

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

AÑO
IV
NÚMERO
DICIEMBRE 35

8

PASEO DE
RECOLETOS
20 MADRID
MCMXXXV

PUBLICACIÓN DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

REVISTA. TOMO XII

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.

A PARECERÁN 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.

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.

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 FERRANDIS 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*.

SUMARIO

	Páginas
AUGUSTO L. MAYER.—Una colección de arte español en Reggio d'Emilia	330 (Con 14 reproducciones.)
ENRIQUETA HARRIS.—Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maino . .	333 (Con 11 reproducciones.)
ELIAS TORMO.—En el Palacio de Liria. El oratorio pintado por Sert.	340 (Con 11 reproducciones.)
ANTONIO RUMEU.—El Duque de Rivas, pintor	345 (Con 3 reproducciones.)
GELASIO OÑA.—Las lozas de Alcora y Moustiers.	353 (Con 17 reproducciones.)
Bibliografía. Resúmenes.	

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España.—Año.....	25 pesetas.
Extranjero.—Año.....	30 —
Número suelto.....	7 —
Idem íd., extranjero	8 —

UNA COLECCIÓN DE ARTE ESPAÑOL EN REGGIO D'EMILIA

POR AUGUSTO L. MAYER

El turista que hace alto en mitad del camino entre Parma y Bolonia, para visitar Reggio d'Emilia con su grandiosa iglesia de la Madonna della Ghiera, su Duomo, San Próspero, y su imponente Teatro Communal, se queda asombrado ante un edificio con una torre muy alta, como de iglesia con fachada gótica, recordando la de la Lonja de Valencia, y duda ante una portada valenciana, si se halla verdaderamente en Italia o en España. Admira este trabajo del final del siglo xv (n.º 1) donde se lee esta inscripción, *lo que tenemos falece y el buen obrar non perece*. En una inscripción moderna se dice que esta fachada fué transportada piedra por piedra, del palacio de Mosén S. Orrel de Valencia, y que todo este edificio con su contenido, es donación del señor Luigi Parmeggiani a su ciudad natal. Hemos tenido el gusto de visitar la *Civica galeria Parmeggiani* con su creador como cicerone, hombre amabilísimo, que habla perfectamente el castellano, y que, con sus setenta y cinco años no representa más que sesenta. Tenía la gracia de presentarse como un modesto empleado de la casa, pero yo sabía por el Conserje quién era.

El Sr. Parmeggiani emigró muy joven como miles y miles de sus compatriotas luchando por el pan diario y trabajando como albañil en San Francisco de California. Tuvo la suerte de tropezar un día en París con el pintor y *Marchand amateur* español D. Ignacio León y Escosura.

En la casa de este aficionado descubrió sus verdaderas facultades, cultivó su amor por las Bellas Artes, aprendió el idioma castellano, y

fué con los años el cuñado de su descubridor y benefactor. En señal de gratitud el Sr. Parmeggiani ha dedicado nada menos que tres salas de su amplia casa a cuadros de D. Ignacio León y Escosura. Durante algún tiempo, el Sr. Parmeggiani tuvo una tienda de antigüedades en Londres, después pasó a París donde editó (1908-1914) una *Revue critique des Arts et des Curiosités. Le Connaisseur*. Allí tuvo amistad con el conocido político y aficionado Henri Rochefort.

No vamos a hablar aquí de los objetos de arte, de la orfebrería y de los esmaltes de este Museo; pero mencionaremos con pocas palabras la rica colección de vestidos antiguos y los terciopelos, muy buenos, y los bordados del siglo xv y del xvi (n.º 2).

Diremos solamente que, entre los bordados, hay un trabajo gótico con un escudo repetido, que el Sr. Parmeggiani opina que es de Santo Tomás de Canterbury, pero que yo creo más bien, del arzobispo Mur de Zaragoza, tan aficionado a las Bellas Artes.

Seis escenas de la vida de la Virgen (n.º 3) (*Nacimiento de la Virgen, la Virgen subiendo al templo, Anunciación, Adoración de los Reyes, Cristo judeus mundi, y San Miguel psychopompos*) con atribución fantástica, parecen de un artista muy cercano a Luis Borassá. Las tablitas son muy vivas de color. De todos modos, trátase de un buen artista catalán. Piénsase también en el retablo procedente de Poblet, hoy en Tarragona, que Post ha querido dar a un pintor tarragonense, distinto de Borassá.

Un bancal de un gran retablo con *Cristo*

muerto, con ángeles, la Virgen y San Juan, San Pedro, San Pablo, Magdalena y Santa Lucía (n.º 5), es evidentemente obra aragonesa del último cuarto del siglo xv, con filiación catalana.

La tabla grande con la *Virgen en trono con Santa Bárbara y Santa Catalina arrodilladas, y dos ángeles* (n.º 4), en el remate el Calvario, procedente del conocido anticuario de París don Eduardo Lucas Moreno, clasificada como obra aragonesa, hacia 1455, revela por lo menos marcada influencia valenciana. Tiene relación con aquellas producciones valencianas que Post está tratando en sus tomos más recientes, clasificándolas alrededor del maestro de Perea, y Maestro de Játiva.

Sin dificultad se pueden reconocer afinidades con el «Maestro de Játiva», más que con el «Maestro de Artés», sin atreverme a declarar esta tabla obra juvenil del primero. Si no me equivoco, el autor de la tabla está relacionado también con Bartolomé Bermejo, y con su taller aragonés. El Calvario indica una fecha relativamente temprana, pero seguramente la tabla no es anterior a 1470; más bien algo más tarde.

El *San Miguel psychopompos*, clasificado en la Colección como obra de Fernando Gallegos (n.º 7), es sin duda obra característica y buena del círculo de Jacomart, y con mucha probabilidad de Juan Rexach. Post, que ha escrito sobre esta tabla antes de haberla visto en Reggio, juzgando solamente por una reproducción hecha cuando la obra se hallaba aún en la colección Mauzi de París (vol. VI, parte 1.ª, página 164, lámina 65), no pudo decir más que lo cree del Círculo de Jacomart, recordando en el ángel en blanco, a Rodrigo de Osona.

Estamos seguros que ahora Post convendrá con lo que escribimos aquí. Al parecer la tabla ha sido ejecutada para un convento de monjas, porque el alma que recoge el diablo es una mujer desesperada. Si se opina que Rexach es pintor más mediocre que el autor de esta tabla (y al parecer lo ha sido cuando trabajaba solo, sin contacto inmediato con Jacomart)

hay que atribuir la tabla al «Maestro del retablo procedente de Valdecristo», del Palacio Arzobispal de Segorbe, tan fino de ejecución.

El modo de tratar el reflejo en el pelo, es en general nota característica de Rexach.

Una *Virgen en trono con muchos ángeles musicales* (n.º 8) está catalogada como obra de la Escuela de Burgos. Ciertamente es obra castellana de un pintor que ha tenido al parecer relaciones con la Escuela Aragonesa. La trompeta de uno de los ángeles está decorada con el escudo de Castilla y León. Como fecha probable, propongo la fecha 1480-50, ya que se trata de un pintor al parecer algo retrasado.

Obra interesantísima, es la luneta, medio punto compuesto de tres tablas con la *Anunciación, Visitación y Adoración de los Reyes* (n.º 9). La consideramos de un pintor relacionado con las Escuelas de Ávila y de Toledo, derivado del «Maestro de Ávila» y emparentado con el «Maestro de la Sisla» y Pedro Berruguete, que ha trabajado a fines del siglo xv, comienzos del siglo xvi. *La Anunciación* es una variación libre del grabado de Schongauer.

La tabla que representa a *La mujer del Condestable de Castilla* (n.º 6),—así lo opinamos juzgando por el escudo de la familia de Haro—con Santo Domingo, atribuída erróneamente a la escuela de Aragón, es un documento interesantísimo de arte e iconografía castellana, de autor muy bueno burgalés de fines del xv o muy principios del siglo xvi, que reúne influencias, o más bien recuerdos flamencos e italianos, de un modo muy personal. No puedo identificarlo con uno de los maestros ya conocidos. Doña Mencía de Haro, procedente de la casa Mendoza, cuyo escudo notamos en la ventana, murió en 1500.

La tabla ha sido quizá ejecutada poco después de la muerte de Mencía, aunque queda la posibilidad como ya dijimos, de que fuese pintada durante los últimos años de su vida. No es menos interesante la tabla de un discípulo muy original de Pedro Berruguete, que representa *Monjas cantando en el coro* (n.º 10) documento muy impresionante para la cultura y el culto sagrado de aquella época. Las figuras

muy delgadas y alargadas, hacen de este autor desconocido, una especie de precursor catellano del Greco. Creemos que la tabla pertenece a los comienzos del siglo XVI y no al XV, como opinaba el Señor Parmeggiani.

Del Greco vemos un *Salvator mundi* (n.º 12) muy bueno y bien conservado, muy semejante al de la colección de la Duquesa de Parcent (núm. 133 de mi catálogo). Como aquél, tal vez habrá formado parte de uno de los Apostolados hoy dispersos. Muy enigmáticos son dos retratos finísimos; uno, que representa a una señora sentada, con cortina verdosa, de tres cuartos, atribuido a Pantoja; parece pintado hacia 1610. Pero no estoy muy seguro de que este lienzo sea de autor español. Algo recuerda el estilo de Sofonisba Anguisciola. El otro, representa a la reina doña Isabel de Borbón, primera mujer de D. Felipe IV, y pertenece al círculo de Bartolomé González.

El medallón con el busto de un *Arquímedes*, (n.º 11) es un Ribera característico, fechado en 1644, ejecutado con el cuidado y la energía usual del maestro. Menos seguro estoy en tocante al gran *San Jerónimo* (n.º 13). Aunque se trata de una obra buena e impresionante, me parece

algo inferior al ejemplar firmado y fechado en 1626 (de Leningrad Hermitage. 1.87 × 134. Véase mi monografía sobre Ribera, 2.ª ed., página 38). Supongo que procede de la Colección Osuna, y esta procedencia hablaría en favor del cuadro.

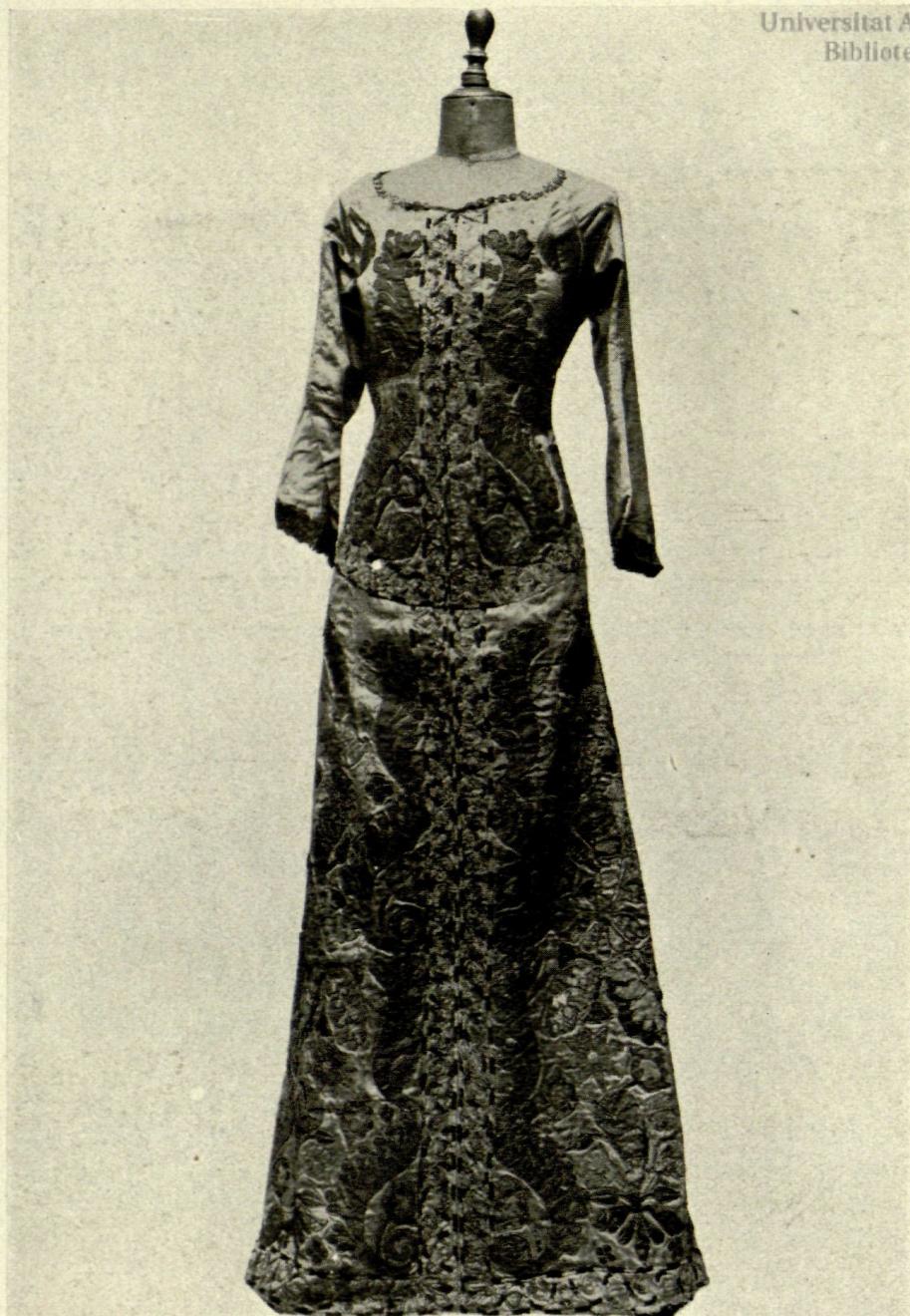
Un problema nos ofrece el retrato muy simpático pero enigmático, del *Infante D. Baltasar Carlos* (n.º 14) de figura entera, pero de tamaño muy reducido.

Claro está que la atribución a Velázquez no es exacta. Pero ¿quién es el autor? No es copia de los trabajos de Velázquez y de Mazo, que representan al malogrado Infante durante los últimos años de su vida. Quizá esté permitido pensar en Carreño como autor probable. Tiene muchísimo de la elegancia y de la soltura de este «Van Dyck español» y evidentemente, se trata de una obra muy original.

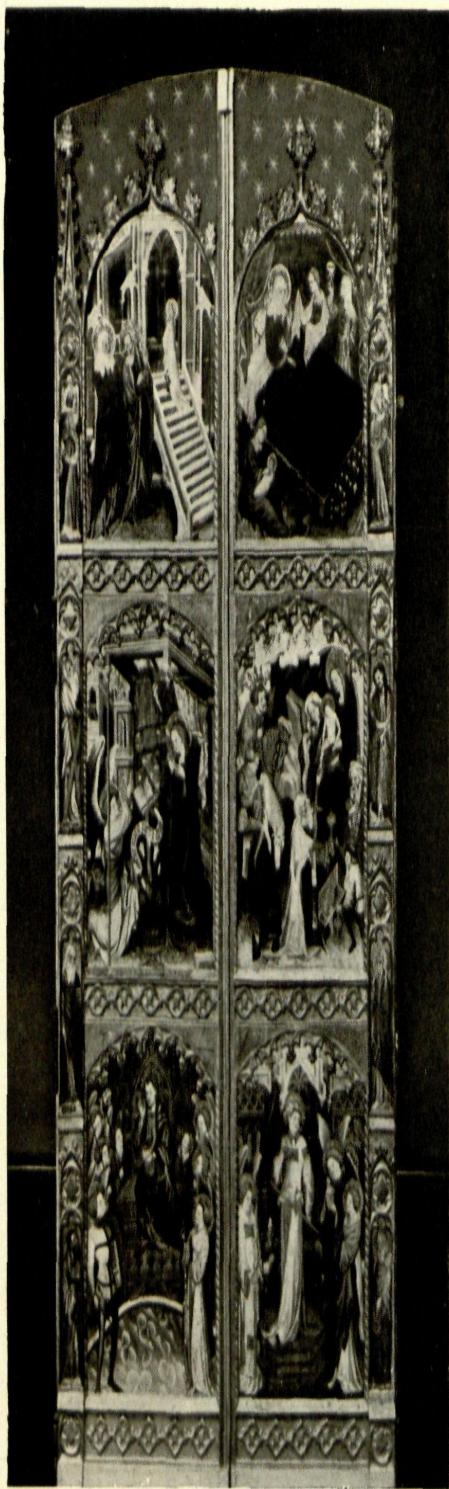
Los cuadros italianos y flamencos de la Galería, llevan unas atribuciones fantásticas, pues aunque no sean de Van Eyck, de Rubens, o de Tiépolo, son en su mayoría de interés. Hay una obra muy buena de Van Noort, y algunos cuadros simpáticos, de pintores holandeses de segunda fila.



1.—Portada de la Galería Parmeggiani, antes en el Palacio de Mosén S. Orrel, en Valencia.



2.—Vestido español de señora, siglo XVI.

3.—MAESTRO CATALÁN DE 1400: *Fragmento de retablo*.

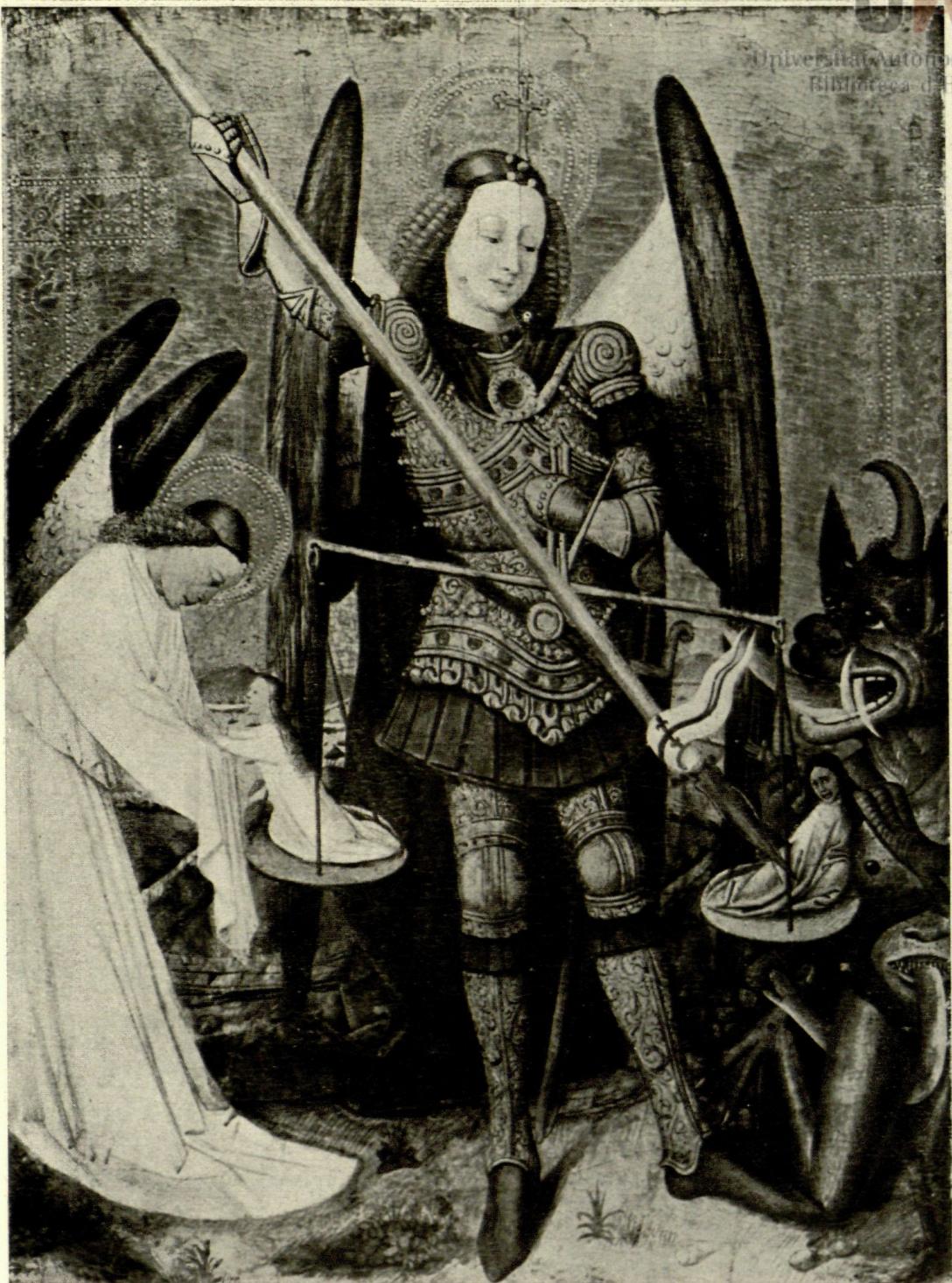
4.—MAESTRO VALENCIANO-ARAGONÉS DE 1480.



5.—ESCUELA ESPAÑOLA (principios del siglo xvi). *Políptico*.



6.—ESCUELA DE BURGOS (hacia 1500). *Doña Mencía de Mendoza, Condesa de Haro (?), y Santo Domingo*.

7.—J. REIXACH (?): *San Miguel*.



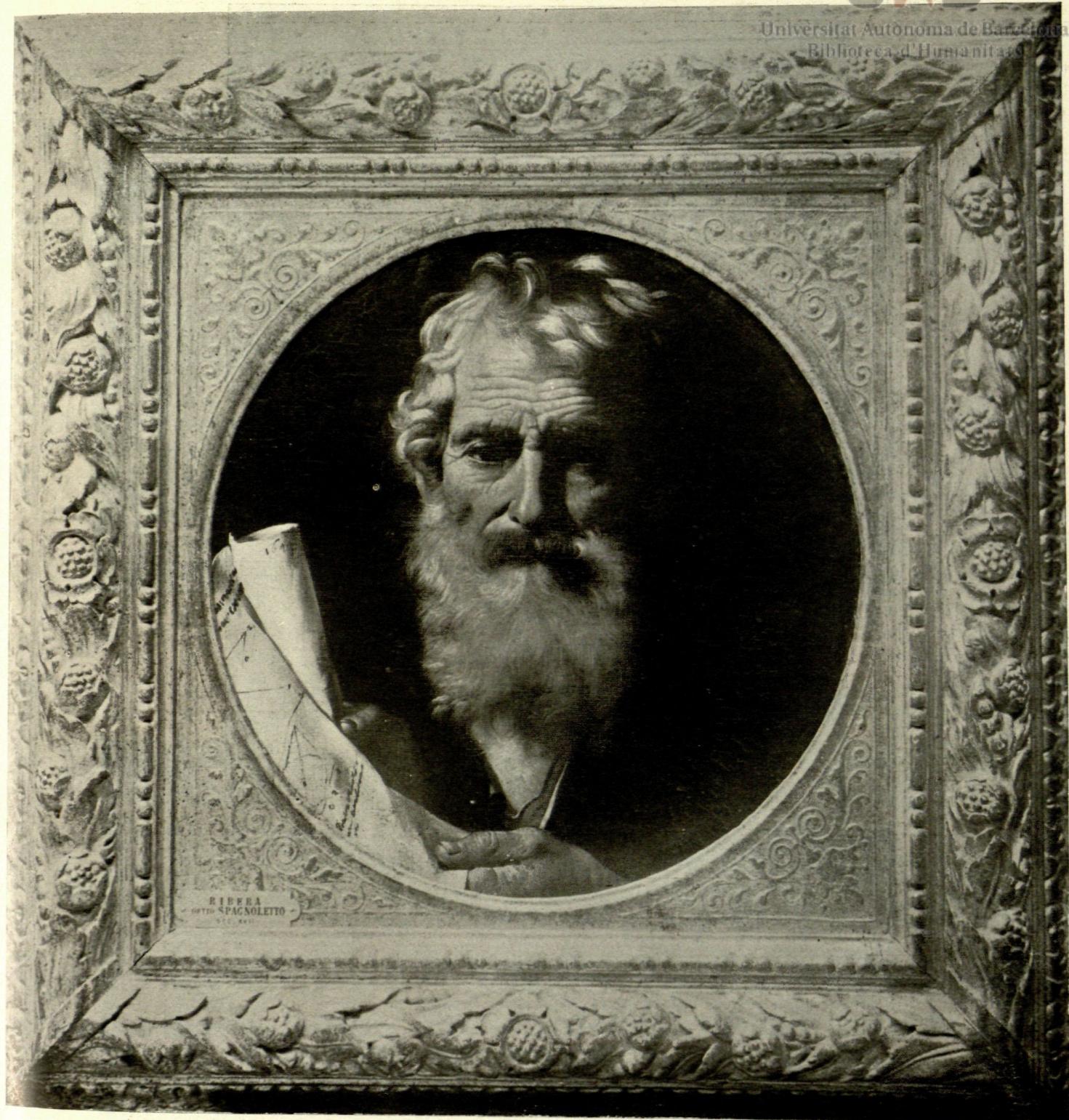
8.—ESCUELA DE CASTILLA (último cuarto del siglo xv). *La Virgen con una corte de ángeles músicos.*



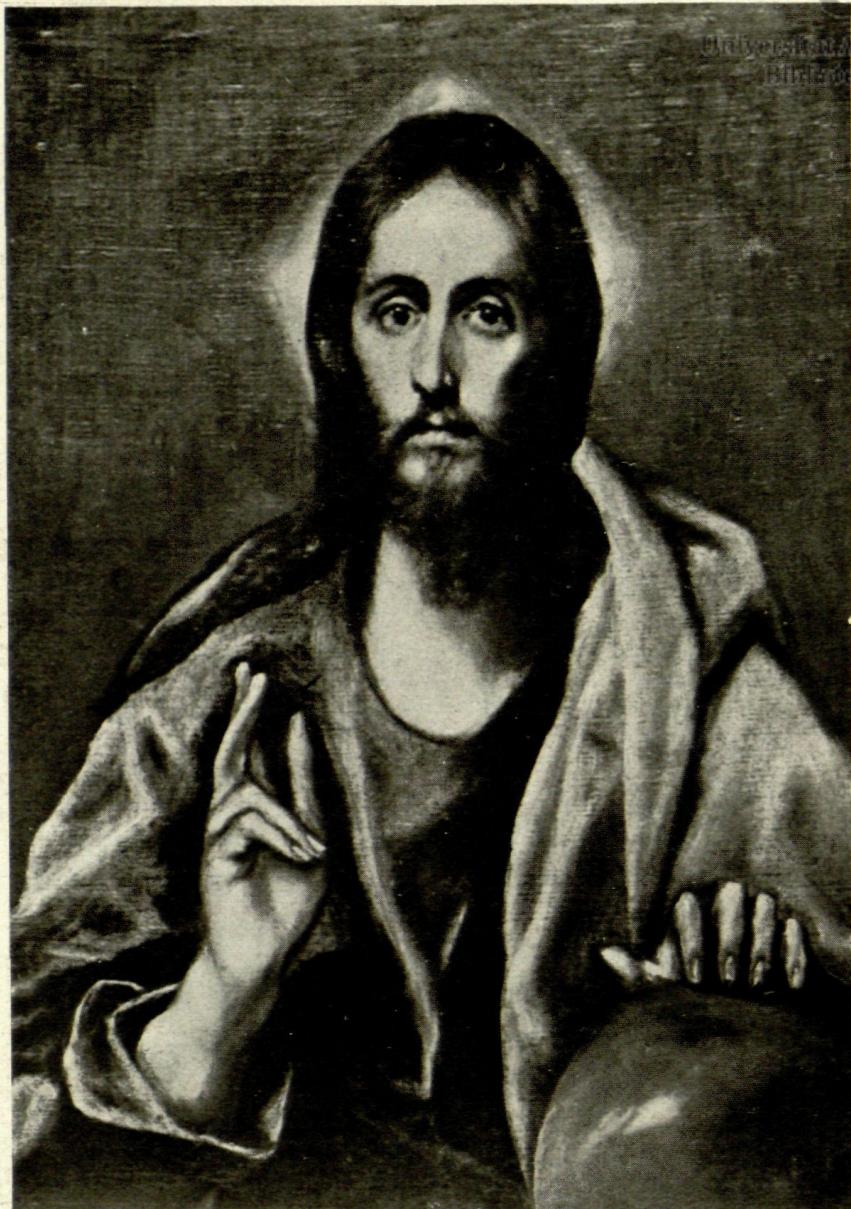
9.—ESCUELA DE CASTILLA (último cuarto del siglo xv). *La Anunciación. La Visitación. La Adoración de los Reyes.*

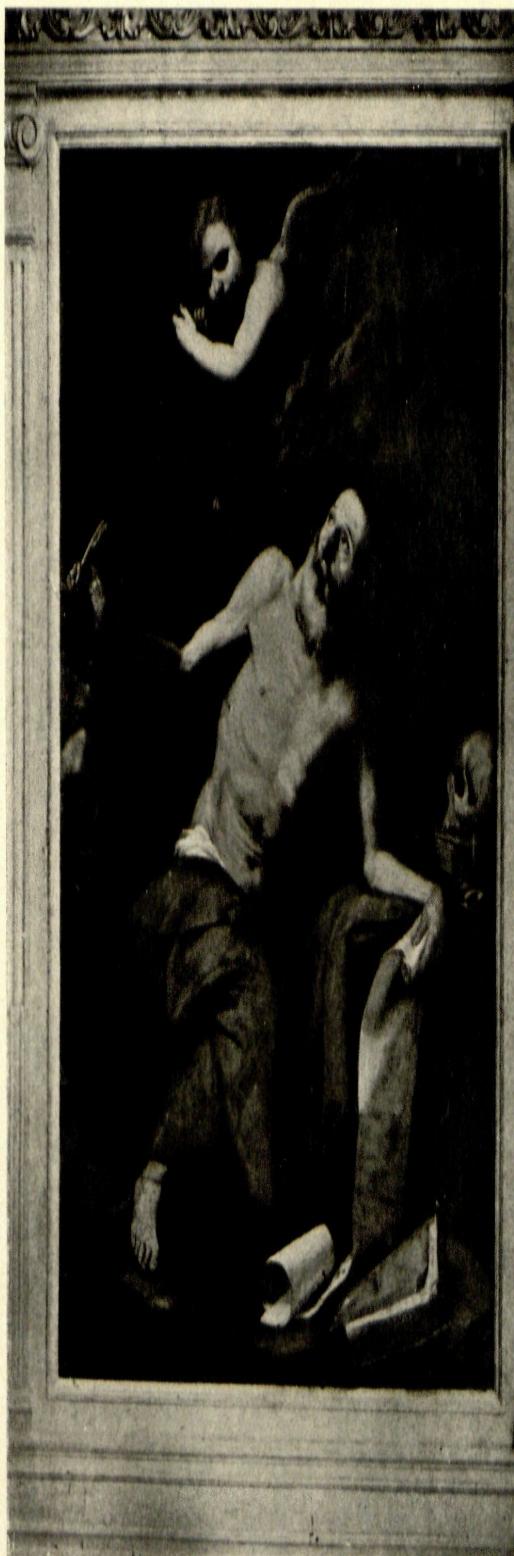


10.—ESCUELA DE PEDRO BERRUGUETE: *Coro de Monjas*.



II.—J. DE RIBERA: *Archimedes.*

12.—EL GRECO: *Salvator mundi*.

13.—J. DE RIBERA: *San Jerónimo*.14.—J. DE CARREÑO (?): *El Infante don Baltasar Carlos*.

APORTACIONES PARA EL ESTUDIO
DE JUAN BAUTISTA MAINO

POR ENRIQUETA HARRIS

LOS problemas del *caravaggismo* están menos elucidados en España que en cualquier otro país que cayera bajo su influencia. Mientras en otras naciones se pueden estudiar artistas que estuvieron en Roma durante la vida de Caravaggio, y que al regresar a su patria llevaron a ella su influencia, en España el único artista que, según la tradición, se supone haber importado el estilo de Caravaggio directamente de Italia, es Francisco Ribalta, y esa tradición no tiene fundamento alguno. No existe prueba de que Ribalta estuviese en Italia, y además, su «Crucifixión» en el Museo del Ermitage, firmada y fechada en Madrid en 1582, muestra los elementos del *caravaggismo* en una fecha en que el mismo Caravaggio todavía no había empezado a pintar. La importancia de Juan Bautista Maino para el estudio de los principios del *caravaggismo* en España es, por lo tanto, mucho mayor en vista de que no solamente se puede establecer ahora que fué natural de Italia, sino que hasta parece muy probable que se educara en el mismo *milieu artistique* que Caravaggio. El presente trabajo no puede considerarse más que como un estudio preparatorio para una obra mayor, la cual tiene necesariamente que esperar hasta que se descubran nuevos datos sobre la vida del artista de que se trata, y más obras suyas. Por ahora no puedo hacer sino delinear los problemas que se le relacionan, presentar sistemáticamente aquellos datos que ya existen junto a algunos documentos recién descubiertos, y algunas obras inéditas, para contribuir al aumento de lo poco

que se conoce de este artista obscuro, y abrir el camino hacia un concepto completo de su pintura.

La primera mención de Maino se encuentra en un documento fechado en Toledo el 8 de Marzo de 1611, el cual dice que se pagan doscientos reales a «Juan Bautista Mayno, pintor», por un cuadro para el claustro de la Catedral de Toledo (1), y según otro documento fechado en 18 de Mayo del mismo año, se le pagan otros seiscientos reales para completar el total de ochocientos «por lo que renovó en el claustro de la circuncisión» (2), la cual hoy día no existe. Respecto a su origen, se le proclama italiano por primera vez en el siglo XVIII, cuando Norberto Caimo, *il Vago Italiano* cita cuadros en el convento de San Esteban de Salamanca *de la main d'un Dominicain nommé Jean Baptiste Mayno, Milanois, ainsi que les Religieux m'ont assuré* (3). Ponz, en una nota, dice que *il Vago Italiano* pretende que Maino fuese italiano, a base de una información encontrada en el convento de San Pedro Mártir de Toledo; pero Ponz mismo duda de esta pretensión (4). Los documentos que ahora publico por primera vez constituyen sin duda la fuente

(1) Zarco del Valle, *Notas documentales para la historia del Arte Español*, 1914, vol. I, pág. 362.

(2) Idem, *íd*em.

(3) Véase la traducción francesa de *Lettere di un vago italiano ad un suo amico, Voyage d'Espagne fait en l'année 1755*, traduit de l'italien par le P. De Levoy Barnabite, París, 1772, pág. 210.

(4) Véase *Viaje de España*, 1787, pág. 179. No he logrado encontrar una edición de Caimo en la cual se inserten las cartas desde Toledo, donde mencionará la información sobre el origen de Maino.

de información a que se refería Caimo. Del primer documento (1) (véase Documento I) fechado en Toledo el 15 de Marzo de 1611, en que Maino autoriza «como mayor que soy de veinticinco años» a fray Rodrigo de Portillo de la Orden de San Francisco, residente en Milán, para ajustar sus cuentas en aquella ciudad con los administradores de sus bienes, se puede presumir con bastante seguridad que Maino nació en Milán alrededor de 1585-6, donde se cuidaba de sus propiedades hasta que llegase a ser mayor (2). Esta propiedad la heredó de su padre, que también se llamaba Juan Bautista Maino (véase Documento IV).

El 10 de Octubre de 1611, Maino recibió el encargo de un «San Ildefonso» para la sacristía nueva de la Catedral de Toledo y cobró cuatrocientos reales a cuenta (3). Se ha supuesto que nunca llegó a cumplir este encargo porque a Orrente ya se le había mandado pintar una «Santa Leocadia» para esta sacristía; pero cuando Orrente pide el dinero por su cuadro en 1617 «no quiso el señor obrero rrecevir ni librar por haverse hecho sin orden y no ser necesario para la santa yglesia» (4), lo cual indica que Maino efectivamente pudo haber terminado su cuadro, aunque no exista ninguna huella de él. Por fin Orrente recibió mil quinientos reales por la «Santa Leocadia» que se encuentra hoy en la sacristía de la Catedral (5). El 14 de Febrero de 1612, Maino «pintor estante en esta ciudad de Toledo» recibe el encargo del altar mayor de la iglesia del convento de San Pedro Mártir, en Toledo, «lo cual daré acabado en toda perfición dentro de ocho me-

(1) Estoy muy agradecido a D. Francisco de Borja de San Román, quien me facilitó la publicación de este documento.

(2) El nombre de Maino se encuentra con mucha frecuencia en Milán en el siglo XVI, entre los apellidos de las familias nobles. Véase Morigia, *La Nobiltà di Milano*, 1595.

(3) Véase Zarco del Valle, *op. cit.*, vol. I, pág. 83; volumen II, pág. 362.

(4) Véase Zarco del Valle, *op. cit.*, vol. II, pág. 324.

(5) Idem, ídem, vol. I, pág. 89. Tormo, («Bol. de la Soc. Esp. de Excurs.», 1916, pág. 236), sin más fundamento, dice que probablemente el cuadro se pintó para hacer juego con el de Maino.

ses de como se me entregare el recaudo» (Documento II). Todavía no figura como fraile, pero tuvo que haber entrado en el convento antes de terminar el altar, pues firma la «Adoración de los Reyes», que ahora se encuentra en el museo del Prado, «F 10a BTA maino F» (i. e. «Frater Johannes Baptista maino fecit»); y el 28 de Agosto, 1614 figura por primera vez en un documento como «fray Juan Bautista» (Documento III). El 14 de Febrero de 1615, el Prior y los frailes del convento de San Pedro Mártir autorizan a Maino a pedir por su cuenta el dinero y los bienes «que nos pertenezcan por razón de la lijítima de Juan Bautista Mayno, padre del dicho fray Juan» (Documento IV).

Desde esta fecha no existe documentación alguna de Maino hasta el año 1626, cuando se encuentra en Madrid en el convento dominico de Santo Tomás. Según una historia de este convento escrita por el Padre Escudero, vivió Maino aquí durante muchos años; en 1626 firmó una escritura de Patronato dado al Conde-Duque de Olivares, y en 1633 la modificación del mismo (1). El Padre Escudero también menciona que Maino pagó una contribución de cuatro reales diarios «no sé por qué motivo sería». Pero Maino tiene que haber ido a Madrid antes de 1621, el año de la coronación de Felipe IV, porque dicen Pacheco (2) y Lázaro Díaz del Valle que fué nombrado maestro de dibujo de este rey, siendo príncipe. «Fr. Juan Bautista Mayno de la Orden de Sto. Domingo fué pintor famoso muy conocido en esta corte de Madrid enseñó a dibujar al Rey N. S. de las Españas D. Felipe 4.º siendo príncipe» (3). Recibió un sueldo de doscientos ducados al año (4). En 1627 el «marques Juan Batista Crecencio, del Abito de Santiago, i frai Juan

(1) Citado por Allende Salazar y Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, 1919, pág. 206-7.

(2) Véase Sánchez Cantón, *Fuentes literarias*, 1933, vol. II, pág. 145.

(3) Lázaro Díaz del Valle, *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices*, 1656-9. Véase Sánchez Cantón, *op. cit.*, vol. II, pág. 363.

(4) Véase J. Martínez, *Discursos practicables de la Pintura*, 1866, pág. 121.

Batista Maino del Abito de Santo Domingo, ambos de gran conocimiento en la Pintura» fueron nombrados por el rey para juzgar una competición entre Velázquez y otros pintores del rey (Carducho, Caxés y Nardi) para el mejor cuadro de la «Expulsión de los Moriscos», y dieron el premio a Velázquez (1). Algunos años después estaba trabajando con Velázquez y otros pintores de cámara en la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, y ya en 1634 había terminado su cuadro más famoso, la «Recuperación de la Bahía de San Salvador», que ahora está en el Museo del Prado (2).

El siguiente dato documental sobre Maino es de 1638, cuando figura como testigo en un proceso de la Inquisición contra Isabel de Briñas, la cual está acusada de pretender ser mujer santa y de haber permitido usar como amuleto un retrato de ella, presumiblemente una miniatura (3). Este retrato se le puso la hija del Conde de Villalba al lado del corazón a su hijo pequeño para curarle de una enfermedad. La acusada, a pesar del testimonio de Maino en su defensa, fué condenada a expulsión de Toledo y Madrid. La última noticia documentada sobre Maino es de 1649 (1.º de Abril) cuando se registra su muerte en el colegio de Santo Tomás, en Madrid; fué sepultado en la capilla de Nuestra Señora, «cuya Imagen había pintado con tanta perfección» (4).

A pesar de que Palomino y Céan Bermúdez citan a Maino como discípulo del Greco, y Martínez como «discípulo y amigo de Aníbal Carracho (Carracci), y gran compañero de nuestro gran Guido Reni, que siguió siempre su ma-

(1) Pacheco, *Arte de la Pintura*, 1866, vol. I, pág. 101.

(2) Para la fecha de este cuadro véase Tormo, *Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro*, en «Bol. de la Soc. Esp. de Excurs.», 1911, pág. 275. Cita una colección contemporánea de poesías, dedicada sobre todo al Salón de Reinos, en que el cuadro de Maino recibe mucho elogio.

(3) Véase Juan Pérez de Guzmán y Gallo, *Un Proceso de la Inquisición de Toledo*, en «Arte Español», III, 1914, página 55.

(4) *Libro de Entierros*, fol. 21 vuelto. Véase Padre Escudero, citado por Allende Salazar y Sánchez Cantón, *op. cit.*, pág. 206.

nera de pintar» (1), su estilo no justifica estas opiniones y para encontrar los orígenes de su arte hemos de buscar en su probable suelo natal. Las decoraciones al fresco en la iglesia de San Pedro Mártir, en Toledo, que reproducimos por primera vez (figs. I-IV), y que por su estilo deben de considerarse como sus primeras obras conocidas, no tienen paralelo en España, pero sí están muy estrechamente relacionadas con la pintura de Brescia del siglo xvi, debida a los seguidores del grupo Lotto-Savoldo-Moretto, los cuales florecieron en Milán, y que se considera como una de las más importantes influencias en la formación del Caravaggio (2). Pero en la producción de Caravaggio no se encuentra ninguna etapa en que la influencia de este grupo se manifieste tan clara como en estos frescos de Maino. La influencia predominante en ellos es la de Savoldo, en los tipos de las figuras, la manera de tratar los paños con sus múltiples pliegues, la preocupación por la textura de las telas, el resplandor de la iluminación y en el color.

Las cuatro «Pascuas» encargadas para el altar mayor de la iglesia de San Pedro Mártir en 1612, y ahora repartidas entre los Museos de Madrid, Toledo y Villanueva y Geltrú (figuras V-VIII) todavía acusan mucho la influencia de Brescia, y una comparación de la «Resurrección» (fig. VIII), por ejemplo, con la «Resurrección» o la «Ascensión» de Simone Peterzano en la Certosa di Garegnano en Milán (3) indica que este pintor puede haber constituido un enlace entre los pintores de Brescia y Maino, como se conoce que lo fué entre ellos y Caravaggio. (Caravaggio se hizo aprendiz de Peterzano en Milán en 1584 por cuatro años) (4). Pero las «Pascuas» junto al

(1) *Op. cit.*, págs. 120-121.

(2) Véase R. Longhi, *Questii Caravaggeschi* en Pinacoteca, 1928-9; N. Pevsner, *Die Lehrjahre des Caravaggios* en «Zeitschrift f. bild. Kunst», 1928-9, pág. 278.

(3) Reproducido por A. Morassi, *Simone Peterzano*, en «Boll. D'Arte», 1934.

(4) Véase N. Pevsner, *Eine Revision des Caravaggio-Daten*, en «Zeitschrift f. bild. Kunst», 1927-8, pág. 390, donde se publica por primera vez el documento de aprendizaje.

«Pentecostés» de la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid, reproducido por primera vez (fig. IX) y la «Adoración de los Pastores» en el Museo del Ermitage (1), aparte de influencias formativas comunes con el Caravaggio, demuestran una relación con la producción en Roma de este pintor que no puede creerse debida solamente a los mismos orígenes, sino que indudablemente cabe atribuir a un contacto directo entre los dos artistas. En primer lugar el sistema de iluminación al claroscuro, que ya se encuentra en principio en la pintura de Brescia, lo desarrolla Maino de una manera esencialmente *caravaggesca*. Luego el naturalismo en la manera de tratar los detalles, de la cual existen ejemplos aislados en Lotto y Savoldo, se emplea consecuentemente en Maino con el mismo significado que en Caravaggio, esto es, con el fin de dar fuerza y actualidad a la escena. Ejemplos típicos de esto son las hojas en la pared en la «Adoración de los Reyes» del Prado (fig. VI), la piedra en que está sentada la Virgen, la planta y la peña en primer término; el motivo de las plantas de los pies de la figura del primer término de la «Resurrección» (esta figura se repite en la «Adoración de los Pastores» del Hermitage) tiene el mismo significado naturalista y dramático que en la «Crucifixión de San Pedro» de Caravaggio (Santa María del Popolo, Roma). El tema del ángel volando con paños flotantes, empleado por Maino en los dos cuadros de la «Adoración de los Pastores», y por Caravaggio en el «Martirio de San Mateo» (San Luigi dei Francesi, Roma) y en otros lugares, es un carácter típico de las composiciones posteriores *caravaggescas*, que también se deriva de los pintores de Brescia y está desarrollado por los dos artistas de una manera notablemente parecida, los ángeles se convierten en figuras verdaderas de muchachos. En el tipo de las cabezas en los dos cuadros del «Pentecostés» de Maino (figs. V y IX) puede notarse un pare-

cido muy fuerte con las del «Martirio de San Mateo» como también en la figura del Niño Cristo de Maino y de la «Huída en Egipto» de Caravaggio (Palazzo Doria, Roma). Maino participa también de la afición de Caravaggio a representar cabezas de muchacho de pelo tupido, y de su manera de pintarlas, así como de su preferencia por un género naturalista de pliegues estirados. Estos y muchos otros puntos de comparación de detalle indican que Maino conocería la obra de Caravaggio, y como seguidor italiano de él podría relacionarse, en vista de su afición a la textura de las telas ya mencionada, y a las superficies brillantes, al colorido extraño basado en azules argentinos, purpúreos, amarillos y verdes, con el más importante discípulo de Caravaggio, Orazio Gentileschi: las subsecuentes tendencias luminísticas de Maino abonan esta opinión.

Una afinidad estrecha entre las cabezas, evidentes retratos, en las «Pascuas» y en la «Adoración» del Hermitage, indica que el retrato que procede de la colección Borbón y el que está en una colección particular de Londres (1) pertenecen al mismo período de la producción del artista en Toledo. Demuestran una simplicidad característica de construcción y una calidad luminosa.

A pesar de que le cita Martínez como pintor de «figuras medianas de lindo gusto y perfección» (2) no se ha encontrado hasta ahora ninguna obra de este tipo. El pequeño cuadro firmado, en cobre, de «San Juan Bautista en un paisaje», que reproducimos por primera vez (fig. X) (3) es un ejemplo que puede servir de guía para la identificación de otros cuadros de este género. Aparte de las vistas de paisaje en los fondos de las dos «Adoraciones de los Pastores» y en la «Adoración de los reyes», se encuentra una manera bien definida, en el estilo

(1) Publicados ambos por A. Méndez Casal, *Un retrato inédito pintado por Fray Juan Bautista Maino*, en REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE, núm. 6. Junio, 1933.

(2) *Op. cit.*, pág. 121.

(3) Estoy muy agradecida a mi buen amigo D. Antonio Méndez Casal quien me llamó la atención sobre este cuadro y me facilitó la publicación.

(1) Estos dos cuadros probablemente proceden de las iglesias de San Marcos y San Bartolomé de Sonsoles en Toledo, donde Céan Bermúdez cita altares de Maino.

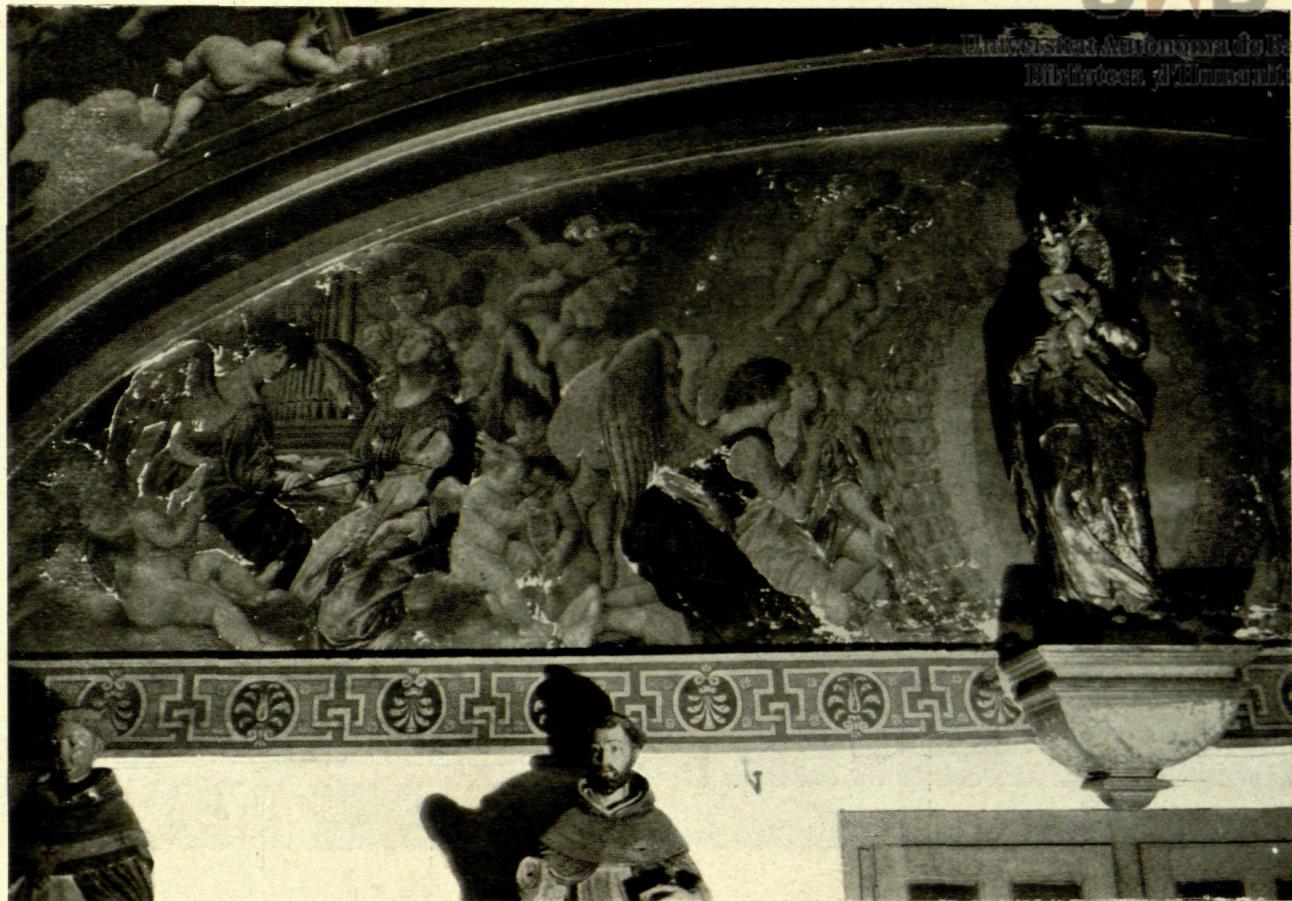
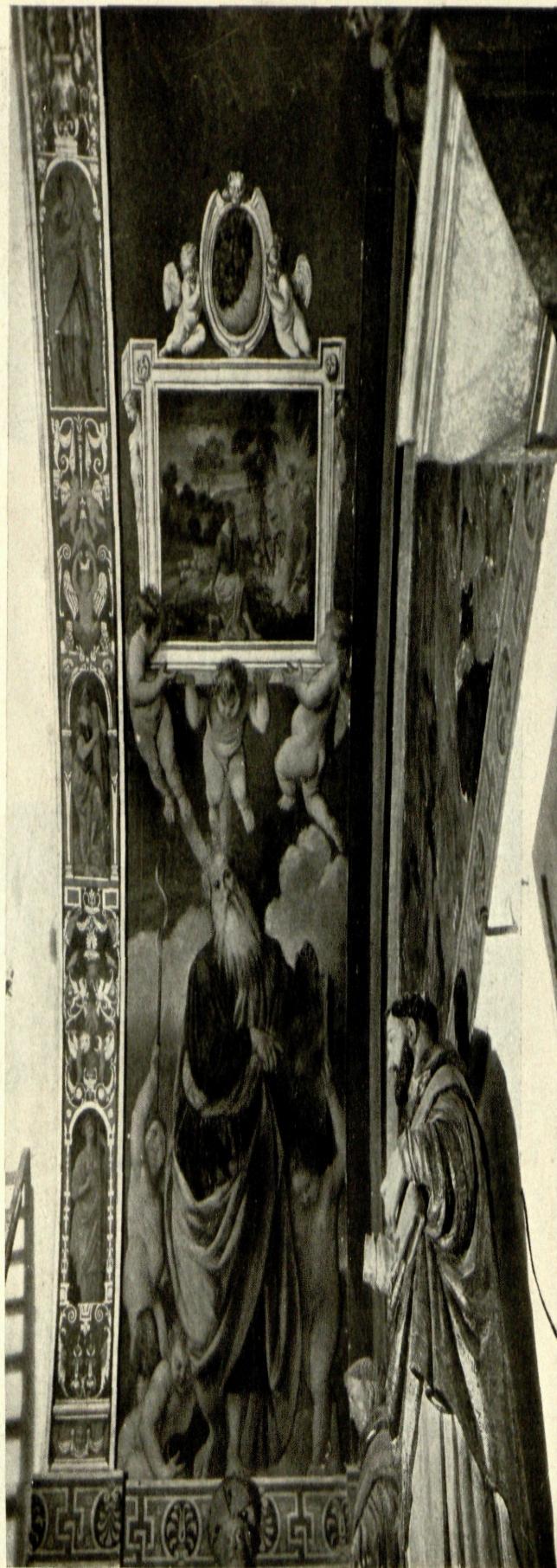


Fig. I.—MAINO: *Fresco en San Pedro Mártir, Toledo.*



Fig. II.—MAINO: *Fresco en San Pedro Mártir, Toledo.*

Fig. III.—MAINO: *Fresco en San Pedro Mártir, Toledo.*Fig. IV.—MAINO: *Fresco en San Pedro Mártir, Toledo.*

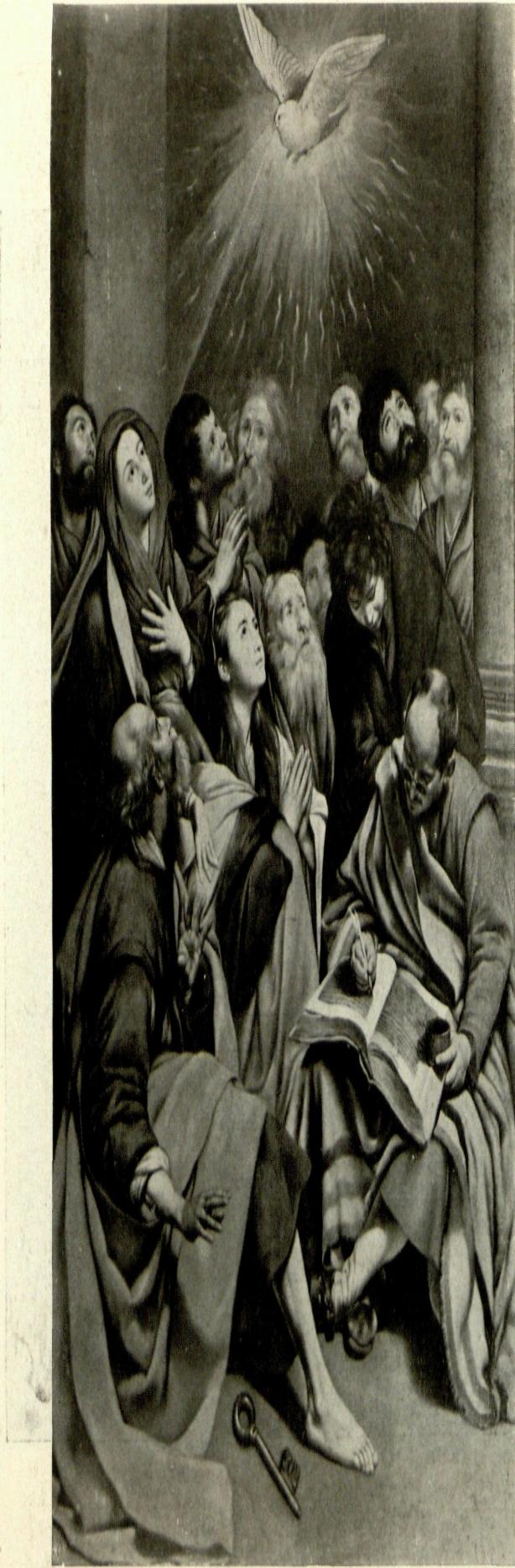


Fig. v.—MAINO: *Pentecostés*. Museo Provincial, Toledo.



Fig. vi.—MAINO (firmado): *Adoración de los Reyes*.
Museo del Prado.



Fig. VII.—MAINO: *Adoración de los pastores*. Museo de Villanueva y Geltrú.



Fig. VIII.—MAINO: *Resurrección*. Museo de Villanueva y Geltrú.



Fig. ix.—MAINO: *Pentecostés*. *San Jerónimo el Real*, Madrid.



Fig. x.—MAINO: *San Juan Bautista* (firmado). Propiedad particular, Madrid.

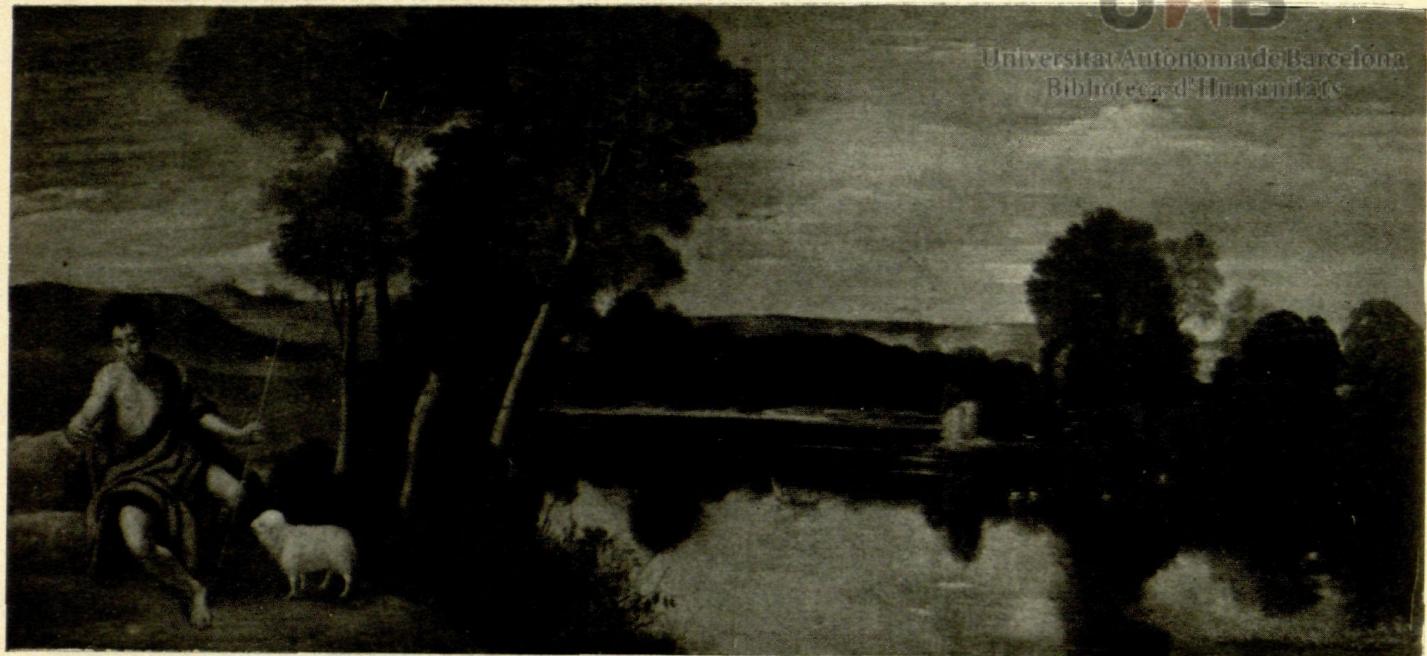


Fig. XI.—MAINO (?): *San Juan Bautista*. Museo de San Sebastián.

fray Juan Bautista Maino f.

*Firma del retrato de hombre (propiedad particular, Madrid)
reproducido por Méndez Casal.*

de Brescia, de pintar el paisaje en las dos cartelas al fresco de San Pedro Mártir (figs. III y IV). El paisaje del cuadro de «San Juan» da una mayor sensación de atmósfera que los anteriores, y tiene mucha afinidad por su estilo con el de la «Huída en Egipto» de Caravaggio. La figura del santo se relaciona con el grupo de cuadros de San Juan asociado con Caravaggio; el modelado es más suave que en los cuadros de Toledo, la iluminación más en sentido barroco, lo cual indica un desarrollo paralelo al del mismo Caravaggio. El «San Juan Bautista en un paisaje» del Museo de San Sebastián, que también reproducimos por primera vez (fig. XI), de bastante mayor tamaño, es de un estilo muy parecido por la figura y por el paisaje, pero muy inferior de calidad, y la atribución por eso resulta dudosa.

Las etapas de transición entre las obras mencionadas de Maino y la «Recuperación de la Bahía de San Salvador» en el Museo del Prado, son difíciles de delinear, en vista de que ningún cuadro del período intermedio nos es conocido, y tampoco parece que queda ninguna obra posterior. Este cuadro, terminado en 1634, ejecutado con las pinturas de Carducho, Leonardo, Pereda, Velázquez, y otros para el Salón de Reinos del Buen Retiro, demuestra un adelanto de estilo considerable respecto a sus obras anteriores. A pesar de que se repiten muchos de los tipos de figuras de los primeros cuadros, por ejemplo el de la Virgen, el carácter general de la obra está más alejado de modelos italianos y más bien conforme a la tradición española; además, una manera más sutil de tratar las formas y una iluminación más sumisa indican cierta influencia de Velázquez. Pero la individualidad enérgica del artista se manifiesta en el sistema peculiar de iluminar, análogo al de los Gentileschi, y que demuestra un desarrollo de sus primeros experimentos en este orden.

El estudio de Maino presenta problemas para la historia del *caravaggismo* así en Italia como en España. El estilo *caravaggesco* ya bien desarrollado que se encuentra en sus primeras obras que se pueden fechar, las «Pascuas» de San Pe-

dro Mártir, debe de atribuirse o a un origen común, o bien a la asociación del artista con la producción en Roma de Caravaggio. El hecho de que naciera, muy probablemente en Milán, donde Caravaggio pasó los primeros años de su aprendizaje, con la derivación evidente de su arte, sobre todo en los frescos de San Pedro Mártir, de la escuela de Brescia, autoriza completamente la hipótesis de que se educó en el mismo *milieu artistique* que Caravaggio. Si la relación entre los dos artistas no se funda más que en este, indicará que Caravaggio y lo que representa para la pintura no fué sino la evolución lógica de una dirección de la pintura en Lombardía a fines del siglo xvi. Pero la comparación detallada de la obra de los dos artistas creo que revela un contacto más directo. De todas maneras no puede negarse que Maino es un pintor representativo del llamado *caravaggismo* italiano; y a pesar de que trabajaba en España en un momento tan decisivo para la historia del tenebrismo en aquel país, no parece haber influído profundamente en su curso, y los problemas de su derivación todavía están para resolver.

OBRAS INDUDABLES

1. UNA GLORIA CON ÁNGELES HACIENDO MÚSICA, Y QUERUBINES; ARRIBA, EN LA BÓVEDA, FIGURAS DE CUERPO ENTRE DE MOISÉS Y AARÓN, Y QUERUBINES SOSTENIENDO CARTELES CON ESCENAS BÍBLICAS.
Fresco, debajo del coro.
Lit. Palomino, Ponz, etc.
San Pedro Mártir, Toledo.
Fig. I-IV.
2. FIGURAS ALEGÓRICAS DE MUJERES REPRESENTANDO LAS VIRTUDES CARDINALES: «PRUDENCIA Y FORTALEZA»; «TEMPERANZA Y JUSTICIA».
Fresco, presbítero; medios puntos, en alto, a los dos lados del altar mayor.
Lit. Ponz, etc.
San Pedro Mártir, Toledo.
3. PENTECOSTÉS.
2,95 x 1,74 ms.
Procedente del altar mayor de San Pedro Mártir, Toledo. Catálogo del Museo Nacional, 1865, núm. 200.
Lit. Palomino, Ponz, Céan Bermúdez, etc.
Museo Provincial, Toledo. (En depósito del Museo del Prado).
Fig. V.

4. ADORACIÓN DE LOS REYES.
Firmado, «F 10a, BTA, maino F».
 $3,15 \times 1,74$ ms.
Procedente del altar mayor de San Pedro Mártir, Toledo.
Catálogo del Museo Nacional, núm. 204.
Lit. Palomino, Ponz, Céan Bermúdez, etc.; reproducido Mayer, etc.
Museo del Prado, Madrid.
Fig. VI.
5. ADORACIÓN DE LOS PASTORES.
 $3,15 \times 1,74$ ms.
Procedente del altar mayor de San Pedro Mártir, Toledo. Catálogo del Museo Nacional, núm. 209.
Lit. Palomino, Ponz, Céan Bermúdez, etc.
Museo de Villanueva y Geltrú (en depósito del Museo del Prado).
Fig. VII.
5. RESURRECCIÓN.
 $2,95 \times 1,74$ ms.
Procedente del altar mayor de San Pedro Mártir, Toledo. Catálogo del Museo Nacional, núm. 196.
Lit. Palomino, Ponz, Céan Bermúdez, etc., reproducido Lafuente.
Museo de Villanueva y Geltrú. (En depósito del Museo del Prado).
Fig. VIII.
7. PENTECOSTÉS.
 $3,24 \times 2,46$ ms.
Catálogo del Museo Nacional, núm. 216.
Lit. Viñaza.
San Jerónimo el Real, Madrid. (En depósito del Museo del Prado).
Fig. IX.
8. ADORACIÓN DE LOS PASTORES.
Firmado, «F IVº BTA».
 $1,45 \times 1,02$ ms.
Procedente de la colección Coesvelt.
Lit. Reproducido Von Loga, Mayer.
Museo del Hermitage, Leningrado, núm. 414.
9. RETRATO DE HOMBRE, MEDIO CUERPO, HACIA LA IZQUIERDA.
Firmado «frai Juan Bapta maino f».
Procedente de la colección del Infante D. Sebastián de Borbón.
Lit. Reproducido Méndez Casal.
Propiedad particular, Madrid.
10. RETRATO DE FRAILE DOMINICO, BUSTO, HACIA LA IZQUIERDA.
 $0,48 \times 0,35$ ms.
Lit. Reproducido, Méndez Casal.
Propiedad particular, Londres.
11. SAN JUAN BAUTISTA EN UN PAISAJE.
Firmado, «Juo bapta maino f».
Cobre, $0,225 \times 0,175$ ms.
Propiedad particular, Madrid.
Fig. X.
12. RECUPERACIÓN DE LA BAHÍA DE SAN SALVADOR.
 $3,99 \times 3,81$ ms.
Procedente del Salón de Reinos del Buen Retiro.
Lit. Palomino, Céan Bermúdez, Tormo, etc.; reproducido Mayer, Lafuente, etc.
Museo del Prado, núm. 885.
- UN CUADRO DE «S. JUAN BAUTISTA EN UN PAISAJE» ATRIBUÍDO A MAINO ESTÁ EN EL MUSEO DE SAN SEBASTIÁN.
 $0,72 \times 1,60$ ms.
En depósito del Museo del Prado; Catálogo del Museo Nacional, núm. 201.
Lit. Viñaza.
Fig. XI.

DOCUMENTOS (1)

I. 15 de Marzo de 1611.—Juan Bautista Maino autoriza a fray Rodrigo de Portillo, de la Orden de San Francisco en Milán, a pedir cuentas a los administradores de sus bienes. (Arch. de Prots. de Toledo. Escrib. Juan Ruiz, 1611, fol. 169).

... «yo Juan bautista mayno, estante en esta ciudad de toledo... doy e otorgo un poder cumplido... a fray rrodrigo de portillo de la horden del serafico padre san francisco residente en la ciudad de milan... para que por mi y en mi nombre como mayor que soy de veinticinco años... pueda pedir y tomar quentas al curador o curadores de mi persona e bienes de todo el tiempo que los an administrado y cobrado... en la dha ciudad de Toledo a quince días del mes de marzo de mill y seiscientos once... testigos que fueron presentes franco fernandez de toledo y martin sanchez y gregorio de san martin... Juo bapta mayno.»

II. 14 de febrero de 1612.—Juan Bautista Maino se obliga a pintar los cuadros para el altar mayor de la iglesia del convento de San Pedro Mártir. (A. de P. de T. Escrib. José de Herrera, 1612, fol. 133).

«Sepan quantos esta carta de obligacion vieron como yo Juan Bautista Mayno pintor estante en esta ciudad de Toledo otorgo e conozco que me obligo en favor del monasterio de San Pedro Martir el Real de Toledo de hacer y que hare los tableros de pinturas que se me hordenare por el padre prior y de las ystorias que quisiere para el retablo de la iglesia nueva del dicho convento que dara Gaspar Cerezo lo cual dare acabado en toda perfición dentro de ocho meses de como se me entregare el recaudo por parte del convento para pintar esto por el precio que tasaren dos personas que se han de nombrar por cada una de las partes la suya y del dicho precio que a si le tasaren se ha de quitar y desde luego quite la quarta parte de lo que montare la dicha obra ezeuto un tablero de los chicos del segundo banco que le he de pintar

(1) Agradezco al funcionario del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, Don Isaac Soler, el haberme facilitado copia de unos documentos.

de valde sin que entre en la tasacion y los maravedis que montare se me ha de pagar como se fuere haciendo... en la ciudad de Toledo a catorze dias del mes de febrero de mil y seiscientos y doce años...—Juo Baptista mayno.»

III. 28 de agosto de 1614.—Maino figura por primera vez como fraile profeso. (A. de P. de T. Escrib. José de Herrera, 1614, fol. 1019).

«Sepan quantos esta de poder vieren como nos el prior frailes y convento del monasterio de San Pedro Martir el Real de la Orden del Señor Santo Domingo desta muy noble ciudad de Toledo estando juntos e congregados en nuestro capitulo del dicho monasterio como lo tenemos de uso y de costumbre conviene a saber; el padre maestro fray Antonio de Sotomayor, prior fray Hernando del Castillo, fray Alonso de Ayala *fray Juan Bautista* fray Juan Rojo... en la ciudad de Toledo a veinte y ocho días del mes de Agosto de mil y seis cientos y catorce años». (Entre las firmas de los frailes esta la de Mayno autógrafa.)

IV. 14 de febrero de 1615.—El prior y los frailes del convento de San Pedro Martir autorizan a Maino a pedir en nombre del convento los bienes que había heredado de su padre. (A. de P. de T. Escrib. José de Herrera, 1615, fol. 56.)

«Sepan quantos esta carta de poder vieren como nos el prior, frailes y convento del monasterio de San Pedro Martir el Real de la Orden de Señor Santo Domingo desta ciudad de Toledo... otorgamos e conocemos que damos e otorgamos todo nuestro poder cumplido e bastante... a fray Juan Bautista Mayno religioso profeso del dicho convento especialmente para que por nos y en nuestro nombre y del dicho nuestro convento pueda pedir y demandar... todos los maravedis bienes y haciendas, derechos y acciones que nos pertenezcan por razon de la lijitalma de Juan Bautista Mayno padre del dicho fray Juan y por su medio... En la ciudad de Toledo a catorce días del mes de Febrero de mil seiscientos e quince años...»

EN EL PALACIO DE LIRIA

EL ORATORIO PINTADO POR SERT

POR ELIAS TORMO

I

EL Duque de Alba ha podido contemplar estas últimas semanas, nuevamente decorado con pinturas, el oratorio del Palacio de Liria. La calidad de la nueva decoración, de gran empeño, significa todo un momento nuevo en la historia del Arte en Madrid. Digno, pues, de comentario. Y de examen. Y de encomio elogioso.

No ha sido esa obra cosa de un día, ni de dos. Los lienzos murales — pues son lienzos y al óleo, pero quedan adheridos a todos los muros — fueron encargados por el duque hace años y pintados en 1927. El encargo fué al calor de la fama mundial del pintor, el catalán Sert; al calor de varios lustros ya; a su fama, que para mí culmina en la decoración total, inmensa por tanto, de la Catedral de Vich, acaso la obra capital del arte contemporáneo, la «capilla sextina» de la pintura del siglo xx.

Los lienzos — no digo cuadros, no pueden llamarse cuadros —, los lienzos se han colocado en octubre último en sus respectivos paramentos: en los muros para los cuales precisamente, obligatoriamente, se concibieron. Pero en los ocho años transcurridos — demasiados años, más por las circunstancias de la actualidad española —, armados en tinglado, simulación de la capilla, o con mayor simplificación en la presentación temporal, los lienzos fueron sucesivamente expuestos, con notorio éxito, en diversas capitales americanas y europeas, ante los legítimos afanes de Sert, que, aunque español y catalán, vive su arte racial-

mente hispánico, a la plenitud de los vientos, ante todo el mundo.

No teníamos, del estilo que llamaré — acordándome de Vich — «definitivo» de Sert, nada en Madrid. En el estilo, digo, de la monocromía decorativa; pero fundamentalmente cromático, hondamente colorista, esencialmente luminista. El duque, al elegir al artista para el oratorio, quiso que no faltase en la capital de España esa nota suprema, representada más allá del Ebro, en una u otra ciudad, allende los Pirineos y el Atlántico.

Nota, también de modernidad, de otra única entre las modernidades, siendo el duque de los que creen que cada generación tiene su tema de arte, y que, gozando de la de otra y otras edades, cada generación debe afirmarse a sí misma sin *pasticcios* del pasado, sin obligadas reediciones. Y así, alguna sala — piso alto de «Liria» — pertenece al modernismo, cuando en las históricas del piso principal — del *piano nobile*, que dirían en Italia — se respeta escrupulosamente, el carácter suyo prístino. Criterio de una sinceridad que bien diríamos cronológica.

II

El oratorio, como capilla, no es grande: largo y ancho, como diez y seis y diez pasos míos; con alto máximo (centro de la bóveda) que mal calcularía yo en doble del ancho.

Muy clásica era y es la pieza, con pureza del orden corintio, el más bello del neoclasicismo, con sus pilastras y entablamentos. La planta, rectangular y como en cruz, con más estrecha

prolongación para la cabecera y con corto espacio entre los pilares aislados para los pies.

Todo el entablamiento (arquitrabe, friso, cornisa) y la cornisa más alta, coronando el ático corrido, y las pilastras todas y el arco del «presbiterio»; todo lo arquitectónico, pues, subsiste íntegro, cambiado de color; los paneles llenan los espacios recuadrados, y los llenan íntegramente, desde el suelo, salvo ligero zócalo negro, hasta el ático. Por encima, las bóvedas, lunetos y netos quedan en color muy claro, totalmente monóctomo, no robando luz (pues no era excesiva); las bóvedas y la central, con lunetos y con claraboya octogonal, ponen por contraste acentuación a la unidad rica y admirable del resto.

La modernidad de Sert, aquí en pequeño, como en Vich en proporción inmensa, sabe algo más que convivir con el clasicismo de lo arquitectónico. Sabe subrayarlo, valorizarlo, hacerlo sabroso y hechicero en su íntima pureza, la del orden clásico corintio. Porque se da el caso de que las composiciones — todo fuego creador del artista, todo espíritu de Goya, todo estética del Tintoretto —, no sólo no descomponen, sino que manifiestan y exaltan la pureza, la serenidad, la estabilidad, el equilibrio y el ritmo de lo clásico. Lo nuevo es, pues, todo lo contrario de un postizo.

¡Y eso es ser decorador, y todo lo demás son pinturerías!

De ahí la nota tan conscientemente obligada de la monocromía. Monocromía en realidad dicromía; dicromía: dos notas de color.

Todo lo arquitectónico saliente ha sido pintado en gris, gris pizarra o cosa así, realzándose con nuevo oro los lindos capiteles viejos, las basas, las molduras, con sus obligadas ovas, rayos de corazón, rosarios... Y el partido general en los paneles, presupone cortinajes, cuyo haz visible no da nota distinta, pero en otro matiz, imaginados cual de paño, con sólo una banda, con otra pequeña más obscura. Así, cortinas, cual finas mantas de lana, en el cuerpo de los paramentos, y así otras arriba, en el espacio corrido de los áticos. Pero tales simpli-

císimos tapices imaginarios aparecen, en general, bastante descorridos, y aun en el centro de los áticos, suficientemente levantados: en éstos para que se asomen personajes; en los de abajo, para las escenas. Unos y otros en monocromía, en claroscuro.

Pero el claroscuro no es de blanco y negro, no es cruel. Tampoco de coloración de las comunes. El «oscuro» es — creo recordar que como en Vich, no hallo a mano mis extensas notas — de un tono como de cacao o marrón, en muy sutiles y a veces en muy bruscos matizes; el «claro» es otra cosa, porque es luz y no simple claro; es amarillo más o menos claro; es a veces algo como jalde de corpúsculos en la luz; es en otras amarillo blanquecino (blancuzco, palabra fea); es, en suma, algo así como lo que los antiguos llamaban «electron», es decir, ley de mezcla de oro y plata: en esta obra de Sert, luminosísimo a veces, cual reflejo metálico.

En Vich, una monocromía semejante, un claroscuro de igual o parecida valoración alternativa — sea o no el mismo que en «Liria» —, se convertía en potencia pictórica genial al contraste con la nota de los allí inmensos cortinones; porque éstos ofrecían el carmesí vivo, a veces encendido, la potente nota barítona, el fabordón estentóreo, sostén admirable de la maravillosa sinfonía de lo policromo. En «Liria», más sutil, más primoroso o, al menos, más exquisito el contraste, las dos masas — la gris con oro amarillísimo de lo arquitectónico y el otro gris de las cortinas, recuadrando el achocolatado envuelto en plata amarilla o blanco oro — se acomodan al espacio, reducido al carácter familiar del templo, a las proporciones mínimas de una tan noble arquitectura... pequeña.

Pequeña... que se ha hecho grande. Pues es un hecho. Ahora, sin ensanche, el oratorio se ha ensanchado; parece mucho más grande que antes. Y se ha alargado a lo alto a la vez. El asistente sólo un rato ante el sortilegio de la nueva decoración, si está allí solo un largo espacio de tiempo y no se mira a sí mismo, a falta de esa escala para medir, acaba por creerse en un edificio muchísimo mayor. Virtud es de

la decoración cuando merece llevar letra mayúscula: «Decoración».

Por algo ese Goya resucitado que es (en el fondo) Sert, es el Sert que merece los honores de «as» en la pintura decorativa de nuestros días.

III

¿Es — así de admirablemente decorado — aquello un oratorio? ¿Será mejor una «sala» que no templo?... ¿Con el alma resucitada de Goya; con la estética, por primera vez rediviva, del Tintoretto—aun acordándome de Delacroix, que algo le heredó también, y él solo —, se puede decorar en templo un templo?

¿Caben dudas, caben opiniones? Furia creadora, desprecio de todo lo sabido y olvido de todo lo convencional, genialidad cual la de las brujerías, cual la de los caprichos de Goya, predilección por un extraño sentido de grandiosidad caricaturesca y de magnificencia de fealdad en los tipos y de emoción de desbordante dinamismo psíquico en las actitudes. Todo ese complejo creador, temperamental, ¿es compatible, es tolerable, o bien es adecuado para la decoración de iglesia? Vamos por partes, que dice la cursilería oratoria; vámolo, viendo.

Y desde luego la extrañeza de los temas, aun antes de la extrañeza en el modo de componerlos.

El programa fué éste: santos y santas, en alguna manera relacionados con los ilustres antepasados de la actual casa de Alba. Por el título de Olivares, un Guzmán, su lejano pariente Santo Domingo; por la amistad de la esposa del «gran» Alba, Santa Teresa; porque el gran Alba le tuvo de soldado, San Juan de Dios; porque mereció el estoque de honor que le dió el Papa, San Pío V; por gotas de sangre de sus respectivas estirpes, San Fernando o San Francisco de Borja; por la estirpe de la madre del duque vivo, una Cervellón, Santa María de Cervellón, patrona de navegantes... En escenas de paneles laterales, hazañas dignas de religiosa remembranza: el Monterrey, embajador a Roma para propugnar el dogma de la Inmaculada; Colón (de cuya familia española es primogénito

el duque presidente de la Academia de la Historia: la casa de Veragua lo es de la más lejana familia italiana, aunque por línea varonil), Cristóbal Colón avizorando la primera tierra americana; Jaime I recibiendo a bordo las llaves de Mallorca. Este, cristianando un archipiélago; aquél, iniciando la cristianización de dos continentes. Y Santiago, el de los santiaguistas de tantas estirpes de la casa... Y todas estas generaciones simbolizadas por fundadores, marianos devotos, ante María Santísima... Y al margen, arriba, asomándose al ático, si en un lado el abuelo Lemos con Cervantes, su gran protegido, y el Quijote, en trío, en el otro lado la predecesora duquesa Cayetana, inasequible objeto del gran enamoramiento de Goya, para pregón doble de los dos más insignes mecenazgos para un genio de las Letras, para un genio de las Artes.

Todavía en Vich, un doctísimo sacerdote, un eminentísimo arqueólogo de la arqueología cristiana, el difunto Mosén Gudiol, era el principal indicador de temas y de reparos. Con él hablé yo, y admiré, bien inesperadamente para mí, la libertad que dió, la amplitud de las sugerencias, la aceptación de las geniales novedades. En «Liria», mayores las ha tenido el pintor, hasta en lo histórico. Ejemplo: la total libertad, hasta en abuso, de no ver ni estudiar las fisonomías históricas de los personajes: el es-cualidísimo San Pío V está pintado tan gordo como un papa de Velázquez o del Bernini, o aún más. Y el mismo «Gran» Duque de Alba, existiendo en la casa, lienzos de Key y de Ticiano, guardándose bustos, medallas, etc., pintado por Sert y en el único caso de sugerión gráfica (de lo auténtico gráfico), con cabeza, maravillosa caricatura, y doblemente caricatura, pues caricaturiza más la cabeza, vista en el estupendo grupo en caricatura de la tan única talla flamenca que es de las piezas capitales de aquel palacio.

Feos, magníficamente feos, los personajes históricos, humanos o divinos. ¿Cabe la nobleza, cabe la belleza? Cabe, sí; la suprema dignidad del gran arte, la exaltación anímica, la resonancia de los momentos psicológicos. Y así,

el tal conjunto es bien extraño, totalmente contrapuesto a lo que pensamos como decoración de sala o de salón de un palacio. Nada, por tanto, de profano con tanto por tanto de extrañísimo. Sobre todo en las actitudes, cual a la busca y porfía de lo inédito; por ello a lo vibrante, a lo vivo, la vivificación, la nota tan auténticamente goyesca — la menos «goyesca», dado el uso vulgar de esa palabra.

Me puse a buscar una excepción. Ni la misma duquesa Cayetana, allá arriba, da punto de impresión de bonita; acaso, la casi vista de espaldas, esposa del «gran» duque sea la única, pero apenas apuntada, tolerable excepción.

IV

Ya es sabido. El arte español, el grande y el auténtico, no es amigo de la belleza, sino de la verdad, de la verdad viva. Nada de arte de la forma; es arte de vida. Y los grandes artistas hispánicos, dados predominantemente a los temas religiosos — por exigencias del medio —, dijeron poco de la belleza de la religión; en cambio, mucho, todo, de la vida religiosa: místicos los unos, ascetas otros, los grandes, no panegíricos, sino hondos sentimientos, nos pintaron.

Místico, ascético tampoco, no es el Sert de «Liria», ni tampoco antes el Sert de Vich. Pero en el oratorio no se le pedía al hombre de nuestro siglo, ¡de nuestro siglo!, el cuadro devoto, ni la imagen de altar, ni la serie catequética de asuntos. El imposible, no. Se le pedía y dió su arte, la visión moderna suya de temas religiosos, y la dió con caudalosa corriente viva, viva de sugestión de la grandeza severa, leal, arrebatada, atropelladora del alma del pasado. ¿Basta?

V

El visitante, al principio, se desconcierta, al dejar de gozar del conjunto de esta capilla para comenzar a deletrear los asuntos, es decir, los monumentos, y los sentimientos y los hechos de las figuras allí representadas.

Necesítase guía, o mejor guión; es verdad. Difícil sin él; porque como ya dije que nadie es allí retrato, antes todo lo contrario que retrata,

to, ahora añado que ni por la indumentaria —salvo la tiara de San Pío V y las dos mitras de los colaboradores de Monterrey en la empresa «inmaculadista» cerca de los Papas—, ni por ningún detalle o característica, se personifican fácilmente las figuras: Santa María de Cervellón no lleva el escudete al pecho, obligado para los mercedarios; ni Santa Teresa, o San Juan de la Cruz, o San Pedro de Alcántara, o San Juan de Dios, visten sus hábitos carmelitas o franciscanos u hospitalarios; ni Santo Domingo, el blanco y negro propio. Don Pero López de Ayala lleva yelmo y capa que se creerían mitra y pluvial; en una, al parecer, sola comunidad de religiosas, unas, las delanteras, van con el enorme guardainfante de las meninas, y serán, no lo sabemos, dueñas seglares, confundidas o mezcladas con las monjas.

Al fin, con guión o con guía, se habrá deleitado todo; y si se ha vencido la serie de las extrañas, se habrá gozado de cada página genial, de las no menos de diez y seis que forman el estupendo álbum de escenas de sugerencia histórica, viéndola tal, y ya no como nuevo libro de caprichos de Goya y a la altura del viejo.

Todavía aspiro yo a pedir al lector más paciencia. Primero, para decir la ordenación por trípticos, cuatro a los cuatro puntos cardinales (uno más bien políptico, al menos pentáplico, o de cinco cuadros). Estratos, acaso peñascosos, los de la izquierda; estratos ciertamente de nubes el del tríptico de la derecha — el de temas marinos —, enlazan las «portezuelas» con su centro correspondiente, proponiéndonos en cada una relativa unidad tríplice. En el políptico de la cabecera, es la verja — no enrejada, o sea de hierros todos perpendiculares, sin enrejado, cual las de subdivisión de salas de locos en manicomios — la nota que une — a través de dos ángulos rectos en rincón y dos en esquina — y enlaza en unidad inesperada las cinco composiciones, de tan distinto alto.

¿Qué es esto?, me pregunté...

Lo vi, al fin, inesperadamente en una sola unidad, desplegada. Miré las cinco verjas igua-

ladas como nota de cárcel, la de esta vida, la de este vivir del mundo; el más adentro y más en alto es la ansiada ascensión mística de la cárcel simbólica al místico alto Carmelo, por donde alzado, sentado, con su poltrona, milagrosamente aparece arriba violentamente, estático, San Juan de la Cruz, adonde en otro lanzamiento espiritual, éste, dinámico, asciende milagrosamente. San Pedro Alcántara, a la zaga, que es a la vez cuando Santa Teresa de Jesús desmaya en su rapto, ya en el comienzo de la sedación dulcísima. El arrebato este de los grandes místicos castellanos vese sobre oblicua lluvia de oro-luz, como iluminándolo todo. El cuadro grande, ése, sobre el único altar, primero. En seguida los laterales del presbiterio; tras las verjas, San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja, los ascetas jesuítas; fray Luis de Granada y fray Luis de León, los incomparables escritores del ascetismo. Después, en el revolver de las esquinas del presbiterio tras las verjas — aquí iguales, pero cual cierre de grandes simuladas ventanas —, Pero López de Ayala en no recuerdo cuál cautividad, y el futuro San Juan de Dios, aún mozo y aún picaresco de vida, preso, cuando, descuidado, mal soldado, fué condenado a muerte, o acaso preso por loco en Granada, cuando se volvió repentinamente «loco» de arrepentimiento y de caridad.

Con más luces en los paneles centrales de los lados — es otra luz menos de oro —, ¿no acaba por verse cómo llega a ellos la de la cabeza, la luz oro de la bienaventuranza mística? Precisamente a menos iluminada evidencia vemos en contraposición los temas colaterales, algo más humanos, como en gradación, aunque sutil, poco acusada.

Vese finalmente un conjunto, una total unanimidad. Y ya no sólo decorativa, sino vital, extrañamente religiosa, pero profundamente enlazado todo; y vese (veo yo, al menos) en la luz oro del más allá del enrejado la clave de la unidad, clave, por tanto, no señalada en un personaje no individual...

«Vese», «vese», «vemos»... he ido escribiendo, he ido repitiendo. Es que el todo es visión, es

algo de sueño, algo nerviosamente atisbado no en vela por el creador de todo aquello, en algo de ensueño, sino doloroso, como en pesadilla, algo sí de involuntariamente doloroso, arrebatado, punzador, cual en insomnio, con un tanto de doble fondo, de inconsciencia...

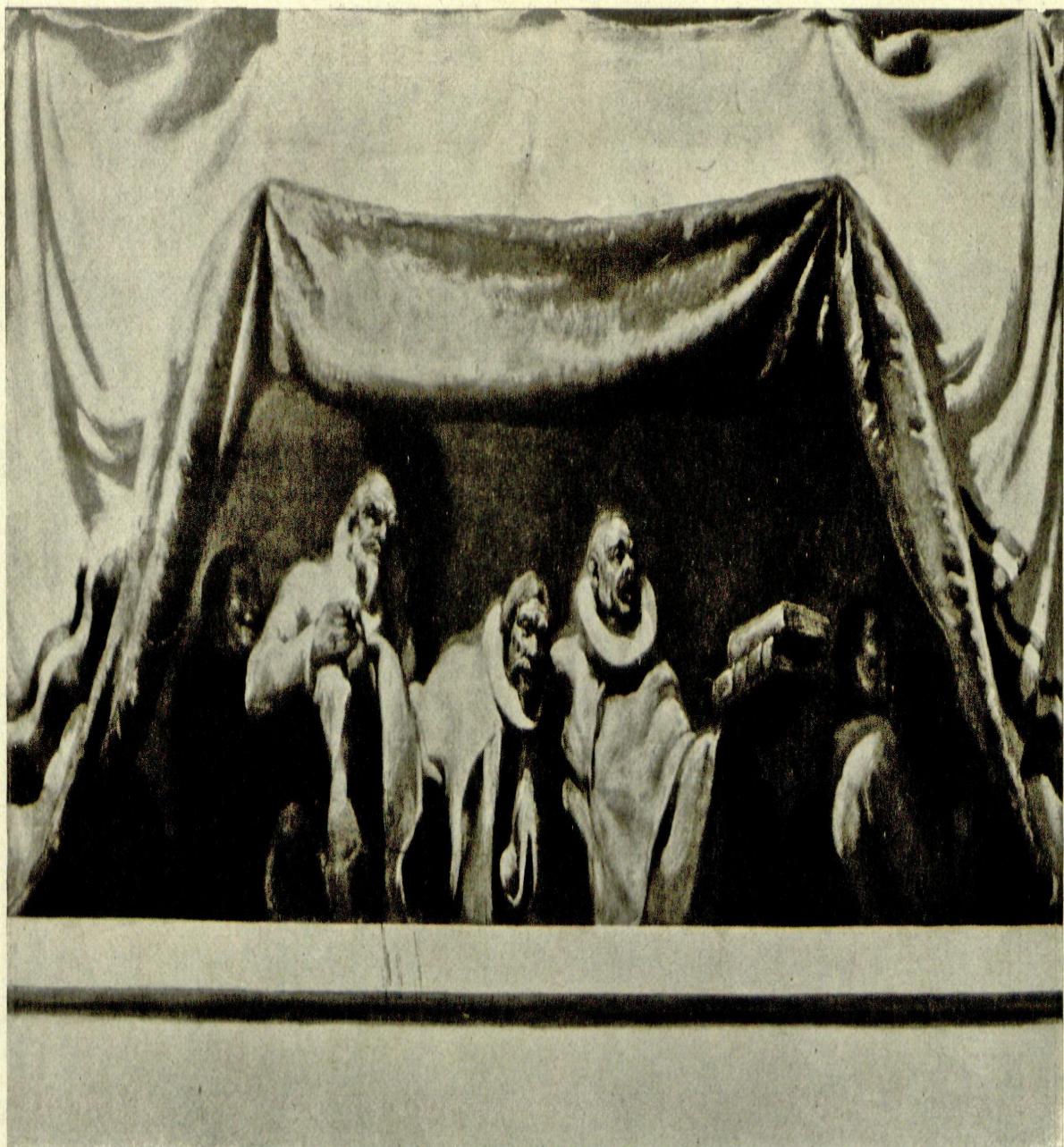
Goya, en el siglo de la Enciclopedia y de la fácil incredulidad de antaño, y en tierra de populares supersticiones, puso a la cabeza de sus caprichos, con autorretrato de pesadilla, la famosa frase «el sueño de la razón..., monstruos».

El hijo de Goya, este póstumo de Goya — con genio hermano, gemelo, del de Tintoretto también —, al descorrer los fingidos entapizados de la capilla, vió, cual sueño o cual insomnio, la negra sublime visión de la España aquella, patria de místicos, de monstruos de santidad, y le arrebató a él también artísticamente, con dinamismo creador, con nervosidad cerebral (cual la nervosidad de los insomnios), algo apocalípticamente esta vez: construyendo menos, definiendo menos, dibujando menos que otras veces, ¡cual cosa de ensueño!

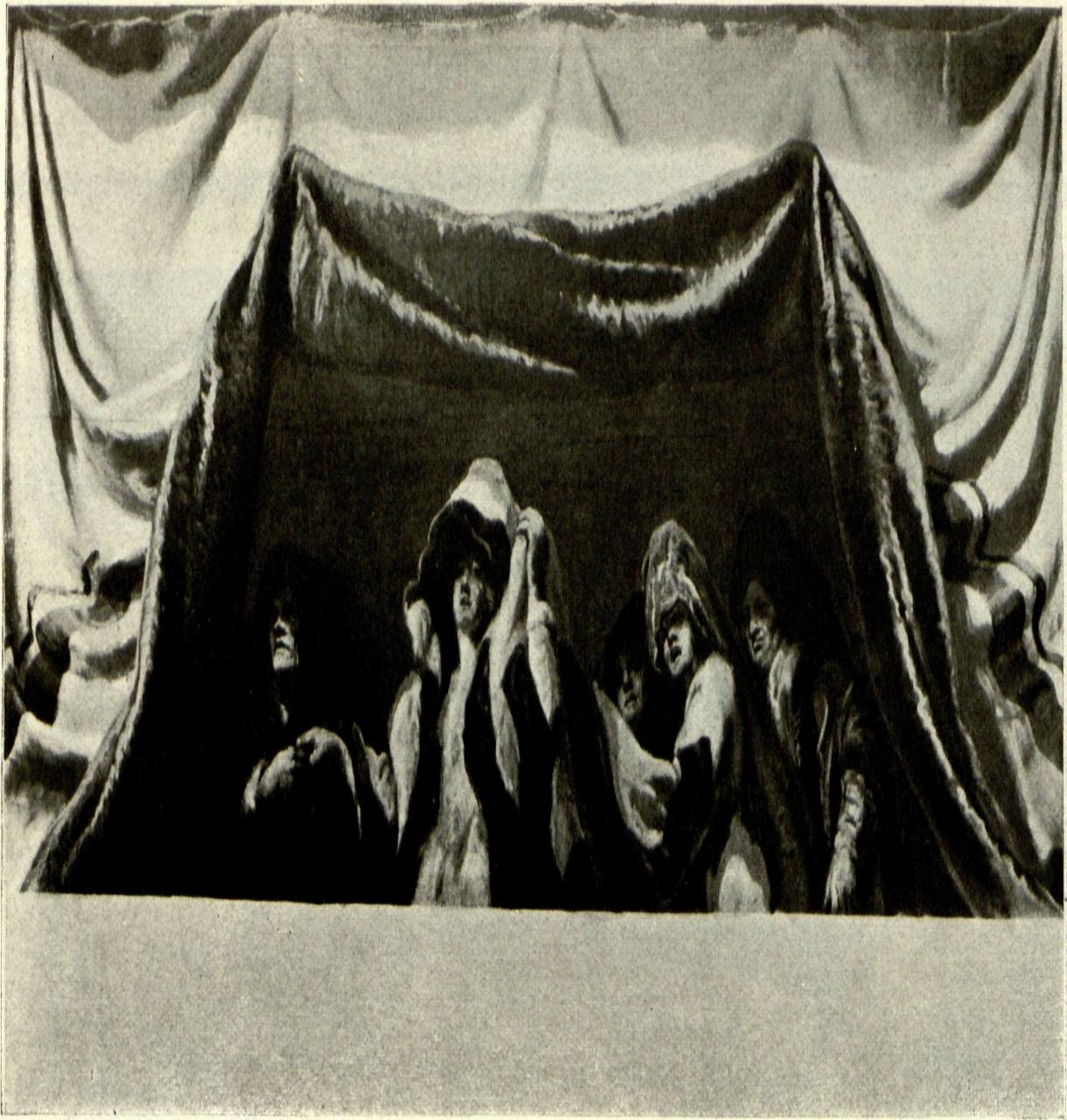
Por ello la elocuencia apasionada, por ello las extrañezas. Y por todo el «picante» contraste, cosa tan moderna, entre la serenidad clásica del conjunto decorativo, admirablemente estático, y el arrebato romántico, dinámico, de las visiones; entre el equilibrio, perfecto, y el desequilibrio espiritual y supernatural.

Despreciando todo detalle histórico, hay allí una potentísima lección de historia hispánica. Y despreciando todos los convencionalismos seculares del arte cristiano, hay allí una gran página, cabal y deslumbradora, de la potencia inmanente, inconsciente, de la inmensa realidad artística del Cristianismo. ¡Y todo en un pequeño oratorio!

Antes de terminar mi larga visita, ocasión de estas líneas; antes de hallarme en posibilidad de la decisión de salir de allí, parecía que me pedía el alma adolorida, como condición previa, como primer paso inexcusable, esta orden: «Dejen caer y corran las cortinas», las imaginarias cortinas; acabe el sueño, la visión; volvamos a la serenidad, al ritmo normal del vivir cotidiano.



El Conde de Lemos, Cervantes, Don Quijote.



La Duquesa Cayetana de Silva y otras damas de la Casa.



El Conde de Monterrey y la Inmaculada.



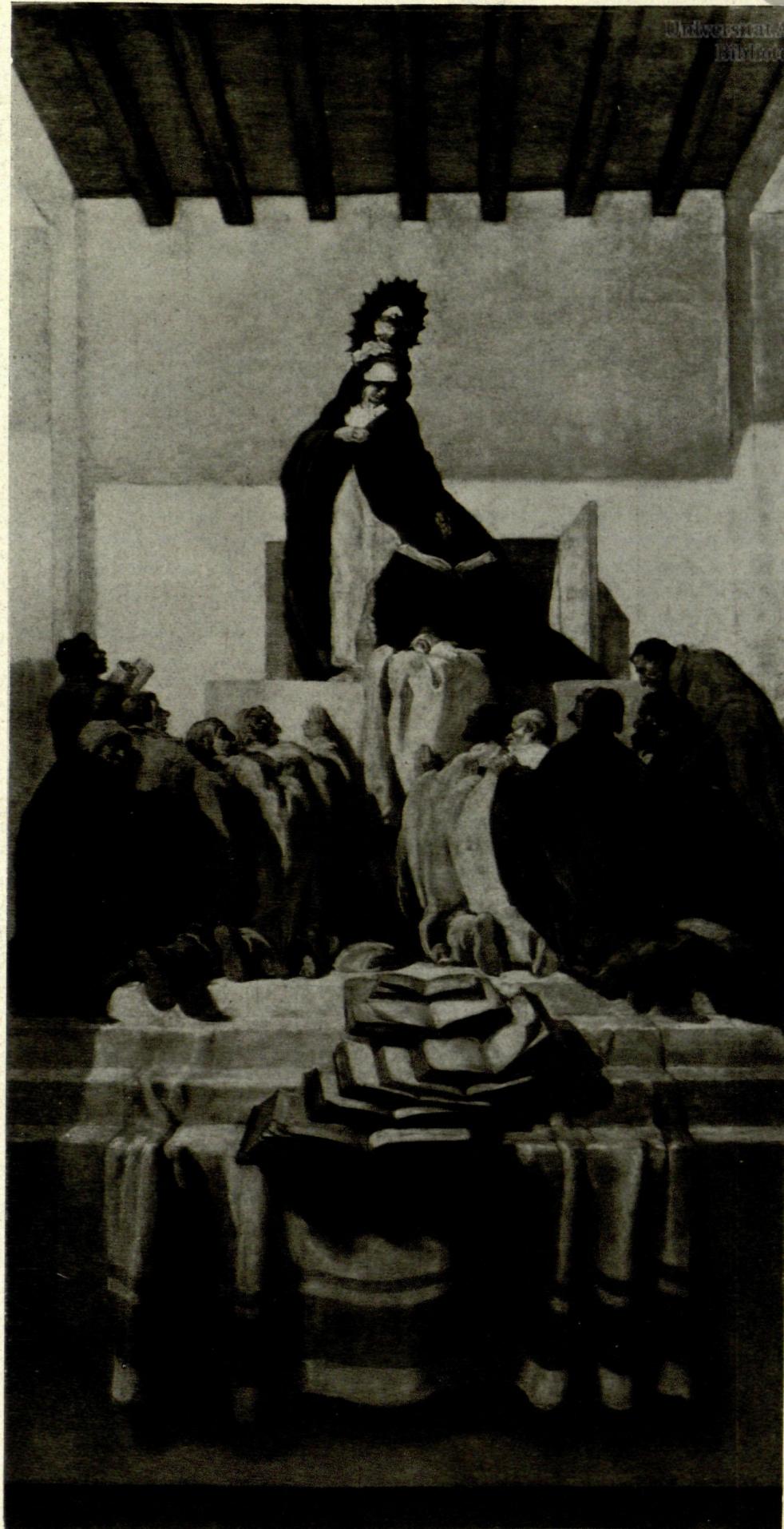
Santiago Apóstol y el Conde de Alba.



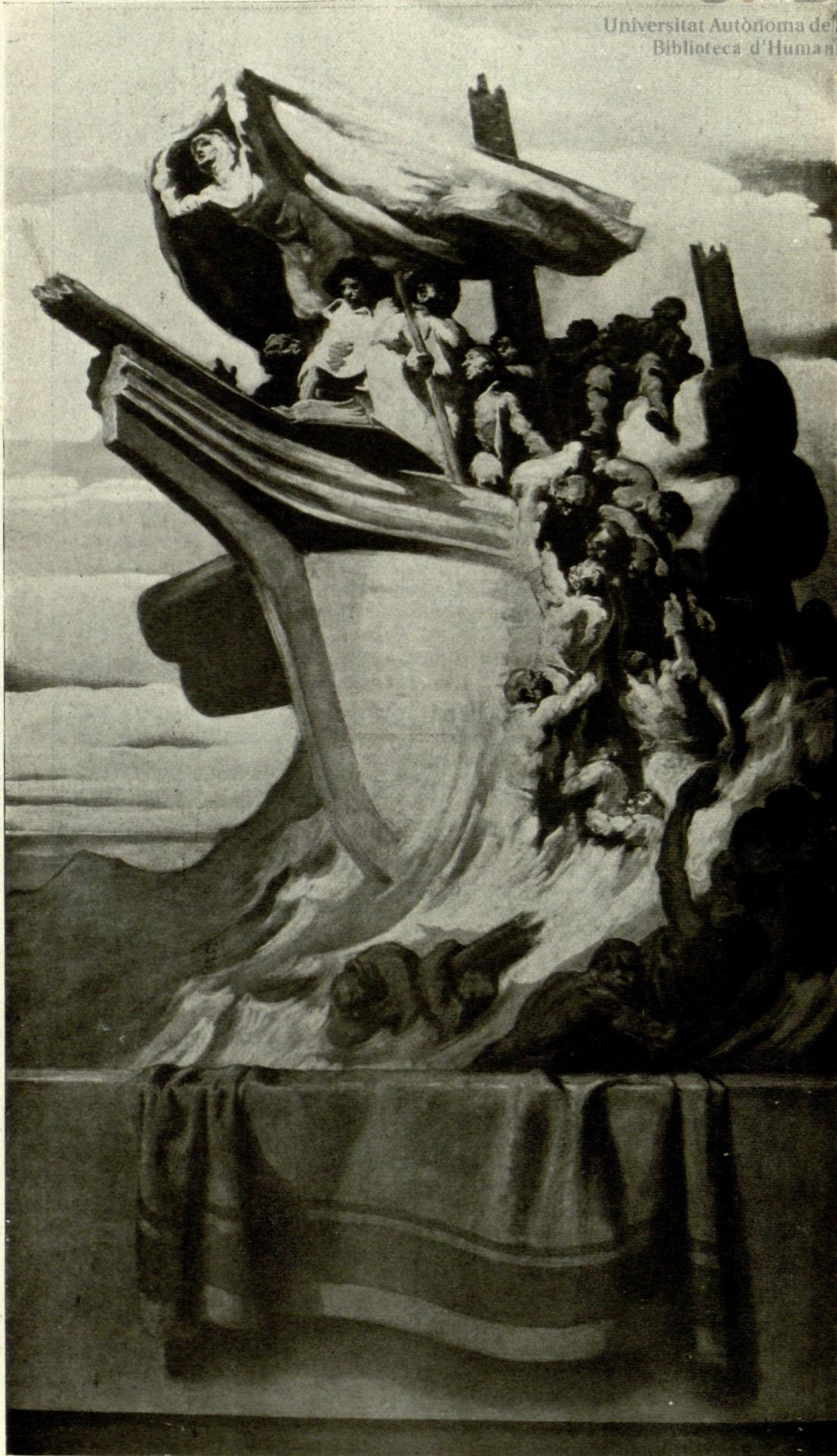
San Fernando y el Duque de Berwick.



Nuestro Señor Jesucristo dicta a Santo Domingo la regla de la Orden Franciscana.



Los primeros de las Casas de Siruela, Olivares, Carpio, San Vicente del Barco, Lemus, Monterrey y Montijo, Lerín, ofrecen su estirpe a la Virgen.



Santa María Cervelló, patrona de los navegantes españoles.



Don Pero López de Ayala.
(Sobrepuerta.)



El gran Duque de Alba recibe
de S. Pío V el estoque.



Jaime I. de Aragón.

EL DUQUE DE RIVAS, PINTOR

POR ANTONIO RUMEU

S frecuente apreciar en la vida de los grandes hombres, una doble o múltiple personalidad artística; y aunque es difícil encontrar un paralelismo riguroso entre las diferentes manifestaciones de un mismo temperamento artístico, ya que a la postre termina una de ellas por adueñarse con caracteres de casi exclusividad de las facultades del artista, quedando relegadas las otras, no deja de ser interesante estudiarlas todas, aunque sólo sea por el hecho de contribuir al mejor conocimiento de las grandes figuras de la Historia, o más claro, de nuestra Historia literaria.

Estas disquisiciones se me han ocurrido al exponer mi trabajo sobre la personalidad artística, como pintor, de una de nuestras grandes glorias literarias del siglo XIX, el paladín de nuestro Romanticismo, D. Angel de Saavedra, III Duque de Rivas.

En verdad que, como decía antes, la personalidad del Duque de Rivas poeta, ha oscurecido por completo a la del Duque de Rivas pintor, hasta el punto de que son muy pocos los que la recuerdan, y menos los que conocen su obra. Mas si bien sus pinceles no rayaron nunca a la altura de su numen poético, ellos fueron su distracción favorita, su afición predilecta y el "pan de la emigración" en las circunstancias adversas de su agitada vida política.

Pero la importancia acrece desde el momento que se ha tratado de explicar por eximios literatos, o mejor dicho, interpretar particularidades de su obra literaria, atribuyéndolas a su temperamento artístico como pintor, y a su tendencia manifiesta por las escenas de un marcado carácter plástico.

Martínez Villergas repreueba a Rivas, según Gabino Tejado, su ineptitud para saber unir convenientemente todas las partes de una misma obra. Y más modernamente, Azorín, en su estudio titulado *Rivas y Larra*, nos dice que el poeta no está hecho para la concepción evolutiva. Sus palabras vienen a ser aproximadamente éstas: Rivas ve la vida de una manera ni evolutiva ni dinámica, pero sí estática. Todas sus obras son la visión de un solo momento, o bien de una serie de momentos independientes. Cuando quiere darnos una idea de movimiento, enlazar los hechos, la evolución de un sucedido o de una vida, entonces decae; se ve obligado a ofrecernos una serie de momentos donde la solución de continuidad es lo más breve posible, para que de esa manera nos hagamos la ilusión de que hay solidaridad y coherencia. ¿De dónde le viene, pregunta Azorín, esa predilección por los fragmentos divididos en frases? De que el Duque de Rivas era pintor. Su obra literaria es la de un pintor. Saavedra ama el color, los contrastes de color. En sus *Romances* vemos cómo se complace en describirnos minuciosamente los muebles, los trajes, el aspecto de la ciudad y del campo.

Esta opinión de Azorín no es compartida por otros críticos, como más tarde veremos; pero es indudable que, sin llevar las cosas a extremos imposibles, el Duque de Rivas pintor ejerció una manifiesta influencia en el Duque de Rivas poeta.

* * *

Lo cierto es que, desde su infancia, en el hogar, y antes de que se manifestase en él la más leve preocupación literaria, D. Angel Saavedra se sentía atraído por impulso irreprimible

hacia el dibujo. Nicomedes Pastor Díaz, cuya biografía del Duque tiene el valor de ser casi autobiográfica, nos cuenta cómo en estos primeros años de su vida "era tal su pasión por el dibujo, que el mayor castigo que le podían imponer para reprimir sus juveniles travesuras, era recogerle los lápices y prohibirle el dar lección de aquel su arte favorito y su entretenimiento predilecto". El encargado de iniciarle en los primeros principios de las bellas artes fué Mr. Verdignier, escultor francés establecido en Córdoba, patria del poeta y residencia habitual de sus padres. Trasladada a Madrid su familia, otro francés, Mr. Bordes, es encargado de su educación artística, continuada más tarde en el Real Seminario de Nobles de Madrid.

Destinado D. Angel Saavedra a formar parte del Cuerpo de Guardias de Corps, y tocándole servir en una compañía de guardias extranjeros, tuvo la suerte de tratar amistad con un joven también francés, Mr. Bouchelet, pintor de miniaturas, de quien recibió enseñanzas y con el que pasaba muchas tardes dedicándose los dos a la pintura. En esta época también asistía como discípulo al estudio del pintor de cámara D. José López Enguídanos.

Interrumpidos sus estudios por la Guerra de la Independencia, y herido en la desgraciada batalla de Ocaña, retornó D. Angel a Córdoba, y de allí pasó a Cádiz, huyendo de las huestes napoleónicas. A pesar de una vida tan agitada como llevó en estos meses, dice Pastor Díaz, que siempre le quedaba tiempo para pintar cuadros y componer versos; "ni los unos ni los otros — dice — eran entonces buenos, pero no importaba. No era la época de la perfección, era la del estudio, la del progreso. Y también en los campamentos y cuarteles dibujaba siempre que podía, ya haciendo ligeros retratos de sus compañeros y alguna vez de sus patronas, ya tomando apuntaciones de grupos de soldados, caballos y cañones; de escenas militares, o de vistas y paisajes, todo si no con gran maestría, con mucha inteligencia y verdad". Precisamente teniendo en cuenta estas aptitudes, sus jefes le encomendaron el Negociado de Topo-

grafía, y desde él contribuyó ejecutando planos y croquis a la defensa de la Patria; trabajo que alternaba en los ratos de ocio, copiando algunas estampas y estudiando el modelo vivo, en la entonces poco concurrida Academia de Cádiz.

Sus contemporáneos hacen indistintamente elogios a su doble personalidad artística, como pintor y poeta, en esta época de iniciación (1). Todavía la gloria del poeta no había obscurecido la mediocridad del pintor.

Sobradamente es de todos conocida la actividad política de D. Angel Saavedra al regreso de Fernando VII. Se encontraba en París estudiando con el célebre pintor Horacio Berne, y pensaba emprender un viaje a Italia, como buen aficionado a las artes, cuando recibió la noticia de haber sido elegido diputado por su ciudad natal. La política le desvió de sus aficiones artísticas, y le llevó al destierro después de haber votado la incapacidad de Fernando VII.

Y en la emigración volvió a ser la pintura el recreo de sus ocios, y lo que es más importante: el medio de allegar escasos fondos para el sustento de su familia, en aquellas circunstancias tan adversas de la vida del poeta. Y así lo vemos primero en Londres, dedicándose de lleno a la pintura; más tarde, en la Isla de Malta realizar positivos adelantos bajo la dirección del profesor Hyrler; para terminar, por último, estableciendo en Orleáns una Academia de dibujo, que se vió bastante concurrida. Dos cuadros suyos figuraron en la Exposición del Louvre de 1831,

(1) En 1817, D. Juan Nicasio Gallego dedicó al joven Saavedra el siguiente Soneto:

Tu, a quien risueño concedió el destino,
(digna ofrenda a tu ingenio soberano)
manejar del Aminta castellano,
la dulce lira y el pincel divino;
vibrando el plectro y animando el lino,
logres, Saavedra, con certa mano
vencer las glorias del cantor troyano,
robar las gracias del pintor de Urbino,
Lógrelo, y logre yo, si más clemente,
me mira un tiempo la áspera fortuna,
que hora me niega en blando son loarte,
tejer nuevas coronas a tu frente,
ya esclarecida por tu ilustre cuna,
ya decorada del laurel de Marte.

y su nombre figura en el Anuario de artistas establecidos en París aquel año (1).

Durante el resto de la vida del Duque de Rivas, desde su regreso a España en 1833 hasta su muerte, época gloriosa para nuestra literatura, su actividad pictórica queda relegada a segundo plano; pero nos deja bien probada su afición por los pinceles en numerosos cuadros, que a continuación describo (2).

* * *

Amador de los Ríos, en su *Discurso en elogio del Duque de Rivas*, es el único escritor que nos ha dejado una Relación cronológica de los cuadros que él tenía noticia fueran pintados por D. Angel Saavedra. Y él mismo reconocía "que era difícil, por no decir imposible, dada la vida tan agitada que llevó, el hacer un catálogo exacto y cronológico de sus producciones pictóricas". Si esto lo decía Amador de los Ríos por aquel entonces, la dificultad acrece, con el tiempo, en nuestros días, y no es el Duque de Rivas pintor de talla suficiente para realizar una investigación a fondo que había de efectuarse, entre otros sitios, en Malta, Nápoles, Orléans, Tours, etc. Pero ello no es obstáculo para que, rectificando a Amador de los Ríos en algunos errores respecto de los cuadros que cita (que él conoce más de nombre que de vista), y añadiendo otros muchos que Amador desconocía, pueda estudiar quien le interese un catálogo lo suficientemente numeroso para conocer esta modalidad artística de la personalidad de Rivas.

La relación cronológica de sus cuadros es como sigue:

(1) La penuria económica de Saavedra, en esta época, está reflejada en la siguiente anécdota, que todavía recuerda la familia, y que da a conocer el Conde de Doña Marina en su librito: *El Duque poeta*: Distraído—dice el citado escritor—Angel Saavedra, como lo fué siempre, sentóse sobre la paleta poniendo el pantalón como es de suponer, y no teniendo más que ese, su mujer hízole que se acostase, y cargando ella con la prenda fuese a la inmediata fuente a lavarlo...

(2) Teniendo en cuenta esta afición de Rivas por las Artes plásticas, la Academia de San Fernando le llevó a su seno, siendo elegido Presidente de la misma en la sesión de 3 de Septiembre de 1854, cargo que ejerció hasta su muerte.

1814: Apoteosis de los famosos niños de Córdoba.

1815: La caída de Luzbel.

1819: Sócrates aleccionando a Alcibiades. Figuras de tamaño natural. Sócrates representado por un viejo barbado y Alcibiades por un jovencillo. Pintura académica que se conserva en el domicilio del Sr. Ceballos en Córdoba.

1821: Adán y Eva.

1822: Hermafrodita (1).

1829: La familia de D. Angel Saavedra en Malta. Este cuadro de regulares proporciones, representa a D. Angel Saavedra acompañado de su mujer doña Encarnación Cueto, y de sus dos hijos mayores, ambos nacidos en Malta, Octavia más tarde Marquesa de la Rivera y Enrique, después Marqués de Auñón y IV Duque de Rivas. Aparece en primer término Saavedra; sobre su rodilla derecha se encuentra sentada su hija Octavia que acaricia a una perra, y con el brazo izquierdo envuelve el cuello de su mujer, que sostiene en sus manos a su hijo Enrique, niño de pocos meses. Al fondo una vista de las costas de Malta.

Viste D. Angel de levita color marrón con solapas de negro terciopelo y pantalón beige; alto cuello parricida, y corbata pañuelo sujetada con pequeño camafeo. Su mujer viste de verde y adorna su pecho con larga cadena.

Este cuadro puede verse en casa de los actuales Duques de Rivas (2). Figuró en

(1) De estos cuadros anteriores a la emigración del Duque, que cita en su relación J. Amador de los Ríos, desconozco, por más que he intentado averiguarlo, su paradero. Probablemente se conservan en su ciudad natal, como el ya citado de Sócrates aleccionando a Alcibiades, que es uno de los pocos cuadros que Boussagol conoce, y por mediación del cual se tienen las noticias apuntadas. (Gabriel Boussagol: *Angel de Saavedra, Duc de Rivas*).

(2) En este cuadro aparece Octavia acariciando a una perra «Perla», que acompañó a la familia del Duque en la emigración; y cuyo nombre recuerda por tradición la familia. Así lo he escuchado de labios de la actual Duquesa de Rivas.

- la Exposición organizada por la Sociedad española de Amigos del Arte, y por este motivo es el cuadro más conocido.
- 1829: Hernán Cortés; Cupido; El Salvador del Mundo (1).
- 1830: Naturaleza muerta: (Museo de Orleáns). Nicomedes Pastor Díaz nos refiere, en su biografía del Duque, que el Museo de Orleáns le había comprado en alto precio un cuadrito: Naturaleza muerta. Boussagol que le ha seguido la pista a este cuadro nos lo describe así: A la derecha un vaso pequeño con pie, lleno hasta la mitad de vino, un manojo de rábanos delante de una botella. A la izquierda, una cafetera, un pedazo de pan, un vaso, un cuchillo y algunas monedas. Este cuadro, en opinión de Boussagol desprovisto de valor artístico, está retirado en un rincón de la portería, y en un estado deplorable de conservación. Sobre el marco se lee esta inscripción «Seiavedra (sic) general español, refugiado en Orleans donde dió lecciones de pintura» (2).
- 1830: Autorretrato de D. Angel de Saavedra: Figuró en la Exposición de París de 1831. Ligera barba cubre el rostro de D. Angel Saavedra, que viste de levita y se emboza en una capa romántica con vueltas rojas.
- Está pintado en Orleáns en 1830. Se encuentra en el palacio de los Marqueses de Viana.
- 1830: Sagrada familia. También es un grupo familiar. La figura central es de la Virgen vestida de rojo y con manto azul: está representada por su mujer que sostiene a su hijo Enrique que hace las veces de Niño Jesús. Su hija Octavia, cubierta con una piel representa a San Juanito.
- 1830: D. Angel de Saavedra y su familia: De asunto análogo al cuadro de Malta, parece que Saavedra quiso guardar idéntico recuerdo de su estancia en Orleáns. Él aparece de levita, y ella viste de rojo, cubriendo su cabeza con finísima toca de hilo. Figuran también en este cuadro sus hijos Enrique (en brazos de su madre) y Octavia.
- Este cuadro pertenece a la colección de los Marqueses de Viana.
- 1831: Naturaleza muerta: Sobre una mesa, con tapete verde, un conejo muerto, cebollas, cerezas, limones, vasos con vino y agua. Al fondo cesta de mimbre y olla de cobre rojiza.
- Fechada en Orleáns año de 1831. Palacio de los Marqueses de Viana.
- 1831: Retrato de Martínez de la Rosa (1). Figuró en la Exposición de París de 1831. Su paradero es desconocido.
- 1838: Santa Justa y Santa Rufina: Son dos cuadros de las patronas de Sevilla, que pintó el Duque para la Catedral. Fueron pintados para el coro; pero hoy están en una galería enfrente a la mayor-domía. Están muy deteriorados.
- Las Santas están de pie, con la palma

(1) Cuadros citados por Amador de los Ríos en su catálogo cronológico.

(2) Es curioso que quien fué por tantos motivos ilustre, figure en Francia únicamente como pintor.

Igualmente en el *Diccionario de pintores* de E. Benezit, figura Saavedra, como pintor de naturalezas muertas, que trabajó en Orleáns a comienzos del siglo XIX.

Detrás está San José, que es el Duque con barbas, apoyando sus dos manos en un palo, y Santa Ana, probablemente representada por la madre de D. Angel.

No tiene este cuadro fecha ni inscripción, pero por la edad de sus hijos se infiere que debió ser hecho en Orleáns, hacia 1830 aproximadamente.

Este cuadro estuvo en el convento de Rivas de Jarama, y hoy en casa de los Duques del mismo título.

1830: D. Angel de Saavedra y su familia: De asunto análogo al cuadro de Malta, parece que Saavedra quiso guardar idéntico recuerdo de su estancia en Orleáns. Él aparece de levita, y ella viste de rojo, cubriendo su cabeza con finísima toca de hilo. Figuran también en este cuadro sus hijos Enrique (en brazos de su madre) y Octavia.

Este cuadro pertenece a la colección de los Marqueses de Viana.

1831: Naturaleza muerta: Sobre una mesa, con tapete verde, un conejo muerto, cebollas, cerezas, limones, vasos con vino y agua. Al fondo cesta de mimbre y olla de cobre rojiza.

Fechada en Orleáns año de 1831. Palacio de los Marqueses de Viana.

1831: Retrato de Martínez de la Rosa (1). Figuró en la Exposición de París de 1831. Su paradero es desconocido.

1838: Santa Justa y Santa Rufina: Son dos cuadros de las patronas de Sevilla, que pintó el Duque para la Catedral. Fueron pintados para el coro; pero hoy están en una galería enfrente a la mayor-domía. Están muy deteriorados.

Las Santas están de pie, con la palma

(1) A Boussagol se debe la noticia de la existencia de este cuadro, pues así figura en el libro titulado: *Explicación de los trabajos de pintura, escultura, litografía y arquitectura de artistas contemporáneos expuesto en el Museo Real el 1º de Mayo de 1831*. Sábase sólo, porque así consta, que Martínez de la Rosa estaba en pie. En esta Exposición a la cual concurrió con otro cuadro, no recibió Rivas ningún premio ni distinción.

del martirio en las manos, y a sus pies varios cacharros de Triana.

Los dos tienen una inscripción que dice: «A. de Saavedra, Duque de Rivas lo inventó y pintó para esta Santa Iglesia. Sevilla año 1838» (1).

1840: Jesús con la Samaritana. Cuadro grande. La Samaritana se acerca respetuosamente a Jesús que descansa junto a una fuente. Su blusa corrida deja de ver parte del pecho. Calza sandalias. Al fondo se ven unas murallas y árboles; en el suelo hierbas y flores.

En su parte baja, muy disimulada, se lee esta inscripción: «A. de Saavedra, Duque de Rivas lo inventó y pintó. Sevilla. Año de 1840.» Este cuadro también ha pasado del Convento de Rivas a la casa de los Duques del mismo título.

1840: Samaritana: estudio particular de la figura principal del cuadro anterior. Lo posee el Sr. González Sebastián, de Barcelona (2).

1841: El Niño Dios. Aparece el Niño sobre un Mundo azul, redondo, muy chillón, vestido con una túnica roja; las manos extendidas, y mirando al Cielo. Varios ángeles desnudos completan la composición.

Es uno de los peores cuadros de Rivas. Tiene una inscripción que dice: «A. de Saavedra. Duque de Rivas lo inventó y pintó en Sevilla, año 1841.»

Es propiedad de los Marqueses de Molíns (3).

(1) Amador de los Ríos cita los nombres de estos cuadros cuyo paradero desconoce y los fecha en 1847. Como hemos visto son muy anteriores.

(2) Este cuadro tiene la particularidad de que fué comprado en el Rastro por el anterior Duque de Rivas, a quien llamó la atención por la semejanza que encontró con el que se conservaba entonces en el Convento de Rivas. Ya en su casa pudo comprobar que estaba firmado por el propio Duque. Siendo lo más probable un estudio que hizo Rivas antes de componer el cuadro principal. Fué regalado por la familia, a su actual poseedor.

(3) Amador de los Ríos, que desconoce este cuadro pero tiene noticia de su existencia, quería identificarlo con una Sagrada Familia que también desconocía y que he citado antes.

1842: Enrique de Saavedra y Cueto: Es un joven de catorce años, rubio, imberbe, de ojos azules y cara enjuta. Viste de frac, y está sentado junto a una mesa.

Perpendicularmente se lee: A. de S. Duque de Rivas retrató a su hijo Enrique. Sevilla. Año 1842. Es uno de los mejores retratos que salieron de los pinceles del Duque.

Es propiedad de la M. de Villasinda.

1842: Retrato de Malvina Saavedra, Marquesa del Villar: Es la tercera hija del pintor; joven morena, de ojos negros, muy parecida a su padre. Viste de blanco, corpiño muy ceñido y falda de vuelo. Está apoyada en un árbol, y sujetada con sus manos un sombrero de paja. Al fondo se ve una vista de Sevilla.

Es compañero del anterior, y con idéntica inscripción. Los Marqueses de Molíns conservan este cuadro.

1842: San Hermenegildo y San Fernando: Como Santa Justa y Rufina, los pintó Rivas para la Catedral sevillana, y como los Santos son de factura pésima (1). Se encuentra en la Colecturía de la Catedral, sala próxima a la Puerta del Perdón. San Hermenegildo en el momento del martirio, cubre su cuerpo con un brial azul; la palma del martirio sujetada con su mano izquierda, y la derecha se la lleva al corazón. San Fernando, con los atributos mayestáticos, envuelve su cuerpo en amplio manto de armiño, sosteniendo una espada en la mano derecha.

1846: Napolitana, o la Casta Susana: Cuadro pintado durante su estancia en Nápoles. Representa a una joven rubia, con el pecho casi descubierto, apoyada sobre una balaustrada. A la izquierda un

(1) Es curioso, y luego insisto en ello, que quien escribió y describió pasajes y escenas inmortales tuviera tan poca facundia, cuando se trataba de pintar. Sus retratos son por lo general buenos; sus composiciones adolecen en cambio de lo que encontramos a manos llenas en el poeta: inspiración, vida, colorido, etc.

florero con hortensias azules y rosas. En segundo plano, muy borroso, un viejo barbado.

Está firmado con letras árabes, y fechado en Nápoles en el año 1846. Es propiedad del Conde de Doña Marina.

1846: La Virgen de la Rosa (1).

1847: Idilio; Jardín romántico, símbolo de un amor oculto. En primer término dos palomas arrullándose, y junto a un sombrero de copa, una femenil capota y una sombrilla. Al fondo un paisaje napolitano, con el Vesubio.

Firmado: Angel de Saavedra Duque de Rivas, lo estudió del natural, en Nápoles en el año 1847. Es propiedad de la Duquesa de Rivas.

1848: Autorretrato del Duque de Rivas, vestido de Embajador: Aparece el Duque, de pie, apoyado su cuerpo sobre la pierna izquierda. Viste de uniforme; pantalón blanco y casaca azul con entorchados. Apoya su mano izquierda en el espadín, y con la derecha sujetá el sombrero bicorno y los guantes. Cubre el chaleco un peto rojo con la Cruz de Malta; y se adorna con las bandas de la Gran Cruz de Carlos III y la Napolitana de San Fernando (2).

Al fondo se ve el Vesubio y a la izquierda en la base de una gran columna el escudo de los Saavedras; y debajo la siguiente inscripción: Don Angel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, Duque de Rivas, Marqués de Andía, Embajador de Nápoles, se retrató a sí mismo, en el año 1848 a los cincuenta y siete años de su edad.

Es propiedad de la Duquesa de Rivas.

1849: Despacho del Duque de Rivas en Nápoles. El gabinete de trabajo del Duque

aparece reproducido por su propio pincel. Es una amplia estancia en cuyo centro aparece una mesa con papeles y libros, y próxima a ella una estantería de fina traza. Varios sillones tapizados de rojo se reparten por la habitación.

Cubren las paredes cuadros, materialmente hacinados unos encima de otros; y en su mayor parte desnudos. A la derecha aparece también colgado el autorretrato del Duque vestido de Embajador (1), lo que hace suponer que también los demás cuadros sean obras suyas.

Sobre un caballete, descansa, a medio pintar, un cuadro—sin duda de él—que representa la escena de la mujer adúltera (2).

Se conserva este cuadro en casa de los Marqueses de Viana.

1850: Retrato de D. Francisco Martínez de la Rosa y Cabarrús. Fué D. Francisco M. de la Rosa, un hijo natural del famoso político y literato del mismo nombre. Pertenece a la carrera diplomática, y ocupaba la Secretaría de la Embajada de España en Nápoles.

El retrato es de medio cuerpo. Es un hombre de unos treinta años, de amplias patillas, cuya fisonomía guarda gran parecido con la de su padre. Viste de levita, chaleco rayado y corbata de lazo.

Está firmado de la siguiente manera: «A. de S. de Rivas. Nápoles 1850» (3).

(1) El autorretrato del Duque reproducido en pequeño, aparece, como era natural, sin el Collar del Toisón de Oro, después añadido al original por sus familiares.

(2) Durante su estancia en Nápoles, fueron muchos los cuadros pintados por el Duque. La vida un poco ociosa y regalada propia de su cargo, le permitía dedicarse a su pasión favorita. Los artistas frecuentaban su casa y su trato, figurando entre ellos, los pintores Morani y Smarguiazz y el escultor Angelini.

(3) En el reverso del cuadro se lee lo siguiente: «Retrato de D. Francisco Martínez de la Rosa y Cabarrús, Agregado diplomático a la Embajada de España en Nápoles, pintado por el Excmo. Sr. Duque de Rivas, su jefe, y restaurado en Roma el año 1884, por su buen amigo y compañero S. de Baguet, primer Secretario de Embajada de S. M. cerca de la Santa Sede.

(1) Cuadro citado en su cat. por J. Amador de los Ríos.

(2) El Toisón de Oro no figuraba en el primitivo retrato siendole añadido, bien por él o por sus familiares, posteriormente. Dicha condecoración le fué otorgada en el año 1864 y el autorretrato está fechado en 1848.

Se conserva en la Embajada de España en Roma.

1856: El Triunfo de Judit (1). Judit se prepara a cometer el crimen, mientras Holofernes reposa tranquilamente.

Es propiedad de los Marqueses de Aranda.

Cuadros sin fechar.

1.^o Don Francisco Martínez de la Rosa y Berdejo. Embajador de S. M. en el Vaticano. Es uno de sus mejores retratos. Viste de frac y cruza su pecho la banda de la Gran Cruz de Carlos III y la de la Orden de Pío IX.

Está sentado junto a una mesa con varios libros; uno de ellos «El Espíritu del siglo».

También se encuentra en la Embajada de España:

2.^o Retrato de la Duquesa de Veragua (2).

3.^o Retrato de su mujer (3).

4.^o Autorretrato del Duque de Rivas vestido de Chispero.

5.^o La penitente de Hornachuelos (4).

6.^o Retrato del Conde de Noroña (5).

7.^o Retrato del General Torrijos.

* * *

Antes expuse cómo no era unánime el parecer de los críticos, respecto a las posibles

(1) Última producción de Rivas, en opinión de J. Amador de los Ríos.

(2) Figuró en la Exposición de los Amigos del Arte y es propiedad del actual Duque.

(3) Es propiedad del Sr. González Sebastián de Barcelona.

(4) Estos dos últimos cuadros, de los cuales sólo tengo noticias, cuya autenticidad no he podido confirmar plenamente, se encuentran en el Palacio de las Rejas de D. Gómez en Córdoba y en el de Moratalla, ambos propiedad del Marqués de Viana.

Es también seguro que retrató en Nápoles en el año 1844 a la Duquesa de Bivona y a Mme. Montigny; pues así consta en una nota del puño y letra del Duque de Rivas.

Igualmente tengo noticias de otros cuadros que conservan sus descendientes; pero no he podido dar todavía con ellos.

(5) Este cuadro era propiedad del Excmo. Señor D. Luis de Santa María y García Pizarro, quien lo tenía en su típica casa del Pretil de Santisteban. (Ignoro su actual paradero).

influencias del pintor sobre la obra literaria del poeta. Boussagol, el ilustre crítico francés, que ha estudiado concienzudamente la vida y obra de Saavedra, niega en absoluto esta influencia; y es más, termina por preguntarse si la obra literaria de Rivas no se resiente de los gustos, educación y trabajos del pintor (1).

Las objeciones principales de Boussagol para negar esta influencia no dejan de tener cierto fundamento. Se extraña primero—razón de poca monta a mi entender—de que siendo el poeta cien veces superior al pintor, no se diga «que su obra pictórica es la de un poeta»; y añade después: «Por qué si Rivas fué tan intensamente pintor no lo dió a conocer en sus poesías hasta que escribió D. Alvaro y los Romances históricos? No hay ningún color en sus tragedias. «En Lanuza y Arias Gonzalo—dice Boussagol—deficientemente hemos encontrado escenas de conjunto, y es apenas si hemos descubierto en ellas todo el esplendor que podíamos esperar de los gustos artísticos del poeta. ¿Qué espera el genio del pintor para engendrar el genio del poeta? ¿Llegar a la cuarentena para estrenar su obra el Moro?...»; y más adelante continúa: «Y si el interés de ciertos dramas de Rivas está cortado por el continuo cambio de escenas y de decorado, ¿es al temperamento pictórico del poeta a quien se lo debemos, o a la influencia de la comedia, que más aún que el drama romántico francés transporta al expectador a mil lugares diferentes, no ya solamente al cambiar de acto sino en el interior de uno solo de ellos?»

Lo cierto es que Boussagol sin decidirse del todo, pone muy en duda esta mutua influencia de la doble personalidad artística de Rivas, por lo menos cree que había que estudiar si existe un paralelismo entre ambas actividades, y una ulterior evolución romántica en la obra pictórica del Duque. Más si bien en su primer época muestra una afición marcada por los asuntos mitológicos y de la antigüedad

(1) Gabriel Boussagol: *Angel de Saavedra, Duc de Rivas; sa vie, son oeuvre poétique*.

griega, no se puede precisar ese paralelismo, en un pintor de batalla unas veces, y aficionado otras, que hace casi objeto exclusivo de sus pinceles el retrato.

Porque ante todo el Duque de Rivas es un retratista. Aun en sus composiciones religiosas no hace más que reproducir como hemos tenido ocasión de ver, miembros de su familia con los atuendos bíblicos. Retratista excelente, no cabe decir lo mismo de sus escasos cuadros religiosos o mitológicos, pobres en la composición, en el colorido, y de muy escasa inspiración. En esto el poeta es superior mil veces al pintor.

Pero esta misma inferioridad, esta impotencia para reproducir en el lienzo, lo que tan fácilmente lograba con la pluma, en vez de

un argumento en contra, lo es favorable, siempre que no se quiera llevar hasta sus últimas consecuencias esta influencia, como pretende Boussagol. Nada desdice su vulgaridad como pintor el que haya visto a la naturaleza y a la vida con el espíritu de observación y el temperamento de un artista, que por lo mismo que no puede reproducir plásticamente sus impresiones, puede sentirse aún más atraído a expresarlas por medio de la pluma. Sus Romances históricos son buena prueba de ello.

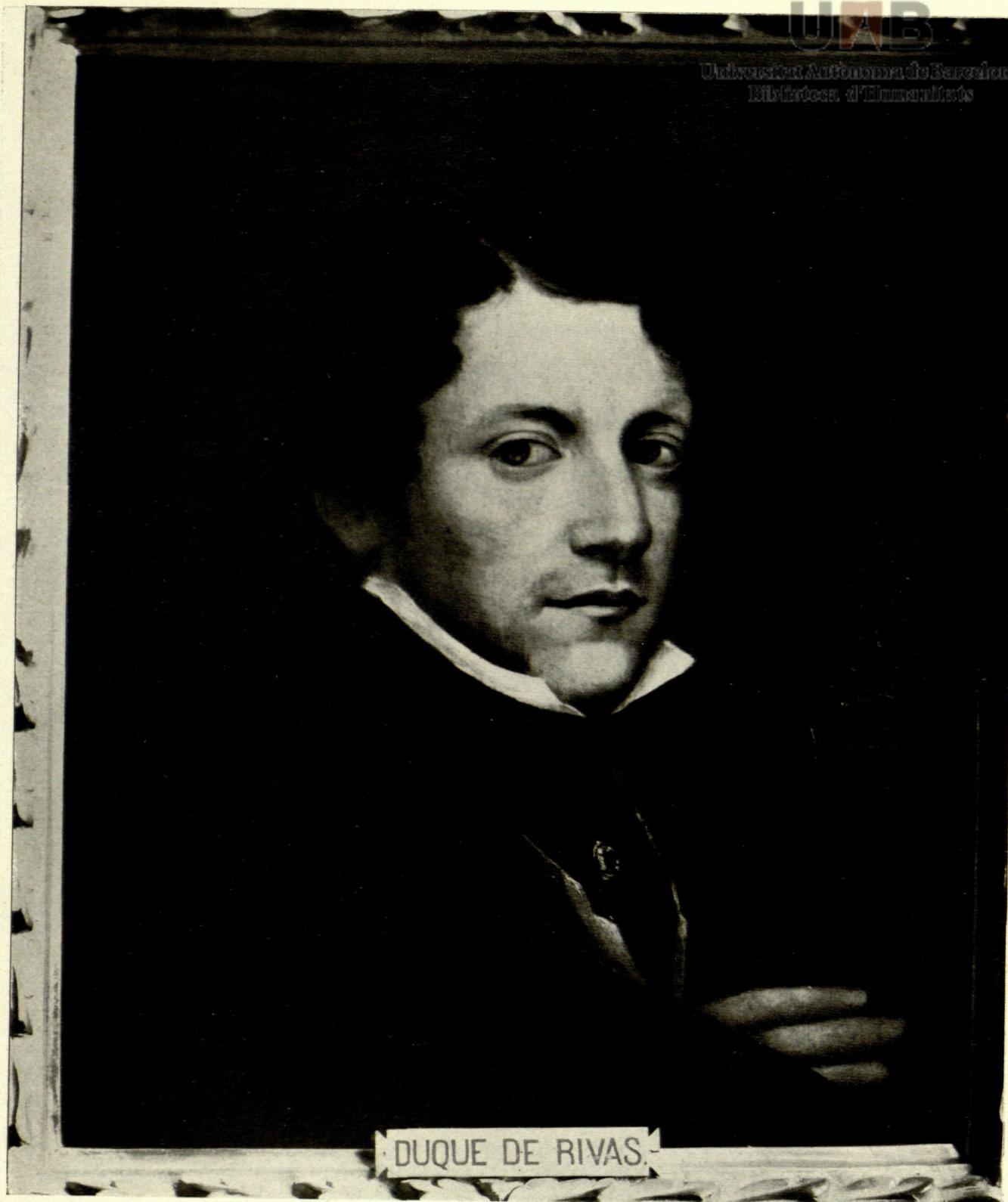
Por todos estos motivos la personalidad artística del Duque de Rivas, eclipsada por su posterior gloria literaria, merecía y merece una mayor atención por parte de literatos y artistas. A contribuir a ello van dedicadas estas líneas.



Autorretrato del Duque de Rivas (Nápoles, 1848).



Don Angel de Saavedra y su familia. (Malta, 1829.)



Autorretrato de don Angel de Saavedra (Orléans, 1830).

LAS LOZAS DE ALCORA Y MOUSTIERS

POR GELASIO OÑA IRIBARREN

AS fuerzas de la rutina y de la sugerión, se manifiestan una vez más, y de modo muy notable, en el añejo asunto de la confusión entre las lozas que sirven de tema a este artículo. Empezó el Barón Ch. Davilier clasificando como de Moustiers lozas de Alcora, y dada la autoridad de su opinión, fué lo suficiente para que sus seguidores, convirtiéndolo en dogma, repitiesen el error, y unos con sus actos y otros con su pluma, llenaron de inexactitudes Museos, colecciones y libros, dando lugar a la creación de una atmósfera que hizo creer que esta clasificación entrañaba serias dificultades.

El origen de esta especie ha sido, sencillamente, la ofuscación y la ligereza con que tan frecuentemente han procedido, al juzgar nuestras artes, nuestros apreciables vecinos, especie que, indebidamente, ha llegado a tomar cuerpo, produciendo en el ánimo del aficionado principiante la natural impresión de que esta dificultad de diferenciación o clasificación existe realmente.

En nuestro Museo Arqueológico Nacional puede verse un incomprendible caso de confusión, pues entre la estupenda colección de Alcoras que perteneció al difunto D. Félix Boix, existen dos pequeñas bandejas de Moustiers,



Fig. 1.—Marcas de la manufactura de Olerys & Laugier, de Moustiers, al dorso de las piezas reproducidas en las figs. 2 y 3.

las que no sólo tienen todas las características de esta producción, sino hasta la marca de la manufactura de Olerys & Laugier, familiar a

todo buen aficionado, o sea las iniciales O. L. enlazadas seguidas por la inicial del decorador (fig. 1). Cuando se inauguró esta Sala en el otoño de 1934, lo hicimos notar así al personal de dicho Museo, quien amablemente nos facilitó el examen a la mano de estas dos bonitas piezas, que reproducimos en las figs. 2 y 3.

Hasta a un autor tan competente como el Conde de Casal, llega este influjo, y escribe en su conocida *Historia de la Cerámica de Alcora*, pág. 43: "Dificultad enorme existe para diferenciar seriamente los productos alcoreños de los de Moustiers. De pastas y barnices similares; de decorados inspirados en los mismos motivos y ejecutados no pocas veces por los mismos artistas, engendran gran confusión." Pero otro autor moderno que a más de erudito es un gran experto, Mr. Charles Damiron, en su monumental obra *La Faience Artistique de Moustiers*, enfoca el asunto atinadamente, localizándolo en "los decorados de primera época, género Tempesta, y Berain, en claroscuro azul" (figs. 4 y 5). Nosotros agregamos también el género a guirnaldas en claroscuro amarillo, que Olerys practicó en Alcora, y en Moustiers, él y sus discípulos (fig. 6). El citado autor añade acertadamente: "El género a grotescos de Alcora y su decoración policroma, son diferentes de los de Moustiers", y termina diciendo que "su opinión es que la decoración de Alcora es de orden superior". Tanto el nombre de este autor como el del Abate Requin, recordémoslos con la gratitud que merecen su rectitud y lealtad.

La dificultad para su distinción se encuentra, efectivamente, en las primitivas piezas de Alcora producidas por obreros franceses con arreglo a normas y caracteres de la fabricación moustie-

riana; pero a veces, aun sin tener estas piezas en la mano, o sea examinadas estando colgadas, o colocadas en vitrinas, se nota su procedencia, fijándose en el brío de sus tintas y en el color de su pasta en las descascaraduras o golpes que presenten, y por la transparencia de su esmalte. Estas piezas están decoradas con el estilo típico de Moustiers (figs. 4, 5 y 6): quien examine lozas de ambas fabricaciones notará que los colores en las españolas son mucho más fuertes y más aterciopelados que en las francesas, a más de que el color del esmalte es azulado en las de Moustiers y rojizo en las de Alcora, influído por el color del barro, sin olvidar que cuando la pieza ha sido decorada en azul, a veces el blanco toma una ligera coloración de esta tinta, a causa de la evaporación del cobalto; tenidas en la mano, la diferencia de peso es muy notable, y si aprovechando un descascarado del dorso o defecto del esmalte que deje la pasta al descubierto, se hace un pequeño agujero sin salida, nada más que para obtener un poco de polvo, se notará que éste es gris claro, especie de blanco sucio amarillento, en las de Moustiers, y marcadamente rojizo en las de Alcora, sobre todo en las de principios de la primera época. Quien haga estas calas no le quedará duda acerca de la naturaleza de las lozas.

En el último tercio del siglo XVIII y primero del XIX, emplearon la llamada "tierra de pipa", y en éstas el polvo es francamente blanco; estas piezas se distinguen a simple vista por su esmalte amarillento y por ser en su mayoría moldeadas y sin decorar. En el género policromado que a poco de empezar la fabricación en Alcora comenzaron a producir los españoles, y que tanto imitaron los franceses después de importado allí por Olerys a su regreso a Moustiers, las diferencias son verdaderamente notables, pues a las ya mencionadas hay que agregar el carácter de la factura de ambos decorados: el de los franceses, a más del menor brío de los colores, según dicho, ostenta un sello de feminidad que puede calificarse de "ñoño"; los contornos, en los cuales se abusa de la pluma, y sus figuras, que frecuentemente son muñecos,

son detalles muy salientes (fig. 7). Muchas piezas no son policromadas, aunque lo parezcan a primera vista, pues sólo constan de dos y de tres colores: verde, amarillo y contornos naranja, que producen un efecto de mayor extensión.

La labor de los decoradores de Alcora es varonil y sus figuras no caen nunca dentro del carácter mencionado (fig. 8); las tintas, vigorosamente aterciopeladas, llegan a veces hasta a parecer que alguien las ha reforzado al óleo, sin resultar por esto duros los decorados, pues al igual que los orientales, nuestros decoradores sabían componer conjuntos agradables y dulces, con colores fuertes. La factura, sobria en trazados caligráficos, indica el nervio que caracteriza al artista español, además del empleo de los cinco colores: azul, verde, violeta, naranja y amarillo. Así como esta manufactura no empleó marcas de fabricación hasta 1784, en que pone su conocida *A*, las de Moustiers lo hicieron profusamente desde el regreso de Olerys; casi todas se encuentran reproducidas en libros al alcance de todos, y la presencia de una de éstas ahorra al aficionado tiempo y dudas.

En algunas piezas de la primera época de Alcora y parte de su segunda, se encuentran firmas y monogramas de decoradores, y al final de la primera se encuentra con cierta frecuencia piezas marcadas con un triángulo y un punto en medio casi siempre en color amarillo, que no parece corresponder al decorador, ya que se hallan en lozas de distintos géneros de decoración. Nuestra colección contiene dos platos y una fuente que reproducimos en las figs. 9, 10 y 11 juntamente con los facsímiles de sus marcas. Este signo aparece también encabezando una receta que copia el Conde de Casal en la pág. 294 de su mencionada obra, y es empleado como firma por el decorador de la manufactura de Sèvres, Guillaume Buteux el joven, sin que al señalar estas coincidencias pretendamos establecer relación entre ellas.

La Mancerina, este atrayente utensilio hispanoamericano importado por el Marqués de Mancera a su regreso del Perú al terminar su virreinato en 1648, ha sido objeto de gran luci-



Fig. 2.—Bandejita de Moustiers, tercer período, bicromada, verde y naranja.
Museo Arqueológico Nacional. (Foto Rioja.)



Fig. 3.—Bandejita de Moustiers, tercer período, bicromada, verde y naranja.
Museo Arqueológico Nacional. (Foto Rioja.)

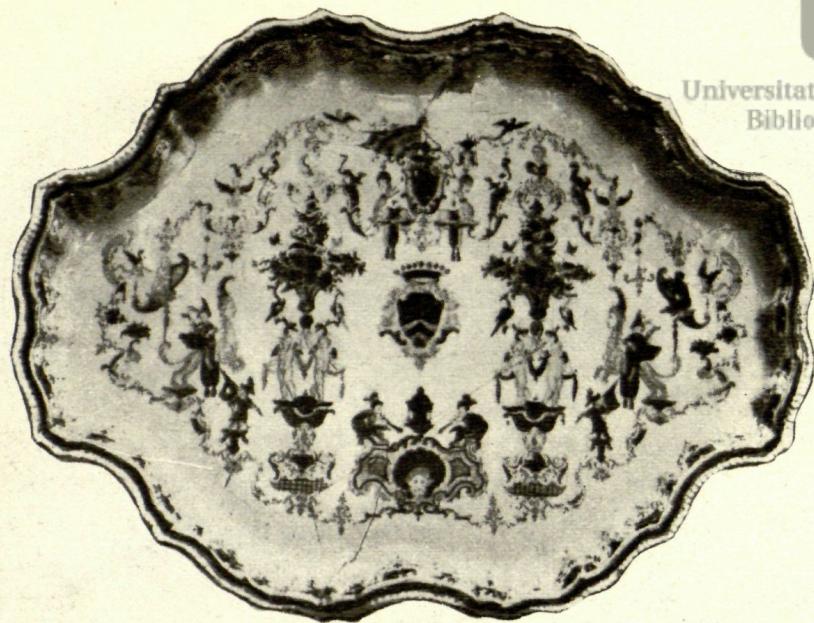


Fig. 4.—Fuente de Alcora de principios de la primera época (entre 1727 y 1737), policromada, decorada en fastuoso estilo Berain, por Cristóbal Cros, cuya firma tiene al dorso. Colección particular.

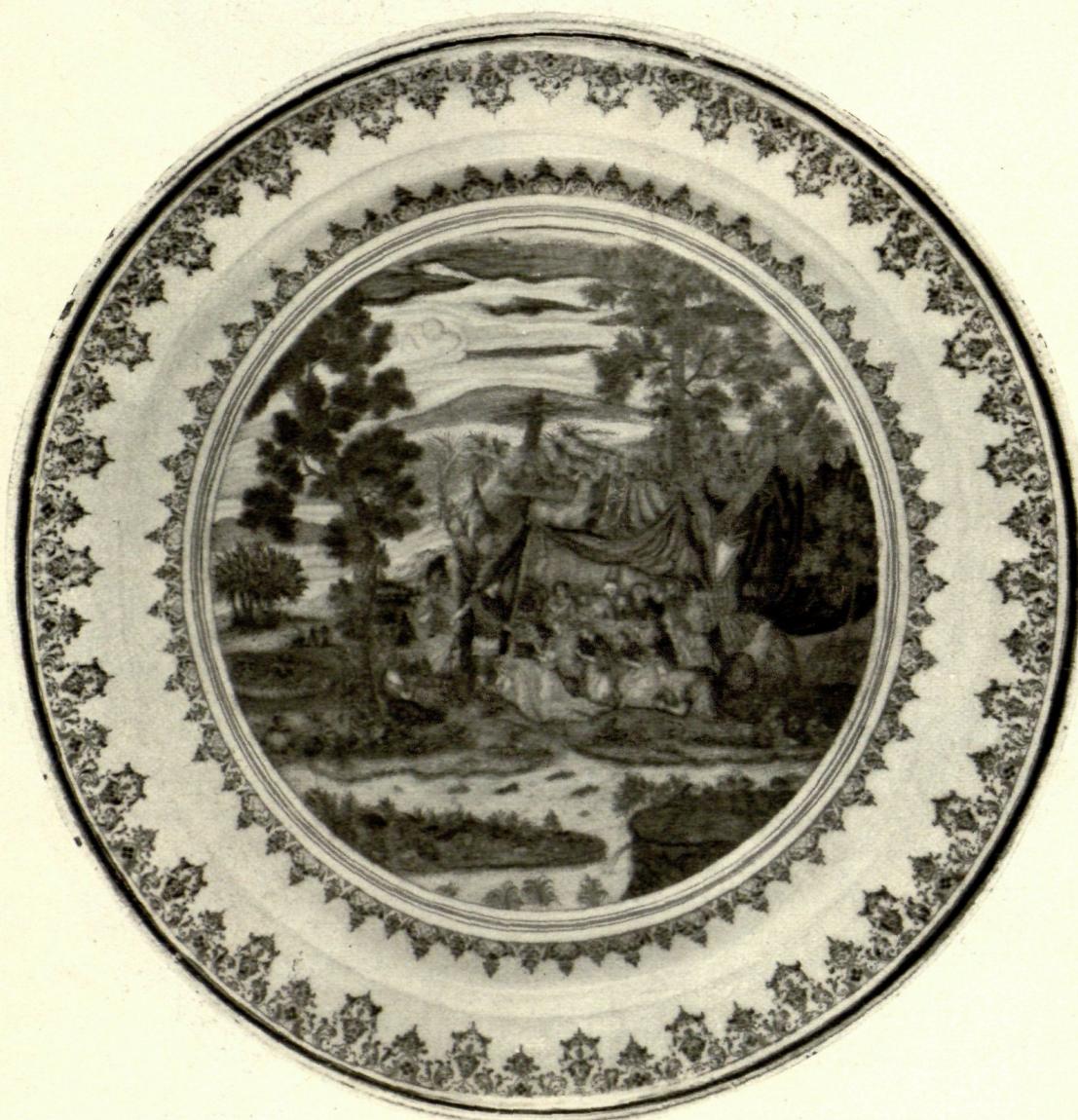


Fig. 5.—Gran plato de Alcora, primera época, 59 cm., borde y orla central de encaje azul en gusto Rouanés, medallón policromado, representando un asunto histórico. (Alejandro recibe el homenaje de Sisigambis, madre de Dario y de las hijas de éste.) Colección Roviralta. Barcelona. (Foto Moreno.)

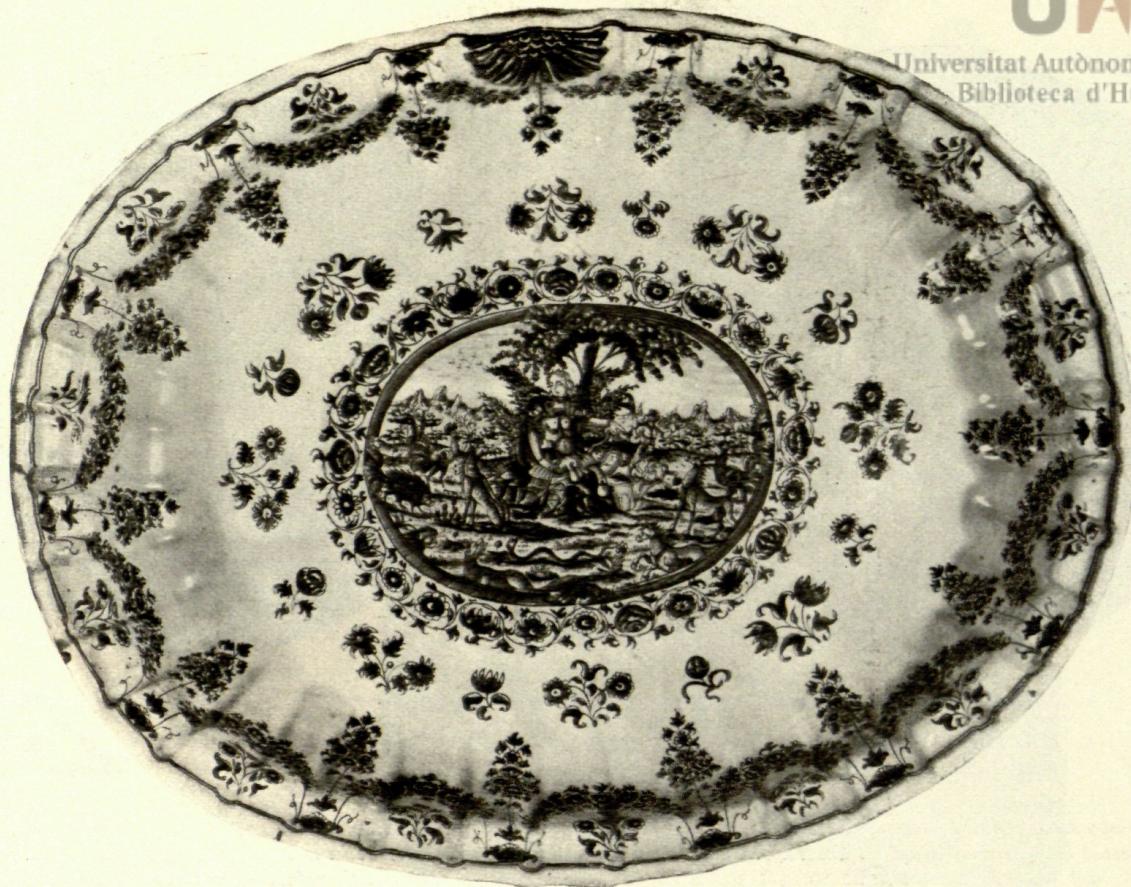


Fig. 6.—Fuente de Alcora, principios de la primera época (entre 1727 y 1737), decorado a guirnaldas en amarillo naranja y medallón policromado representando un asunto mitológico. (*Orfeo encantando a los animales*). Decorada sin duda por Olerys. Museo Arqueológico Nacional. Colección Boix. (Foto Rioja.)



Fig. 7.—Motivo decorativo muy empleado en el tercer periodo de Moustiers. (Foto Baglietto.)



Fig. 8.—Motivo decorativo muy empleado en la primera época de Alcora. (Foto Baglietto.)



Fig. 9.—Plato de Alcora, 23 cm., policromado, primera época. Al dorso la marca adjunta en amarillo. Colección del autor. (Foto Baglietto.)



Fig. 10.—Plato de Alcora, 23 cm., policromado, primera época. Al dorso la marca adjunta en amarillo. Colección del autor. (Foto Baglietto.)

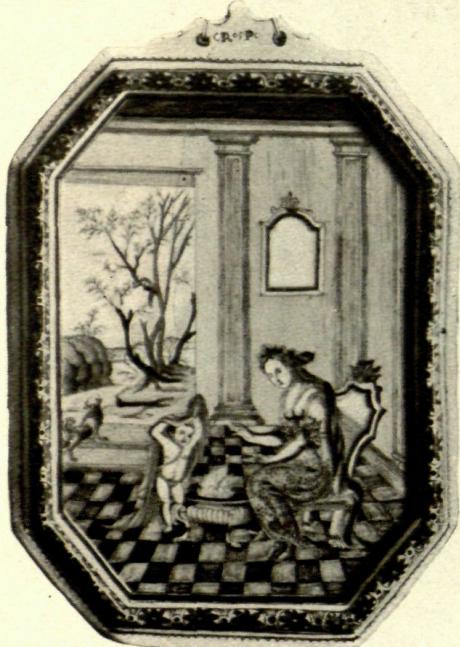


Fig. 11.—Gran fuente de Alcora policromada, 34 x 50 cm., final de la primera época. Al dorso la marca adjunta en amarillo. Colección del autor. (Foto Baglietto.)



Fig. 15.—Placa de Alcora policromada, primera època. Asunto religioso (Nuestra Señora de las Mercedes). Al dorso, la firma adjunta. Colección Roviralta. Barcelona. (Foto Moreno.)

CROS:



CROS PC

Fig. 16.—Placa de Alcora, primera època, policromada. Parte de una serie representando las cuatro estaciones; asunto, el Invierno. En el copete, la firma adjunta. Colección Roviralta. Barcelona. (Foto Moreno.)



V. cA:

Fig. 17.—Placa de Alcora, primera època, policromada. Asunto bíblico (Jesús y la Samaritana). Al dorso, el monograma adjunto. Colección Roviralta. Barcelona. (Foto Moreno.)

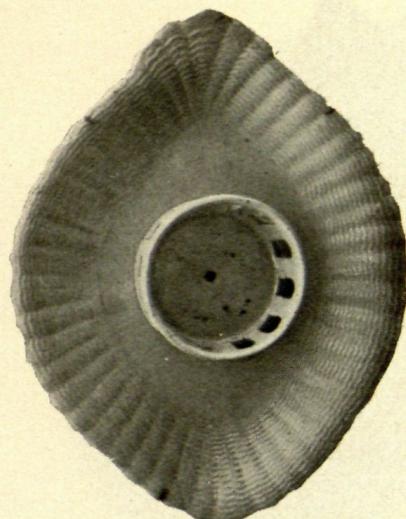
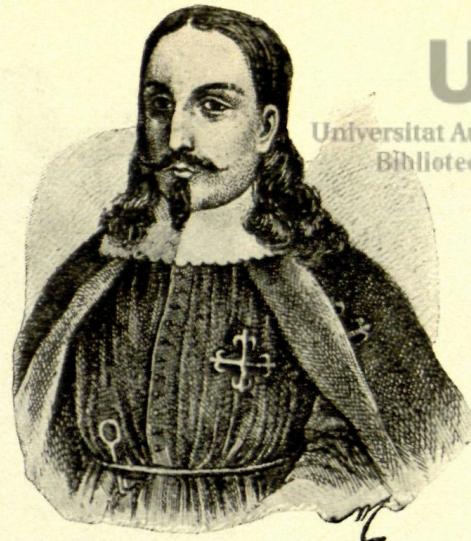


Fig. 12.—Mancera inglesa de tierra de pipa, último tercio del siglo XVIII, decoración estampada, blanco amarillento. Colección del autor. (Foto Baglietto.)



El marqués de Mancera

Fig. 13.—El Excmo. Sr. D. Pedro de Toledo y Leyva, Marqués de Mancera, Señor de las cinco Villas, comendador de Esparragal en el Orden de caballería de Alcántara, gentil hombre de cámara de su majestad, y décimoquinto virrey del Perú. Importador del porta-tazas denominado Mancera.

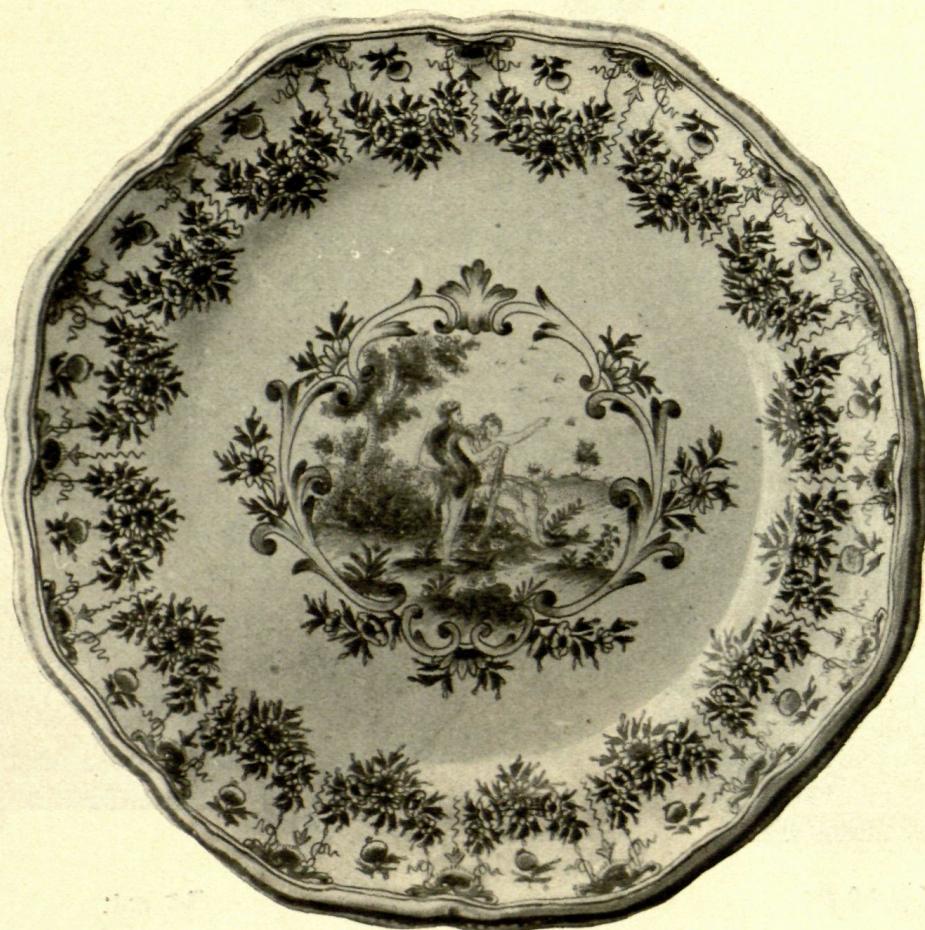


Fig. 14.—Plato octogonal de Moustiers, policromado, tercer período, delicadamente decorado a guirnaldas, y medallón rodeado de rocalla con asunto mitológico (Hércules y Minerva en el jardín de las Hespérides). Colección del autor. (Foto Baglietto.)

miento para los decoradores alcoreños; en éstas no puede haber confusión con la producción que nos ocupa, pues no se fabricaron en Moustiers. En Inglaterra se produjeron algunas que se asemejan a las alcoreñas de tierra de pipa (figura 12), y por los proveedores de la Compañía de Indias otras que recuerdan de lejos las nuestras.

A quien nuestra cerámica debe una aportación que llegó a tan dilatado desarrollo e importancia, bien merece que su efígie sea divulgada entre los aficionados, y así lo hacemos en la fig. 13.

Para terminar, diremos que, en general, cuando el aficionado vea decorados de los géneros Tempesta y Berain en azul, póngase en guardia para hacer un examen de pastas, colores y pesos, recordando que la inmensa mayoría de estas piezas pertenecen a Moustiers, sobre todo en su primera época; así como cuando en el primero de estos géneros vea piezas con el centro en colores, puede pensar en Alcora, aunque con frecuencia de decorador francés. El género a guirnaldas se hizo principalmente en Moustiers, y siempre en su segunda época, así como el que reproducimos en la fig. 14 no se hizo en Alcora.

Con la natural satisfacción, que seguramente compartirán nuestros lectores, señalamos el grato retorno de importantes piezas de Alcora exportadas a Francia cuando aquí nadie se ocupaba de estas cosas. Acertadas gestiones del conocido anticuario D. Apolinari Sánchez han restituído a nuestro tesoro artístico, entrando a formar parte de una colección barcelonesa, las piezas que reproducen las figs. 5, 15, 16 y 17, entre otras que no conocemos debidamente. Inesperados apremios de tiempo nos impidieron hacer estudios sobre las mismas, que pudieran haber sido de interés. Los facsímiles de sus firmas, que también publicamos, es lo único que pudimos obtener. La n.º 16 perteneció a la Colección de Mr. Georges Papillon, Conservador del Museo de Sèvres y autor de un importante *Catálogo*. Las firmadas CROS y CROS PC. inducen a pensar en Pascual Cros, pues aunque sólo una dice PC, a continuación del apellido, éstos son los dos del mismo carácter. La firmada V. C:A puede decir *Vilar, Cristóbal. Alcora*. De este nombre hubo cuatro pintores en esta manufactura.

B I B L I O G R A F Í A

SANTILLANA DEL MAR, ROMÁNTICA Y CABALLERESCA, por MIGUEL DE ASÚA, con ilustraciones artísticas del MARQUÉS DE ALEDO.

Don Miguel de Asúa y Don Ignacio Herrero, miembros tan meritorios y distinguidos de la Junta de la Sociedad Española de Amigos del Arte, han publicado con lujosa edición este libro, en cuyo texto el autor nos guía en visita contemplativa y sentimental a la vetusta villa de Santillana del Mar, vieja capital de las Asturias de Santillana en la heroica Cantabria, región que se llamó más tarde Montañas de Burgos, pues fundida con la tierra burgalesa constituyó desde sus orígenes el Condado y después Reino de Castilla; sólo desde hace un siglo al hacerse la moderna división provincial, *La Montaña es provincia de Santander*.

El libro nos presenta a los fundadores de las casas solariegas de Santillana, mostrándonos, según ya es sabido, *La Montaña como país de los linajes*, pues sus hidalgos y caballeros fueron cabeza de buena parte de la Nobleza española.

Nos hace penetrar primeramente el autor en la impresionante y extraordinaria Cueva prehistórica de Altamira, y seguidamente entramos, ya puestos a tono por él con el encanto del ambiente, en la arcaica y maravillosa villa.

Van desfilando y describiéndose en los interesantes capítulos del libro del Sr. Asúa, las ilustres viviendas solariegas, sus insignes habitadores de antaño con sus blasones y leyendas, apellidos y divisas heráldicas. Casas de los Peredos y Barredas, de los Prietos, Salazares, Calderón de la Barca, Velarde, Bracho, Barreda, los Bustamantes, los Quevedo. La Casa-torre de la Princesa Doña Paz de Borbón, la del Abad, hoy de la archiduquesa Margarita de Austria, El Parador de Gil Blas, la torre del Merino, el viejo torreón de los Velardes, el Palacio de Doña Leonor de la Vega, madre

del primer Marqués de Santillana. En estas casonas señoriales resplandeció la bizarra caballeresca, flor y espejo del espíritu castellano.

Con tales ejemplos enlaza el autor un canto a la raza cántabra, bravía y noble, en brillante resumen expresivo de las magnas glorias que en todos los órdenes aquella dió a España.

Dedica otro capítulo a la famosa Colegiata románica de Santa Illana, cuyo ermitorio dió origen y nombre a la villa; historia y describe el templo y el celebrado claustro, en los que la maravilla de lo medioeval y el perfume monástico perdura, aunque solamente evocado en las ilustres piedras: sepulcros de caballeros y abades, capiteles historiados con simbolismo religioso.

Así, a través del libro, con amor a su tierra como buen montañés, el autor nos va comunicando el ensueño arqueológico y legendario de Santillana. La villa antigua en cuyo silencio se escucha la pulsación del tiempo, como un remanso de eternidad.

Las excelentes ilustraciones fotográficas obra del Marqués de Aledo, animan vivamente el texto con profusas imágenes, que en gran parte son de aspectos y detalles no reproducidos antes.

Completa el libro una relación de los principales estudios sobre la época medieval publicados por señores Académicos de la Historia.

J. C.

MARIA ELENA GÓMEZ-MORENO:
Breve historia de la escultura española,
1.ª edición, Madrid, 1935.

Decir breve no es lo mismo que decir incompleta o superficial. Es éste un libro que todos pueden leer, pues su corta extensión no obliga a robar muchas horas a otras atenciones, pero no es (dicho sea en honor de su autora) lo que suele llamarse un libro de vulgarización. No se trata de vulgarizar, de hacer vulgar lo que no puede ni debe

serlo: se trata de exponer con brevedad y sencillez la historia de la escultura española, de reunir en pocas páginas lo que anda disperso por multitud de libros y revistas, de explicar lisa y llanamente lo que a menudo se administra al lector diluido en un mar de deplorable retórica, propósitos todos ellos que quedan perfectamente cumplidos en el libro de María Elena Gómez-Moreno.

Manuales como el que motiva estas líneas, o como la *Breve historia de la pintura española*, del Sr. Lafuente, en los que la brevedad no estorba al rigor científico, son de una utilidad notoria, como viene demostrándolo el público con la excelente acogida que les dispensa, y al darlos a la estampa las *Misiones de Arte*, se hacen acreedoras a la gratitud de todos los aficionados a estas materias.

E. O. T.

Una noche en el Monasterio de Lupiana,
Madrid, 1935.

Este monasterio jerónimo, que ya no lo es, ha sido escenario de una fiesta mundana, que ha sabido hermanar su significación tradicional de arte y de religión, con una reunión de "damas distinguidas, hombres de ciencia, financieros, poetas, aristócratas, diplomáticos..."

Fué ello motivo para que estos mismos concurrentes, aportando algunos de ellos su verbo fácil, convirtiesen por unos momentos lo que fué refugio de "peregrinos de hábito pobre, vida santa, humildes, penitentes, llenos de virtudes, vacíos de cuanto sabe a mundo o respeto humano", en lugar deleitoso que había de proporcionar grato recuerdo a sus asistentes.

La parte literaria de la fiesta tuvo especial significación: la bella y distinguida Condesa de Torrellano fué poetisa que llevó ecos suaves y evocaciones, dichas en sencillos versos de singular emoción. Eduardo Marquina leyó ver-

sos compuestos especialmente para esta fiesta: fué la leyenda "El Monje y Ella". Manuel de Góngora hizo un romance que lleva el lema de "Las sombras del Monasterio", y termina la velada con nuevas estrofas del Conde de Foxá para evocar la leyenda del monasterio. El todo lo encabeza prólogo-descripción, finalmente descrita por la mano exquisita de Soler Puchol.

Este es el índice del libro, que a título de recuerdo de aquellos suaves momentos ha sido impreso en bella tirada limitada para placer de los bibliófilos y para tormento de quienes no han conseguido entrar en el "reparto".

El asunto, desarrollado en un marco de arte, queda agrandado por la rara circunstancia de tener por escenario un antiguo cenobio, hoy residencia señorial y ojalá se pudieran conservar así todas las infinitas residencias que en siglos pasados representaron una tradición de cultura nacional.

F. H. R.

EN ESPAÑA, por MAURICIO LEGENDRE, Director adjunto de la Casa de Velázquez, de Madrid.—Ciento cincuenta y ocho fotografías.—Gustavo Gilí, editor.

Mr. Maurice Legendre, el profesor francés que desde hace muchos años vive entre nosotros, que nos ha estudiado sin prejuicios y conoce a palmos nuestra tierra y nuestras almas, es un ferviente hispanófilo al que debemos imprecedera gratitud por sus reiterados trabajos para dar a conocer en el extran-

jero la España verdad. Su interesante libro *Portrait de l'Espagne*, hizo más en nuestro favor que las propagandas de carácter turístico o los discretoos diplomáticos del mundo oficial.

Ahora ha reunido en un bello volumen ciento cincuenta y ocho fotografías de paisajes, monumentos, interiores, tipos y costumbres de nuestra patria, seleccionadas cuidadosamente entre los fondos de varios archivos gráficos y hechas muchas de ellas por el mismo Mr. Legendre. En la elección de originales atendió así al concepto artístico como a la difusión de parajes poco conocidos de los mismos españoles. Por ello, sin omitir algunas referencias a nuestras grandes ciudades de Arte — Toledo, Burgos, Segovia, Granada, Sevilla, etc. —, se detiene con su objetivo en lugares apartados de los itinerarios clásicos del turismo y nos muestra rincones encantadores, pueblos perdidos en las montañas o en la estepa castellana, que muchos españoles son los primeros en ignorar. Las fotografías son, técnicamente, perfectas; algunas reflejan un discreto modernismo y hay otras tomadas desde avión.

Preceden al hermoso álbum unas páginas del autor, escritas en correcto castellano, en las que hace de nuestra tierra una síntesis llena de afecto y cordialidad. Al final da una sucinta referencia de cada uno de los monumentos y paisajes fotografiados.

El libro, de gran perfección tipográfica, honra a la Imprenta española: hay algunos *clisés* que parecen enteramente carbones.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ. IMITACIONES Y REPETICIONES DE CUADROS, por PELAYO QUINTERO.

El Museo de Bellas Artes de Cádiz continua la serie de sus publicaciones, con esta debida a su eruditó Director, en la que estudia cuadros de las colecciones gaditanas, relacionándolos con variantes y réplicas que se encuentran en otros Museos y en diversas localidades de España y del extranjero.

En los varios artículos recopilados trata de los siguientes temas:

La Virgen de los Angeles del Museo de Cádiz.

La Adoración de los Pastores de Rubens y sus imitaciones.

El Tríptico de Lucas de Holanda y sus imitaciones.

Ecce-Homo, de Murillo y su imitación en Sanlúcar.

La Virgen de la Serrana, de Murillo, y la del Palacio Corsini.

Virgen de la Faja (repetición).

El Tríptico de Lucas de Holanda. Más imitaciones.

La Adoración de los Pastores de Rubens, cuadro de Madrid.

El retrato de Margarita Van Eyck y su imitación del Museo de Cádiz.

El Rubens de la Colección «Lozano».

El Sr. D. Pelayo Quintero nos muestra en estos ejemplos, cómo la reiteración de un tema pictórico afortunado se diversifica en obras semejantes con distintos matices.

J. C.

ABSTRACT, IN ENGLISH, OF THE ARTICLES IN THIS NUMBER

A SPANISH ART COLLECTION AT REGGIO D'EMILIA, by AUGUSTO L. MAYER.—The tourist who visits Reggio d'Emilia usually stops in astonishment before a building with a tall tower and a Gothic façade, which calls to mind the "Lonja" at Valencia, and he asks himself whether he is really in Italy or Spain; looking at the porch, which dates from the end of the XV century, he finds an inscription "Lo que tenemos

falece y el buen obrar non perece" (What we have dies, but good work does not perish). A modern inscription points out that the façade was brought from the Mosen Orrel Palace at Valencia, and that the whole building and its contents have been given by Signor Luigi Parmeggiani to his native city, founding the "Civica Galeria Parmeggiani". Signor Parmeggiani formed this collection with the assistance of the

Spanish painter and collector Don Ignacio León y Escosura, and as a sign of gratitude has kept this painter's works on show in three rooms in the "Galeria". Signor Parmeggiani, as well as being an antique dealer in London, was editor in Paris of the "Revue Critique des Arts et des Curiosités: Le Connaisseur".

We will not deal with the *objets d'art*, gold and silver work, enamels, and the rich collection of old costumes, nor

with the XV and XVI century velvets and embroideries found in this Museum, but will only mention a Gothic embroidery-work with shield which is believed to be of the Archbishop Mur of Saragossa.

In the collection of Spanish paintings, certain works are incorrectly identified. There are six scenes from the Virgin's life by a good Catalan artist, presumably Luis Borrás or the Tarragona painter who, according to Post, was the creator of the reredos from Poblet: there are other Aragonese paintings of the late XV century.

A large painting of the Virgin, St. Barbara, St. Catherine, two angels, and, at the end, Calvary, bears a relation to the Valencian productions of the masters of Pereira and Játiva as well as to Bartolomé Bermejo and his Aragón studio. The work in question would not be prior to 1470.

The St. Michael attributed to Fernando Gallegos is a good characteristic work of the Jacomart circle, and is very probably by Rexach or by the author of the Reredos of Valdivielso at the Archbishop's Palace at Segorbe.

An enthroned Virgin with angel musicians, is of the Burgos school, probably between 1480 and 1490.

A most interesting work is the lunette composed of three paintings, viz. the Annunciation, the Visitation, and the Adoration of the Wise Men. The writer considers it connected with the masters of Avila and La Sisla, and Pedro Berruguete.

The portrait of Doña Mencía de Mendoza, wife of the Constable of Castile, is a very interesting example of Castilian art and iconography, and is by a very good unknown artist of Burgos, who worked at the end of the XV or beginning of the XVI century.

No less interesting is the work of a pupil of Pedro Berruguete, "Nuns singing in the Choir".

A "Saviour of the World" by El Greco, well executed and in good preservation, may be seen. There are two very enigmatic feminine portraits; the one of a lady, stated to be by Pantoja, calls to mind Sofonisba Anguisciola's style. The other, of Queen Isabel of Bourbon, wife of Philip IV, appertains to the Bartolomé González circle.

The bust of Archimedes is a characteristic Rivera, but the one St. Jerome (a

replica of the signed specimen found in the Hermitage of St. Petersburg) is less so.

The portrait of the Infante Don Baltasar Carlos is not a copy of Velázquez or Mazo, but is an original which may be attributed to Carreño.

In defining the authors of the Italian and Flemish paintings in this Gallery a great deal of imagination has been brought into play, but they are interesting even though not by Van Eyck, Rubens, or Tiépolo. There is a very good Van Noort, and other attractive works by secondary Dutch painters.

JUAN BAUTISTA MAINO, by ENRIQUETA HARRIS.—The problems of Caravaggism in Spain are more obscure than in any other country that fell under its spell. Whilst in other countries we can study artists who went to Rome during Caravaggio's life-time and on returning to their own countries spread his influence there we have no evidence of any Spanish artist coming into direct contact with Caravaggio. The importance of Juan Bautista Maino for the study of the beginnings of Caravaggism in Spain is therefore all the greater since not only can it now be established that he was an Italian by birth, but it seems more than probable that he was educated in the same artistic milieu as Caravaggio.

The first mention that is made of Maino is in a document dated March 8th, 1611 in Toledo, where it is stated that he is paid two hundred reales for a "Circumcision" in the cloisters of Toledo Cathedral. With regard to his birth-place he is first declared to be of Italian origin in the XVIIIth century by Norberto Caimo, "il vago italiano", and from a recently discovered document, dated March 15th, 1611, in Toledo (Document I) it may safely be presumed that he was born in Milan c. 1586, where his property, left to him by his father Juan Bautista Maino (Document IV) was being looked after for him. On October 10th, 1611, Maino was commissioned to paint a "San Ildefonso" for the new sacristy of Toledo Cathedral.

On February 14th, 1612, he was given the contract for the high altar of the church of San Pedro Mártir (Documento III); he must have entered the monastery before completing the altar, because he signs the "Adoration of the

Shepherds" now in the Prado "F (Frater Ioa BTA maino F", and in 1614 he first appears in a document as "Fray" (Document III).

In 1626 Maino is recorded in the Dominican monastery of Santo Tomás in Madrid, but he must have gone to Madrid before 1621, the date of Philip IV's accession to the throne, since he is known to have been drawing master to that monarch when he was still a prince. In 1627 he and Crescencio awarded a prize to Velázquez for his "Expulsion of the Moors". By 1634 Maino had completed his "Recuperation of the Bay of San Salvador", executed for the Salon de Reinos of the Buen Retiro. In 1638 he figures as a witness in a law-suit brought by the Inquisition against one Isabel de Briñas. In 1649 his death is recorded in the College of Santo Tomás, where he was buried in the chapel of Our Lady.

Although Palomino and Ceán Bermúdez refer to Maino as a pupil of El Greco, and Martínez as a follower of Annibale Carracci and Guido Reni, stylistic evidence does not bear them out, and we must look to his birth-place for the sources of his art. The frescoes in San Pedro Mártir (Figs. I-IV), for stylistic reasons to be considered his earliest known works, have no parallel in Spain, but are closely connected with late sixteenth century Brescian painting, and show in particular the influence of Savoldo. The four "Pascuas" from San Pedro Mártir (Figs. V-VIII) together with the "Pentecost" (Fig. IX) and the Leningrad "Adoration of the Shepherds", apart from formative influences in common with Caravaggio show points of contact with the production of Caravaggio in Rome (the chiaroscuro lighting, naturalistic treatment of detail, etc.) which one cannot believe to be due to common origins alone, but must probably be traced to a direct contact between the two artists. As an Italian follower of Caravaggio Maino may be connected with Caravaggio's most important follower, Orazio Gentileschi, and his later luministic tendencies support this view.

A small signed painting on copper of "St. John the Baptist in a landscape" (Fig. XI) is the first known example of this genre. The landscape background is close in style to Caravaggio's in his "Flight into Egypt". A painting of the

same subject in the San Sebastián Museum (Fig. XII) is close in style but inferior in quality, and the attribution to Maino doubtful. The "Recuperation of the Bay of San Salvador", the last known work by the artist is more in the Spanish tradition than the earlier pictures, and suggests the influence of Velázquez, but the peculiar system of lighting is a development of his earlier experiments in luminism.

The study of Maino presents problems concerning the history of Caravaggism in Italy and in Spain. His origin and the derivation of his art bear out the hypothesis of his being educated in the same milieu as Caravaggio. If the connection between the two artists goes no further than this, it would suggest that Caravaggio was but the logical development of one particular trend of Lombard painting. But a detailed comparison of the two artists reveals, I believe, a direct contact. At all events it must be admitted that Maino is representative of so-called Italian Caravaggism. Yet the fact remains that though he was painting in Spain at a moment so critical for the history of tenebrism in that country he does not appear to have deeply influenced its course, and the problems of its derivation remain to be solved.

THE ORATORY PAINTED BY
SERT IN THE LIRIA PALACE, by
ELFAS TORMO.

I.

These last few weeks the Duke of Alba has been able to gaze upon the Oratory at the Liria Palace, newly decorated with paintings.

The mural canvases were ordered by the Duke from the world-famous painter Sert, who executed them in 1927. This painter's fame was just at its peak then on account of his decoration of Vich Cathedral, which is perhaps the leading work in contemporary art.

Last October the canvases were fixed in their appointed positions. In the eight years which have elapsed since these pictures were painted, they have been exhibited with signal success in several American and European capitals. These supreme examples of present-day art are now added to the historical artistic treasures preserved at the Liria Palace.

II.

The Oratory, while not large, is in the finest Neo-classic style of the Corinthian order, and all the architectural beauty still exists; the painted panels fill the square spaces right up to the attic, bringing out the purity, serenity and balance of the classic surroundings, in spite of their being created by the artist, who rather follows Goya, and is fiery and passionate in his creation.

The painter, a true decorator, has adapted himself to the architecture. The monochromes match the grey of the architectural element. The painted panels imitate tapestries, drawn back to disclose the people and the scenes. The light and shade are not in black and white, but in a brown colour possessing most subtle and, at times, sharp tones. The high lights are, as it were, a mingling of gold and silver, or a metallic gleam. The excellent and exquisite contrast between the two masses of colour, one grey and the other brown surrounded by golden white, fits in with the reduced dimensions of the noble architecture, which is made to appear larger owing to the decoration. Sert well deserves the honour of being considered the leading decorative artist of our day.

III.

One might ask whether this admirable decorative scheme, in which the souls of Goya, Tintoretto and Delacroix seem to reappear, is suitable for a temple, or if it would not be better for a salon than for an oratory. The strangeness of the themes, and the liberty in treating same, is surprising.

The programme was as follows:—Saints who were in some way or other connected with the ancestors of the present House of Alba - St. Dominic of Guzman, St. Theresa, St. John *de Dios*, St. Pius V., St. Ferdinand, St. Francis of Borja and St. Mary of Cervellon, patron saint of sailors. On the side panels appear the religious exploits of the ancestors: Count Monterrey in Rome holding forth the *Immaculate* theory, James I converting Majorca to Christianity, Columbus beginning the conversion of the American continent, and St. James, patron of the Knights of St. James, of the Alba race. These generations of founders are represented as devout followers of the Virgin Mary.

On the edge, near the attic, Count Lemos with his great protegee, Cervantes, Don Quixote, and Cayetana, Duchess of Alba, who was Goya's patron, are crying out, as it were, to the genii of Letters and Arts. The personages in question have not been reproduced with their historical features, but rather with the resonance and soulful exaltation of psychological moments. The strange and dynamic whole, therefore, cannot be considered as profane, or as drawing-room decoration.

Spanish art prefers the living truth to beauty. Sert, who is not either mystic or aesthetic, has given his vision of religious themes with an abundant and attractive live current.

The visitor needs a guide to decipher the subjects of the paintings, for the personages are not portrayed in their natural element, but once the irregularities have been cleared up, each picture can be enjoyed and the historical references of the scenes can be seen as such, and not as new caprices after Goya.

Leaving all historical detail aside, one finds a strong lesson in Spanish history. Ignoring all the secular conventions of Christian art, there is a great complete dazzling page of the overwhelming power and the immense artistic reality of Christianity... and all in a small oratory.

The artist, on drawing aside the feigned curtains of the chapel, has expressed as if in a dream the vision of the Spain of those days, land of mystics and of monsters of Sanctity, and he has been carried away artistically by a creative feverishness. Hence his strange and passionate eloquence.

THE DUKE OF RIVAS PAINTER. Don Angel de Saavedra, 3rd Duke of Rivas the famous poet of last century, was also a lover of painting. From childhood he was attracted by the brush even before he was by poetry and his parents took care to educate him according to the inclinations of his artistic temperament. Two French emigrants, M. Verdignier and M. Bordes, taught him drawing. When a youth he studied with the miniature painter, Bouchelet, and the portrait painter, D. José López Enguidanos.

When he had to leave Spain owing to his political activities, young Saavedra found painting a way of whiling away his spare time, and moreover he was

able to support his family by his work with the brush; he sold pictures and organised a School of drawing at Orleans. On returning to Spain, his life was devoted entirely to literature, politics, and diplomacy, but he could always find a little time to spend with his brushes, both when in his own country and when he represented Spain as Ambassador at the Naples court.

It is practically impossible to catalogue his most numerous and varied works, which are distributed in Malta, Orleans, Tours and Naples, as well as in Spain. However, his descendants preserve a sufficient number of paintings to enable one to form an opinion as to his artistic personality.

For the sake of brevity, his works are classified according to subjects, as follows:- (the date of execution follows the name of each)

Classical Paintings.

Socrates teaching Alcibiades (1819); Hemaphrodite (1822); Cupid (1829).

Religious Paintings.

The fall of Lucifer (1815); Adam and Eve (1821); the Holy family (1830); St. Just and St. Rufina (1838); Jesus and the Samaritan maid (1840); the Infant Jesus (1841); St. Hermenegildo and St. Ferdinand (1842); the chaste Susan (1846); the Virgin of the rose (1846), and the triumph of Judith (1856).

Self Portraits.

Three portraits of the artist (one in Ambassador's uniform) (1848).

Portraits.

Don Angel de Saavedra and family (1829-30); his children Henry and Malvina (1842); portraits of the Martínez de la Rosa (father and son); General Torrijos; Count Noroña, and the Duchess of Veragua.

Still Life.

One in the Museum at Orleans, dated 1830; one belonging to the Marquis de Viana dated 1831, and a third, "Idyll", belonging to the Duchess of Rivas.

The chief works of Don Angel de Saavedra given above suffice to enable one to form an opinion on him as a painter. From examining same, one deduces that, whereas he never attained such heights with the brush as with the pen, he was an excellent portrait painter and a good sketcher; even the greater part of his religious paintings are family portraits.

His pictorial personality assumes importance, however, from the moment that present-day critics, such as Azorin, and others, endeavour to explain peculiarities in his poems imputing them to the fact that the Duke was a painter. Boussagol, one of his most famous critics, does not entirely hold this op-

nion; nevertheless, the influence of the painter over the poet is proved by his popular "Historical Romances", real pictures which show a painter's artistic spirit and powers of observation.

It is therefore interesting to bring Riva's pictorial work to light, and this article has been written in the hope of helping to do this.

THE PORCELAINS OF ALCORA AND MOUSTIERS, by GELASIO OÑA IRIBARREN.—This article deals with the old vexed question of the confusion between the two types of porcelain mentioned above, and the author clears up the state of affairs created by an error of Ch. Davilier, divulged by his followers, which has been the cause of the inaccuracies on this subject which may still be found today in Museums, collections, and books.

According to certain authors there is a serious difficulty in distinguishing between the two kinds, but this does not really exist, because even the Alcora porcelains produced in the very first days of manufacture by French artisans present characteristics which separate them from the real French article, and in later productions these differences are so outstanding that only crustation can make it impossible to distinguish between them. Moreover, there is a notable difference in the pastes, which may be easily appreciated by following the instructions given in this article.

TRANSLATOR: F. R. COOCK

JOSE LAPAYESE TRABAJOS DE GUADAMACILERIA

RESTAURACION, LIMPIEZA Y CONSERVACION DE ENCUADERNACIONES ANTIGUAS

Santa Catalina, 5

M A D R I D

LISTA DE SOCIOS

DE LA



Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca d'Humanitats

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

PRESIDENTE HONORARIO

Alba, Duque de.

SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de.

Amboage, Marqués de.

Bauzá, Vda. de Rodríguez, María.

Castillo Olivares, D. Pedro del.

Genal, Marqués del.

March, D. Bartolomé.

Max Hohenlohe Langeburg, Princesa.

Medinaceli, Duque de.

Parcent, Duquesa de.

Valverde de la Sierra, Marqués de.

SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarca y Fornés, D. Estanislao de.

Abarzuza, D. Felipe.

Abrial, D. Manuel.

Achabal, D. Guillermo de.

Aguirre, D. Juan de.

Albarrán Sánchez, D. Lorenzo.

Albiz, Conde de.

Alburquerque, D. Alfredo de.

Aledo, Marqués de.

Alella, Marqués de.

Alesón, D. Santiago N.

Alfonso Casanava, D. José.

Alhucemas, Marqués de.

Almazán, Duque de.

Almenara Alta, Duque de.

Almunia y de León, D. Antonio.

Altamira, D. Rafael.

Alvarez Buylla, D. Amadeo.

Alvarez Buylla, D. Plácido.

Allende, D. Luis de.

Allende, D. Tomás de.

Amezúa, D. Agustín G. de.

Amposta, Marqués de.

Amuriza, D. Manuel.

Amurrio, Marquesa de.

Argüelles, Srita. Isabel.

Argüeso, Marquesa de.

Aristegui, D. Enrique.

Aristegui, D. Julián.

Arriluce de Ibarra, Marqués de.

Arrillaga, D. Manuel M. de.

Asúa, D. Miguel de.

Ateneo de Cádiz.

Auriti, D. Giacinto.

Aycinema, Marqués de.

Aza, D. Vital.

Azcona, D. José María.

Ballesteros Beretta, D. Antonio.

Bandelac de Pariente, D. Alberto.

Barbazán, D. Julián.

Barnés, D. Francisco.

Barrio de Silvela, Doña María.

Bastos Ansart, D. Manuel.

Bastos de Bastos, Doña María Consolación.

Beltrán y de Torres, D. Francisco. (Succesores.)

Bellamar, Marqués de.

Bellido, D. Luis.

Benedito, D. Manuel.

Benjumea, D. Diego.

Benlloch, D. Matías M.

Bermúdez de Castro, Srita. Pilar.

Bernar y de las Casas, D. Emilio.

Beunza, D. Joaquín.

Biblioteca del Museo de Arte Moderno.

Biblioteca del Nuevo Club.

Biblioteca del Palacio Nacional.

Biblioteca del Senado.

Biblioteca Real de Estocolmo.

Bilbao, D. Gonzalo.

Biron, Marqués de.

Bivona, Duquesa V. de.

Blanco Soler, D. Carlos.

Blanco Soler, D. Luis.

Bondad Real, Marqués de.

Bofill Laurati, D. Manuel.

Boix Sáenz, D. Félix.

Bordejé Garcés, D. Federico.

Bóveda de Limia, Marqués de.

Bonjean, D. Luis René.

Bruguera, D. Juan.

Bullón Fernández, D. Eloy.

Cabello y Lapiedra, D. Luis María.

Cáceres de la Torre, D. Toribio.

Cadenas y Vicent, D. Francisco.

Calleja, D. Saturnino.

Camino y Parladé, D. Clemente.

Camiña, D. José.

Campo Alange, Condesa de.

Cangas, D. Pedro.

Carande, D. Ramón.

Cárdenas, D. Juan Francisco de.

Cardona, Srita. María de.

Carles, D. D.

Caro, D. Juan.

Carro, D. Jesús.

Casajara, Marqués de.

Casa Puente, Condesa de.

Casa Torres, Marqués de.

Casa Rul, Conde de.

Casal, Conde de.

Casino de Madrid.

Castañeda, D. Vicente.

Castell Bravo, Marqués de.

Castellanos, D. Daniel.

Castillo, D. Heliodoro del.

Castro-Gil, D. Manuel.

Cavestany, D. Alvaro.

Cavestany, D. Julio (Marqués de Moret).

Cierva y Peñafiel, D. Juan de la.

Cimera, Conde de la.

Cincúnegui, D. Manuel.

Círculo Artístico de Barcelona.

Círculo de Bellas Artes.

Colegio de San Clemente, de Bolonia.

Coll Portabella, D. Ignacio.

Collège d'Espagne, París.

Comisión Provincial de Monumentos de

Sevilla.

Conte Lacave, D. Augusto J.

Corbi y Orellana, D. Carlos.

Coronas y Conde, D. Jesús.

Coronado, D. Alberto.

Corpa, Marqués de.

Cortejarena, D. José María.

Cortezo y Collantes, D. Gabriel.

Correa, D. Eduardo.

Cos, D. Felipe de.

Crosa, D. Bernardo S.

Cruz de Catasús, Doña Sofía de la.

Cuervo-Arango, D. Ignacio.

Champourcin, Barón de.

Churruca, D. Ricardo de.

Dalmau, D. Raimundo de.

Dangers, D. Leonardo.

Demiani, D. Alfredo.

Díaz Rodríguez, D. Juan B.

Díez, Josefina L.

Díez, D. Salvador.

Domínguez Carrascal, D. José.

Dulken, D. G. Van.

Durán-Salgado, D. Miguel.

Echeandía y Gal, D. Salvador.

Echevarría, D. Venancio.

Eliseda, Marqués de.

Enríquez, D. Francisco.

Escoriaza, D. José María de.

Escoriaza, Vizconde de.

Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada.

Escuela de Artes y Oficios de Logroño.

Escuela de Bellas Artes de Olot.

Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, Madrid.

Espinós García, D. Miguel.

Esteban Collantes, Conde de.

Estrada, D. Jenaro.

Ezquerra del Bayo, D. Joaquín.

Fernández Clérigo, D. José María.

Fernández de Navarrete, Doña Carmen.

Fernández Novoa, D. Jaime.

Fernández Rodríguez, D. José.

Fernández Tejerina, D. Mariano.

Ferrandis, D. José.

Ferreres, D. Francisco.

Figueroedo, D. José.

Finat, Conde de.

Fontanar, Conde de.

Foncalada, Condesa de.

Foronda, Marqués de.

Franco de Daurella, Doña Pilar.

Fromkes, Mrs. Maurice.

Fuentes, Srita. Rosario.

Galainena y Fagoaga, D. Fernando de.

Gallego, D. Lorenzo.

García-Araus, D. Francisco.

García Cabezón, Doña Prudencia.

García Ciudad, D. Miguel.

García Diego de la Huerta, D. Tomás.

García Gambón, D. José.

García Guereta, D. Ricardo.

García Guijarro, D. Luis.

García de Leániz, D. Javier.

García Martín, D. Carlos.

García Molins, D. Luis.

García Moreno, D. Melchor.

García Rico y Compañía.

García de los Ríos, D. José María.

García Sanchiz, D. Federico.

García Tapia, D. Eduardo.

García Trelles, D. Ricardo.

García-Valdé, D. Arturo.

- Garnelo y Alda, D. José.
 Garnica, Don Pablo de.
 Gaytán de Ayala, D. Alejandro.
 Genovés, D. Cirilo.
 Gil Bergasa, D. Faustino.
 Gil Delgado, D. Luis.
 Gil e Iturriaga, D. Nicolás María.
 Gil Marraco, D. Joaquín.
 Gil Moreno de Mora, D. José P.
 Gili, D. Gustavo.
 Giner Pantoja, D. José.
 Giró, D. Ernesto.
 Godwin Blake More, Toledo (Ohio).
 Goldschmidt Werner, Dr.
 Gómez Acebo, D. José Ricardo.
 Gómez Acebo, D. Miguel.
 Gómez Castillo, D. Antonio.
 Gómez del Campillo, D. Miguel.
 Gomis, D. José Antonio.
 González de Agustina, D. Germán.
 González García, D. Generoso.
 González Herrero, D. José.
 Gordón, D. Rogelio.
 Gran Peña, Casino.
 Granda Buylla, D. Félix.
 Granja, Conde de la.
 Guardia, Marqués de la.
 Güell, Barón de.
 Güell, Vizconde de.
 Guillén, D. Julio.
 Guinard, D. Paúl.
 Guisasola, D. Guillermo.
 Gurtubay, Doña Carmen.
 Gutiérrez Roig, D. Enrique.

 Hardisson, D. Emilio.
 Hardisson Pizarroso, D. Rafael.
 Harris, D. Tomás.
 Herencia, D. Francisco (Ciudad Real).
 Hernando, D. Teófilo.
 Herráiz, D. Antonio.
 Herrán, D. Estanislao.
 Herrera, D. Antonio.
 Herrero, D. José J.
 Hidalgo, D. José.
 Hostos y de Ayala, D. Eugenio Car-
 los.
 Hoyos, Marqués de.
 Huerta, D. Carlos de la.
 Huerta Calopa, D. Francisco.
 Hueso Rolland, D. Francisco.
 Hueter de Santillán, Marqués de.
 Hyde, Mr. James H.

 Ibarra, D. Antonio de.
 Ibarra, Conde de.
 Institute of the Art Chicago.
 Institute of Arts Detroit.
 Instituto de Valencia de Don Juan.
 Ivanrey, Marquesa V. de.

 Jiménez Placer, D. Fernando.
 Jiménez y García de Luna, D. Eliseo.
 Jiménez de Aguilar, D. Juan.
 Jura Real, Marqués de.

 Kallmeyer y Gautier.

 Laan, D. Jacobo.
 La Armería, Vizconde de.
 Laboratorio de Arte de la Facultad de
 Sevilla.
 Lafora y Calatayud, D. Juan.
 Lafora y García, D. Juan.
 Lafuente, D. Enrique.
 La-Madriz, Doña Rosalía de.
 Lambertze Gerbevillers, Marqués de.
 Lapayese, D. José.
 Laporta, D. Antonio.
 Larios, Marquesa de.

 Lede, Marqués de.
 Leguina, D. Francisco de.
 Leigh Bogh, Doña M. de.
 Lema, Marqués de.
 Lemonier, D. Alfredo.
 Linares, D. Abelardo.
 López Pelegrín, Srita. Margarita.
 López Roberts, D. Antonio.
 López Soler, D. Juan.
 Loukine, D. Georges.
 Lozoya, Marqués de.
 Luque, D. Manuel de.
 Luxán Zabay, D. Pascual.

 Llanos y Torriglia, D. Félix.
 Llorca Die, D. Fernando.
 Lloréns, D. Francisco.

 Macaya, D. Alfonso.
 Malgadlena, D. Deogracias.
 Malvehy, D. Augusto (Barcelona).
 Mamblas, Vizconde de.
 Marill Guardia, D. Pedro.
 Marañón, D. Gregorio.
 Mariscal de Gante, D. Manrique.
 Marquina, Srita. Matilde.
 Martí Gispert, D. Pablo.
 Martí Matutano, D. Ildefonso.
 Martín Mayobre, D. Ricardo.
 Martínez Garcimartín, D. Pedro.
 Martínez-Mendoza A., D. Jerónimo.
 Martínez y Martínez, D. Francisco.
 Martínez y Martínez, D. José.
 Martínez Pinillos, D. Miguel.
 Martínez Roca, D. José.
 Martínez de la Vega, D. Juan.
 Marco Urrutia, D. Santiago.
 Martorell, D. Ricardo.
 Masaveu, D. Pedro.
 Matas Pérez, D. Luciano.
 Matos, D. Leopoldo.
 Mazzuchelli, D. Jacobo.
 Medinaceli, Duquesa de.
 Méndez Casal, D. Antonio.
 Meléndez, D. Ricardo.
 Megías, D. Jacinto.
 Meneses Puertas, D. Leoncio.
 Melo, D. Prudencio.
 Miquel, D. Luis.
 Molina, Doña Josefa.
 Molina, Sucesores de D. Gabriel.
 Moller, D. Carlos.
 Montellano, Duque de.
 Montilla, D. Carlos.
 Montortal, Marqués de.
 Mora y Abarca, D. César de la.
 Moral, Marqués del.
 Morales, D. Félix.
 Morales, D. Francisco.
 Morales, D. Gustavo.
 Morea, V. de Egaña, Doña Elvira.
 Morenet y Arteaga, Srita. Belén.
 Moreno Carbonero, D. José.
 Moya Blanco, D. Luis.
 Moya Lladós, D. Emilio.
 Muñiz, Marqués de.
 Murga, D. Alvaro de.
 Murúa Pérez, D. José.
 Museo Municipal de San Sebastián.
 Museo Naval.
 Museo Nacional de Artes Decorativas.
 Museo del Prado.

 Nationalmuseum de Estocolmo.
 Navarro, D. José Gabriel.
 Navarro Díaz Agero, D. Carlos.
 Navarro y Morenés, D. Carlos.
 Navas, D. José María.
 Noriega, D. Vicente.
 Novoa, Srita. Mercedes.
- Obispo de Madrid-Alcalá.**
 Obra Pía del Ministerio de Estado.
 Ojesto, D. Carlos de.
UrÓalde, D. Emilio de Barcelona
 Olaso, Marqués de manitas.
 Olanda, D. Luis.
 Olivares, D. Alfonso.
 Olivares, Marqués de.
 Onieva, D. Antonio J.
 Oña, D. Gelasio.
 Ontañón Cano, D. Manuel.
 Orozco Díaz, D. Emilio.
 Ors, D. Eugenio d'.
 Ortiz de la Torre, D. Eduardo.
 Osma y Pardo, D. Juan.

 Pablo, D. Luis de.
 Palmer, Srita. Margaret.
 Paniego, D. José.
 Páramo y Barranco, D. Anastasio.
 Pardinas, D. Alejandro.
 Pedrero, D. Julián.
 Peláez Quintanilla, D. Luis.
 Peña Ramiro, Conde de.
 Peñuelas, D. José.
 Perera, D. Arturo.
 Pemán y Pemartín, D. César.
 Pérez Bueno, D. Luis.
 Pérez Gil, D. Juan.
 Pérez Gómez, D. Eloy.
 Pérez Linares, D. Francisco.
 Pérez del Pulgar, D. Joaquín (Conde de las Infantas).
 Picatoste, D. Arturo.
 Piñerúa, D. Oscar.
 Picardo, D. Angel.
 Pittaluga, D. Gustavo.
 Piedras Albas, Marqués de.
 Polentinos, Conde de.
 Prast, D. Carlos.
 Proctor, D. Lewis J.

 Quijano de la Colina, Doña María.
 Quintero de Atauri, D. Pelayo.

 Rafael Ramos, D. Pablo.
 Rafal, Marqués del.
 Ramos Herrera, D. Francisco.
 Regueira, D. José.
 Retana, D. Andrés.
 Revilla, Conde de la.
 Rey Soto, D. Antonio.
 Riera, D. Luis.
 Río Alonso, D. Francisco del.
 Ríos García, D. Ramón.
 Riscal, Marqués del.
 Rodríguez, Marqués de la.
 Rodríguez, D. Bernardo.
 Rodríguez Hermanos.
 Rodríguez Delgado, D. Joaquín.
 Rodríguez-Jurado, D. Adolfo.
 Rodríguez Porrero, D. Claudio.
 Rodríguez Rojas, D. Félix.
 Romanones, Conde de.
 Rosales, D. José.
 Roy Lhardy, D. Emilio.
 Rózpide, D. Antonio.
 Ruano, D. Francisco.
 Ruiz Carreras, D. Joaquín.
 Ruiz y Ruiz, D. Raimundo.
 Ruiz Senén, D. Valentín.
 Ruiz Vernacci, D. Joaquín.

 Saco y Arce, D. Antonio.
 Sáenz de Santa María de los Ríos,
 D. Luis.
 Sáinz Hernando, D. José.
 Sainz de los Terreros, D. Luis.
 Salmerón, D. José.

- Salobral, Marquesa del.
 Saltillo, Marqués del.
 Salvá y Cuñat, D. A. Vicente.
 San Alberto, Vizconde de.
 San Esteban de Cañongo, Conde de.
 San José de Serra, Marqués de.
 San Pedro de Galatino, Duquesa de.
 Sánchez Cantón, D. Francisco J.
 Sánchez Cuesta, D. León.
 Sánchez Carrascosa, D. Eduardo.
 Sánchez de León, D. Juan.
 Sánchez de Rivera, D. Daniel.
 Sánchez Villalba, D. Apolinario.
 Sanginés, D. José.
 Sanginés, D. Pedro.
 Sangro y Ros de Olano, D. Pedro.
 Santa Elena, Duquesa de.
 Santa Lucía de Cochán, Marqués de.
 Santo Mauro, Duquesa de.
 Santos Corral, D. Justo.
 Sardá, D. Benito.
 Sardá Mayet, D. Luis.
 Schlayer, D. Félix.
 Schwartz, D. Juan.
 Sentmenat, Marqués de.
 Serrán, D. José.
 Serrano, Sra. Matilde L.
 Sevillano, D. Virgilio.
 Sierra Pickman, D. Guillermo.
 Snurmacher, D. Oscar.
 Silvela, D. Jorge.
 Silvela y Casado, D. Mateo.
 Silvela y Corral, D. Agustín.
 Simón, D. Victoriano.
 Sirabegne, D. Luis.
 Sizzo-Noris, Conde de.
 Solaz, D. Emilio.
 Soler y Damiáns, D. Ignacio.
 Soler y Puchol, D. Luis.
- Sorribes, D. Pedro C.
 Sota Aburto, D. Ramón de la.
 Sotomayor, Duque de.
 Sponske, Legation (Oslo).
 Stuyck, D. Livinio.
 Suárez-Guanes, D. Alfonso.
 Suárez Pazos, D. Ramón.
 Sueca, Duquesa de.
 Tablantes, Marqués de.
 Tello Jiménez, D. Joaquín.
 Tembourg, D. Juan.
 Terol, D. Eugenio.
 Thacher, John S. (Londres).
 Tierno Sanz, D. Vicente.
 Toca, Marqués de.
 Tormo, D. Elías.
 Torre Cossío, Conde de.
 Torre de Cela, Conde de.
 Torrecilla, D. Antonio de.
 Torrellano, Conde de.
 Torrejón, Condesa Viuda de.
 Torres Reina, D. Ricardo.
 Torres de Sánchez Dalp, Conde de las.
 Torroja, D. José María.
 Tovar, Duque de.
 Traumann, D. Enrique.
 The New York Public Library.
 Ullmann, D. Guillermo.
 Universidad Popular Segoviana.
 Uña de González, Doña Carmen.
 Urquijo, D. Tomás de.
 Urquijo de Alvarez de Toledo, D.ª Pilar.
 Usatorre Gracia, D. Cruz.
 Vado, Conde del.
 Valdeiglesias, Marqués de.
 Valdé, D. Félix.
- Valencia, Duque de.
 Valero de Bernabé, D. Antonio.
 Vallín, D. Carlos.
 Varela, D. Julio.
 Vega de Ansó, Marqués de la.
 Vegue y Goldoni, D. Angel.
 Veguillas, D. Victoriano.
 Velarde, D. Alfredo F.
 Velasco, Sra. Rosario de.
 Velasco y Sánchez Arjona, D. Cle-
 mente de.
 Velasco y Sánchez Arjona, Doña Ma-
 nuela de.
 Veragua, Duque de.
 Verástegui, D. Jaime.
 Verdaguer, D. Pablo.
 Vereterra Polo, D. Luis.
 Vidal y Saura, D. Ginés.
 Vigurí, D. Luis R. de.
 Vilella Puig, D. Cayetano.
 Villagonzalo, Conde de.
 Villahermosa, Duque de.
 Villares, Conde de los.
 Villate y Vaillant, D. Luis.
 Viñas, D. Aurelio (París).
 Viudas Muñoz, D. Antonio.
 Weibel de Manoel, D. Eduardo.
 Weissberger, D. Heriberto.
 Weissberger, D. José.
 Yáñez Larrosa, D. José.
 Zarandíeta, D. Enrique.
 Zayas, D. Antonio de.
 Zumeño Cobo, D. Mariano.
 Zuloaga, D. Juan.
 Zúmel, D. Vicente.
 Zurgena, Marqués de.

CATALOGO DE PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE PINTURAS
 ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX, con 46 págs. de texto y 56 láms. **10 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE LENCERIAS Y ENCAJES ESPAÑOLES, con 20 págs. de texto y más de 300 muestras. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES, con 178 págs. de lectura y 571 ilustraciones. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DEL ABANICO EN ESPAÑA, con 96 ilustraciones en el texto y otras 67 aparte. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE ARTE PREHISTORICO ESPAÑOL, con 78 págs. de texto y 26 ilustraciones aparte. **30 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE DIBUJOS ORIGINALES, con 146 págs. de texto y 77 dibujos. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE ORFEBRERIA CIVIL ESPAÑOLA, con 163 págs. y 42 ilustraciones. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE CODICES MINIADOS ESPAÑOLES, con 270 págs. de texto y 82 ilustraciones. **150 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA, con 97 págs. de texto y 50 ilustraciones en negro y en color. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DEL ANTIGUO MADRID, con 36 págs. de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE ARTE FRANCISCO, con 156 págs. de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios. **40 ptas.**

EL PALACETE DE LA MONCLOA, con 30 págs. de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION "APORTACION AL ESTUDIO DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN LAS INDIAS", con 104 págs. de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE ALFOMBRAS ANTIGUAS ESPAÑOLAS, con 228 págs. y 63 grandes ilustraciones en bistro y en colores. **40 ptas.**

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE ENCUADERNACIONES ANTIGUAS ESPAÑOLAS, con 249 págs. de texto y multitud de ilustraciones. **80 ptas.**

En prensa, el Catálogo de la Exposición de pinturas de FLOREOS Y BODEGONES.

CATALOGOS AGOTADOS Y QUE SE PIENSA REIMPRIMIR

"ANTIGUA CERAMICA ESPAÑOLA"

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

"MINIATURA DE RETRATOS"

"TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS"

"RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850"



PALACETE DE LA MONCLOA

Horario de visitas: Desde las once de la mañana hasta el anochecer.
Precios: Días laborables, 2 ptas. Domingos, 1 pta. Otros días festivos, 2 ptas.

Los Sres. Socios de la Sociedad Española de Amigos del Arte, bajo cuyo patronato está el Palacete, tienen pase gratis presentando el carnet.

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

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

Specialists in colour photo-engraving

M A D R I D

Ballesta, 30

Telephone 15914

J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53.-Madrid

Más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

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

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



