta primera radiografía que presentamos es algo interesante.

La reproducción fotográfica del original muestra un santo, del Greco. La atribución fué hecha, primero, por un ilustre crítico de arte —ya fallecido— y otros vivos aún, que como auténtico Greco lo estimaron, tras detenido y meticuloso estudio. Y como tal figuraba en la colección a que pertenece.

Con estos antecedentes y la decisión —no exenta de valor— en el propietario de la tabla (pues se trata de una pequeña tablita), va a la radiografía (núm. I).

Resultado: del supuesto Greco, sólo aparece en la película una débil sombra de los brazos de la cruz del santo, y otra análoga de los pies

y paños inferiores de la túnica. De lo demás, nada. Pero, en cambio —y aquí viene lo interesante—, aparece: la sombra de un Cristo, mucho más acusada que las anteriores cuyo dibu-



NÚM. 6. Lienzo. Boceto de San José, por Goya.

jo coincide con el *Jesús en la Cruz* del Museo del Prado. En el centro, la cabeza de un Cristo o santo con aureola, ya con sombra menos intensa que el Cristo primero. Y, por fin —e invirtiendo la tabla—, un estudio anatómico formidable, con silueta mucho más

acusada, de dibujo soberbio y técnica inconfundible del Greco, del San Juan Bautista que con San Francisco, figura en un lienzo hoy en Chicago (véase la lámina 89 bis, de la obra del Sr. Cossío).

Y no es sólo esto lo que descubrió la radiografía; pues encima de los brazos del Cristo hay dos filas de letras, griegas, que no pudimos descifrar; otras en la aureola de la cabeza del Cristo o santo central; más todavía de gran tamaño y del mismo tipo, debajo de ésta, y, por fin, encima de la cabeza del Bautista, muy claras, y con un trazo debajo: *Sch.*

Todo esto existía debajo del supuesto Greco. Y ya podemos decir *supuesto*, por tratarse de una falsificación moderna, de años solamente, cuya pintura los rayos atravesaron fácilmente. En cambio, la del Cristo, y más aún la del San Juan Bautista —que es indudablemente la más firme—, hecha con colores a base de tierras y

vigoroso empaste (albayalde puro deben ser los blancos, por su resistencia a los rayos) no dejó pasar a éstos, y se puede estudiar a maravilla la técnica del maestro, pues las pinceladas están más acusadas que lo estuvieran en el más típico cuadro y mejor conservado.

(Confiamos algún día —en época menos ocupada— poder radiografiar los cuadros de Toledo, y entonces publicar ambas radiografías con el comento que sugieran.)

Desde luego podemos anticipar que las pinturas —halladas— el Cristo y el San Juan, son antiguas, de la época, y el San Juan, responde por completo al original del "San Juan Bautista y San Francisco" ya citado. El hecho en esta tabla fué un estudio anatómico, un apunte para el cuadro grande con los dos Santos? Es lo que pensamos investigar con más tiempo. Antes, quizás, puedan verse las radiografías expuestas en la Sociedad de Amigos del Arte, convenientemente iluminadas, para quien desee estudiar más detenidamente este interesante asunto.



NÚM. 7. Radiografía del San José, de Goya, en el que se aprecia a maravilla la trama del lienzo.

composición, como puede verse por la reproducción adjunta (núm. 2). Pero lo inconcebible es la incultura del artista que la pintó..., en el reverso de una tabla del xv, que hubo de mutilar y que tiene pintada una madonna con un niño en brazos, digno del pincel de Mémling o algún maestro análogo de la época (núm. 3). La radiografía ha conservado la pintura primitiva; de la última no apareció ni la menor sombra.

SEGUNDA RADIOGRAFÍA

Se trata de una pequeña tabla que representa unas gentes vivaqueando, acampadas junto a unas ruinas. A lo lejos se ve una montaña en erupción (¿el Vesubio?). La pintura, que por sus detalles fué hecha a primeros del pasado siglo, es de paleta poco brillante, discreta y no está mal de dibujo y

OTRO ENSAYO.

Interesante de radiografía en tablas —siempre más difícil de técnica que los lienzos— es la número 4, de un ángel dominando al león.

También de pequeñas dimensiones, debió servir de puerta a un sagrario. La oquedad correspondiente a la cerradura fué rellenada con un corcho, cuya sombra blanda, como esponjosa, se aprecia muy bien en la radio. Como la cara interior de la tabla, que miraba al sagrario, está dorada, hubo de reforzarse la exposición para atravesar esta verdadera capa metálica. Pero a pesar de ella, se ve la anatomía vigorosa del ángel, a base de blancos (albayalde seguramente) y la sombra de los paños o ropajes, más débil naturalmente, por el menos empaste, y los colores oscuros a base de rojo.

Y, por último —y para no alargar demasiado este ensayo—, mostramos la radiografía de un pequeño lienzo (núm. 6), el boceto de un San José, por Goya. No sólo se ven las pinceladas con la nitidez que en la fotografía, sino la fina trama del lienzo (núm. 7). Esto indica hasta dónde puede llegar con estos estudios.

Esperamos publicar pronto —si Dios nos da salud y tiempo para finar el trabajo— la serie radiográfica de las obras de un pintor de fama y quizás con ellas a la vista podrá confirmarse lo que apuntamos al comienzo. Que este medio auxiliar que del campo científico de la noble medicina viene al del arte, será el que dé el expertizaje definitivo ante obras de autenticidad dudosa, esas que hacen patinar..., que escapan a las investigaciones y estudios de los expertos a la antigua usanza.

EVOCACIÓN DE MARTÍN RICO (EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

POR BERNARDINO DE PANTORBA

MARTIN Rico y Ortega nació en Madrid, el 12 de noviembre de 1833. Murió en Venecia, el 13 de abril de 1908. Dos años antes firmó allí un librito titulado *Recuerdos de mi vida* y publicado meses después en la ciudad que le vió nacer.

El libro, escrito a los setenta y tres años, tiene un aire de gracia juvenil que lo hace muy ameno. En la dedicatoria a Aureliano de Beruete, "su querido amigo", el autor dice: "Me fastidia hablar de mí, porque tú sabes que no es mi carácter ponerme delante de nadie, y que siempre he tomado el puesto que me han dado los demás, que creo que es lo justo." Luego: "Están hechos estos *Recuerdos* sin pretensiones literarias y, además, como llevo fuera de España más de cuarenta años, no sé siquiera si estarán en castellano."

En un castellano muy puro, por supuesto que no. El paisajista se limita a contar de manera

llana, pero viva y graciosa, algo de lo que sabe y lo que ha visto. Son las suyas páginas de desenvuelta naturalidad, en las que pocas veces asoma el "yo", y nunca el petulante "yo" de tantos artistas.

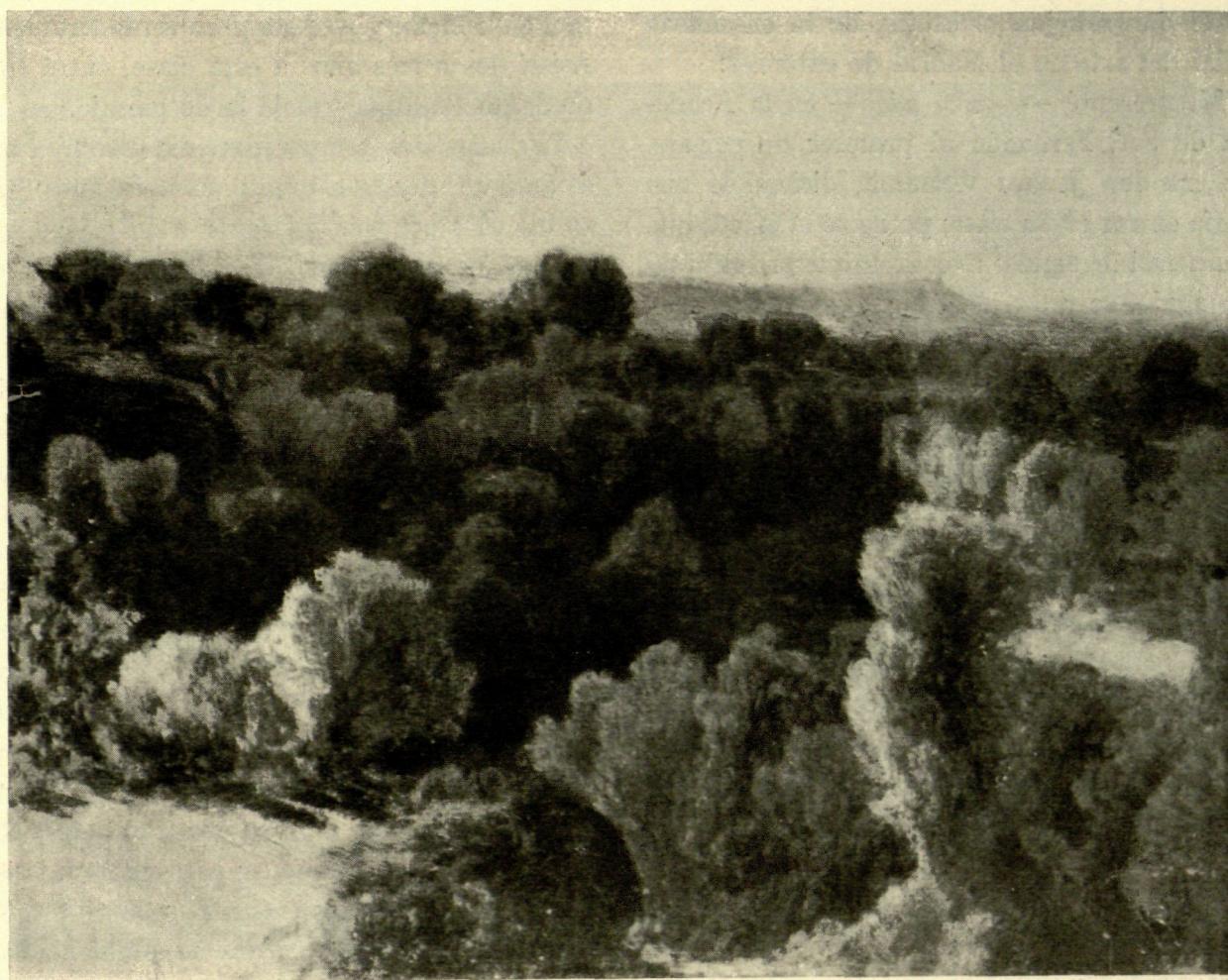
No queda en ellas muy acusado el perfil biográfico del pintor; pero, en cambio, se retrata bien ese carácter suyo que no servía "para ponérse delante de nadie". Rico apenas habla de sí; de sus cuadros, si alguno recuerda, es de pasada; no cita ni uno de los premios que tuvo; tampoco reproduce un solo juicio de los que mereció su pintura a la crítica de entonces. En lo que se complace su pluma es en referir anécdotas y en poner chispeantes comentarios a la vida artística de su tiempo. Alaba a varios pintores, sobre todo a sus buenos amigos Fortuny y Rosales, de quienes publica interesantes cartas; no ataca a nadie; sin aire de superioridad emite sus juicios y expone sus ideas

y experiencias de la pintura. Todo sencillo, jugoso, amable.

Vamos a echar una ojeada a esos *Recuerdos*, para ir extrayendo de su tejido algunos hilos biográficos que, cruzados con los ya obtenidos por otros conductos, puedan ayudarnos a trazar

visto mucho mundo, tenía pocas preocupaciones, nos dejó en entera libertad para seguir la carrera que quisiéramos."

Los dos hermanos eligieron la espinosa carrera del arte. El mayor se dedicó desde un principio al grabado, que entonces en España apenas



MARTÍN RICO: *Paisaje*. (Museo Nacional de Arte Moderno.)

una semblanza del notable artista, ahora que va a cumplirse el centenario de su nacimiento.

* * *

El padre de nuestro pintor había sido cirujano de Carlos IV y uno de los seis empleados que siguieron a éste en la emigración. Vuelto a España, se radicó en la corte, en cuya calle de la Concepción Jerónima nació su hijo. Tenía ya otro —Bernardo— nacido el 20 de agosto de 1830, en El Escorial. "Hombre de talento —escribe Martín, de su padre— y que, habiendo

pasaba de ser un oficio mercenario, y logró con otros artistas elevarlo de categoría. Su nombre de grabador, pronto conocido y apreciado debidamente, fué uno de los primeros en aquella segunda mitad del siglo XIX.

Martín, en su infancia, solía ir al Museo del Prado, con su madre. Cuéntanos que le gustaban, sobre todos los cuadros que veía, los dos abominables de Aparicio *El año del hambre* y la *Alegoría de Daoiz y Velarde*.

Comenzó su aprendizaje de la pintura cuando tenía alrededor de trece años, en las clases del

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

Liceo, y en seguida, en el taller de don Vicente Camarón. Estudió allí, mejor dicho, perdió allí dos años, pues la manera de enseñar del tal don Vicente, a juzgar por lo que dice este su discípulo, no podía conducir a nada.

Traen luego los *Recuerdos* unos párrafos que merecen transcribirse, por lo bien y graciosa-mente que reflejan el estado de la enseñanza oficial del arte en el Madrid de entonces:

"Me presenté —escribe Rico— en la Academia de San Fernando al profesor de paisaje, que era don Jenaro Villaamil, diciéndole que quería entrar en su clase; yo no sé el efecto que le haría mi demanda; la cosa es que me miró de alto abajo, se retorció el bigote, según su costumbre, y me dijo: "Bien, hombre; ven a dibujar, pero no enredes." Allí tuve por compañeros y amigos a Federico Ruiz, Avendaño, Castillo y algunos otros que no recuerdo. En esta época se copiaban las litografías de Calame, Ferrogio, Hubert, Valerio, etc., al lápiz, tinta china, sepia, y, cuando estaban concluidas, las corregía Villaamil con blanco y negro, poniendo naturalmente acentos que en el original no había; otras veces las retocaba a la acuarela, poniendo tonos a capricho, de puestas de sol, o de amanecer, o de mediodía, pero sin más explicación, porque hablaba poco. Nos gustaba extraordinariamente su habilidad, pero sin comprender gran cosa de la corrección; después, el visto bueno y... a otra. Me acuerdo que nos poníamos todos alrededor mientras pintaba, y nos decía: "Por Dios, no me toquen ustedes el brazo."

"Era curiosa la manera de empezar a dibujar en la clase de Villaamil. Los primeros meses nos hacía llenar muchas cuartillas de papel con garabatos a manera de herraduras, una especie de palotes, como llaman en las escuelas, imitando hierba, de tres en tres, pero resmas enteras, y nos decía que era para soltar la mano; y pregunto yo: ¿A qué podían conducir estos garabatos y esta soltura de mano...? Misterio.

"Por aquella época, del 1840 al 50 — sigamos copiando la agradable prosa de Martín Rico—, había tres pintores de paisaje en Madrid, que eran: Camarón, mi primer maestro; Ferrant,

tío de Alejandro, que ya tenía algo más sabor del natural por haber estado en Italia, y Villaamil. Con él, a fin de temporada, salíamos al campo dos o tres veces, y sólo nos aconsejaba hacer apuntes de lápiz o de tinta, ligeros, y de los cuales poco partido podíamos sacar, sin tener nociones del color, más que lo que le veíamos en la clase, y esto era poco verdaderamente. Asistí dos o tres años a esta clase, entré en la de Santa Catalina y dejé la de paisaje.

"Pasadas dos temporadas, me dieron el pase al antiguo, donde estuve unos doce años; tanto era el amor que yo tenía a lo griego, que los amigos me decían: "Te vas a podrir en esa clase." Por fin, pasé al natural, donde conocí a don Juan Ribera."

Después entró Rico en la clase de colorido que daba don José de Madrazo. Fué discípulo de éste y de su sucesor, don Federico, a quien llama "verdadero maestro de toda la juventud de entonces y el que ha tenido más influencia en la enseñanza". "Con él desapareció aquella rutina y el mal gusto de la época anterior." En su clase "se trabajaba verdaderamente con entusiasmo, por amor al estudio, por ver quién hacía la primer figura en la semana. El último año que asistí me acuerdo que se dieron, por primera vez, premios a los más adelantados; Raimundo y yo los obtuvimos; pero yo no he visto todavía el que me tocó, bien porque no estaban hechos los diplomas o porque no estaba acuñado el dinero que nos habían de dar."

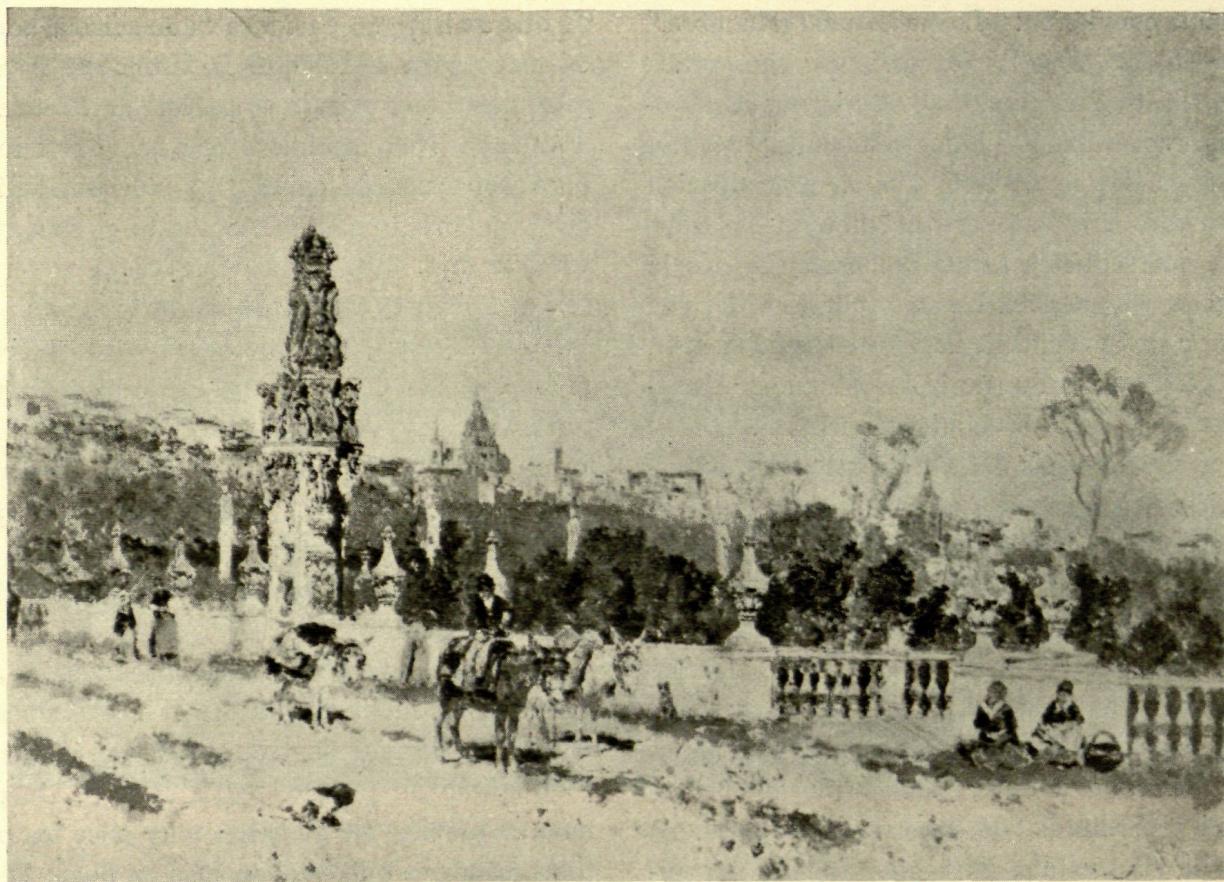
Fuera de la Academia, de cuyo funcionamiento da noticias tan sabrosas, Martín Rico trabajaba por aquel tiempo feliz de sus veinte a veinticinco años en el grabado en madera, oficio que su hermano le había enseñado. Él mismo nos dice que estuvo empleado, de aprendiz, en el taller de Castelló. Sabemos también que dibujaba y grababa, al lado de Bernardo, para muchas de las obras que editaba por entonces la conocida casa de Gaspar y Roig.

Aprovechaba Martín los escasos ahorros que su trabajo de grabador le permitía realizando con algunos compañeros excursiones veraniegas, más o menos largas, a diversos pueblos donde

pudieran hacerse estudios de paisaje. Pintó en El Escorial, en Peguerinos, en La Cerea, en Robledondo, en Las Navas... Un verano quiso alejarse más, y con Pablo Gonzalvo se fué a Covadonga. "Entonces —dice humorísticamente— creímos los jóvenes que cuanto más lejos se iba y más alto se subía, eran mejores los paisajes." De los que trajo de Covadonga alguien

de la Alcarria. De ellas salieron los primeros paisajes considerables del artista; los que le valieron sus primeros éxitos, como veremos en seguida.

En Azañón, pintoresco pueblo alcarreño, estuvo Rico durante el verano de 1857, con Serafín Avendaño. Querían los dos amigos prepararse para poder concurrir a las oposiciones de



MARTÍN RICO: *El Puente de Toledo*.

ha recordado uno, "oscuro y seco, pero sincero" que representaba la entrada de la histórica cueva.

Al siguiente año —que debió de ser el 1856—, en busca de otro ambiente, pero siempre "yéndose por las alturas", Rico se marchó, acompañado de Plácido Francés, a Granada, en cuya Sierra pasó un mes haciendo vida salvaje, empapándose de aire y de luz. Se le iban los días pintando con verdadero ahínco; por las noches guarecíase en una choza de pastores.

Vinieron después sus dos temporadas más fecundas y provechosas: la del Guadarrama y la

la plaza de pensionado de paisaje en el extranjero; plaza creada en 1854 y adjudicada por tres años a Pedro Sánchez Blanco. Martín Rico y Avendaño acordaron pintar sin verse mutuamente las obras, a fin de mantener cada uno su propia personalidad.

En Azañón, como en la Sierra del Guadarrama, firmó Rico paisajes que, si bien adolecen de una entonación oscura y poco aérea, deben mencionarse con elogio por su honradez de dibujo y la tendencia a la solidez que su ejecución revela.

Para sus estudios guadarrameños se internó el pintor en el Alto del León, entre magníficos

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

Pinos. Volvió allí a la vida selvática, en plena paz de la Naturaleza. Un día —él gustaba de referirlo— le vieron trabajando dos arrieros, y uno, extrañado, le preguntó al otro: "¿Qué hace ahí ese hombre?" A lo que el interpelado contestó: "Ná; pa engañar a cuatro infelices."

Otro día un campesino, después de haber estado un buen rato mirando cómo pintaba el artista, se marchó diciendo en voz alta, con absoluta convicción: "¡Lo que estudia el hambre!"

De todas aquellas excursiones conservaba Rico, hasta poco antes de morir, muchas pequeñas acuarelas y dibujos coloreados; estudios en los cuales se advierte que su preocupación dominante era entonces el dibujo. No cabe duda que sentía la forma del paisaje y que la buscaba con empeño. La amó toda su vida, y el proceso evolutivo hacia la luz que siguió su arte, con paso moderado, no le invitó nunca a desdiciar la línea. Fué dibujante siempre.

Por aquellos días del año 57 ganaba don Carlos de Haes, en lucidísimas oposiciones, la cátedra de paisaje de la Academia de San Fernando, vacante por la muerte de Villaamil. Sabido es que Haes, desecharo totalmente el amanerado sistema de enseñanza de su romántico antecesor, predicando y practicando el amor al natural y haciendo que los alumnos estudiaran en el natural el paisaje, formó la pléyade primera, bien orientada, de nuestros paisajistas. Al lado de ellos estaba Rico que, aunque por entonces asistía a la Academia, no recibió lecciones del nuevo profesor, pues cuando éste apareció, si hemos de dar crédito a Beruete, "se hallaba completa la educación artística de Rico, quien hacía años que había desertado de la clase de paisaje de la Academia, prefiriendo a todo maestro la Naturaleza".

Con un paisaje del Guadarrama apareció la firma del joven pintor al público en la Exposición Nacional de 1858. Y con dos de Azañón, más veintisiete pruebas de grabado, se presentó en la de 1860. En ambos certámenes fué premiado, con una mención honorífica de tercera clase y un tercer premio, respectivamente.

De esos tres paisajes pintados con vigor in-

dudable, el del Guadarrama y el mayor de los de la Alcarria pasaron al Museo Nacional, y de allí, al de Arte Moderno, de Madrid, cuando éste se fundó. En él pueden verse ahora. El paisaje restante lo compró en la misma Exposición, por consejo de don Federico de Madrazo, el duque de Montpensier, pagando 500 reales. Este cuadro, primero que vendió Rico, llegó años después a manos de don Aureliano de Beruete, con firma de otro paisajista, Casimiro Sáinz, firma borrada luego para restablecer la auténtica. A Sargent, que vió el paisaje, le pareció un Rousseau.

Cuando Rico decidió hacer las oposiciones para la pensión de paisaje, ya indicada, refiere que su madre, tomándole, sin duda, por un atrevido, le dijo: "Pero ¿dónde te vas a meter tú con esos jóvenes que saben tanto?"

No sería, pues, pequeña la sorpresa que recibió la buena señora cuando se enteró de la victoria de su hijo sobre los jóvenes que ella tenía por sabihondos. Los cuales eran siete, de los que, eliminados dos, quedaron para el último ejercicio y fueron, por tanto, los contrincantes de Rico: Avendaño, Muñoz Degrain, Riancho, Belmonte y Castillo.

En 1862 marchó el pensionado a París. Allí vivió con algunos compatriotas, como Ruipérez, Herrer, Raimundo de Madrazo, Perea, Urrutia...

"Confieso mi pecado —dice Rico—. De primera impresión me gustaron muy poco los pintores franceses que estaban más en boga: Delacroix, Ingres, Delaroche; los encontraba tan fríos y de un color tan falso... Pero el tiempo me hizo cambiar de opinión. Los que me gustaron mucho desde el primer momento fueron los pintores de género y de paisaje. Daubigny, sobre todo, me encantó; tenía un color en esta época que recordaba algo a Velázquez y una manera de pintar que me seducía; después ya fuí gustando los otros, y el gran Troyon sobremanera. ¡Qué pintorazo!"

El primer año de la pensión fué Rico a Suiza. Conoció allí a Calame, cuyas litografías había copiado, como se recordará, en la Escuela de San Fernando, y con él estuvo dos o tres meses del verano, pintando en Rosenlain, en el Oberland.

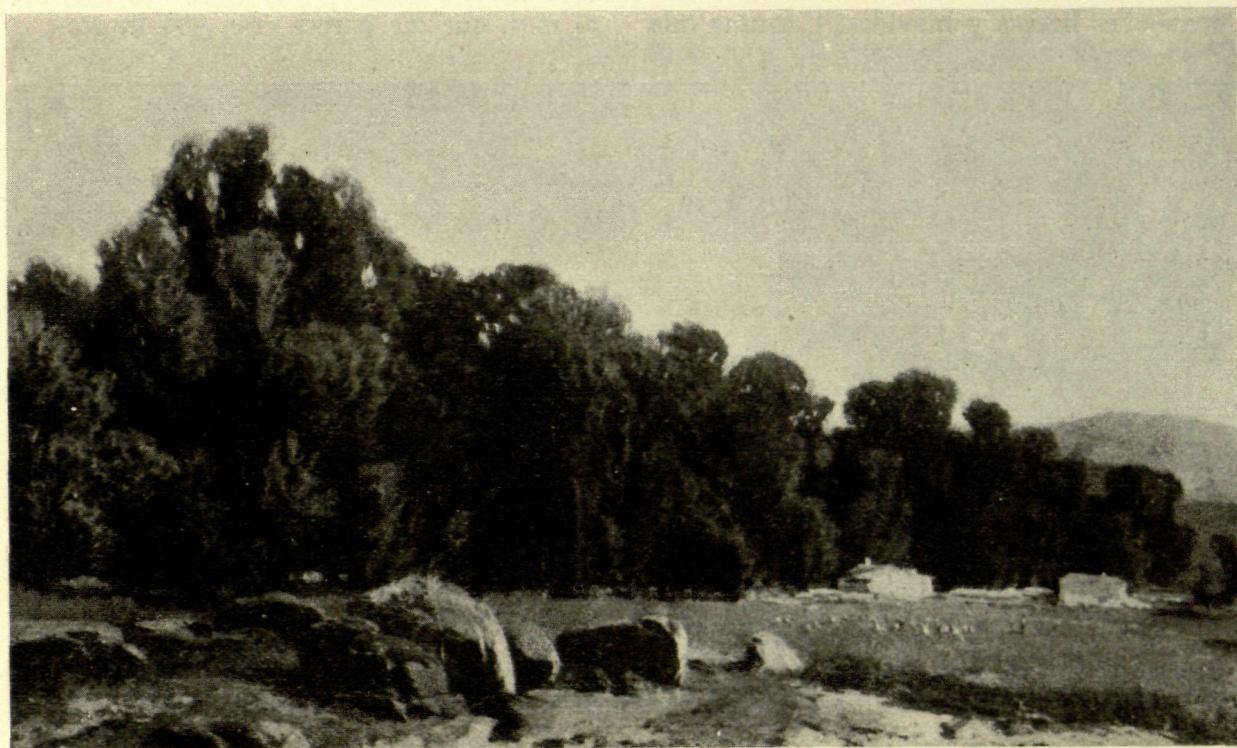
Le decepcionó la pintura del famoso litógrafo, por su color "demasiado frío y liso".

De vuelta en París, enseñó a sus amigos los muchos estudios que había hecho al lado de Calame y que a ninguno gustaron, según él.

De su primer cuadro de pensionado, dice: "No sé dónde estará; será mejor que no parezca."

Pasó el siguiente año en las cercanías de París,

de mayor modernidad que la de sus ilustres compañeros Corot, Dupré, Diaz, Rousseau, Troyon y Millet, atraía a Rico por el sentimiento del color luminoso que en ella palpaba. "Nunca pintamos bastante claro", había dicho el maestro francés a su amigo Boudin. Tal orientación hacia la claridad del paisaje no tardó en ser espléndidamente desarrollada, como se sabe, por los impresionistas.



MARTÍN RICO: *Orillas del Tajo en Aranjuez.* (Prop. D. A. Iturrioz.)

en esos bellos parajes de Saint Cloud, Sèvres, Villancourt...

De la estancia en Suiza es el paisaje titulado: *Una cascada de hielos eternos en Rosenlain*, que envió el autor a la Nacional de 1864, con los cinco pintados en Francia: *Orillas del Sena, Cercanías de Sèvres, Molino de Lacelle, Estudio a orillas del Marne y Cercanías de Jaurmontier*. La obra ganó una segunda medalla y pasó al Museo.

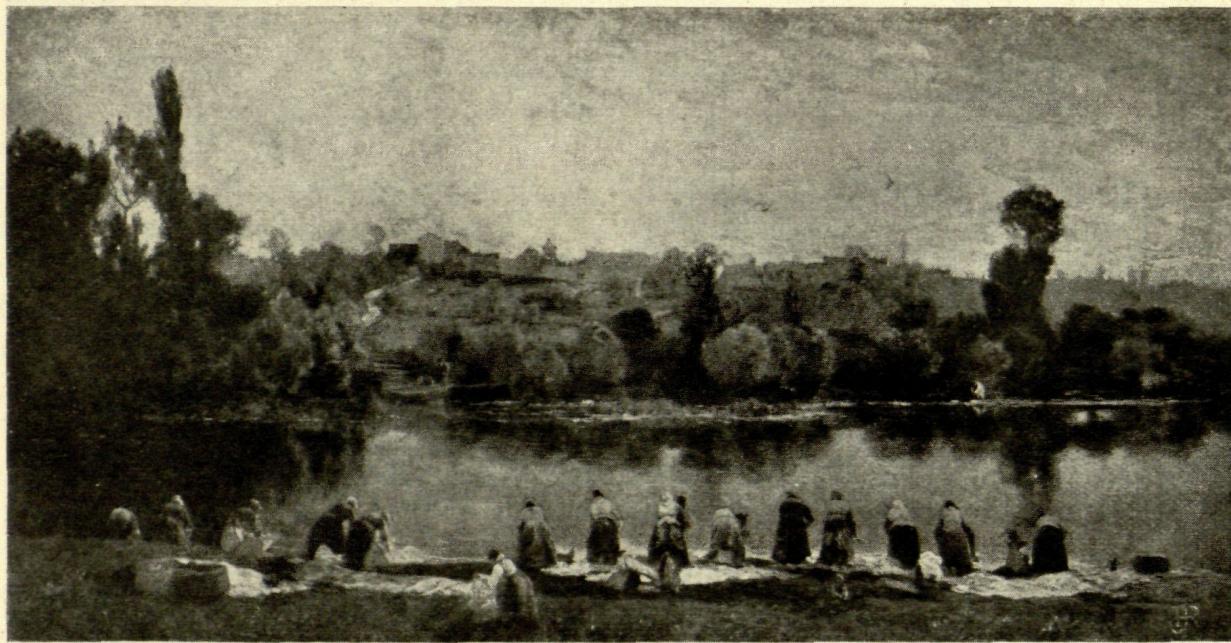
Por intermedio de Zamacois, conoció Rico a Meissonier, quien, a ruegos suyos, le dió una carta de presentación para Daubigny. Pudo así estudiar con el que era entonces su paisajista favorito. La pintura de Daubigny, más clara y

Vió Daubigny las obras de Rico —dibujos y estudios de color— y desdeñó resueltamente los primeros, hasta el punto de preguntar al autor: "¿Y para qué sirve esto?" En cambio, las notas de color parece que le agradaron, y aconsejó a Rico que estudiara el natural en las orillas del Sena, del Oise y del Marne, como él lo había hecho y lo hacía, persiguiendo finezas atmosféricas, tonos delicados y vaporosos. Aquellos lugares, tan distintos a los que el español había pintado en las alturas de la meseta castellana —luz intensa, color vivo, formas netas— sirvieronle para quitar precisión y dureza a su dibujo y hacer más honda y matizada su visión del color.

Beruete, que vió en París muchos de los pa-

sajes firmados por Rico en ese tiempo de su influencia daubigniana, dijo de ellos: "Reflejan quizás mejor que tantos otros como había de pintar el autor en su larga y laboriosa vida, su talento y su personalidad de artista. La luz, el ambiente, la armonía que los caracteriza nos hace recordar a los similares de Daubigny. Paisajes ricos en verdes de variados matices, en los que domina una entonación gris, fina, armonizada con los cielos de azul transparente, a veces con nubes ligeras y movidas. ¡Lástima que

"Uno de los que compraban mis cuadros me dijo un día, viendo mis estudios de paisaje: "¿Por qué no me hace usted un país de este género?" Yo, que no deseaba otra cosa, puse manos a la obra, y una vez acabado lo puse en su tienda y a los pocos días lo vendió y vino en seguida a pedirmé otros; este fué mi primer paso. Después ya vino Reitlinger, que era el que hacía los negocios con Zamacois, y me propuso comprarme todo lo que hiciera, dándome un tanto al mes, que me parece eran 500 francos, y así



MARTÍN RICO: *Las lavanderas de la Varenne*. (Museo de Sevilla.)

de esta serie de obras no tengamos en nuestros museos ni en las colecciones particulares ejemplar alguno!"

"Cuando acabé mi pensión —escribe Rico en su libro— habiendo hecho todos los envíos de reglamento, empecé a pensar en los medios de poderme quedar en París; el porvenir artístico de España lo veía muy oscuro. Hice algunos dibujos en madera que me procuró Carlos Girardet; pero eran tan poco remunerados, que tuve que abandonarlos, y empecé a hacer cuadros pequeños de figuras Luis XIII, que entonces se llevaban mucho. Ruíperez, Zamacois y otros varios hacían este género; no me los pagaban caros, 300 francos por cada cuadro de una o dos figuritas; y así fuí siguiendo unos dos años."

empecé a volar con mis propias alas. Después ya entré con Goupil, con el cual estaban ya Madridazo, Zamacois y Fortuny."

Pintaba entonces Martín Rico sus paisajes en el estudio que tenía en París, tomados de los del natural; los hacía más acabados, para acomodarlos al gusto de la clientela.

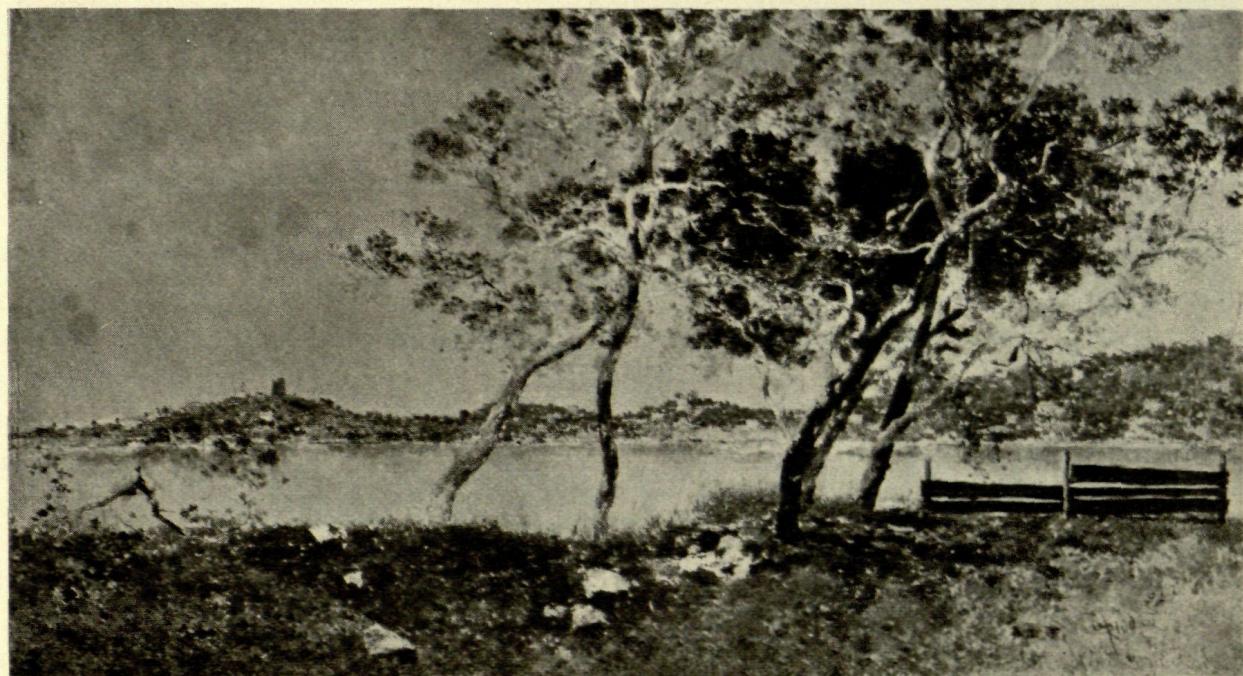
En 1866 emprendió una excursión, no larga, por los Pirineos franceses. Le acompañó Rosales. Estuvieron en Gabas, donde el paisajista trabajó algo. Sus cuadros *Molino de Gabas* y *Vista de los Pirineos*, con tres más, titulados *Lavandera de Lancavué*, *Recuerdos de España* y *La salida de misa*, los mandó a la Exposición Nacional de Madrid de 1866 (inaugurada en enero del 67, como sabemos). Con otra segunda medalla se

premió su envío. Fué esa la última de nuestras Nacionales en que Rico expuso. Amigos de éste aseguraron que si dejó de concurrir a ellas, fué por no querer disputar los premios a otros artistas que los necesitaran más.

A fines de 1870 el pintor abandonó París, obligado por la gravedad de la situación que había creado la guerra franco-prusiana. Acompañado de su mujer y de Zamacois, vino a Madrid y, después de dos meses, trasladóse

un estilo de encantadora minuciosidad, triunfador por aquellos días precisamente en los grandes centros artísticos de París y Roma.

Y comenzó lo que podríamos llamar el fortunyismo de los paisajes de Martín Rico, que no tardó en hallar su centro, para manifestarse plenamente y con éxito, en Venecia. Durante los treinta últimos años de su vida, el paisajista madrileño tuvo en las piedras primorosas y en la luz radiante de la bellísima ciudad adriática



MARTÍN RICO: *País con lago.*

a Granada, donde ya le esperaba Fortuny.

Como fué para éste aquella temporada granadina, según confesión propia, "la más feliz de su vida", lo fué para Rico. Los días de gustoso trabajo, profundos y dulces en la calma de la ciudad andaluza, no fueron olvidados por los dos amigos, y si Fortuny sufrió el anhelo de volver a ellos cuando, poco tiempo después, le cercaba el anuncio amargo de la muerte, su compañero, que tanto le sobrevivió, siempre supo añorarlos...

En Granada, Rico se sintió atraído poderosamente por el brillo y el jugo de la paleta de aquel maestro catalán que era más joven que él y tenía ya una envidiable reputación europea, por la gracia de su toque menudo, por la magia de

tema reiterado para el amor de sus pinceles.

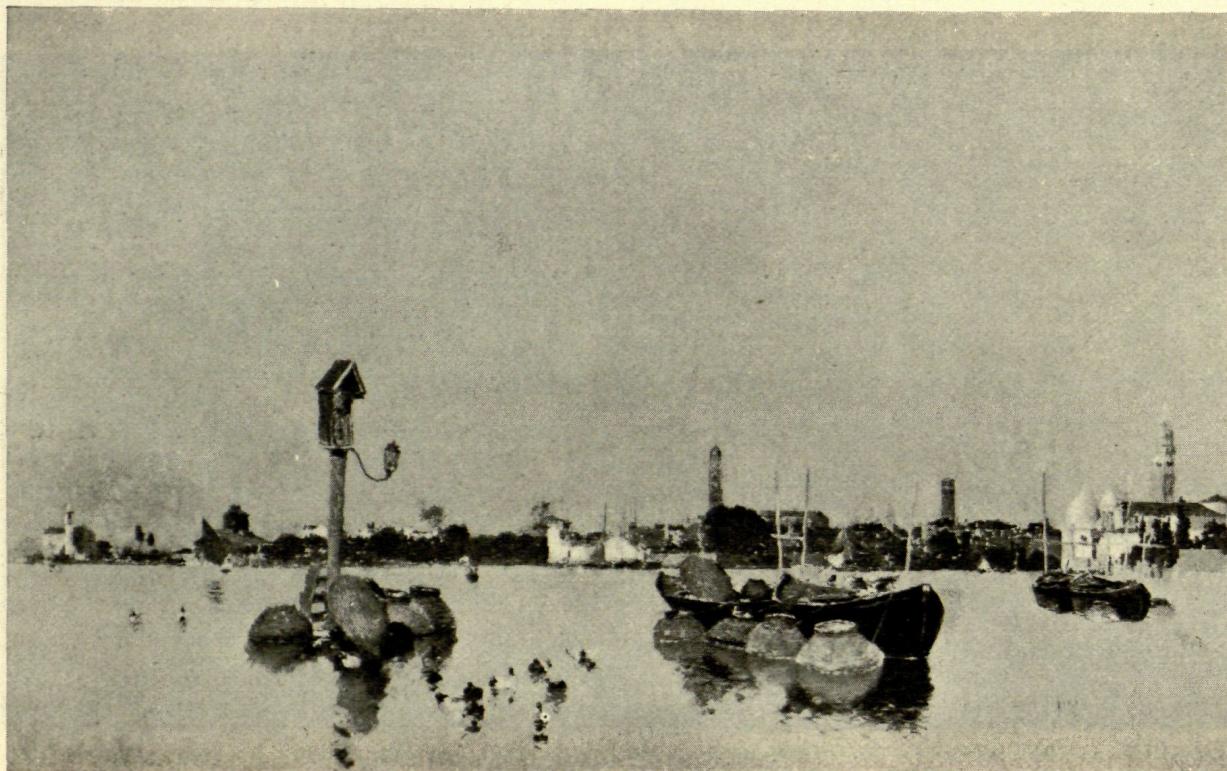
Los primeros paisajes importantes de Rico, visiblemente influídos por Fortuny, están pintados en Granada, y son, entre otros, el de la *Cuesta de los Muertos* y el de la *Torre de las Damas, en la Alhambra*, preciosos ambos (véase el segundo en el Museo del Prado), y en los cuales, respecto de los anteriores del mismo autor, hay "mayor viveza de colorido, más gracia y animación en los toques de luz y mayor acento y expresión en la pincelada", dicho con palabras de un notable crítico.

A fines de 1871 estuvo Rico otra vez en Madrid. Hizo entonces en el Monasterio del Escorial un dibujo de la momia de Carlos V, que publicó más tarde (el 8 de octubre de 1872),

con una carta dirigida a Fortuny, en *La Ilustración Española y Americana*.

En 1872 fuése a Roma, y de allí, tras corta temporada, nuevamente a París, donde —dice él— "después de la guerra creí encontrar la desanimación más completa en materia de artes; pero me equivoqué enteramente. Es un fenómeno que no me he explicado aún, que después de tanto desastre se multiplicaron prodigiosamente

producción de paisajes venecianos. Los más destacados de ese conjunto eran los cuadros que llevaban por títulos *Marina cerca de Fuenterrabía*, *Mercado de la avenida Josefina*, *El Canal de Venecia* y *El muelle de los Esclavous*. El jurado otorgó al autor una medalla de tercera clase y el Gobierno francés la Cruz de la Legión de honor. Se habló entonces por la crítica francesa del arte de nuestro compatriota,



MARTÍN RICO: *Venecia*.

los marchantes y las ventas. Pocos años ha habido como los dos siguientes; todo se vendía: lo bueno, lo mediano, lo malo..."

¡Felices tiempos! —podemos agregar nosotros, comentando esas palabras de Rico—.

Llegó la Exposición Internacional de París de 1878. Martín Rico, además de preparar en ella, con Raimundo de Madrazo, la instalación especial del malogrado Fortuny, exhibió diez y seis paisajes suyos, que formaban un conjunto altamente expresivo de su personalidad artística. Los había pintados en Roma, en Toledo, en El Escorial, en Granada, en París, en Rávena, en Fuenterrabía y en Venecia; éstos, los primeros que hacía, abriendo, por tanto, su famosa

a quien Paul Lefort, en *La Gazette des Beaux Arts*, calificó de "uno de los más brillantes émulos de Fortuny". Otro crítico dijo (en la revista *L'Art*, número 196), que Rico tenía "la pasión de la luz y el culto del sol"..., por lo que resultaba un *Daubigny ensoleillé*.

El éxito obtenido, sin trampa ni cartón, en la Internacional parisina, dió vasta resonancia al nombre de Martín Rico. Los paisajes de Venecia fueron realmente los que más gustaron y, desde entonces, por consiguiente, los más solicitados de su firma.

A partir de 1879, todos los veranos, exceptuando el de 1893, que pasó en Toledo, trasladábase Rico a Venecia. Pintaba allí cada año

un número de óleos que oscilaba entre diez y veinte y algunas acuarelas. Gustábale trabajar en su góndola, únicamente los días de sol, dedicando los nublados al descanso. Esos óleos y acuarelas los llevaba, en su mayoría, al mercado de París, de donde muchos pasaban, adquiridos a buenos precios, a Norteamérica.

Las ganancias permitieron al pintor vivir aquellos años desahogadamente, ya que no con riqueza.

En Madrid se sabía de él, de vez en cuando. Alejado como estaba de su ambiente artístico, formado su hogar en París y en Venecia, concentrados su arte y su vida en esas dos ciudades, a las que tanto amaba, no por eso se mostró nunca ajeno a su patria. En varias ocasiones se le vió pasear por aquí su tipo españolísimo, su tez morena y su poblada barba de andaluz. Tenía también del andaluz el carácter abierto y jovial, el chiste pronto, el amor a la guitarra, que sabía rasguear diestramente.

Estuvo entre nosotros el año 1891, en que concurrió con un paisaje a la Exposición del madrileño Círculo de Bellas Artes. Y en 1893, en que fué nombrado jurado de la sección española en la Exposición Internacional de Chicago. Y en 1895, en que *La Ilustración Española y Americana*, donde solían publicarse dibujos suyos, le hizo su director artístico, en sustitución de Bernardo, recién fallecido...

* * *

El impresionismo, triunfante ya en todo el mundo al final de la vida de Martín Rico, encontró a éste bien amarrado a su estilo, sujeto, quizás demasiado, a la imposición de su clientela. Se habló entonces por alguien de su amaneramiento. Pero téngase en cuenta que, doblada la curva de los setenta años, resulta muy duro el trabajo de incorporarse a las corrientes modernas. Justo es decir que en algún momento pensó Rico renovar su pintura, como lo comprueba el párrafo de una carta que le dirigió a Beruete en 1903, en la cual le decía que había puesto unos cincuenta paisajes y estudios de un impresionista francés al lado de los suyos, encontrando éstos secos. Y agregaba: "La comparación tan inmediata no me hará cambiar, que a mi edad no es fácil; pero sí me valdrá para buscar más luz y más color."

Dos años después, en otra carta dirigida al mismo compañero, desde Belluno, leemos: "Estoy haciendo paisajes con el mismo gusto que cuando tenía veinticinco años y me divierte lo mismo, sobre todo haciéndolos para mí..."

Así, divirtiéndose con el trabajo, gozando con el arte, como los verdaderos artistas, le sorprendió la muerte.

Los muchos paisajes que hizo, sus notitas de color, sus pequeñas acuarelas, llevan por el mundo la sonoridad de su nombre español. Que bien merece ser evocado con cariño, como aquí se ha hecho, en el centenario de su nacimiento.

EXPOSICIÓN DE ENCUADERNACIONES ESPAÑOLAS

Nuestra Sociedad está organizando la celebración de una Exposición de Encuadernaciones Españolas en la que pueda hacerse el estudio de este tema artístico desde la Edad Media hasta el siglo XIX.

Comprenderá la Exposición desde los evangelarios medievales, con aplicaciones de esmaltes y marfiles, encuadernaciones con placas y cantoneras,

encuadernaciones en cuero labrado y telas ricas, abarcando, como es lógico, todos los estilos y técnicas que utilizó el arte industrial español de la encuadernación. Al propio tiempo se exhibirán hierros para el gofrado y cuantas herramientas se relacionan con tan bella industria artística, de gran reputación en épocas pasadas.

La Comisión organizadora de la Expo-

sición, está formada por los señores Marqueses de Valdeiglesias y Moret, y los señores Ezquerra, Ferrandis y Hueso Rolland, que redactará el Catálogo; actuando de secretario el Sr. Enríquez.

Se ruega a los señores que posean ejemplares, y deseen contribuir a esta obra de cultura, lo comuniquen a nuestro local social.

B I B L I O G R A F Í A

LA EDAD MEDIA (del año 400 al 1250).
Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1933.

El tercer tomo de la Historia Universal, dirigida por Walter Goetz, y magníficamente traducida al español por Manuel García Morente, es el primero de los dedicados a la Edad Media, y comprende los hechos acaecidos desde el derrumbamiento del Imperio romano hasta fines del siglo XII. Seis grandes estudios comprende el volumen que acaba de aparecer. Del mismo Walter Goetz es un ensayo preliminar de conjunto. Paul Kirn estudia "El Occidente desde el final de la Antigüedad hasta la desmembración del Imperio bizantino"; August Heisenber, "El Imperio bizantino"; Hans Heinrich Scharder, el Islam; Willibald Kirfel, la India, y Karl Hampe, la Alta Edad Media occidental.

No pudo ser más oportuna la aparición de estos ensayos. La historia de la Edad Media está hoy pidiendo con urgencia una detenida revisión —y divulgación— para que puedan tener un claro sentido ciertos afanes de retorno. Porque esa época, aún enigmática, acabaría por ser la meta de un ardiente mesianismo al revés, seguramente perjudicial a la cultura y a la vida. ¿Una nueva Edad Media? ¿Una vuelta a "los ideales" que hicieron vivir a aquella época? La Historia nunca puede repetirse con toda exactitud. Algo queda siempre, debe quedar, fuera del molde. ¿Qué, de tan dramática edad, podrá o no podrá sufrir hoy una segunda representación?

Walter Goetz no desatiende este fervor, por otra parte muy justificado.

Aquellos ideales, en efecto, no acertaron a corregir las torceduras del mundo. Eso sí, imprimieron a todos los hechos ese matiz dramático a que aludimos, capaz de hacer de aquellos siglos el "espectáculo" más vehemente de la Historia, con su gran héroe —la divinidad—, su gran coro —los hombres— y su grandioso argumento —la lucha de dos poderes, el material y el espiritual—. Lucha que hoy parece —con matices distintos— reproducirse, no ya entre dos hombres o símbolos, el papa y el emperador, sino entre núcleos de humanidad desiguales; porque la falange del espíritu es cada vez más pequeña.

Espectáculo magnífico —no nos cansaremos de repetirlo— el de la Edad Media. ¿Cómo olvidar el precioso libro de Huiginga, "El otoño de la Edad Media"?

Nunca la Historia se ha realizado tan "en colaboración". Nunca se espesó tan desaforadamente la trama histórica.

Pero frente a esos tan respetables románticos de la Edad Media hay una falange —la mayor parte inconsciente—

cuyos primeros caudillos se cuentan ya entre los resabidos humanistas del siglo XIV. Para esta falange, la Edad Media es toda negrura, algo así como una terrible caverna en la cual, un día feliz, brotó la luz del Renacimiento, etc.

La Edad Media —sobre todo la occidental— es, además de magnífico espectáculo, una época de visible crecimiento en la cultura y en la vida. Es la época en que nacen las culturas nacionales, en que comienza a formarse, a precisar sus líneas esenciales. Lentamente se va fraguando cuanto de más firme poseemos en la historia de las artes y las ciencias. Mueren los viejos idiomas, pero sus zumos nutren idiomas nuevos que luego ha de hablar todo el mundo civilizado. Acaso la Edad Media no fué precisamente "de oro", como algunos creen —¿qué edad fué nunca totalmente de oro?—; pero sí cumplió su deber histórico de no hacer retroceder la humanidad en su carrera ascendente. De un mundo —el antiguo— hecho fríos pedazos supo hacer otro vehemente, original, aun utilizando los viejos materiales. Los dioses mutilados recuperaron luego mucha parte de su humana gallardía, pero fué la Edad Media quien conservó el depósito de tan preciosos restos. Y toda la historia moderna arranca ya de esos siglos tan violentamente zarrados.

El tomo está magníficamente editado; con numerosísimas ilustraciones en color.

«EL LIBRO DE ARTE EN ESPAÑA».

Catálogo de una selección de libros españoles, antiguos y modernos, presentados a la Exposición del libro español en Buenos Aires. Madrid, junio 1933.

La Comisión organizadora de la Exposición del libro español en Buenos Aires ha publicado este catálogo, que es realmente un libro sobre el libro, cosa bien rara en las ediciones españolas, y por eso es doblemente interesante recoger cuantos datos aparecen en esta publicación.

Comienza por una historia del libro de arte, redactada por los Sres. Domínguez Bordona y Miquel y Planas; el primero desarrolla el tema desde los comienzos de lo que pudiéramos llamar libro de arte, es decir, los códices miniados, hasta finalizar el siglo XVII; desde esta época hasta los tiempos actuales es materia que explica el segundo; ambos trabajos merítimos y tratados con un perfecto conocimiento de la materia, trazan de una manera profunda, y a la vez de fácil comprensión, la evolución sufrida por el libro español a través de todas estas diversas épocas tan variadas: las

miniaturas, incunables, primeras impresiones, el desarrollo de la imprenta, su apogeo en la Imprenta Real, las encuadernaciones, la época romántica y, finalmente, las modernas publicaciones de bibliofilia están perfectamente estudiadas; para cuantos se interesan por el libro español, es una guía completísima que puede servir además a los eruditos como camino abierto para más profundas investigaciones.

Completa este estudio una serie de interesantes láminas, todas referentes al libro; son reproducciones de códices, de las primeras impresiones, de miniaturas, encuadernaciones, ilustraciones de ediciones selectas; esta parte del libro, unido al texto citado, es un itinerario para poder estudiar los libros que han de figurar en la Exposición. La tirada de estas láminas, hecha en fototipia y litografía a todo color, es a la vez una demostración del progreso de las artes gráficas españolas en su relación con el libro, y ello representa otro elemento más que se aporta a la Exposición.

Estando destinado este Catálogo para la Argentina, era de obligada cortesía conceder un espacio a los libros argentinos, y a ese fin, Manuel Selva ha enviado un artículo lleno de erudición, en el que expone el tema de Bibliófilos argentinos, dando a conocer con toda minuciosidad el rápido desarrollo que han tenido en aquel país las artes del libro y el progreso alcanzado por la bibliofilia en sus últimos tiempos.

El Catálogo propiamente dicho lo componen, una relación de los libros que han sido expuestos; desde los primeros y más selectos incunables españoles, pasando después por las bellas ediciones de Ibarra y Sancha, siguiendo luego por todas las publicaciones del siglo pasado, se llega a los modernísimos tiempos, en que la bibliofilia, con sus ediciones de tirada limitada, comienza a iniciar nuevos cauces y senderos desconocidos.

Estos libros, según se mencionan en el Catálogo, han sido cedidos por la Biblioteca y Academias nacionales españolas, y por algunos bibliófilos, tanto españoles como argentinos, siendo muy de señalar la importante aportación de estos últimos, que han demostrado tener en su poder una escogida colección, no solamente de interesantísimos incunables, sino también una importante serie de las más bellas impresiones españolas de los siglos XVII y XVIII; es una demostración patente de las aseveraciones que hace el Sr. Selva al hablar de los bibliófilos argentinos.

Termina el Catálogo con una relación de los grabados enviados por la Calco-

grafía de Madrid, y que han decorado los muros de los salones de los Amigos del Arte en Buenos Aires, en donde se celebró la Exposición, y que, a juzgar por toda la prensa bonaerense, ha constituido un éxito rotundo del libro español.

'CATALOGUE OF SCULPTURE', by GILMAN (Beatrice I), de la Colección de la *Hispanic Society of America*; 1 volumen en 4.^o, LXXX + 269 páginas y 49 láminas.

Este volumen comienza con un estudio detallado de la escultura española en los siglos XIII, XIV y XV, acompañado de copiosa cantidad de notas y abundante bibliografía, aun cuando no muy seleccionada.

Para honra de España y del arte español en el extranjero, en la colección Huntington figuran notables obras de escultura española medieval que representan brillantemente nuestro arte y que ya han tenido la virtud fecunda de suscitar estudios magistrales, decidiendo a algunos críticos norteamericanos a visitar España. Citemos el caso — quizás el más afortunado — de Arthur Kingsley Porter (recientemente fallecido para desgracia de nuestra historia del Arte), quien se inicia en los estudios hispánicos visitando repetidamente la colección citada, y deseando ahondar en el tema, viene a España, la recorre detenidamente, investiga en archivos y produce su gran obra *La escultura románica en España*.

El catálogo de Mrs. Beatrice I Gilman es guía inapreciable para el estudio de la escultura española medieval, conservada en la *Hispanic Society of America*.

"MR. FREDERIC QUILLIET, COMISARIO DE BELLAS ARTES DEL GOBIERNO INTRUSO (1809-1814), por LASSO DE LA VEGA (Miguel, Marqués del Saltillo), 1 volumen en 4.^o, 95 páginas y 3 láminas. Estanislao Maestre. Editor. Madrid, 1933.

El joven profesor de la Universidad de Oviedo, de actividad e inteligencia investigadoras bien probadas, nos da a conocer de manera precisa la silueta de un oscuro aventurero francés llamado Frédéric Quilliet, hombre hábil, de cierta cultura general y no vulgar en lo artístico, que sirvió a maravilla de instrumento del Rey intruso José I, para desempeñar funciones de buscador de obras de arte destinadas a satisfacer los deseos del Rey, hombre generoso en tocante a dádivas de obras de arte, cuya posesión no le costaba el menor dispuesto.

El Marqués del Saltillo trata en este interesante libro los siguientes puntos: *El comerciante Quilliet: su personalidad. Testimonios de Alcalá Galiano y Capmany. La formación de un Museo de Pinturas de José I. Comisión a Quilliet. Viaje a Andalucía (1809). Los cuadros de Sevilla. Obsequio de pinturas a Napoleón. Un autógrafo de Goya. El Comisario en El Escorial. Causa contra Quilliet. El asunto Denné. Apéndices. I. Relaciones de Sevilla, Granada y Málaga. II. Los cuadros ofrecidos al Emperador. III. El Escorial. IV. Datos para el Museo Joséfino.*

Reproduce el Marqués del Saltillo, inventarios o relaciones de obras de arte — "pinturas, esculturas, bronces y otros objetos de bellas artes que había en El Escorial y que se trasladan a Madrid". Claro es, que en estas idas y venidas

desaparecieron obras importantes, que años más tarde aparecieron en Francia...

Los numerosos datos que ha logrado reunir y ordenar el Marqués del Saltillo, sirven y servirán para identificar no pocas obras perdidas, que la resaca humana va arrojando de tiempo en tiempo a la pública curiosidad.

"CATALOGUE OF PAINTINGS" (19th and 20th centuries), by GUE TRAPIER (Elizabeth du), in the collection of the *Hispanic Society of America*; 2 volúmenes en 4.^o: XXVI + 515 págs. y 196 láminas, el primero; XIV + 965 páginas y 330 láminas, el segundo.

Dedica el primer volumen esta distinguida escritora (ventajosamente conocida por publicaciones anteriores relativas a la benemérita *Hispanic Society of America*) a la biografía y bibliografía de los pintores Lucas (Eugenio), Madrazo (José, Federico y Raimundo), Ribera (Carlos Luis), Manzano, Rico, Domínguez, Jiménez Aranda (José), Fortuny, Domingo Marqués, Beruete, Pradilla, Pinazo (Ignacio), Sala, Araujo, Souza Pinto (artista portugués), Bilbao, Rusiñol, La Gándara, Graner, Sorolla, Barrón, Casas, Ribera (Pedro) y Vázquez (Carlos).

Comprende el segundo volumen la biografía y bibliografía de Zuloaga, Anglada, Chicharro, Mir, Benedito, Alvarez de Sotomayor, Pinazo (José), Viscaí, Hermoso, Zubiaurre (Ramón), López Mezquita, Viladrich, González Rodríguez, Martínez Martín, Uranga, Cruset, Molina, Carrasco, Corredoyra, Segura, Benavent, Zapater, Garnelo (Isidoro), Fillol, Stoltz, Borrás, Gasela, Navarro, Perfra y Miró.

ABSTRACT, IN ENGLISH, OF THE ARTICLES IN THIS NUMBER

A VISIT TO THE NATIONAL MUSEUM OF SCULPTURE AT VALLADOLID, by JOAQUÍN ESQUERRA DEL BAYO.—On the 30th October, at the invitation of their Director, Count de Romanones, the members of the Academy of Fine Arts of San Fernando visited this interesting museum which was created by the initiative of one of their number, Don Ricardo de Orueta the present Director-General of Fine Arts.

The first feature arousing admiration was the sumptuous interior arrangements of the College of St. Gregory, built at the end of the XV century and suitably restored to accommodate this wealth of sculpture, most of it polychromed. Magnificent examples of the work of Alonso Berruguete, Gregorio Fernández and Juan de Juni proceeding from churches and convents are preserved, together with those of many other masters of the Castilian School who sculptured choir-stalls, altars, tombs and processional effigies.

Alternating with the sculptures are pictures of great artistic or historical

value which have been loaned by the Prado Museum or form part of the property of the Provincial of Valladolid.

If the work, so well begun, can be continued by the acquisition, principally, of specimens of the Andalusian and Levantine Schools there will be created a collection of artistic value such as no other nation can boast. It should be an attraction for the thoughtful foreign visitor who wishes to appreciate the devout instincts of the Spanish soul.

ZORN IN SPAIN, by MAGNUS.—Anders Leonard Zorn was born in Sweden in 1860. From his boyhood he had a fondness for wood carving but, later, changed to painting.

He began by painting water-colours of types and scenes in his own country and was very successful in the Stockholm Academy.

Zorn made his first journey abroad in 1881 when his world-wide fame began. He went to London and thence to Paris where he joined his friend and fellow-countryman Josephson who had just

returned from Sweden and was dreaming of a long-cherished trip to Spain. Zorn, influenced by Egon Lundgren who had been in Spain painting beautiful women, wished to make the acquaintance of the latter and, in September 1881, he and his companion set out for Spain.

The desolate steppes of Castile were a disappointment to Zorn, whose head was full of the Spain of Egon Lundgren. During a brief stay in Madrid he neither painted nor sketched and only began when he reached Toledo. It was not until he was in Andalusia that Zorn's dreams began to come true. He commenced work in Seville but the greater part of his work of this period has disappeared. Of the few remaining, Laurin's catalogue mentions, "Una gitana" (A gypsy girl), "Una moza sevillana" (A Sevillian damsels) and "Una cabeza de niño" (Head of a boy). "Un babuchero" (A slipper maker) mentioned in the same catalogue, is in the collection left by Zorn himself; it was signed in Seville in 1881. In Cadiz, whence he

went from Seville, he painted with an energy not previously characteristic of him and he learned Spanish rapidly. He enjoyed the friendship of the painter Ramón García Rodríguez, professor of the Academy of Fine Arts. Don Ramón gave him a room in his house for study and his three daughters as models. Works of this period are, "Alegria de madre" (A mother's joy), "Una gitana con su niño al hombro" (A gypsy with her child on her shoulder) and "Una muchacha en el balcón" (The girl on the balcony). These are preserved in Stockholm.

In 1884 Zorn came to Madrid at the invitation of the Swedish Minister to paint society ladies. He painted, also, village types. A commission to paint a portrait of King Alfonso XII could not be executed because of an illness of the sitter. Zorn returned to Sweden in 1885, where he married, but was in Spain again shortly afterwards, seeking the most beautiful of the three thousand women employed in the Seville tobacco factory as a model.

In addition to sketches of Cadiz, Seville and Granada, the collections of Zorn, Laurin and Axelson contain many studies of the Alhambra.

In Paris Zorn was friendly with Sorolla of whom he made a portrait which is preserved in the Sorolla collection in Madrid.

VELAZQUEZ PROBLEMS, by AUGUSTO L. MAYER.—M. maintains the attribution to Velazquez of the male portrait in the Contrisi Collection and of the portrait in the Museo Capitolino at Rome. He introduces as an early work of the master the half-length figure of a "Bacchus", recently acquired for the Museum at Kansas City, speaks about a portrait of Philipp IV on horseback painted by pupils of Velazquez in connection with the lost portrait by Rubens and publishes two portraits in the Pinacoteca at Parma belonging to the School of Madrid, by a follower of Velazquez.

SPANISH BOOKBINDINGS, by FRANCISCO HUESO ROLLAND.—Succinctly and upon general lines the author examines the development of the art of bookbinding in Spain.

Generally speaking, it followed the same processes as in other countries, that is to say it came under the influences of the moment and was a manifestation of the decorative and sumptuary arts applied to the exterior decoration of books. There is, however, one very interesting period, in the XIV and XV centuries, when the traditional craft of the Cordovese leather workers, a Spanish industry par excellence, was used for books and the so-called "mudéjar" bookbindings, reflecting the Moorish tradition in the design and technique of their composition and execution, were tooled. In those centuries Spain produced a type of binding, decorated

with gold and polychrome, which was not copied elsewhere for more than a hundred years; this suggests that our country exercised a great influence and established a standard for artists who produced marvellous examples of bookbinding a century later, inspired by the Spanish work. This is especially true of the Renaissance bindings with their arabesques, the word itself identifying their decorative elements and indicating in a clear and conclusive manner the fount of inspiration.

Apart from this important contribution to the history of bookbinding, the other national types have always had their own peculiar characteristics which distinguish them from those of other countries.

In proof of his assertions, the author studies the library of the Catholic Queen of the XV century and directs the attention of the investigator towards the Spanish archives and libraries where such enquiries can be fruitfully pursued.

SKETCHES BY DELACROIX IN CADIZ, by CÉSAR PEMÁN.—The author corrects an error in the identification of an urban scene by Delacroix published in the *Revue de l'Art* of January, 1931 under the title "In Seville". With the aid of a modern photograph of the same place, it is demonstrated that the corner reproduced by Delacroix is the old Pozos de las Nieves (now Arguelles) Square in Cadiz.

At the same time an hitherto unpublished sketch by Delacroix is reproduced which, thanks to the date stamped on it, can also be identified as having been made in Cadiz although the scene — the interior of a convent — cannot be recognised to-day because of the disturbances and removals of a century in the convents of Cadiz.

RADIOGRAPHY AND PAINTINGS by DANIEL SÁNCHEZ DE RIVERA.—The author speaks of the importance of radiography, not only as an aid to expert opinion but, also, as a means of investigating the materials and technique employed by the Old Masters.

Señor Sánchez de Rivera affirms that, if the works of those painters whose art was illuminated by genius are examined in a series, there will be found in a of them the indubitable signs which are worth any number of signatures and documents. He believes that, henceforth, no old painting will find a place in any museum or important private collection that has not been previously examined by means of expertly applied radiography, which will suffice to establish the authenticity and past vicissitudes of the work — in short, its history.

Señor Sánchez de Rivera goes on to submit examples of the work done in cooperation with the expert radiologist, Dr. Miñana. The first is of exceptional interest, treating, as it does, of a small panel declared by several critics to be

the work of El Greco. Under the radiographic examination nothing more than a faint shadow of the supposed Greco appeared but, on the other hand, there came to light on the same panel the outline of a Christ Crucified, another head of a Redeemer or saint with a halo and decorated with lettering and, finally, the painting of a St. John the Baptist (which appears upside down) firmly drawn and boldly outlined with all the characteristics of Greco's technique. A painting of the period, done with white lead, to judge by the resistance to the X-Rays. In addition, letters in Greek type can be discerned all over the panel although they are not easily decipherable.

Two more radiographs of panels are shown, interesting from other points of view and another of a small canvas of Goya's (a rough drawing of St. Joseph) in which, apart from the design and technique, one can make out the weave of the canvas.

The reason why these studies have not become more general is the difficulty of obtaining the assistance of a consumately skilled radiologist which is indispensable for the obtaining of useful deductions.

EVOCATION OF MARTIN RICO, by "BERNARDINO DE PANTORBA".—Martin Rico y Ortega was born in Madrid on the 12th November, 1833 and died in Venice on the 13th April, 1908. Two years before his death he signed there a small book entitled *Recuerdos de mi vida* ("Memories of my life"), which has an air of youthful light-heartedness.

Rico began his apprenticeship to painting at the age of thirteen in the Madrid High School and in the workshops of Don Vicente Camarón. Later, he attended the classes of Don Jenaro Villaamil, Don Juan Antonio Ribera and Don José de Madrazo in the Academy of San Fernando. Here he studied for more than twelve years. For a similar period he worked as an engraver on wood, a craft taught him by his brother Bernardo.

About 1856 he painted in Granada and, later, in the Guadarrama and the Alcarria. It was now that the artist made his first noteworthy landscapes. He submitted them to the National Exhibition of Madrid in 1858 and 1860 and was a prize winner.

Having won an award for the study of landscape painting abroad, Rico went to Paris in 1862 and met with success both with his French landscapes and those painted in Switzerland.

In 1870 he returned to Spain and painted in Granada in company with his great friend Fortuny whose work influenced his. Subsequently, he travelled to Italy. In the Paris International of 1878 he achieved a genuine triumph. His name was now known in all the art circles of the world, more especially for his lovely Venetian scenes.

GUSTAVO GILI

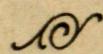
Calle de Enrique Granados, 45
BARCELONA

*

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 pic-
ture 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, fricromías y librería de arte

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ÍNDICE

TOMO XI

1932-1933

ÍNDICE DE MATERIAS

Núms.		Págs.
1	Arte Portugués (con 6 ilustraciones)	I
1	Porcelana del Buen Retiro (con 5 ilustraciones)	II
1	Arte Español en el Extranjero (con 4 ilustraciones)	20
1	Las Popas de Galería (con 8 ilustraciones)	24
1	El Monasterio de Veruela (con 4 ilustraciones)	32
1	Unas acuarelas inéditas de la primera época de Villaamil (con 4 ilustraciones)	40
1	El Estilo Español en América del Norte (con 5 ilustraciones)	45
1	María Blanchard (con 2 ilustraciones)	53
1	Bibliografía, Noticias y Resumen de los artículos en lengua inglesa	57
2	La Exposición de antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya (con 6 ilustraciones)	59
2	Testamento de Pompeyo Leoní, escultor de Carlos V y de Felipe II, otorgado en Madrid a 8 de octubre de 1608 (con 5 ilustraciones)	63
2	Honoré Daumier. El Miguel Angel de la democracia (con 3 ilustraciones)	74
2	Obras de Arte español en el extranjero (con 5 ilustraciones)	91
2	Un pintor de Italia y de hoy (con 4 ilustraciones)	94
2	Un pintor romántico poco conocido (Don Pedro Pérez de Castro) (con 11 ilustraciones)	104
2	La casa de Sorolla (con 6 ilustraciones)	114
2	Bibliografía	121
2	Don Félix Boix y Merino	122
3	El Palacio de la Zarzuela (con 11 ilustraciones)	123
3	Notas sobre las culturas primitivas de México: su arquitectura y escultura. Teotihuacan, Chichen Itzá, Uxmal (con 8 ilustraciones)	128
3	Un manuscrito, inédito y desconocido, del P. Fr. Juan Andrés Rizi, en la Biblioteca de El Escorial (con 4 ilustraciones)	138
3	Honoré Daumier, el Miguel Angel de la democracia (conclusión) (con 2 ilustraciones)	150
3	Un pintor de Italia y de hoy (conclusión) (con 4 ilustraciones)	171
3	Faroles y fanales (con 7 ilustraciones)	183
3	Bibliografía y Resumen de los artículos en lengua inglesa	190
4	La transformación del Museo de Arte Moderno (con 9 ilustraciones)	191
4	Ex votos marineros (con 12 ilustraciones)	199
4	Notas sobre las culturas primitivas de México: su arquitectura y escultura. Teotihuacan, Chichen Itzá, Uxmal (conclusión) (con 17 ilustraciones)	210
4	La colección Richard M Hurd, de New-York (con 7 ilustraciones)	227
4	Autógrafos de artistas españoles (con 10 ilustraciones)	229

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

Núms.	Págs.
4 Bibliografía y Resumen de los artículos en lengua inglesa	238
5 Exposición de libros españoles en el Museo Plantin (con 7 ilustraciones)	239
5 Goya, en El Escorial (con 5 ilustraciones)	247
5 Los jardines del Palacio de Oriente y el derribo de Caballerizas (con 8 ilustraciones)	254
5 Modelos retrato (con 10 ilustraciones)	260
5 Una investigación fructífera en el Castillo de La Mota, de Medina del Campo (con 12 ilustraciones)	268
5 Juan Rodríguez y Jiménez, <i>El Panadero</i> (con 3 ilustraciones)	275
5 Jardines chinos (con 11 ilustraciones)	278
5 Bibliografía, Noticias y Resumen de los artículos en lengua inglesa	296
6 Un retrato inédito pintado por Fray Juan Bautista Mayno (con 3 ilustraciones)	297
6 Miscelánea (con 4 ilustraciones)	302
6 Dibujos de Don Ventura Rodríguez, o el sino de un gran arquitecto (con 6 ilustraciones)	305
6 El arquitecto-escultor Tolsá (con 10 ilustraciones)	317
6 Navetas litúrgicas (con 11 ilustraciones)	328
6 Exposición de Gonzalo Bilbao (con 3 ilustraciones)	334
6 La obra de Pablo Picasso (con 7 ilustraciones)	338
6 Una ilustración de <i>La ilustre Fregona</i> de Pedro Gil de Mora (con 9 ilustraciones)	348
6 Resumen de los artículos en lengua inglesa y Noticia sobre la Exposición de Alfombras Antiguas	354
7 Exposición de Alfombras Antiguas Españolas (con 12 ilustraciones)	355
7 Notas acerca de la antigua fabricación de Alfombras, en Cuenca (con 3 ilustraciones)	367
7 Dibujos desconocidos, de Goya (con 21 ilustraciones)	376
7 Retrato de personaje desconocido, por Velázquez	385
7 El hispanismo de Delacroix (con 4 ilustraciones)	386
7 El <i>Retablo del Mar</i> , de Sebastián Miranda (con 2 ilustraciones)	398
7 Bibliografía y Resumen de los artículos en lengua inglesa	401
8 Una visita al Museo Nacional de Escultura de Valladolid (con 8 ilustraciones)	403
8 Zorn en España (con 27 ilustraciones)	411
8 Problemas Velazqueños (con 7 ilustraciones)	429
8 Encuadernaciones españolas (con 7 ilustraciones)	437
8 Dibujos de Delacroix en Cádiz (con 3 ilustraciones)	445
8 La radiografía en la investigación y crítica pictórica (con 8 ilustraciones)	448
8 Evocación de Martín Rico (en el centenario de su nacimiento) (con 6 ilustraciones)	456
8 Noticia sobre la Exposición de Encuadernaciones, Bibliografía y Resumen de los artículos en lengua inglesa	465

ÍNDICE DE AUTORES

Núms.		Pág.
AGUILERA (EMILIANO M.).		
7	El <i>Retablo del Mar</i> , de Sebastián Miranda	398
BARBERÁN (CECILIO).		
6	Una ilustración de <i>La ilustre Fregona</i> , de Pedro Gil de Mora	348
BERGES (CONSUELO).		
1	María Blanchard	53
CABELLO LAPIEDRA (LUIS M.ª).		
1	El Monasterio de Veruela	32
6	El arquitecto-escultor Tolsá	317
CASAL (CONDE DE).		
1	Porcelanas del Buen Retiro	11
COURTHION (PIERRE).		
6	La obra de Pablo Picasso	338
ESCHELIER (RAYMOND).		
2-3	Honoré Daumier, el Miguel Angel de la democracia	74 y 150
EZQUERRA DEL BAYO (JOAQUÍN).		
3	El palacio de la Zarzuela	123
8	Una visita al Museo Nacional de Escultura, de Valladolid	403
FERRANDIS (José).		
7	Exposición de Alfombras antiguas Españolas	355
FLORISSOONE (MICHEL).		
7	El hispanismo de Delacroix	386
GIMÉNEZ DE AGUILAR (JUAN).		
7	Notas acerca de la antigua fabricación de Alfombras en Cuenca	367
GRONWOLD (MAGNUS).		
8	Zorn en España	411

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

Núms.

Pàgs.

GUILLÉN (JULIO)

1	Las Popas de Galería	24
3	Faroles y fanales	183
4	Ex votos marineros	199
5	Modelos retrato	260
6	Navetas litúrgicas	328

HUESO ROLLAND (FRANCISCO).

1	El estilo español en América del Norte	45
5	Exposición de libros españoles en el Museo Plantin	239
8	Encuadernaciones españolas	437

LAFUENTE FERRARI (ENRIQUE).

6	Dibujos de Don Ventura Rodríguez, o el sino de un gran Arquitecto	305
---	---	-----

MARTORELL Y TÉLLEZ-GIRÓN (RICARDO).

5	Jardines chinos	278
---	-----------------	-----

MAYER (AUGUSTO L.):

1	Arte español en el extranjero	20
2	Obras de arte español en el extranjero	91
4	La colección Richard M. Hurd, de New-York	227
6	Miscelánea	302
7	Dibujos desconocidos, de Goya	376
8	Problemas velazqueños	429

MÉNDEZ CASAL (ANTONIO).

1	Unas acuarelas inéditas de la primera época de Villaamil	40
6	Un retrato inédito pintado por Fray Juan Bautista Mayno	297

MORET (JULIÁN).

6	Exposición de Gonzalo Bilbao	334
---	------------------------------	-----

NELKEN (MARGARITA).

2	La Casa de Sorolla	114
4	La transformación del Museo de Arte Moderno	191

ORS (EUGENIO D')

1	Arte Portugués	I
2-3	Un pintor de Italia y de hoy	94 Y 171

PANTORBA (BERNARDINO DE).

5	Juan Rodríguez y Jiménez, <i>El Panadero</i>	275
8	Evocación de Martín Rico (en el centenario de su nacimiento)	456

PEMÁN (CÉSAR).

8	Dibujos de Delacroix, en Cádiz	445
---	--------------------------------	-----

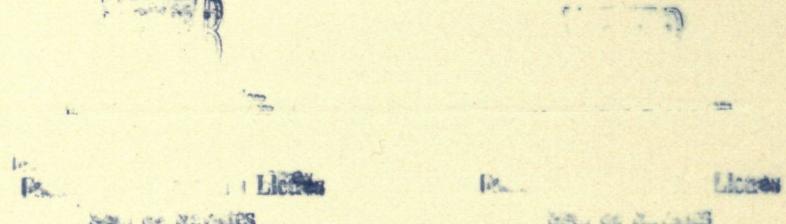
PERERA (ARTURO).

2	Un pintor romántico poco conocido (Don Pedro Pérez de Castro)	104
---	---	-----

Núms.

Págs.

PRAST (ANTONIO).	
5 Una investigación fructífera en el Castillo de la Mota, de Medina del Campo	268
RODRIGUEZ DE RIVAS (MARIANO).	
4 Autógrafos de artistas españoles	229
SÁNCHEZ DE RIVERA (DANIEL).	
5 Goya, en El Escorial	247
8 La radiografía en la investigación y crítica pictórica	448
VAQUERO (JOAQUÍN).	
3-4 Notas sobre las culturas primitivas de México: su arquitectura y escultura. Teotihuacan, Chichen Itzá, Uxmal	128 y 210
WINTHUYSEN (JAVIER DE).	
5 Los jardines del Palacio de Oriente y el derribo de Caballerizas.	254
ZARCO CUEVAS (FR. JULIÁN).	
2 Testamento de Pompeyo Leoni, escultor de Carlos V y de Felipe II, otorgado en Madrid a 8 de octubre de 1608.	63
3 Un manuscrito, inédito y desconocido, del P. Fr. Juan Andrés Rizi, en la Biblioteca de El Escorial .	138



71186

